Europa Orientalis 2 (1983)

SU VALERIA, NEZVAL, MAX ERNST E IL COLLAGE. IL PRIMO SURREALISMO TRA PRAGA E PARIGI

G. DIERNA

Il Reverendo padre Dulac Dessalé: Alzati, sposa di Gesù. Seguimi, mia bellissima, nelle crepe delle mura, segui me che sono chiamato scarafaggio, tenebroso, bestia nera...".
(Max Ernst, Sogno della giovinetta che voleva entrare nel convento delle Carmelitane [1930])

A mo' di prologo

Del romanzo Valeria e la settimana delle meraviglie di Vítězslav Nezval si è sempre parlato poco nella critica letteraria ceca¹. Scritto nel 1935 - quindi nel periodo di maggiore attivismo del gruppo surrealista praghese - il romanzo fu tenuto nel cassetto per un decennio, spintovi in parte dal mutarsi della situazione politica, con l'occupazione tedesca del '39 che relegava il Surrealismo nel ghetto dell'Entartete Kunst, ma certo anche per una scelta precisa dell'autore che nel 1938 abbandonava (o meglio, per usare la sua espressione, "scioglieva") il gruppo surrealista e insieme - con quello stesso gesto - tutto l'armamentario metaforico, letterario e ideologico che lo legava agli ex compagni².

V. NEZVAL, Valérie a týden divu, Müller, Praha 1945; seconda ed., Odeon, Praha 1970; terza ed. in Dílo, vol. XXXII, Čs. spisovatel, Praha 1980; trad. it. Valeria e la settimana delle meraviglie a cura di G. DIERNA, con intr. di S. RICHTEROVÁ, Edizioni e/o, Roma 1982, dalla quale si citerà indicando solo la pagina.

² Per la rottura di Nezval col gruppo surrealista si veda K. Teige, Surrealismus proti proudu,

Quando finalmente il libro è dato alle stampe - e siamo nel 1945 - il felicissimo momento attraversato dalla cultura ceca, testimoniato dall'uscita di piccole ma vivaci riviste nonché dalla pubblicazione di opere tenute per anni nascoste³, non favorisce la fortuna di questo nuovo romanzo nezvaliano, accolto soltanto da cinque recensioni più una polemica sul problema della "responsabilità dell'artista" che si protrarrà sulle pagine della rivista "Lidová kultura", anticipando quasi i toni aspri e violenti che caratterizzeranno il dopo-Febbraio (1948) e giungendo fino a criticare lo spreco di carta che il libro ha comportato⁴.

Lo stesso A.M. Píša, un critico peraltro in genere molto attento, considera Valeria tra le opere di Nezval che possono essere tranquillamente lasciate da parte, "perché qui manca un essere umano e una creatura viva in genere, perché ogni cosa non è che un panopticum di marionette, un fantastico gioco di ombre cinesi di una fantasia fine a se stessa, il suo arbitrio esibizionistico nel vuoto"5.

Più tardi, J. Taufer nella sua monografia su Nezval dedica al libro solo dieci righe. A. Jelínek lo ignora6.

Solo L. Kundera in una sua recensione del 1946 dirige l'attenzione sul romanzo in quanto tale, riconoscendo la sua discendenza dal romanzo nero francese e tedesco, dal romanticismo più scuro e sepolcrale (e accennando anche a *Une se*maine de bonté di Max Ernst)7.

Romanzi neri

L'appartenenza di Valeria alla tradizione del romanzo nero e d'appendice, la sua vicinanza alle storielle offerte col contagocce, a frammenti settimanali, su fogli vo-

Praha 1938 (Surrealismo contro corrente, in K. Teige, Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 107-155). Per informazioni sul gruppo surrealista praghese si possono vedere ancora (oltre agli altri articoli nel libro di Teige citato): A.M. Ripellino, Storia della poesia ceca contemporanea, Edizioni e/o, Roma 1981; P. Král, Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes 1934-1968, Gallimard, Paris 1983; S. RICHTEROvá, Tra poetismo e surrealismo. Poeti surrealisti praghesi, "ES. Materiali per il '900" 1980, n. 14, pp. 3-22 con trad. di poesie di Nezval, Biebl, Teige e Heisler, a cura di S. Richterová e G. Dierna.

³ Basti qui ricordare - in ambito surrealista - la pubblicazione di Na jehlách těchto dní (Sulle punte di questi giorni), Borový, Praha 1945, con poesie di J. Heisler e foto di J. Styrský, volume già uscito in forma privata (il legale) nelle edizioni "Surrealismus" nel 1941.

⁴ Si veda in questo senso la posizione di V. Feldstein: "Molti di voi forse diranno: peccato per tutto quel lavoro, peccato per tutta quella carta! Poteva uscirci fuori qualche altro libro più utile..." (Černá kniha básnická [Un libro nero poetico], "Lidová kultura" 1946, 2, p. 5.

A.M. Píša, Divuplná kniha (Un libro pieno di prodigi), "Práce", 28.2.1946, p. 4.

J. TAUFER, V. Nezval, SNKLU, Praha 1957 e A. JELÍNEK, V. Nezval, Čs. spisovatel, Praha

⁷ L. Kundera, V. Nezval: Valérie a týden divu, "Mladé archy", 1945-46, II, pp. 133-134.

lanti che venivano subito sgualciti dall'impazienza dei lettori, è infatti ben evidente nel ritorno di alcuni elementi che definiscono, dal punto di vista compositivo, questo genere di letteratura8. Si noti, ad es., l'uso di un protagonista unico attorno al quale ruota tutto l'intreccio, o ancora la suddivisione della storia in capitoletti brevi (nonché ricchi di azione), con una loro microstruttura ripetitiva caratterizzata da un'impennata finale, frutto di qualche imprevisto colpo di scena - impennata che qui è ormai defunzionalizzata, ma che in origine serviva a tener desta l'attenzione e la curiosità del lettore fino alla puntata successiva9.

Anche il gioco dei personaggi è tipico per questo genere di narrativa, se dobbiamo ancora dar retta a Louis Reybaud: "Prendete, per esempio, una donna giovane e infelice, e perseguitata. Le metterete vicino un tiranno sanguinario e brutale, un paggio sensibile e virtuoso, un confidente ipocrita e perfido. Quando avrete in mano tutti questi personaggi, mescolateli insieme, vivacemente, in sei, otto, dieci feuilleton e servite caldo" 10.

Già però in Valeria incominciano a delinearsi alcuni elementi che serviranno a caratterizzare il romanzo. Così ad es. il rifiuto di Nezval di definire in maniera precisa l'epoca e il luogo in cui l'azione si svolge. L'unica indicazione che a ciò poteva servire (e che avrebbe, in fondo, collegato il romanzo - idealmente e in modo ancora più diretto - al XVIII secolo, culla del romanzo nero) è stata cancellata da Nezval giusto all'ultimo istante, sulle bozze di stampa, dove è ancora possibile leggere, nel cap. V:

"...Pare che avesse dilapidato il proprio patrimonio [come membro di una società segreta le cui origini risalivano all'epoca di Giuseppe II]" 11.

Il riferimento alla tradizione nera e feuilletonistica viene utilizzato da Nezval solo entro certi limiti: la storia deve perdersi il più possibile nel vago e nell'impreciso, l'indeterminatezza delle sensazioni deve sommarsi all'imprecisione dei dati esterni.

⁸ Il carattere feuilletonistico di Valeria e la settimana delle meraviglie era già stato individuato da K. Lhoták che illustrò la prima edizione del romanzo con incisioni prese direttamente da riviste ottocentesche. Ad es., quella di p. 58 (si cita dall'ediz. orig. del 1945) era stata pubblicata originariamente su "Světozor. Obrazový týdennik pro zábavu a poučení, umění a písemnictví", 1890, 12, p. 137 col titolo Matrimonio parigino, mentre quella di p. 26 era comparsa anch'essa in origine su "Světozor", 1890, 17, p. 201, dove accompagnava il racconto del ferimento e della morte di uno dei membri della spedizione di H.M. Stanley in Uganda nel 1885 per liberare il governatore Emin Pascià.

⁹ Si cf. quello che dice L. Reybaud in Jerôme Paturôt (1842): "È soprattutto nel taglio, signore, che si vede il vero feuilletonista. Bisogna che ogni numero cada bene, che sia legato al successivo da una specie di cordone ombelicale, che chiami, che provochi il desiderio, l'impazienza di leggere il seguito. Parlavate d'arte poco fa; l'arte è questa. E' l'arte di farsi desiderare, di farsi aspettare" (A. Bianchini, Il romanzo d'appendice, ERI, Torino 1969, p. 18).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Si cf. il dattiloscritto del romanzo conservato nell'archivio letterario del Památník národního písemnictví a Praga. Tra parentesi quadre abbiamo ripristinato il testo cancellato da Nezval.

Un romanticismo dell'impossibile

Com'è ormai fatto noto, il gruppo surrealista francese aveva subito iniziato - col Primo Manifesto e in altre occasioni - una rivalutazione del lato più truculento del romanticismo ottocentesco e del romanzo nero in particolare, in opposizione a una letteratura psicologistica e "realistica": i numi tutelari, per i francesi, sono Lautréamont, il Marchese de Sade, Poe, per giungere poi ai vari Walpole, Lewis e Mrs. Radcliffe... ¹².

Per farsi un'idea di questa passione, si legga ad es. questo "avvertimento al lettore" premesso da J. Gracq - un surrealista giunto sul tardi nel gruppo di Breton - al suo "romanzo nero" Au Château d'Argol, libro dalle vicissitudini molto simili a quelle di Valeria, essendo stato scritto nel 1938 ma pubblicato solo nel '45: "Possano essere mobilitate qui le possenti meraviglie dei Misteri di Udolphe, del castello d'Otranto e della casa Usher per comunicare a queste fiacche sillabe un po' della forza magica che hanno serbata le loro catene, i loro fantasmi e le loro bare: l'autore non farà altro che rendere loro un omaggio deliberatamente esplicito per l'incanto che in lui hanno sempre inesauribilmente profuso" 13. Non diversamente Nezval introduce alla lettura della sua Valeria:

"Ho scritto questo libro per amore del mistero delle vecchie narrazioni, delle superstizioni e dei libri romantici scritti in caratteri gotici che mi balenarono un tempo davanti agli occhi senza permettermi di scoprire il loro contenuto" (p. 21).

Per l'avanguardia ceca, un occhio sempre puntato sui generi considerati "bassi" non era certo un fatto nuovo. Già Karel Teige in un suo articolo del 1922, La nuova arte proletaria, aveva indicato i modelli ai quali questa nuova arte doveva fare riferimento: "le storie di indiani e cow-boy, le avventure di Nick Carter, i romanzi sentimentali, il serial cinematografico,... le comiche mute di Chaplin,... i giocolieri del varietà,... le cavallerizze e i clown del circo" 14, un mondo allegro e rassicurante, l'utopia della Poesia in terra.

Un forte ottimismo politico - riflesso della vittoria della Rivoluzione nel paese dei Soviet e della riconquistata libertà della nazione ceca - marca le prime due fasi (proletaria e poetista) dell'avanguardia artistica ceca, generando una poetica dell'esotico (Biebl), del meraviglioso (Seifert e Nezval), una pittura dove la gioia di vivere si distende nell'autonomia dei colori dei quadri artificialisti di Jindřich Štyrský e della Toyen o nel taglio doganieristico del primo Hoffmeister,

¹² Cf. M. NADEAU, Histoire du Surréalisme suivi de Documents surréalistes, Editions du Seuil, Paris 1964 (trad. it. Storia e antologia del surrealismo, Mondadori, Milano 1972, pp. 31-33).

¹³ Cf. la trad. it. Nel castello di Argol, Bompiani, Milano 1972, p. 24 (l'ediz. orig. era stata pubblicata a Parigi da J. Corti).

¹⁴ Cf. K. Teige, Nové umění proletářské pubblicato nell'almanacco Devětsil (1922), oggi in Svět stavby i báseň (Il mondo della poesia e della costruzione), Čs. spisovatel, Praha 1966, p. 58. L'articolo è tradotto in italiano in K. Teige, Arte e ideologia, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982. Cf. anche A.M. Ripellino, Storia della poesia ceca contemporanea, cit., pp. 15 ss.

rifiutando i contrasti violenti e irrisolti, gli enigmi e i misteri, la letteratura "nera" (e differenziandosi in questo dalla contemporanea avanguardia francese, surrealista).

Con la fine degli anni '20 qualcosa comincia a mutare nella concezione artistica del gruppo poetista praghese. L'importante casa editrice Odeon di Jan Fromek (fin dall'inizio base d'appoggio editoriale dell'attività del gruppo) pubblica una scelta dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont fatta da K. Teige e da P. Soupault (con trad. di K. Teige e J. Hořejší, intr. dello stesso Teige e disegni di Štyrský, Praha 1929).

Tra il 1929 e il 1930 esce poi, presso la stessa casa editrice, la traduzione di dieci volumetti del *Fantomas* di Souvestre e Allain, con in copertina collages di Štyrský. E Štyrský scriverà affascinato:

"Nei volumi di Fantomas è concentrato tanto terrore, tanto sangue, tanti cadaveri e allo stesso tempo tanta poesia, tante notti di luna, tante feste all'aperto, tanto mare e tanta grazia di fanciulle, che è impensabile che Fantomas sia stato scritto da un narratore-scrittore *medio*" ¹⁵.

Quello che, infatti, si segnalerà come uno dei punti chiave che caratterizzeranno in Boemia il passaggio dal poetismo al surrealismo - passaggio che si può datare ufficialmente con l'uscita del volantino programmatico *Il Surrealismo in Cecoslovacchia* del 1934 - è la sostituzione del mondo della Poesia e della gioia-interra, attorno al quale ruotavano ideologicamente la "Poesia proletaria" e il poetismo, con il mondo terrorizzante e drammatico dell'inconscio e dello sconosciuto, col "nero romanticismo rivoluzionario" (Teige): Max Ernst prende il posto del Doganiere Rousseau 16.

Scrive Teige nel 1936, parlando di K.H. Mácha (uno degli autori che la nuova evoluzione del gruppo porterà a rivalutare): "Nella predilezione romantica per i fantasmi, per le scene spaventose,... per il sogno, per il delirio... vediamo la tendenza a fuggire dallo stretto ambito in cui la borghesia aveva collocato la Bellezza, che essa identificava col Bene".

E ancora: "La poesia come una delle manifestazioni delle contraddizioni tra l'eterno sogno della libertà e le vergognose illibertà del mondo diviso in classi,... la poesia come rivolta che è diventata una profonda necessità della persona, fu accesa dal romanticismo nero" ¹⁷.

Si veda, invece, quello che scriveva Nezval ancora nel 1928 in *La goccia di inchiostro*, uno dei manifesti del poetismo:

"L'ardore guerresco è un invasamento diabolico inventato per sterminare o indebolire l'umanità. Che l'umanità sia vittima di questo inganno, lo testi-

¹⁵ Cf. J. Štyrský, Fantomas, in Odeon. Literární kurýr, 1930, 8, p. 122.

¹⁶ Sul problema si veda E. Petrová, Bilance surrealismu, in Umění, 1965, 5, pp. 475-482.

¹⁷ Cf. K. Teige, Revoluční romantik K.H. Mácha, in Ani labut' ani Luna (Né cigno né Luna), a cura di V. Nezval, Jirsák, Praha 1936, pp. 21-22 e 24-25, (trad. it. Il romantico rivoluzionario K.H. Mácha in K. Teige, Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo, cit., pp. 70-71).

monia l'aureola particolare che avvolge la drammaticità" 18, e lo si confronti con questa sua nuova posizione (1933), quando la maturazione del gruppo poetista sta quasi per proporre il manifesto teorico del nuovo movimento che si definirà surrealista:

"Il terrore in arte è bello... Il terrore in arte non deve essere soltanto terrore, ma deve essere poesia se non vogliamo confonderlo con la lettura delle rivistacce gialle" 19.

Il riconoscimento del principio che anche il "drammatico", ciò che "terrorizza" è portatore di Bellezza, permette al poetismo l'accettazione delle teorizzazioni surrealiste: a questo punto l'avanguardia ceca è entrata in una sua ulteriore fase di sviluppo: il surrealismo.

(Ancora il nero). Infanzia

A Nezval, però, il romanzo nero, oltre che per la sua capacità di portare in primo piano taluni istinti riposti e "sotterranei", interessava anche in quanto suscitatore di ricordi d'infanzia, calamita di ripescaggio dalle profondità della memoria. Nezval è affascinato da Nosferatu il vampiro di Murnau:

"Materiale del fantastico in Nosferatu il vampiro - dice alla proiezione del film al cinema Metro di Praga (25.XI.1933) - sono elementi reali, oggetti reali, oggetti invecchiati e per questo capaci di toccare i nostri ricordi e i nostri sogni, e in questa eternità di Nosferatu il vampiro risiede il suo carattere surrealista" 20.

Per Nezval il surrealismo è sempre stato all'intersezione tra la "nuova bellezza" e il flusso costante che proviene dall'infanzia. Nel 1935 scriveva, in un libro tutto infarcito di variazioni sul tema prediletto dai primi surrealisti - la donna - e appunto intitolato *La donna al plurale*:

"Sono surrealista
Per il grido dal sogno
Per il grido dal sogno perché si apra la porta della sala di
tortura del mistero dell'uomo
Per il grido dal sogno per la chiave dell'infanzia
[...]
Per [...] le illustrazioni dei romanzi neri
Per il libro chiuso in alto sull'armadio
[...]

¹⁸ V. Nezval, Kapka inkoustu, in "ReD", 1, 1928, 9 (poi ripubblicato in Dílo, XXIV, Cs. spisovatel, Praha 1967, p. 177).

¹⁹ V. NEZVAL, Upír Nosferatu (Nosferatu il vampiro), oggi in Dílo, XXV, Čs. spisovatel, Praha 1974, pp. 465-466.

²⁰ Op. cit. p. 464.

Per l'uovo di Colombo dei collages di Max Ernst

[...]

Per la bellezza che "o sarà convulsa o non sarà "21.

Parlando ancora di Nosferatu il vampiro, Nezval prosegue affermando che l'elemento che

"...rende surrealista questo vecchio film è quella particolare scelta degli oggetti che qui intervengono... E se devo esprimermi schematicamente, si tratta sempre di oggetti che hanno una patina. Quello che qui chiamo patina, è una particolare atmosfera che emanano gli oggetti che non vengono più usati nella vita pratica, oggetti scartati, oggetti ormai inutili, oggetti attuali nella nostra infanzia e oggi usciti di moda e dall'uso, un po' ridicoli e molto poetici, abbastanza brutti ma che imprigionano molti dei nostri ricordi passati"²².

Infatti, tra le operazioni che Nezval compie in Valeria e la settimana delle meraviglie c'è, - da un lato - il recupero del tempo dell'infanzia nascosto nelle trame banalì e prevedibili del romanzo d'appendice, e - dall'altro - un intervento a livello del linguaggio.

L'attenzione da Nezval dedicata in questo romanzo al linguaggio è notevole. Possiamo, infatti, subito notare una differenziazione stilistica tra il discorso diretto (cioè il linguaggio usato dai personaggi) e quello indiretto (il linguaggio del narratore), per cui al parlare per luoghi comuni e stereotipi da *feuilleton* di Valeria, Orlík e degli altri personaggi si oppone la voce del narratore, liricizzante, metaforica, "evocativa" 23.

La costruzione sintattica, poi, mima costruzioni tardo ottocentesche (o desuete: si notino i continui gerundi - costruzione rara nel ceco moderno - o gli infiniti con la terminazione in -ti) senza però mai tentare un recupero - diciamo - "filologico" di un'epoca precisa; il procedere del periodo è sempre quanto più rallentato possibile, rugginoso: in questo senso la prima lettera di Orlík è un ottimo esempio di apocrifo ben riuscito, con la sua retorica banale, con la sua seriosità quasi infantile.

Ma, con ancora più costanza, l'atmosfera del romanzo d'appendice è resa in Valeria e la settimana delle meraviglie mediante continui znenadání (all'improvviso), vtom (in quel momento), náhle (d'improvviso), e con tutti quei však, avšak, ale (ma, però), spesso immotivati nello sviluppo dell'azione ma sempre pronti a

²¹ V. NEZVAL, Zena v množném čísle, Borovy, Praha 1936, pp. 147-148. Sui rapporti tra Nezval e la letteratura popolare si veda anche l'articolo Surrealisté (I surrealisti) nell'almanacco Surrealismus, a cura di V. NEZVAL, Praha 1936, oggi in Dílo, XXV, cit., in particolare le pp. 192-193.

V. Nezval, Dilo, XXV, cit., p. 464. Si noti come questi oggetti somiglino a "quegli oggetti che non si trovano altrove, fuori moda, frammentari, inutilizzabili, quasi incomprensibili, perversi nel senso che intendo io e che mi piace", di cui discorre Breton in Nadja (NRF, Paris 1928; trad. it. Einaudi, Torino 1972, p. 46): l'oggetto interessa ai surrealisti quando si è allentato il più possibile il suo rapporto col referente reale.
 S. Richterová, intr. a V. Nezval, Valeria e la settimana delle meraviglie, cit., p. 16.

fingere imprevisti, a scuotere il lettore sonnolento, a incutergli paura²⁴.

Sempre al recupero dell'atmosfera del romanzo nero (e del momento dell'infanzia) è finalizzato anche l'uso di talune parole desunte da un lessico inusuale (o dal patrimonio proprio del romanzo d'appendice), parole invecchiate come gli oggetti che tappezzano gli sfondi del film di Murnau: il conestabile (konstábl), il corpetto da notte (noční živutek), l'elisir (elixir), lo scapolare (škapulir), l'ossario (pohřebiště, più precisamente "sepolcreto"), l'istituto religioso per l'educazione delle giovani (klášterní ústav na výchovu mladých dívek), la lampada a petrolio...

E le farfalle si mettono a cantare

Magia delle lampade a petrolio. Ci si potrebbe ben dilungare sulla magia delle luci e dei fuochi lontani nella pur luminosa letteratura ceca del novecento.

Il Rodolfo II di J. Karásek ze Lvovic (1916) racconta: "Mi hanno narrato che nel tempio di San Vito misteriosi fuochi si accendono e si muovono nel buio della notte. In che enigmatico tempo viviamo! Che meravigliose vicende si appressano! Ah, vorrei conoscere l'imperscrutabile Ignoto che ci avviluppa e ci manda segnali, come quei fuochi inquietanti, sgomentevoli..." 25.

Una rotonda lampada a petrolio poggiata su una roccia (una luna) guarda passare un corsetto-cigno portato dalla corrente del fiume nel collage *Né cigno né luna* che la pittrice Toyen preparò per l'almanacco surrealista del 1936 dedicato a Karel Hynek Mácha.

Tutto il Gruppo 42 (Skupina 42) faceva abbondante uso - in pittura come in poesia - di fanali e lampioni stradali²⁶. Scrive Ivan Blatný: "È una sera di sabato del tempo delle lampade a gas come in un quadro di Kamil Lhoták", e Kolář aggiunge: "la lingua dei fanali si intorpidi"²⁷.

Anche la protagonista del romanzo Postřižiny (Tagli) di B. Hrabal è affascinata dalle panciute lampade a petrolio (simbolo del passato) "sempre a brontolare come due portiere", è incantata dal "melodico sfrigolio della luce gialla che getta ombre cupe e obbliga a camminare con cautela e a sognare" 28. In un altro romanzo di Hrabal, Ostře sledované vlaky (Treni strettamente sorvegliati), Miloš Hrma fantastica sullo stesso tema e per lui i cerchi della luce sul soffitto si trasformano nel costato di uno scheletro 29.

²⁴ Si veda questo brano, ancora da *Upír Nosferatu*: "L'elemento più tipico col quale opera il terrore surrealista è la sorpresa. Se annotassimo i nostri sogni, useremmo in maniera evidente parole come náhle, znenadání, pojednou, vtom" (V. Nezval, Dílo, XXV, cit., p. 463).

²⁵ Cit. in A.M. Ripellino, *Praga Magica*, Einaudi. Torino 1973, p. 80.

²⁶ Op. cit. pp. 76-77.

²⁷ J. Kolář, Limb a jiné básně (Limbo e altre poesie), Praha 1945, p. 52.

²⁸ B. Hrabal, Postrižiny, Čs. spisovatel, Praha 1976, pp. 12-13.

²⁹ B. HRABAL, Ostře sledované vlaky, Čs. spisovatel, Praha 1965, p. 56 (trad. it. Edizioni e/o, Roma 1982, pp. 61-62).

Per i surrealisti, invece, non è solo il mistero di queste lampade e lanterne a petrolio a creare fascinazione, ma soprattutto l'accorrere, attorno alla fonte luminosa, di farfalle e insetti notturni: come efemeridi sono anch'essi attratti dal fasci-

no quasi barocco della luce che consuma i corpi³⁰.

Nel romanzo-collage di Max Ernst *La femme 100 tête* (1929), nella tavola 120 che ha come didascalia "E le farfalle si mettono a cantare", farfalle e insetti d'ogni genere si accalcano attorno alla fiammella di un lampione a gas, mentre sullo sfondo campeggia un truce cimitero con nicchie e scheletri³¹. In un altro collage della Toyen, *La legge naturale* (1946), una lampada a petrolio abbandonata su un tavolo in una stanza vuota lancia un triangolo di luce, fascinoso richiamo per una folla eccitata di minuscoli animaletti alati³².

E Nezval nella poesia "La meteora" (dalla raccolta *La donna al plurale*, 1936) scrive:

"le mie notti come appuntamenti di mosche e lampioni

su un mucchio di piume"33.

Nella prima pagina del romanzo, Valeria esce in cortile "con la lampada a petrolio in mano" e subito "attorno alla lampada girò una falena. Poi una seconda e una terza" (p. 23). Col passare del tempo, lo scenario si incupisce ancora di più:

"la lampada era irriconoscibile. Attorno ad essa giravano le falene di tutti i

giardini vicini" (p. 24),

e quando Valeria fugge in casa di corsa, piena di spavento alla vista del proprio sangue (mestruale),

"le falene volarono dietro la lampada accesa nel lungo corridoio che condu-

ceva alla sua cameretta" (p. 27).

E sono ancora le falene a sembrare gli unici abitatori della piazza dechirichiana nella quale Valeria si smarrisce:

"fissò gli occhi su un alto lampione attorno al quale volavano le falene"

(p. 40).

Quando però, alla fine del romanzo, Valeria si trasferisce con Orlík nel paesaggio idilliaco dell'ultimo capitolo, scopriamo che

"il castello stava così in alto che alla lampada non riusciva ad arrivare nean-

che una falena" (p. 153).

E "falena" (mura) in ceco é anche incubo, apparizione spaventevole, brutto sogno.

³⁰ Scriveva F. Bridel (Co Büb? Člověk? [1658]): já jsem pekla pochodně, / věčně vždy hořící svíce, / neskončeného ohně / pokrm, potrava a píce (Fiaccola io sono dell'inferno,/ candela sempre eternamente ardente,/ di inestinguibil fuoco/ cibo, foraggio e nutrimento).

³¹ W. Spies, Max Ernst - Collagen, DuMont, Köln 1974, tav. 120.

³² Una riproduzione del collage si può vedere nel catalogo *Śtyrský Toyen Heisler*, Centre G. Pompidou, Paris 1982, p. 51.

³³ V. Nezval, Žena v množném čísle, cit., p. 25.

Il sogno

Il problema del sogno (e della scrittura automatica) è stato uno dei cardini attorno ai quali si è mossa la speculazione surrealista, francese quanto ceca.

Partendo dal Breton del Primo Manifesto - dove si affermava che "il surrealismo si basa... sull'onnipotenza del sogno" e si confidava nel "valore di certezza in sé" che il surrealismo accordava al sogno 34 - Nezval nei suoi scritti degli anni 1933-34 torna spesso sul problema del sogno, notando un'omologia con la creazione artistica (e più specificatamente con la poesia).

Nel già citato intervento alla proiezione di *Noseratu il vampiro* (1933), egli riconosce nella poesia e nel sogno un uso di elementi analoghi per incutere paura nello spettatore, e cioè la sorpresa, il prodigioso opposto alla logica, e "un manifestarsi piuttosto assurdo del principio della causalità" 35.

Ancora più tardi, in una raccolta di articoli di critici e artisti legati al movimento surrealista ceco intitolata Surrealismo in discussione (1934), Nezval tornerà sul problema del rapporto tra sogno e creazione artistica. Anche se Breton ha già pubblicato il Secondo Manifesto (1930) - modificando parzialmente la sua posizione rispetto a una "poetica della scrittura automatica", quale si stava lentamente codificando all'interno (e all'esterno) del gruppo - Nezval è ancora legato a uno degli argomenti fondamentali del Manifesto del '24, il problema dei legami tra sogno e scrittura, e afferma che i surrealisti

"non coltivano il sogno per il sogno, come potrebbe sembrare. Essi si interessano del problema del sogno con la coscienza che proprio qui è possibile studiare in maniera classica le leggi che hanno governato e governano la creazione artistica" 36.

Dal punto di vista della pratica scritturale, però, il surrealismo praghese non ha mai fatto grande uso di scrittura automatica e di trascrizione di sogni, com'era invece avvenuto in Francia nei primi anni di vita del movimento. Non c'è in essi quell'abuso di automatismo verbale che aveva irritato Breton quando, nel Secondo Manifesto, si era scagliato contro quegli autori che "si sono accontentati di lasciar correre la penna sulla carta senza osservare minimamente ciò che stava accadendo in loro", ottenendo scritti automatici che però "rischiano di figurare come semplici pezzi di bravura" 37.

Il surrealismo ceco non produrrà un professionista del sogno come Robert Desnos che - a detta di Breton - "legge in se stesso a libro aperto e non fa niente per trattenere i fogli che volano via col vento della sua vita" 38.

³⁴ A. Breton. Primo Manifesto del Surrealismo (1924), trad. it. in Breton e il surrealismo, a cura di I. Margoni, Mondadori, Milano 1976, pp. 267 e 258.

³⁵ V. NEZVAL, *Dílo*, XXV, cit., p. 463.

³⁶ V. NEZVAL, O surrealismu (Sul surrealismo), in Surrealismus v diskusi, a cura di K. Teige - L. Štoll, Praha 1934, p. 77, oggi in Dílo, XXV, cit. p. 144.

³⁷ A. Breton, Secondo Manifesto del Surrealismos (1930), trad. it. in Breton e il surrealismo, cit., p. 449.

³⁸ A. Breton, Primo Manifesto del Surrealismo, trad. it. cit., p. 270.

A differenza dei francesi, il gruppo praghese non si staccherà mai troppo dalla realtà esterna, cercando magari di provocarla, di spingerla verso trasformazioni magiche - suscitatrici di meraviglia -, ma senza mai tentare di sostituirla con una nuova realtà, inventata, onirica.

Certo, fra i surrealisti cechi il pittore (e poeta) Jindřich Štyrský aveva trascritto con regolarità alcuni sogni fatti tra il 1925 e il 1940, aggiungendone anche un'interpretazione figurativa, e la sua breve prosa Emilia mi viene a trovare in sogno (1933) ha l'aspetto di una descrizione onirica, liberata quanto più possibile da ogni controllo razionale³⁹. Nel lascito dello stesso K. Teige - il maggior teorico dell'avanguardia ceca - si possono rintracciare appunti di sogni fatti da lui e dalla propria compagna, nonché brevi testi automatici, ma si tratta di un automatismo già più attento, riveduto, che usa anche le descrizioni dei sogni, ma inquadrandole in un discorso artistico controllato, nel quale l'autore non rinuncia al proprio ruolo 40.

Anche in Nezval, se si escludono alcune pagine di Voleva derubare Lord Blamington (1930) e la sesta sezione della raccolta poetica La donna al plurale (1936) intitolata Sperimentazione surrealista (dove troviamo una breve prosa automatica e alcune variazioni sul tema del "Cadavre exquis" 41), la scrittura è sempre tenuta sotto controllo, anche nei momenti in cui sembra abbandonarsi al flusso più libero. Scrittura automatica e sogno non vanno in lui a sovrapporsi e il sogno rimane puro artificio narrativo.

Trent'anni dopo

Diverso è l'atteggiamento, nei riguardi del sogno (e dell'automatismo e dell'inconscio) di quegli scrittori e poeti e pittori (V. Effenberger, P. Král, K. Hynek, S. Dvorský, Z. Havlíček, M. Medek...) che, legati in maniera più o meno diretta a K. Teige, vanno a costituire all'inizio del secondo dopoguerra l'ossatura di un nuovo e diverso movimento surrealista praghese, facendo circolare (in forma purtroppo privata e limitata, e quasi senza alcun rapporto col grosso pubblico) almanacchi, volumi di poesie, dattiloscritti, inchieste, e organizzando mostre⁴².

³⁹ J. Štyrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, Edice 69, Praha 1933. I sogni sono stati poi raccolti postumi da F. Šmejkal in *Sny* (Sogni), Odeon, Praha 1970.

⁴⁰ I testi automatici di Teige sono stati pubblicati nella raccota di scritti surrealisti Surrealistické východisko (Il punto di partenza surrealista), a cura di S. Dvorský, V. Effenberger, P. Kral, Cs. spisovatel, Praha 1969, pp. 37-41 (se ne veda la trad. it. in "ES. Materiali per il '900", cit., pp. 18-22). A riprova del suo substrato surrealista, si possono incontrare trascrizioni di sogni anche tra i primi scritti di B. Hrabal, oggi in Poupata (Boccioli), Mladá fronta, Praha 1970.

⁴¹ Altre variazioni sul tema del "Cadavre exquis" si possono trovare nel citato almanacco Surrealismus. Il romanzo di Nezval ricordato è ora in Dílo, XXIV, cit.

⁴² Per un quadro del Surrealismo ceco del secondo dopoguerra si veda la cit. raccolta Surrealistické východisko; P. Kral, Le surréalisme en Tchécoslovaquie, e G. Dierna, introduzione a P. Řezní Ček, Il soffitto (Strop, Praha 1977, dattiloscritto), Edizioni e/o, Roma 1984.

In opposizione al partire nezvaliano dai problemi della creazione artistica, della composizione, della nuova "scrittura" surrealista (che, come abbiamo visto, erano il fulcro dell'attenzione di Breton nel Manifesto del '24), il nuovo gruppo prende ora l'avvio dalla "crisi di coscienza" (di cui Breton discorre nel Secondo Manifesto 43), come viene sottolineato nell'articolo introduttivo (Coscienza della crisi e crisi di coscienza, 1966) a una raccolta di materiali relativi al surrealismo ceco nel periodo 1938-1968:

"la coscienza della crisi dei rapporti sociali e dei valori psicologici può diventare un punto di partenza tanto più significativo quanto più in profondità essa riesca a penetrare nella contemporanea crisi di coscienza perché possa essere valutata nella sua reale estensione" 44. Non ha allora più senso accontentarsi che l'inconscio fluisca liberamente dall'individuo alla pagina: "il passaggio dal modello esterno al modello interno... giunge oggi a un suo ulteriore contrasto dialettico, a una sua fase superiore nella quale il centro di gravità del processo creativo stabilizzato si sposta dalla riproduzione di un certo stato simbolico dello spirito, alla sua interpretazione. In questo senso, una vera opera d'arte... non è che un modello, uno stimolo per mezzo del quale l'immaginazione, sangue del pensiero, si allarga ad altri rami della coscienza collettiva" 45.

Zbyněk Havlíček, psicanalista e poeta membro del gruppo, sarà uno dei più interessati a una teorizzazione del problema, portando avanti i propri studi nel campo dei sogni lucidi (lucid dreams, rêves conscients), quei sogni nei quali (come egli riconosce nel metodo kafkiano della "veglia onirica") "la coscienza è già in uno stato di sogno, con la sua totale plasticità allucinatoria, ma sono ancora mantenuti i punti di appoggio critici minimali della coscienza e l'accesso alla spinta motoria semplice" (1962) 46. In opposizione ai giochi con l'inconscio di Breton e di Eluard ("splendide automistificazioni") e alle "proiezioni immaginative" del metodo paranoico-critico di Dalì, Havlíček elabora un proprio sistema (da lui chiamato "Metodo Montecarlo") che - ricordando certa pratica "automatica" di Teige a cui si accennava poco sopra - "cerca di risolvere in modo specifico il contrasto tra inconscio e coscienza, tra realtà e sogno, tra modello esterno e modello interno. Esso interiorizza gli stimoli della realtà in armonia con le esigenze inconsce, le sistematizza in un processo di disintegrazione e integrazione permanente e le trasforma in una realtà poetica essenziale. In questo modo costruisce un'adegua-

⁴³ "[Il surrealismo] ha teso, più che a ogni altra cosa, a provocare, dal punto di vista intellettuale e morale, una *crisi di coscienza* della specie più generale e più grave e che il conseguimento o meno di questo risultato è la sola cosa che possa decidere del suo successo o del suo fallimento storico" (A. Breton, Secondo Manifesto del Surrealismo, trad. it. cit., pp. 425-426).

⁴⁴ Vědomí krise a krise vědomí, in Surrealistické východisko, cit., p. 12.

⁴⁵ Tajemství vnitřního smíchu (Il segreto del riso interiore), ora in Surrealistiché východisko, cit., p. 249. Il testo faceva parte del catalogo della prima grossa mostra del secondo surrealismo ceco che si tenne a Praga, "Symboly obludností" (Simboli di mostruosità, 1966).

⁴⁶ Cit. in V. Effenberger, Zbyněk Havlíček 1922-1969, in Analogon, Praha 1969, p. 52.

ta e complessa immagine del mondo in cui viviamo, del mondo che vive in noi" (Il Metodo Montecarlo, 1963)⁴⁷.

Il poeta (surrealista) non si fermerà allora - com'era successo alla prima generazione, francese quanto ceca (creando spesso l'impressione di un limite storico del movimento surrealista) - nelle "gabbie delle sirene" dell'inconscio, ma si spingerà avanti fino a "riconoscere questo inconscio", mettendolo al servizio dell'immaginazione: "Il principio dell'immaginazione che integra insieme in lampi al magnesio... il furore poetico e l'illuminazione delle motivazioni profonde... non è, allora, solo un gioco gratuito di immagini, bensì il solo apice nel quale vanno a fondersi quelle che erano fino a oggi le antinomie delle eruzioni vulcaniche e della creazione artistica, dell'irrazionale e della coscienza critica, del simbolo che affiora e della sua interpretazione" (1966)⁴⁸.

Tutti questi sogni, tutte queste scritture "automatiche" che fanno un po' troppo l'effetto di "pezzi di bravura", sono ormai superate, da un punto di vista teorico, trent'anni dopo Nezval, in una impostazione nuova del problema del rapporto dell'autore con la propria opera.

Una settimana di meraviglie

Tornando ora al romanzo nezvaliano e leggendolo con più attenzione, noteremo che *Valeria e la settimana delle meraviglie* è la descrizione precisa di un sogno che passa lentamente nella realtà per poi terminare in un luogo mitico, in un Eden soprareale dove però riecheggiano versi di Mácha.

Che tutta la prima parte del romanzo (fino al trentaduesimo capitolo) sia il racconto di un sogno "vissuto" da Valeria la notte delle sue prime mestruazioni, ce lo confermano diversi segnali disseminati da Nezval tra le righe, come quando parlando della protagonista - dice che "aveva l'impressione di dormire" (p. 47) o che "si allungò nella carrozza come in un letto" (p. 27), o anche:

"si gettò sul letto e cadde in un sonno profondo" (p. 87), "il suo spirito errava come lo spirito di un dormiente" (p. 40),

"...disse Valeria come in un sogno" (p. 60).

Anche la scelta dei luoghi sembra rispondere a questa esigenza di rendere paesaggi da incubo: i sotterranei soffocanti della casa della nonna, in genere gli interni dagli spazi stretti, la soffitta, il pollaio... E, ubbidendo allo stesso schema, anche gli esterni - quando si fanno teatro dell'azione - o sono imprecisi e ripetitivi come in un brutto sogno:

"già per la terza volta, senza saper come, era entrata in una piazza deserta

che era come incantata" (p. 40),

"abbandonò una piazza ed entrò in una piazza" (ibid.),

47 Cit. ancora da V. Effenberger, ibid.

⁴⁸ Il brano è ancora di Z. Havlíček, ripreso da V. Effenberger, ibid.

o sono bui e soffocanti come gli interni. E i suoni - ancora come in un sogno - giungono all'orecchio di Valeria ovattati, imprecisi (non si sa mai se sia stato davvero un suono e non un'impressione), oppure tutt'intorno regna

"un tale silenzio che si sentiva scorrere il ruscello" (p. 24).

Il carattere di sogno di questa prima parte del romanzo è confermato, poi, anche dal modo in cui è costruito il personaggio di Valeria. Certo - e l'abbiamo già notato prima - Valeria come protagonista unica discende da una strutturazione ormai stabile del genere "romanzo d'appendice": su di lei deve incentrarsi tutto lo svolgimento dell'azione e da lei devono dipendere tutti gli altri personaggi. Nezval, però, aggiunge al personaggio di Valeria l'onnipresenza, il ritrovarsi come testimone in tutti i luoghi dell'azione (come avviene a chi sogna), per cui Valeria viene incontrata - come personaggio attivo o come "sguardo passivo" - in ogni scena del romanzo. Quello che noi lettori veniamo a conoscere dello svolgimento dell'azione o del passato (e quindi anche le notizie false) lo scopriamo perché ci viene mediato dal personaggio di Valeria, che va quindi a identificare la voce del narratore, a stabilirne i contorni e i limiti.

Max Ernst

Se poi, come afferma Nezval, Valeria e la settimana delle merariglie è un

"libero collage psichico concretamente irrazionale di tutto ciò che, nell'ambito della cosiddetta letteratura bassa, appartiene agli strati sotterranei del mondo del nostro inconscio" 49,

e se è vero - come sostengono L. Kundera e S. Richterová - che Nezval fu certo influenzato dai collages della *Settimana di bontà* di Max Ernst⁵⁰, quello che più interessa è stabilire quale sia stata la reale importanza del collage (come tecnica compositiva) e dei collages (come ispirazione) in questo romanzo così particolare.

Di sicuro Nezval aveva ben presenti i collages di Ernst per averli visti esposti a Praga (ne fa spesso cenno nei suoi interventi degli Anni Trenta) o a Parigi (al tempo del suo viaggio del 1933), e il titolo del romanzo sta certo all'incrocio tra il romanzo-collage di Ernst del '34 e l'Alice nel paese delle meraviglie di Carroll⁵¹. Di sicuro Nezval aveva presenti i collages pubblicati da Ernst sotto il titolo di Una settimana di bontà; e quella "stretta di mano di alabastro in una casa pestilente pie-

Valeria e la settimana delle meraviglie, cit., p. 10.

 ⁴⁹ V. Nezval, Most (Il ponte), seconda ed., Borový, Praha 1937, p. 54. La sottolineatura è nostra.
 ⁵⁰ L. Kundera, V. Nezval: Valérie a týden divů, cit., p. 133 e S. Richterová, intr. a V. Nezval,

⁵¹ Aggiungiamo che una copia in carta carbone del romanzo, con dedica a J. Štyrský, conservata insieme al dattiloscritto originale nell'archivio letterario del Památník národního písemnictví di Praga, ha come titolo (poi cancellato) Valérie a sedmadvacet divu (Valeria e le ventisette meraviglie) e come sottotitolo (cancellato anch'esso) surrealistický roman (romanzo surrealista). Sul frontespizio sono però presenti anche il titolo e il sottotitolo poi dati da Nezval alle stampe.

na di mosche" (p. 37) di cui parla il missionario nella sua predica del IV capitolo sembra proprio uscire dal *Terzo poema visibile* di Ernst⁵², come anche il conestabile dalla testa di puzzola ha la sua origine negli uomini con teste di leoni o di galli o

di uccelli che affollano le pagine del romanzo-collage del '34.

C'è però - a nostro avviso - un modello più diretto per il romanzo di Valeria ed è un altro romanzo-collage pubblicato dallo stesso Ernst nel 1930: Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel. Scrive Ernst: "La notte del Venerdì Santo dell'anno di vergogna 1930, una ragazzina d'appena sedici anni immerse le mani in una fogna, si fece un taglio e tracciò, col suo sangue, queste righe: Adorare il buon Dio e immergere le mani in una fogna, ecco la felicità per noi altre figlie di Maria". Quindi: "si mise a letto e sognò ciò che cercheremo di riferire in questo libro attraverso le immagini" 53.

Questo l'impianto di partenza del Sogno della giovinetta che prosegue per 79 tavole, con illustrazioni accompagnate da didascalie poste in calce alla pagina, narrando della ricerca dello "Sposo celeste" da parte della protagonista, Marcellina-Maria, nella quale il misticismo religioso (come avveniva nel Monaco di Lewis) si carica di una violenta sensualità: "Signore carissimo, accarezzatemi come in quell'indimenticabile notte in cui la mia anima fu inondata dalla rugiada celeste" 54, richiamando alla memoria la sottile ambiguità di alcune pagine nezvaliane, come ad es. la predica del IV capitolo (che ha d'altronde un altro dei propri modelli nel biblico Cantico dei cantici).

Infine, anche il rapporto tra Marcellina-Maria e il prete - stabilito sull'asse del desiderio sessuale - ci spinge nuovamente a considerare un parallelismo tra Valeria e i missionari di Nezval da un lato, e la giovinetta e il religioso di Ernst dall'altro:

"Il mio curato, impazzito tra una messa e l'altra: "Siete colei che infesta i battelli e che, di notte, scivola sui passeggeri assopiti. Spandete un dolce profumo nelle mie più intime viscere. Siete..." (Religioso silenzio)"55.

E Nezval scriveva:

"Oh fanciulla, sai cosa sei? Sei una stretta di mano di alabastro in una casa pestilente piena di mosche. Sei un vaso il cui collo benedico col pollice. Sei una melagrana non ancora spaccata. Sei una conchiglia nella quale risuoneranno i secoli futuri. Sei un bocciòlo che sboccerà quando maturerà il tempo. Sei una barca di petalo di rosa in un oceano in tempesta. Sei una pèsca dalla quale gocciola sangue rosso..." (pp. 37-38).

⁵² Il Terzo poema visibile (tav. 171 di Una semaine de bonté di Ernst) lo si può vedere in W. Spies, Max Ernst-Collagen, cit., tav. 447: si tratta di una fuga di bianche strette di mano su uno sfondo vuoto e brullo, con un uovo solitario dentro un portauovo, unico spettatore. Penso però che nella "stretta di mano di alabastro" di Nezval vada anche a confondersi la "manina di alabastro" di cui parla Štyrský in un suo sogno del 25.V.1928 e poi anche in Emilia mi viene a trovare in sogno (cit., p. 5), collegandola alla prima esperienza sessuale di se stesso bambino.

La trad. it. del testo è in M. Ernst, Scritture, Rizzoli, Milano 1972, p. 188.
 M. Ernst, Sogno della giovinetta..., tavv. 45-46; trad. it. cit. pp. 207-208.

⁵⁵ Op. cit., tav. 21; trad. it. cit., p. 198.

"Ma io chi sono? Mia sorella o questo scuro scarabeo?"

Una scelta a parte è la scelta del nome della protagonista del Sogno di Ernst:"Questo nome doppio era di un'importanza fondamentale per l'evoluzione del sogno che andiamo a narrarvi. Perché probabilmente è proprio grazie alla confusione provocata dall'accoppiamento di due nomi dal significato così diverso, che noi la vedremo scindersi in due, spaccandosi lungo il filo del dorso, subito all'inizio del sogno e rivestire poi le apparenze sempre cangianti di due personaggi distinti eppur strettamente connessi di "due sorelle", come lei stessa si diceva in sogno, chiamando l'una "Marcellina" e l'altra "Maria" oppure "me" e "mia sorella" "56.

Ci sembra che la scissione della protagonista in due personaggi sia determinante, perché da un lato permette di motivare il mutarsi delle caratteristiche fisiche di Marcellina-Maria nelle varie tavole del romanzo-collage (come permette anche di introdurre il tema della ricerca di identità della giovinetta: "Ma io chi sono? Mia sorella o questo scuro scarabeo?": tav. 20) e, dall'altro, ci induce a considerare anche Valeria e Orlík come le due metà di uno stesso essere e l'intero romanzo di Valeria come le vicissitudini che permetteranno alla fine la ricomposizione originaria.

Una simile considerazione ci porta a toccare un altro problema molto importante nelle teorizzazioni del primo surrealismo, il problema della donna (dell'amore), che va a sua volta a inquadrarsi nel tema ancora più vasto della ricerca surrealista dell'anima gemella, dell'essere complementare.

Come afferma Platone nel Simposio, in origine "l'androgino era un'unità e partecipava, per aspetto e per nome, di entrambi, il maschio e la femmina" 57, ma poi Zeus divise l'uomo integrale in due tronconi, e da allora "ciascuno... cerca sempre il proprio complemento" 58. Questo modello sottende molta dell'opera surrealista degli anni '30 (soprattutto per quanto riguarda la poesia e la prosa), per cui il poeta surrealista, che si tratti di Aragon o di Breton o di Eluard o di Péret, cerca - come scrive X. Gauthier - "una donna, una donna unica al mondo, la sola che sia degna del suo amore... Questa donna gli è stata destinata nel vero senso della parola" 59.

Il motivo dell'Androgino, dell'essere al tempo stesso maschile e femminile, incuriosiva certamente anche Nezval se a un'inchiesta-gioco svoltasi tra i surrealisti cechi, "Tentativo di conoscenza dell'irrazionalità di una penna stilografica" (e dobbiamo ricordare che la parola pero "penna" in ceco è di genere neutro), dove si chiedeva tra l'altro di definire (e motivare) il sesso dell'oggetto "penna", Nezval - a differenza degli altri intervistati (Štyrský, Brouk, Biebl, Teige...) che sottolineavano un suo carattere "maschile" - risponde:

⁵⁶ Op. cit., p. 190.

⁵⁷ Platone, Simposio, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1979, p. 43.

⁵⁸ Op. cit., p. 46.

⁵⁹ X. GAUTHIER, Surréalisme et sexualité, Gallimard, Paris 1971 (trad. it. Surrealismo e sessualità, Sugar. Milano 1973, p. 56), al quale si rimanda anche per chiarimenti sulla lettura limitante che i surrealisti francesi fanno di Platone.

"Androgino (in quanto cava come una donna e allo stesso tempo allungato come un uomo)" 60.

Un fatto che risalta abbastanza facilmente agli occhi del lettore è che, in tutto il romanzo, Valeria e Orlík (ma in fondo anche gli altri personaggi) non sono caratterizzati in maniera precisa e univoca dal punto di vista sessuale. Ci si ricordi, ad es., della scena in cui Valeria riceve un bacio, forse troppo ardente, dalla "cugina" (cap. XIX), o di quando si addormenta abbracciata a Hedvika (cap. XXVIII); o si vada con la mente agli abiti femminili indossati da Orlík nel V cap. o a quando - nello stesso capitolo - confessa a Valeria di sentirsi "come una sorella". A quel che racconta poi lo stesso Orlík, in passato era anche avvenuto che il conestabile avesse cercato di abusare di lui, e da qui arriviamo a un altro degli elementi che attraversa - con grande intensità di presenze - l'intero libro: il tema dell'incesto.

Rari e quasi scartati per capriccio, gli unici rapporti mantenuti entro schemi "normali" sono quelli (magari un po' violenti) del missionario Gracián con Valeria e la nonna, nonché i giochi erotici di Elsa col cocchiere Ondřej. Per il resto, questi rapporti vengono rigorosamente mantenuti all'interno del nucleo familiare (includendo in esso anche la Puzzola, in quanto ritenuta a lungo padre sia di Valeria che di Orlík), ottenendo talvolta risultati al limite dell'assurdo o anche del ridicolo.

Valeria ama Orlík (che è il proprio fratello), Elsa (cioè la nonna di Valeria e di Orlík) fa delle avances a Orlík (il nipote) e bacia Valeria con un ardore a noi più che sospetto. La Puzzola, poi, dal canto suo, cerca di abusare di Orlík e di Valeria (i propri figli, almeno questo secondo la "verità" offertaci in quel momento dal narratore), mentre - verso la fine del romanzo - ormai quasi moribondo per mancanza di sangue (ah, il sangue! quanto sangue, quanto rosso in tutto il romanzo!) succhia la vita dalle labbra insanguinate di Valeria, riacquistando le forze che l'avevano già abbandonato. E Max Ernst scriveva: "Il Padre: "Il vostro bacio mi sembra adulto, ragazza mia. Venuto da Dio, andrà lontano. Andate, figlia mia, procedete e contate su di me" 61, accompagnando il secondo collage del Sogno della giovinetta, dove il carattere incestuoso e proibito del bacio tra l'uomo e la ragazza (la figlia) veniva reso da un bicchiere incollato sulle labbra unite, quasi a volerle mettere in risalto proprio cancellandole.

"Gemelli" diciassettenni, Valeria e Orlík - già complementari nelle prove (iniziatiche) a cui sono sottoposti e dalle quali si salvano a vicenda (prove di acqua per Orlík e di fuoco per Valeria) e già confusi talvolta anche nell'abbigliamento si cercano (e di tanto in tanto, momentaneamente, si incontrano) per tutto il romanzo, trovando però l'appagamento ai propri sforzi soltanto nei capitoli finali: dopo molte traversie e paure e prove iniziatiche, l'Androgino originario si ricompone.

⁶⁰ Cf. l'almanacco Surrealismus, cit., p. 35.

⁶¹ M. Ernst, Sogno di una giovinetta..., tav. 2; trad. it. cit., p. 194.

⁶² T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, in "Communications" 1966, 8.

Montaggi

Passando dal livello della "storia" a quello del 'discorso' (usando la terminologia proposta da Benveniste⁶²), noteremo un secondo punto che tocca da vicino i rapporti tra Nezval e Max Ernst e che interessa un problema ancora più vasto e determinante nella cultura di questo secolo: il problema dei rapporti tra le varie serie artistiche, e soprattutto tra pittura e poesia.

Già nel 1938 J. Mukařovský notava che "nel periodo presente il rapporto più forte unisce le arti figurative, e in particolare la pittura, alla poesia" ⁶³, aggiungendo poi che "questo rapporto non è unilaterale" e scoprendo proprio in Nezval - nelle poesie del ciclo *La cittadina bizzarra* del 1935 - una costruzione semantica incomprensibile se non vengono prima scoperte le "analogie pittoriche" che sottendono il testo, i giochi del poeta con la prospettiva, le fusioni veloci di primo piano e sfondo su una stessa superficie... ⁶⁴.

Riteniamo che una notevole influenza sulla composizione di Valeria e la settimana delle meraviglie sia stata esercitata proprio dai collages raccolti da Max Ernst nei tre libri sopra ricordati: La femme 100 tête (1929), Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel (1930) e Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux (1934), e questo non soltanto - come abbiamo visto - per quanto riguarda il tema trattato (il livello della "storia"), ma soprattutto proprio per quel che concerne la struttura compositiva (il livello del "discorso"). Infatti, scrivendo Valeria, una delle cose cui era interessato Nezval, era certo il gioco con un sistema già precisamente codificato qual'era appunto il romanzo d'appendice, o il romanzo nero in particolare.

Non diverso (anche se più violentemente dissacrante) era l'intento di M. Ernst quando interveniva, ad esempio, sulle pagine di Les Damnées de Paris mutandole di senso con interventi minimi e il più possibile invisibili. Come scrive W. Spies, le illustrazioni originali sulle quali Ernst è intervenuto per costruire Une semaine de bonté "raccontano una storia che il lettore può aggiungere al contenuto manifesto del romanzo come contenuto supplementare e latente" 65.

Allo stesso modo che in Ernst, anche in Valeria possiamo riconoscere due diversi piani narrativi: un primo livello, il livello del romanzo nero, dato dalla storia della povera Valeria perseguitata dai tipici popolatori dei romanzi d'appendice - livello che porta con sé tutta una zavorra di situazioni e di espressioni, talvolta anche inutili allo sviluppo dell'azione -, e un secondo piano di lettura, quello ottenuto da Nezval con l'aggiunta di elementi estranei al genere, come la testa di

⁶³ J. Mukaňovský, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař", in "Slovo a slovesnost" 4, 1938, (trad. it. Analisi semantica di un'opera poetica: "Il becchino assoluto" di Nezval, in "Strumenti critici", 1981, 45, pp. 271 e 272).

 ⁶⁴ Ibid.; cf. S. RICHTEROVÁ, intr. a V. NEZVAL, Valeria e la settimana delle meraviglie, cit., p. 10.
 ⁶⁵ W. Spies, Die "Semaine de Bonté" unseres Jahrhunderts nel catalogo della mostra di M. Ernst al Kestner-Museum di Hannover, aprile-giugno 1972 (le pagine non sono numerate).

puzzola incollata sul personaggio del conestabile, lo sdoppiamento della protagonista in due personaggi, tutta l'ambiguità sessuale delle parole del missionario e talune immagini che sembrano uscire da quei manuali di anatomia che tanto affascinavano i surrealisti, come quando il missionario predica dal pulpito:

"il tuo ventre è una ciotola di alabastro che io benedico col pollice e con l'in-

dice" (p. 39),

dove, nelle parole della Puzzola, sembrano adombrarsi pratiche ginecologiche, mediate magari da qualche *Domácí lekářka*, da qualche *Medico in casa* illustrato.

E tutto il romanzo (ancora fino al cap. XXXII) prosegue portando avanti contemporaneamente questi due livelli per cui, dietro l'apparenza tranquilla dell'ingenua Valeria e di sua nonna, Nezval fa intravedere lo strato nascosto e latente, il mondo della sensualità che il romanzo d'appendice ignorava o relegava in zone rimosse e che affiorava solo in maniera mediata. E allo stesso modo, come in un gioco di specchi o di ridondanze che ribadisca (e metaforizzi) il doppio piano di lettura, anche la casa della nonna mostra una propria vita segreta, una tortuosissima fuga di gallerie sotterranee dentro le quali Valeria si muove spaurita.

Sade in Boemia

Un altro degli stimoli e dei modelli di Valeria è certo da ricercare anche nelle avventure di *Justine* del Marchese de Sade.

Nel gruppo surrealista praghese, l'interesse per Sade è concentrato soprattutto in J. Styrský. Il personaggio del Marchese lo affascinava per la sua solitudine di emarginato, per la sua condizione di "straniero in patria", come dirà Teige parlando di Mácha⁶⁶, per "l'esaltazione erotica che libera la naturalezza degli istinti umani fondamentali" e per il suo "aggressivo ateismo blasfemo" (come scrive Fr. Šmejkal)⁶⁷, e questa fascinazione condurrà Styrský in Francia, al Castello di La Coste, a osservare i luoghi in cui si era svolta la sua vita (per i surrealisti ormai leggendaria), a fotografare l'ormai distrutta "contrada del Marchese de Sade":

"Il castello di La Coste è l'unico posto in relazione al quale possiamo parlare di amore nella vita del Marchese de Sade. Un giorno vi giunse la cognata, Louise de Montreuil. Fu l'unica donna che il Marchese abbia amato in vita sua. Era bionda e il suo sorriso accendeva i suoi presentimenti. Sui pendii del castello la brezza primaverile stormiva negli oliveti. Louise amava i luoghi bui e umidi del giardino. Un'ombra inseguiva un angelo. E quando il Marchese strinse per la prima volta la sua mano trasparente, ella svenne e cadde col viso in terra. Era primavera in Provenza e a nessuno meglio che al Marchese de Sade si adatta la celebre sentenza posteriore di Saint-Just: fu allattato

⁶⁶ K. Teige, Revoluční romantik K.H. Mácha in Ani labut' ani Luna, cit., p. 25 (trad. it. in Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo, cit., p. 71).

⁶⁷ F. Šmejkal, nota apparsa su "Světová literatura" 14, 1969, 5/6, p. 463.

col latte della libertà. E il latte della libertà era il sangue" 68.

Per due volte Štyrský inizierà una biografia del Marchese che avrebbe dovuto fare il paio con quella dedicata nel 1930 a Rimbaud, e il Bulletin international du surréalisme del 1935 già la annuncia come "L'abitante della Bastiglia". Alcuni frammenti vengono pubblicati nel 1931 sul corriere letterario "Odeon" – diretto dallo stesso Štyrský – e su "Rozpravy Aventina" (1933), altri verranno composti negli anni 1938-1939 (e Fr. Šmejkal li raccoglierà nel 1969 in "Světová literatura"), ma la morte prematura dell'autore nel 1942 lascerà la vita di Sade incompiuta e frammentaria.

È certo Štyrský a dare il maggior contributo alla circolazione delle opere di Sade tra i surrealisti boemi. Oltre a vari scritti dedicati al Marchese, ospiterà infatti nella sua "Erotická revue" due brevi racconti di Sade (1933), mentre le "Edizioni 69" da lui stesso dirette pubblicheranno nel 1932 la traduzione ceca di *Justine*, con illustrazioni della Toyen, creando in tal modo un polo di attrazione a cui si riferirà lo stesso Štyrský nella sua già citata *Emilia mi viene a trovare in sogno* e il Nezval del *Notturno sessuale* (*Sexualní nokturno*, Praha 1931, accompaganto da dieci disegni di Štyrský).

Se però - come afferma Avalle a proposito del Marchese de Sade - "Justine non è solo l'innocente perseguitata, [e] le sue avventure non stanno solo a dimostrare che è la virtù, e non il vizio, ad essere punita, ma è soprattutto la storia di una *iniziazione sessuale* rifiutata in nome di principi etici che non tengono conto delle leggi di natura" 69, ci accorgeremo allora che Valeria è precisamente il caso opposto della *ricerca* affannosa di una propria sessualità e delle prove per raggiungerla. E il luogo in cui questa lenta scoperta avviene è il luogo privilegiato della ricerca surrealista: il sogno.

(Buonanotte, eco)

Il romanzo di Valeria può infatti essere diviso in tre parti che corrispondono a tre luoghi ben precisi: il sogno (capp. I-XXXII), la realtà (capp. XXXIII-XXXVII) e una "nuova" realtà (cap. XXXVIII e ultimo), o - per usare altre parole - inconscio, coscienza e "surrealtà".

E proprio in quel luogo privilegiato che è il sogno avvengono le fasi più importanti di questa lenta appropriazione da parte di Valeria della propria sessualità (che poi coincide con il riavvicinamento di Valeria a Orlík, sua metà mancante): le prove iniziatiche di acqua e di fuoco, quel continuo ritrovarsi e riperdersi fino

⁶⁸ J. ŚTYRSKÝ, Kraj Markýze de Sade (La regione del Marchese de Sade), in "Rozpravy Aventina" 1933, poi ripubblicato in Magnetická pole (I campi magnetici), a cura di J. Tomeš, Čs. spisovatel, Praha 1967, p. 17.

⁶⁹ S. D'ARCO AVALLE, Da Santa Uliva a Justine, in Veselovskij - SADE, La fanciulla perseguitata, Bompiani, Milano 1977, pp. 15-16, al quale si rimanda anche per un quadro storico dell'evoluzione del tema della "fanciulla perseguitata", dall'agiografia tardomedievale a Sade.

al termine del XXXII capitolo, quando i missionari partono, la scena si tranquillizza e Valeria può tornare a casa a dormire senza più timore perché anche Orlík dorme poco distante e - come lei stessa afferma - "non ho di che aver paura se egli mi è vicino" (p. 136).

I capp. XXXII-XXXVI mostrano il lento passare del sogno nella realtà (cap. XXXVII): il ricongiungimento avvenuto nell'ambito del sogno deve trasferirsi in coordinate di tempo e spazio reali. E infatti in questi capitoli - a contrasto coi precedenti nei quali l'indeterminatezza e il vago erano gli elementi portanti - tutto comincia lentamente a farsi più preciso, le sensazioni, i suoni, anche se ancora sussistono fenomeni che appartengono alla sfera del sogno.

Elementi mediatori di questo passaggio che trasferisce il ricongiungimento dal piano dell'inconscio al livello della coscienza, sono il biglietto di Orlík (col quale egli ribadisce la propria presenza a un livello narrativo che non gli compete, il livello della Realtà) e lo scapolare, oggetti che però lentamente sfumano e scompaiono (si sbriciolano), come all'alba i ricordi dei sogni.

A questo punto, però, nulla più impedisce che Valeria si unisca alla parte mancante di sé e che l'essere androgino vada a ricomporsi - come affermava Platone e come i surrealisti, nella loro pratica, ribadivano. E il ricongiungimento finale (ricordo, ancora una volta, delle agnizioni dei romanzi d'appendice) avviene, infine, tra le braccia della madre⁷⁰.

La Realtà, ormai, non ha più senso (e consistenza) e, come lo scapolare si era sbriciolato tra le dita di Valeria, anche la casa della nonna crolla, tagliata da una crepa, con tecnica e fragore simili al crollo della casa Usher di Poe. Realtà e sogno si vanno a fondere - come auspicava Breton nel Primo Manifesto - "in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire" 171. Lo scenario del capitolo finale cambia allora totalmente aspetto: ai luoghi bui e soffocanti si contrappone il cielo aperto, all'angustia degli spazi stretti il libero spaziare dello sguardo quanto più lontano possibile 172.

Anche lo stile della prosa è cambiato: non più la lingua artificiosa e teatrale dei personaggi e nemmeno il metaforismo liricizzante del narratore che velava una forte sensualità. La sensualità - così presente e determinante in tutto lo svolgersi del romanzo - sfuma qui in un paesaggio da favola, in una Piccola Arcadia, e Orlík saluta la natura riecheggiando l'addio del pellegrino di Mácha nel *Pellegri*-

Dopo aver sottolineato che per i surrealisti la figura della donna cercata si identifica con l'immagine della madre, X. Gauthier conclude affermando che "così, per i surrealisti la rivoluzione riporta nell'innocente e felice paradiso perduto dell'infanzia, all'età dell'oro dei primi tempi. Il padre messo da parte o annientato significa il ritorno ad un mitico rapporto a due con la madre, alla permanenza nel suo ventre, al Nirvana uterino" (Surrealismo e sessualità, trad. it. cit., pp. 224-225).

⁷¹ A. Breton, Primo Manifesto del Surrealismo, trad. it. cit., p. 259.

⁷² Il differenziarsi di quest'ultimo capitolo dai precedenti è anche sottolineato dalla mancanza di un titolo preciso e dal fatto che l'unico enunciato metanarrativo di tutto il romanzo è giusto in queste pagine finali: "Tutti i lettori hanno certo riconosciuto la giovane coppia" (p. 153).

58

naggio alle Krkonoše (1833): "Tu, natura ingannatrice di te stessa, ricoprirai la mia tomba con un'erba più verde del paesaggio che le sta intorno, e tornerai a sorridere sopra di me, come se io non fossi mai stato qui, e la mia bocca non avesse mai esclamato a queste montagne: buona notte!" Tacque, attorno era silenzio, soltanto l'eco rimbalzata dalle montagne che s'ergevano ai suoi lati, ripeteva la sua voce: buona notte, - buona notte".

Solo Valeria ha un ultimo guizzo e si stringe a Orlík, suo gemello e suo doppio, intonando l'ultima canzone, ma è una canzone che si rivolge contemporaneamente a un amante e a un'amante: l'Androgino riunito parla ormai con una voce sola.

Romanzo di una quête, descrizione della ricerca di una identità - e in questo simile al Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel e alla Nadja di Breton⁷⁴ -, Valeria e la settimana delle meraviglie sembra quindi chiudersi nella deliziosa tranquillità dell'appagamento (quando anche il máchiano contrasto tra individuo e natura si è placato), nella sublimazione dei conflitti, "nell'innocente e felice paradiso perduto dell'infanzia".

74 Si legga la bella analisi di *Nadja* in G. Violato, *Scritture surrealiste*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 127-168 (sul tema della *quête* in particolare le pp. 132-155).

⁷³ K.H. Mácha, Pout' krkonošska, ora in Dílo, II, Borový, Praha 1949, pp. 159-160 (trad. it. in A. Wildová Tosi, Un poeta romantico ceco. Prose autobiografiche di K.H. Mácha, Marsilio, Venezia 1976, p. 141). Per Nezval si veda p. 155 della traduzione italiana.