

## “...NON AVEVA IL SESSO RICOPERTO DAL MUSCHIO” La raccolta collettanea *Ani labuť ani Lúna* (1936) e la critica sul *Diario del 1835* di K. H. Mácha come manifesto estetico, etico e filosofico dei surrealisti cechi

TIZIANA D'AMICO  
UNIVERSITÀ “CA’ FOSCARI” VENEZIA

**Abstract** – The paper aims to investigate the Surrealist interpretations of the poet Karel Hynek Mácha (1810-1836), proposed in the collective volume *Ani labuť ani Lúna* (*Nor the Swan nor the Moon*, 1936). Published with a clear polemical intention, it contains numerous criticisms of the official celebrations for the centenary of Mácha’s death: a mythologized image of the author, canonized as “the” Czech romantic poet par excellence, poet of love as well as patriot. The Surrealists propose, instead, a reflection on the body and the sexual sphere in Mácha based on his *Diary of 1835* and on the parts encrypted by the author. In *Ani labuť ani Lúna*, the omission of these parts in the version published posthumously becomes a tool for criticizing bourgeois morality within the Czechoslovak society of the time, as well shows the State’s exploitation of the figure of Mácha. After presenting of the contents of the various essays in the publication, I will focus on the contributions of V. Nezval, Z. Kalandra, K. Teige and B. Brouk and on the “witness-to-the-truth” function that the Surrealists ascribe to the encrypted parts of the Diary.

**Keywords:** Czech Surrealism; K. H. Mácha; Diary; Czech Romanticism.

### 1. Il centenario di Mácha - 1936

Nel 1936 il Gruppo surrealista in Cecoslovacchia pubblica sotto la curatela di Vitězslav Nezval *Ani labuť ani Lúna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy (Né cigno né luna. Raccolta per il centenario della morte di Karel Hynek Mácha)*.<sup>1</sup> Il volume raccoglie diversi contributi ed è pensato come atto di protesta nei confronti delle celebrazioni per il centenario della morte del poeta romantico Karel Hynek Mácha (1810–1836). Accanto ai testi di Nezval, Karel Teige, Bohuslav Brouk, Závěš Kalandra e Adolf Hoffmeister, e ai lavori di Jindřich Štrýský, Toyen e dello scultore Vincenc Makovský – membri del gruppo surrealista –, troviamo anche i testi di Konstantin Biebl, Emil F. Burian (personalità vicine al surrealismo), del poeta Laco Novomeský (unico slovacco ed esponente del gruppo Dav)<sup>2</sup> e dello studioso strutturalista Jan Mukařovský.

Il 1936 è anche il centenario del *Maggio* (*Maj*), il componimento poetico di Mácha elevato dal pubblico a sintesi della sua opera e della sua stessa persona.<sup>3</sup> Pubblicato nel

<sup>1</sup> Il titolo del volume è tratto dal primo verso di un componimento di Mácha raccolto in *Ohlas pisni narodnych* (*Eco dei canti popolari*, 1832).

<sup>2</sup> Di orientamento politico di sinistra, il gruppo raccoglie numerosi intellettuali e artisti slovacchi a Praga (dove molti slovacchi si spostano per studiare all’università). Il nome, che significa “folla”, nasce dalle iniziali dei suoi fondatori Daniel Okáli, Andrej Sirácky e Vladimír Clementis. Pubblicano una rivista, omonima, che esce dal 1924 al 1937, che si occupa di arte, filosofia, politica culturale; “DAV” è considerata la prima rivista d’avanguardia slovacca (Perný 2022).

<sup>3</sup> La bibliografia su Mácha e sul *Maggio* è di estrema vastità ed esula dagli obiettivi del presente lavoro. Per una breve e sintetica ricostruzione della vicenda del poema si rimanda ai lavori di Cosentino 2013a; 2013b;

1836, pochi mesi prima della morte dell'autore<sup>4</sup> (fattore che ha ulteriormente rafforzato il processo di simbiosi tra l'opera e il poeta), il poema viene immediatamente identificato come simbolo: in chiave inizialmente negativa – la critica principale è quella di “byronismo”,<sup>5</sup> immoralità e insufficienza di spirito nazionale<sup>6</sup> – e, a partire della seconda metà dell'Ottocento, positiva – il poema viene elevato a massima espressione dell'amore e del ceco quale lingua poetica. Annalisa Cosentino descrive il *Maggio* come il poema “più celebre e più celebrato, il più stampato e il più studiato della letteratura ceca” (Cosentino 2013a, p. 9). Quanto affermato dalla studiosa riguardo al *Maggio* può essere applicato a Mácha: l'autore ceco forse più studiato, per la sua opera, ma anche per la sua personalità. Se il *Maggio* è “un'opera che è insieme frutto, radice e linfa di una tradizione importante come quella della poesia ceca moderna” (Cosentino 2013a, p. 9), Mácha è un autore che ha attirato fin dall'inizio molta attenzione, fino a divenire nella prima metà del Novecento “il” poeta nazionale e “il” poeta dell'amore per eccellenza – dai primi versi del primo canto del *Maggio*<sup>7</sup> (Pynsent 2010). Il culto di Mácha diviene così un “trittico”: egli è un “classico, poeta dell'amore, poeta della ‘cechità’ e della nazione” (Vašák 2009, p. 8).

2020. Per una ricostruzione altrettanto sintetica su Mácha poeta nazionale in chiave di mito si rimanda a Pynsent 2010; Faktorová 2011; per la riflessione storica sul romanticismo ceco, e Mácha al suo interno, si rimanda ai lavori di Hrdina 2012. L'anniversario della nascita nel 2010, come già quello della morte nel 1936, ha prodotto numerose pubblicazioni, tra cui Grebeníčková 2010a; Haman, Kopáč 2010; Prokop 2010; Tureček, Faktorová 2010; Piorecký 2011. Riportiamo alcune delle date chiave della vita di Mácha: il primo testo in ceco pubblicato da Mácha è del 1831 (la poesia *Svatý Ivan*) quando è studente di legge presso l'Università Carlo di Praga, i testi precedenti sono in tedesco. Prima del *Maggio* (1836), Mácha pubblica su rivista i componimenti poetici *Večer na Bezdězu* e *Marinka* e la prosa *Křivoklad* (tutti e tre pubblicati nel 1834). Tra il 1834 e il 1835 si fa conoscere anche come attore presso il Teatro Kajetán. Il 23 ottobre 1836 aiuta nello spegnimento di un incendio a Litoměřice, dove si era trasferito dopo la laurea per lavorare presso un avvocato; la notte tra il 5 e il 6 novembre muore per problemi respiratori. Per una breve biografia si rimanda a Cosentino 2013b.

<sup>4</sup> Il *Maggio* è stato stampato nel mese di marzo del 1836, Mácha muore nel mese di novembre dello stesso anno. Sebbene la causa della morte fosse il colera, la vicinanza dei due eventi, l'incendio e la morte per problemi respiratori vengono subito messi in relazione, creando il nesso tra la morte e il gesto altruistico (Pynsent 2010).

<sup>5</sup> Byronismo è usato dalla critica coeva, osserva Hrbata (2010, p. 102), come insulto. Con questo termine gli esponenti del risveglio nazionale (*národní obrození*) facevano riferimento a un'influenza negativa, incarnata dalla poesia del poeta inglese e percepita come “altro”, estranea alla “natura” ceca: “a poetry or an attitude hostile to the ideas of Czech nationalism” (Procházka 2000, p. 37). Sulla questione dell'influenza di Byron su Mácha e più in generale nel romanticismo ceco si rimanda a Procházka 2000; Hrbata, Procházka 2005. Il rapporto tra Mácha e Byron è stato affrontato anche da Wellek nel 1937. L'articolo indaga quali aspetti della poesia di Mácha possono essere letti come influenza del poeta inglese (che Mácha legge in traduzione tedesca), sottolineando anche le divergenze tra i due poeti su temi comuni (per esempio, il concetto del nulla, che in Byron è del tutto accolto, mentre per Mácha è qualcosa di inevitabile; pp. 410-411). L'articolo afferma una chiara appartenenza di Mácha alla letteratura ceca, ricollocando la questione di Byron tra gli autori, come per esempio Mickiewicz, che hanno influenzato il poeta ceco.

<sup>6</sup> Le recensioni negative più famose sono di Jan S. Tomíček, di Josef K. Chmelensky e di Josef K. Tyl. Quest'ultimo in particolare lamenta la debolezza dell'opera dal punto di vista patriottico. La posizione critica di Tyl è ulteriormente rafforzata con la pubblicazione della novella *Rozervanec* (*L'uomo lacerato*) nel 1840. Uno dei protagonisti, Hynek (un chiaro rimando a Mácha) viene criticato per lo spreco che fa del suo talento: in quanto poeta ceco Hynek deve dedicarsi alla difesa della lingua e della letteratura ceca, intesa qui come celebrazione della poesia popolare. L'influenza di Byron, la scelta della sfera interiore dell'individuo e dei suoi dubbi e l'attenzione per l'amore “morboso” sono temi che non possono appartenere alla letteratura ceca. La critica è ancora più pungente in quanto Tyl definisce *Rozervanectvi* (l'essere *rozervanec*) una malattia, una moda straniera. Il rimando non è solo a Mácha, ma anche ai suoi seguaci.

<sup>7</sup> I versi “Byl pozdní večer – první máj –/večerní máj – byl lásky čas. (“È tarda sera – il primo di maggio –/una sera di maggio – tempo d'amore”, Mácha 2013, p. 39) sono i versi più conosciuti e alla base della larga diffusione del mito di Mácha come poeta dell'amore e del *Maggio* come poesia sull'amore. Il *Maggio* si

Lo studioso Pavel Vašák (2011, p. 9) parla di “simbiosi” per affrontare l’estensione e la pervasività della figura di Mácha nella letteratura ceca, sia a livello di ispirazione creativa sia come ambito di ricerca, e non vi è generazione che non abbia dovuto – e debba – confrontarsi con lui (Faktorová 2011, p. 51). Più di ogni altro nome, quello di Mácha è stato soggetto ad “appropriazioni” e la sua opera declinata secondo letture fortemente ideologiche, come sottolinea il titolo di un articolo di Martin C. Putna *Či je Mácha? (Di chi è Mácha?, 1993)*. La simbiosi di Mácha con la letteratura ceca è inoltre caratterizzata dalla polarità: da un lato egli è parte integrante della letteratura nazionale e poeta capace di raggiungere vette artistiche, dall’altro la sua opera è contraddistinta da una marcata inquietudine e sovversione (Faktorová 2011, pp. 56–57).<sup>8</sup> Tale doppia rappresentazione si applica anche al *Maggio*, come osserva lo scrittore Vladislav Vančura nel 1936: “E così dopo un secolo incontriamo due *Maggio*. Un *Maggio* idillico, che suona una melodia dell’amore sonnolenta e familiare, e un *Maggio* che brilla e arde come una poesia di eterna nascita”.<sup>9</sup>

Nel 1936 Mácha è già divenuto il poeta nazionale ceco, il poeta dell’amore e della gioventù presso il largo pubblico e il poeta dell’introspezione romantica per gli studiosi di letteratura. Il centenario ha avuto un’eco notevole nell’intero spazio culturale ceco del periodo:

Le celebrazioni del 1936 furono davvero imponenti. Il nome di Mácha fu fatto proprio da gruppi di orientamento culturale eterogeneo e da esponenti politici diversi tra loro, nel corso dell’anno svariate riviste avviarono la discussione sull’attualità dell’eredità di Mácha attraverso saggi, discussioni specialistiche e inchieste, vennero organizzati incontri, *matinée* a teatro e programmi radiofonici (Wiendl 2013, p. 188).

Il centenario dalla morte dell’autore ha però anche una forte impronta politica. L’espressione più evidente dell’inserimento di Mácha nell’identità collettiva ceca ufficiale (Vale 1999) è quella della sua crescente presenza nello spazio urbano: nella ricorrenza del 1910 a Praga era stato inaugurato il monumento dedicato al poeta nei giardini di Petřín, mentre nel 1936 a Litoměřice, nella regione al confine con la Germania, viene inaugurato il busto di Mácha; durante le celebrazioni, nel mese di maggio, nella cittadina di Bělá pod

compone di quattro canti, intervallati da due Intermezzi e anticipati da una dedica “al cittadino praghese, fervente patriota” Hynek Komm. Riportiamo in breve la trama per meglio comprendere le polemiche riguardo al mito del poeta dell’amore: Jarmila viene a sapere che Vilém, il suo amato, è stato condannato a morte per l’omicidio dell’uomo che l’ha sedotta; il primo canto si conclude con il suicidio della giovane, che si getta in un lago la sera del primo di maggio. Il seduttore ucciso si scopre essere il padre di Vilém, che aveva scacciato il figlio da giovane; abbandonato, Vilém cresce come brigante fino a essere conosciuto come “signore dei boschi”. La notte, prima dell’esecuzione, Vilém riflette sulla condizione dell’uomo, sulla fugacità dell’infanzia e sull’impossibilità dell’amore. La condanna a morte deve essere eseguita tramite decapitazione, all’alba del due di maggio; il corpo morto viene legato alla ruota e successivamente issato su di un palo, dove viene posta in cima la testa. Sette anni dopo l’accaduto, in inverno, Hynek, un poeta, cammina per i boschi e grazie al ritrovamento di un teschio viene a conoscere la triste storia di Vilém e di Jarmila; Hynek ritorna poi a maggio per riflettere sulla propria sorte e su quella di Vilém.

<sup>8</sup> Per meglio comprendere questo rapporto dicotomico si vedano in particolare due pubblicazioni: la raccolta di testi che testimoniano il “pellegrinaggio ceco”, come indicato nel titolo, della figura di Mácha e del suo mito curato da Vašák (1999) e il catalogo della mostra *KHM 1810–2010. Dvě století české kultury s Máchou* (Tureček, Faktorová 2010).

<sup>9</sup> Tutte le traduzioni italiane (se non indicato diversamente) delle fonti in lingua ceca e polacca sono a nostra cura. Per uniformità grafica, si applicano le norme redazionali della presente rivista anche alle citazioni (in traduzione) dei testi originali in ceco e polacco.

Bezdězem<sup>10</sup> vengono inaugurati un memoriale nella piazza centrale, una statua del poeta posta lungo la strada verso le rovine del castello e una placca che celebra la “roccia di Jarmila” (protagonista femminile del *Maggio*) nei pressi di un laghetto artificiale comunemente chiamato Máchovo jezero (Il lago di Mácha). Il poeta che scelse di scrivere in ceco “rifiutando” la lingua tedesca, il poeta nazionale, cantore dell’amore e che morì da eroe romantico sacrificandosi per salvare delle persone dal fuoco – una delle componenti più affascinanti del mito – diviene un emblema dell’amore per la patria nel quale una Cecoslovacchia sempre più nel mirino della Germania di Hitler si riconosce – o come minimo tenta senz’altro di riconoscersi. Le celebrazioni a Litoměřice sottolineano l’appartenenza della regione alla Cecoslovacchia e la presenza di Mácha diviene prova della loro “cechità”.<sup>11</sup> Due anni dopo, nel 1938, i resti di Mácha verranno esumati e trasportati da Litoměřice, nei Sudeti appena ceduti alla Germania, a Praga (suo luogo natale). Il funerale, celebrato nel mese di maggio, viene visto dalla società del tempo come un atto di mobilitazione collettiva nazionale e di difesa dell’identità ceca (Sayer 1998, pp. 25–28; Auer 2008, p. 1686).

La pubblicazione surrealista si inserisce dunque all’interno di un contesto celebrativo della figura di Mácha a 360°: se il mondo letterario, con *in primis* il Circolo linguistico di Praga, gli riconosce un impatto sulla poesia e sulla letteratura tale da essere costante soggetto di ricerca (Mukařovský 1938),<sup>12</sup> la società civile lo celebra come Poeta romantico (nazionale, dell’amore, della gioventù) in eventi a lui dedicati, come festival e mostre, e il mondo politico e istituzionale quale figura appartenente al Pantheon della cultura ceca tutta. I monumenti sono finanziati dalle Istituzioni e alle loro inaugurazioni a Litoměřice sono presenti le cariche istituzionali e gli esponenti politici, del clero nonché del “mondo letterario di Praga” (*Litoměřické Listy* 30.5. 1936 in Vašák 1999, p. 179).

## 2. *Ani labuť ani Lůna*: il Mácha dei surrealisti

*Ani labuť ani Lůna* è un atto di forte protesta da parte del gruppo surrealista contro le celebrazioni dell’anniversario di Mácha e del *Maggio*, “il cui significato, volontariamente o involontariamente, è stato deformato infinite volte, esattamente come per le altre opere del

<sup>10</sup> La cittadina si trova nella Boemia centrale. Mácha visita la zona tra il 1832 e il 1836, rimanendo particolarmente affascinato dalle rovine del castello. In base a quanto scritto in un diario, gli studiosi ritengono che il *Maggio* sia ambientato in questa zona (Grebeníčková, 2010b) Il monumento permette di comprendere l’estensione del culto di Mácha: l’opera viene “svelata” durante il festival dedicato a Mácha che si svolse dal 16 al 18 maggio 1936 e fu organizzato dall’Unione degli studenti cecoslovacchi (Ústřední svaz československého studentstva) e dall’associazione studentesca locale (Studentský spolek v Bělé).

<sup>11</sup> A dimostrazione si può prendere la risposta pubblicata sul quotidiano *Litoměřické Listy* a un articolo apparso su *Narodní politika* (quotidiano vicino al Partito nazional-democratico di orientamento conservatore e a sostegno del nazionalismo ceco) nel quale si lamenta il fatto che i resti di Mácha si trovino nel territorio ostile e germanizzato di Litoměřice e non invece a Praga. L’articolo riprende la risposta di *České slovo* (quotidiano del Partito Nazionale sociale) nel quale si afferma l’appartenenza di Litoměřice alla Cecoslovacchia, a breve distanza da Praga e “buona terra ceca come qualsiasi altra” (*Litoměřické Listy* 8.2. 1936 in Vašák 1999, p. 174-175).

<sup>12</sup> Convogliando le ricerche e gli studi in corso, il centenario del 1936 produce, come spesso accade, un’intensificazione in termini di pubblicazioni nell’ambito della ricerca – basterà qui citare i lavori di Šalda (1936), Novák (1937) nonché la collettanea del Circolo linguistico di Praga, *Torso a tajemství Máchova díla* (*Torso e segreti dell’opera di Mácha*). La pubblicazione raccoglie i lavori dei membri del Circolo Dmitrij Čiževskij, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Otokar Fischer, Bedřich Václavěk, René Wellek, oltre al contributo di F.X. Šalda. L’impatto sulla storia della letteratura e sugli studi máchiani del volume è a sua volta oggetto di studi e ricerca. Si veda, per esempio, la sezione espressamente dedicata agli studi strutturalisti su Mácha nel volume *Máchovské rezonance* (Piorecký 2011, pp. 147-183).

grande romantico rivoluzionario e vero creatore della poesia ceca Karel Hynek Mácha” (Nezval 1995a [1936], p. 7). E ancora “Di questo si tratta, che il ‘male’ nella poesia di Mácha sia da noi svelato proprio nell’anno in cui essa viene affogata nella minestra del bene provinciale” (Nezval 1995a [1936], p. 7). È qui evidente come i surrealisti si collochino agli antipodi rispetto alle interpretazioni di Mácha e della sua opera sopra accennate, individuando nel carattere sovversivo il significato principale del poeta romantico.

*Ani labut' ani Lùna* viene descritto, nella Postfazione anonima, firmata da tutti gli autori e scritta, con tutta probabilità, da Nezval, in quanto curatore del volume, come “un atto di vendetta” (Doslov, 1995 [1936], p. 82). Come per le riviste, anche questa raccolta nasce dall’idea di pubblicazione come gesto ed evento il cui obiettivo è quello di “incidere direttamente e immediatamente sulla società” (Brugnolo 2016, p. 48). Seppur in forme e intensità diverse e senza raggiungere il tono irriverente e quasi di scherno di Brouk, che fa della provocazione la sua forma espressiva (Solařík 2014, p. 14), in ciascuno dei testi degli esponenti del surrealismo ritroviamo le critiche di provincialismo e cattivo gusto riguardo alle celebrazioni statali, la denuncia dell’ipocrisia della borghesia tutta nonché il gusto per lo scandalo: si tratta di elementi che permettono di caratterizzare *Ani labut' ani Lùna* come atto performativo. In questa ottica, possiamo leggere questa pubblicazione come appartenente al genere del manifesto dell’avanguardia, ossia come *speech act* che, attraverso la sua stessa natura performativa, vuole richiamare l’attenzione del pubblico per una trasformazione della realtà.<sup>13</sup>

Nel testo dedicato ad *Ani labut' ani Lùna*, lo studioso Josef Vojvodík (1996) critica duramente il volume e soprattutto la lettura avanzata da Teige e Nezval. Come Putna (1993), anche Vojvodík sottolinea la dimensione ideologica del volume. La critica principale dello studioso riguarda l’“ambigua assiologia semantica” (p. 221) alla base delle interpretazioni dei diversi contributi che non pone distinzione tra la persona di Mácha e la sua opera: i testi si sviluppano pertanto partendo un’idea “dicotomica, fortemente semplicistica e senza distinzioni” (ibidem). *Ani labut' ani Lùna*, per Vojvodík (1996), è un “conglomerato di dicotomie assurde eppure, allo stesso tempo, perentorie” (p. 223) che sostiene un’interpretazione “errata e ingannevole”<sup>14</sup> (p. 219) dell’opera e della persona di Mácha. Che il volume avanzi una reinterpretazione di Mácha volta a evidenziare la posizione politica del gruppo verso il contesto a loro contemporaneo anziché una ricerca “neutrale” sulla lingua poetica, come quella del Circolo linguistico praghese, è un fatto innegabile. Tuttavia, riteniamo che proprio le letture fortemente ideologizzate di Mácha contenute in *Ani labut' ani Lùna* mettano in luce in maniera decisiva la complessa relazione del surrealismo ceco con la società e la cultura che la circonda.

<sup>13</sup> Come osserva Benedikt Hjartarson (2007), il manifesto dell’avanguardia ha la sua matrice nel manifesto rivoluzionario il quale trasforma i rapporti di potere attraverso la creazione di una critica radicale nei confronti dell’idea di sfera pubblica sostenuta dalla borghesia, in chiave autoritaria, per affermare una voce alternativa (plebea e/o proletaria). All’interno dell’avanguardia, che eleva il manifesto a suo genere “identitario”, esso prende una dominante estetica accanto a quella politica. Il manifesto dell’avanguardia, e in particolare quello surrealista (Breton) sono atti di rifiuto verso la società. In esso è pertanto fondamentale la dimensione di performatività: il manifesto non descrive una storia di rottura “but produces such a history, seeking to create this rupture actively through its own intervention” (Puchner 2002, p. 450). Per una ricostruzione delle diverse teorie sul genere del manifesto si veda Yanoshevsky 2009.

<sup>14</sup> Vojvodík sottolinea la dimensione ideologica del volume. Esso è il risultato non di un “passionate error” nell’accezione avanzata da De Man nell’analisi del *Secondo discorso* di Rousseau (1973), ma di un “errore deliberato” (p. 222). La lettura dei surrealisti non è il risultato della “cecità” involontaria prodotta da un errore generato della decostruzione del testo – un errore quindi insito nel processo stesso di lettura e che viene poi legittimato dalla retoricità discorsiva – ma di un errore “che significa una deformazione voluta del testo letto per ragioni ideologiche e che muove dall’affermazione che le nostre conoscenze e il nostro sapere soccombono a una data autorità, la quale esclude a priori qualsiasi differenza” (Vojvodík 1996, p. 226).

Nell'interpretazione anacronistica di Mácha avanzata dai surrealisti possiamo ritrovare “in azione” due principi fondamentali del surrealismo: l'unione della rivoluzione politica con quella antropologica<sup>15</sup> e la rivolta “contro tutta la fenomenologia di tabù e repressione che reggono l'ordine sociale stabilito” (De Paz 2005, p. 32). La rilettura surrealista della figura del poeta muove dunque dall'elaborazione della storia della letteratura in chiave ideologica, ovvero applicando i concetti del marxismo e della psicoanalisi freudiana non come strumenti d'analisi, bensì come chiave di volta su cui costruire tale interpretazione. *Ani labuť ani Lúna* rappresenta uno degli esempi più chiari di critica così come viene portata avanti dai surrealisti (Tippnerová 2014, pp. 169-173): si tratta sempre di un'attività “impegnata” e mai di un'osservazione distaccata, ossia una critica militante, volta a contribuire alla liberazione dell'individuo e non a costituire un'estetica surrealista fine a sé stessa. L'interpretazione del *Maggio* e di Mácha si sviluppa, utilizzando le parole del titolo del testo di Vojvodík (1996) attraverso una “lettura quale deformazione e permanenza del testo”. L'idea stessa di “permanenza” è una delle cifre – se non forse “la” cifra – più peculiari del surrealismo: quell'idea di persistenza di uno stato d'animo surrealista, che si rintraccia nel passato, nel presente e nel futuro e dalla quale si genera una filosofia di vita e una ricerca che trascende il singolo medium espressivo.<sup>16</sup>

Prendendo quindi *Ani labuť ani Lúna* come manifestazione collettiva – intesa qui non solo come atto condiviso e rappresentativo, ma come strumento di espressione identitaria della propria appartenenza tipicamente surrealista (Spiteri 2016) – della lettura surrealista di Mácha e della sua opera, possiamo, sebbene in maniera schematica, raggruppare l'indagine dei surrealisti in due macroambiti: la figura di Mácha come romantico rivoluzionario (Teige) e la produzione poetica di Mácha (Nezval). Ad essi si connettono la decostruzione del mito di Mácha e la dimensione “corporea” di Mácha (Kalandra e Brouk). Tali ambiti di ricerca sono strettamente interconnessi tra loro: da un lato in quanto per il surrealismo vi è totale fusione tra la percezione dell'artista e la sua opera e dall'altro perché gli aspetti sopra elencati sono a loro volta una reazione alla complessa stratificazione della ricezione di Mácha nella cultura ceca.

Il presente lavoro vuole indagare la connessione tra la ricerca sulla corporeità di Mácha e come questa venga usata per decostruire il mito di Mácha poeta nazionale – problema che, a quanto ci risulta, è stato finora soltanto lambito dagli studiosi.<sup>17</sup> In

<sup>15</sup> Tale fusione è espressa in modo chiaro da Breton nel discorso del 1935 al Congresso degli scrittori di Parigi: “Trasformare il mondo”, ha detto Marx, ‘cambiare la vita’ ha detto Rimbaud: per noi, queste due parole d'ordine fanno tutt'uno”.

<sup>16</sup> Esemplare in questo senso la sostituzione effettuata da Arturo Schwarz per parlare della persistenza di valore della ricerca surrealista. Schwarz sostituisce il termine anarchismo con surrealismo nel citare le parole dell'anarchico Maurice Joyeux: “Vi sono delle costanti nello spirito umano che sono inestinguibili. Il *surrealismo* è inalienabile. Quello che cambia non è il *surrealismo*, ma il clima sociale e i mezzi per metterlo in pratica” (Schwarz 2014, p. 14). Corsivo nostro.

<sup>17</sup> *Ani labuť ani Lúna* viene citato nella quasi totalità degli studi dedicati al surrealismo ceco e in numerosi studi dedicati alla ricezione di Mácha nel Novecento. Il numero di studi sul volume come testo, e non alla sola funzione polemica, è però relativamente ridotto. Il testo di Vojvodík (1996) è, a nostra informazione, l'unico testo interamente e unicamente dedicato ad esso, all'interno della monografia *Český surrealismus*. Tippnerová (2014) dedica attenzione soprattutto alla funzione che la critica, sociale ed estetica, svolge nel surrealismo, e di cui *Ani labuť ani Lúna* è un esempio. Budagova (2010) sviluppa la sua riflessione sul rapporto dei surrealisti verso Mácha attorno al concetto di “non conformismo”, che indica come di tipo estetico per Mácha e culturale per i surrealisti. La sua ricostruzione si concentra principalmente sulle riflessioni di Nezval e la lingua poetica. Anche Čolaková (1999), nei suoi studi sulla lingua poetica dell'avanguardia approfondisce questo aspetto. I singoli contributi sono poi, ovviamente, presenti nelle indagini sui loro autori, come ad esempio il testo di Teige è inserito nella ricerca sul romanticismo e quello di Brouk nei recenti studi sulla sua opera.

particolare, ci soffermeremo sulla funzione di “testimonianza della verità” che i surrealisti ascrivono alle parti censurate del *Diario del 1835* (*Deník z roku 1835*, di seguito *Diario*). L'indagine su questo ultimo punto di connessione permette di illustrare quell'unione tra visione politica e antropologica che caratterizza il surrealismo: il corpo di Mácha, nella sua dimensione di desiderio sessuale e artistica, come manifestato nel *Diario*, è la dimostrazione della stretta connessione tra corpo che desidera, corpo che crea e il corpo sociale che li reprime e che, pertanto, va sovvertito. In altre parole, l'indagine non verte su di una valutazione della posizione surrealista su Mácha – la quale, come vedremo, dal punto di vista storico mostra tutti gli elementi di una lettura regolata dalla volontà di mostrare la totale correttezza della propria teoria applicata dall'alto sul testo –, ma sulle funzioni che il culto di Mácha e la polemica sul *Diario* svolgono all'interno del discorso surrealista. In altre parole, *Ani labut' ani Lúna* ci interessa in questa sede come progetto estetico, filosofico e politico che permette di comprendere più a fondo il significato dell'esperienza surrealista ceca e internazionale, anziché dalla prospettiva degli studi máchiani.

Per una migliore comprensione della rilettura di Mácha e della sua poesia avanzata dai surrealisti, riteniamo sia utile soffermarci sul volume nella sua totalità. Si passerà successivamente all'analisi della questione del *Diario* di Mácha nelle sue parti cifrate e agli aspetti che i singoli autori, Kalandra, Nezval e Brouk, sottolineano nei loro contributi.

## 2.1. Perché *Ani labut' ani Lúna*: la contrapposizione come principio

*Ani labut' ani Lúna* presenta una sintesi della posizione del gruppo surrealista ceco nei confronti di Mácha, mettendo in discussione l'interpretazione “borghese” promossa dallo Stato. Per Nezval, come per gli altri esponenti del gruppo surrealista, l'eredità di Mácha appartiene all'avanguardia: *Ani labut' ani Lúna* è la dichiarazione di tale legame. Ciò che viene delineato in esso è un “Mácha surrealista” (Putna1993).

La “vendetta” invocata nella Postfazione prende la forma di testi che rigettano la lettura conformista e idilliaca del *Maggio* quale poema celebrativo dell'amore e che, soprattutto, negano l'appartenenza del poeta romantico alla società borghese. Quest'ultima è accusata di una “appropriazione indebita” dell'eredità di Mácha: “La borghesia, che un secolo fa ha negato a Mácha l'accesso nel salone del suo idillio patriottico, oggi non ha diritto di appropriarsi dell'eredità di Mácha” (Doslov 1995 [1936], p. 83). Si sostiene che tale appropriazione da parte della borghesia – la classe dirigente dello Stato cecoslovacco – ha significato un appiattimento, uno svuotamento del vero significato dell'opera di Mácha:

Le scintille rivoluzionarie e incandescenti della poesia di Mácha si sono tenute vive per un secolo sotto la cenere del conformismo per poter bruciare nella fiamma magnifica davanti agli occhi della poesia e del pensiero d'avanguardia rivoluzionaria, il cui rapporto con la società contemporanea e la sua cultura è quello dello scontro tra nemici. Che i diligenti scrittori da ufficio celebrino i loro idoli dell'accademia, della chiesa o della patria, che gli oratori della borghesia seppelliscano i loro morti: la rivolta romantica di Karel Hynek Mácha però non può essere canonizzata e intorpidita” (Ibidem).

In apertura, la prefazione di Nezval presenta le motivazioni che hanno portato alla pubblicazione, mentre la Postfazione sottolinea lo scopo del volume come gesto del gruppo surrealista.

Ad aprire i contributi è il componimento poetico di Biebl, *Hrob K. H. Máchy* (*La tomba di K. H. Mácha*) e a chiuderlo è il testo più provocatorio, *Máchův kult* (*Il culto di Mácha*) di Brouk. I contributi sono presentati nell'indice secondo un ordine alfabetico in base al cognome: il risultato (difficile dire se voluto o fortuito) è quello di un percorso che

dalla denuncia dell'appropriazione indebita da parte della borghesia giunge alla dichiarazione provocatoria di appartenenza di Mácha al surrealismo in chiave rivoluzionaria e marxista con il testo di Teige *Revoluční romantik K. H. Mácha (Il romantico rivoluzionario K. H. Mácha)*; nella pratica della lettura, però, questo percorso è sovvertito: il primo saggio dopo la poesia di Biebl è quello di Teige (seguono Nezval, Mukařovský, Kalandra, Burian, Hoffmeister), mentre il testo di Brouk chiude i contributi. I cinque contributi di natura figurativa sono collocati all'interno dei testi, andando così a creare un dialogo tipicamente surrealista tra parola e immagine. Quattro collage di Štyrský<sup>18</sup> sono nel saggio di Teige, i rimanenti due in quello di Kalandra; alcuni fotogrammi del cortometraggio sperimentale *Maj (Maggio)* girato da Burian (insieme a Čeněk Zahradníček) e pensato come sfondo per la messinscena<sup>19</sup> al teatro D36 della pièce teatrale *Maj* dialogano con la riflessione sul teatro di Burian, mentre la caricatura di Hoffmeister apre il suo testo. Infine, la fotografia del *Prometheus* di Makovský, i quattro collage di Toyen e una partitura della pièce teatrale *Maj (Maggio)* si trovano nel contributo di Kalandra.

I testi si sviluppano attraverso un sistema di continue contrapposizioni: l'avanguardia e la tradizione, la rivoluzione e la borghesia, il mito e il culto. Tale binarismo serve a sottolineare non la semplice vicinanza, bensì l'appartenenza del poeta romantico alle posizioni surrealiste. Nei testi politicamente più impegnati, quelli di Teige e Kalandra, troviamo infatti una vera e propria ricollocazione, a tratti storica e costantemente anacronistica, delle idee, convinzioni politiche e visioni filosofiche di Mácha. Per Josef Vojvodík (1996) *Ani labuť ani Lúna* è costruito su di una “ambigua assiologia semantica” (p. 221) che non pone distinzione tra la persona di Mácha e la sua opera: a parte alcune eccezioni, i testi si sviluppano pertanto partendo da un'idea “dicotomica, fortemente semplicistica e senza distinzioni” (ibidem).<sup>20</sup>

Ritroviamo una struttura binaria nel testo di Hoffmeister *Poznámka o vylhané podobě básníkův* (*Osservazione sulla falsa forma del poeta*), dove da un lato si trova l'alta società borghese, i cui bisogni mutano nel tempo, e dall'altro il poeta Mácha, soggetto, pur nel cambiamento, a essere “glorificato” senza essere capito: “Mácha è glorificato. (...) è un poeta tragico che non ancora compreso deve essere glorificato” (p. 70). Il testo di Burian (*Machovo divadlo [Il teatro di Mácha]*) affronta dal punto di vista teorico il teatro

<sup>18</sup> Accanto ai collage per *Ani labuť ani Lúna*, Štyrský realizza quattro disegni a colori per l'edizione di *Maggio* del 1937 stampata come edizione per bibliofili da Alois Jirout, František Kozák a Karel Teytz. Per un approfondimento sul rapporto di Štyrský verso l'opera e la persona di Mácha, la cui influenza sull'artista è tanto sfaccettata quanto profonda, si rimanda in particolare a Vojvodík 2006, pp. 104-147; si vedano anche Bydžovská, Srp 2007 pp 393 e successive; Vojvodík 1995. Diversamente, per Toyen non è possibile parlare di un'influenza di Mácha ma piuttosto di una fascinazione del *Maggio* che si inserisce in modo armonioso all'interno della sua ricerca “in corso”. Pensiamo per esempio al corsetto del collage *Ani labuť ani Lúna* all'interno del volume qui in esame e che si lega ad altri lavori, in *primis* a *Opuštěné doupě* dell'anno successivo. Si rimanda a Pravdová et al. 2021, pp 132 e successive; Huebner 2020, pp186–188; Langerová 2007, pp. 842–44.

<sup>19</sup> Burian teorizza insieme a Miroslav Kouřil il *Theatergraph*, la creazione di una performance teatrale che integra la proiezione di materiale audiovisivo creando una relazione visuale tra i due piani in quanto quello che avviene sul palco interagisce con quanto scorre sullo sfondo (Szczepanik, Anděl 2008, pp. 47-51). Si veda anche Firlj 2011.

<sup>20</sup> Gli unici contributi che si differenziano sono, per Vojvodík, il breve testo di Mukařovský (*Interview o automatické povaze eufonie v Máchově Máji [Intervista sulla natura automatica dell'eufonia nel Maggio di Mácha]*) e i collage di Štyrský e Toyen. Mukařovský struttura la breve risposta alla domanda sulla possibile natura automatica (in senso surrealista-freudiano) dell'eufonia come argomento d'indagine in corso più che a un'affermazione definitiva – di questo come di altri aspetti dell'opera poetica di Mácha rimasti fino a quel momento poco indagati, o del tutto oscurati. Quanto ai lavori di Štyrský e Toyen, per Vojvodík (1996, p. 223) essi sono fedeli allo spirito del poema del 1836 in virtù di una dimensione ironica facilmente rintracciabile e del tutto assente negli altri contributi.

d'avanguardia, in contrapposizione con quello “tradizionale”. Mácha, come Shakespeare, è un autore che si colloca in uno dei due poli di quella che indica come antinomia nella storia del teatro: da un lato il naturalismo, e dall'altro la poeticità (*basnickost*) indicata con la metafora. Il primo è rappresentato dalle opere teatrali di Tyl, il secondo da quelle di Mácha: “Mácha non descrive la realtà. Mácha scopre una seconda realtà, esattamente come Shakespeare, con l'aiuto di diversi stati dei segni della realtà” (p. 64). Per Burian, la grandezza di Mácha consiste nel ricercare la veridicità del personaggio attraverso le sue azioni, allontanandosi da un teatro dipendente dai materiali di scena per ricostruire la realtà. Lo spettacolo teatrale *Maj* presso il teatro D36 è la messa in pratica della teoria: la volontà di un'attualizzazione che deve passare attraverso l'attenzione ai segni e ai personaggi, al loro linguaggio, sviluppando la tensione che, nel caso del *Maggio*, domina il rapporto tra individuo e comunità (Firlej 2011).

Il saggio di Teige individua nella persona e nell'opera di Mácha l'espressione ceca del romanticismo rivoluzionario che si scontra con “l'idillio del *Bierdermeier*, in cui il razionalismo illuminato si sposa con un oscurantismo idealistico” (Teige 1982a [1936], p. 66 corsivo nel testo). La lettura di Mácha quale incarnazione di un romanticismo rivoluzionario è una delle concezioni più incisive del romanticismo ceco del periodo. Formulata da Jakobson (1935), si basa su di una struttura binaria che vede da una parte un romanticismo rivoluzionario, “della ribellione orgogliosa e distruttiva”, incarnato in Mácha, e dall'altra un romanticismo “della rassegnazione”, votato al conservatorismo e alla tradizione (in un'ottica di rinascita nazionale).<sup>21</sup> Assieme al testo di Kalandra, quello di Teige è il contributo che forza maggiormente la lettura politica di un Mácha, riprendendo la concezione dei due romanticismi in opposizione e inserendola in una lettura politico-sociale di stampo marxista.

Per Teige è possibile individuare in Mácha una coscienza di classe, collocando il pensiero rivoluzionario romantico quale anticipatore della lettura marxista sostenuta dal surrealismo.<sup>22</sup> Mácha viene posto, in virtù sia della sua vita sia della sua opera, “nell'ala rivoluzionaria del romanticismo”. Quello che ricostruisce Teige è un percorso di crescente natura rivoluzionaria che dal preromanticismo va al romanticismo “nero”, ai poeti maledetti e al surrealismo: “Il surrealismo è stato giustamente definito come la forma odierna di quel romanticismo della rivolta che incomincia con Boriel e Bertrand e attraverso Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud giunge a Éluard, Char e Breton” (Teige 1982b [1935], p. 33).<sup>23</sup> Per

<sup>21</sup> Il romanticismo rassegnato è incarnato dal poeta Karel Jaromír Erben (1811-1870). Come è facile immaginare, il confronto tra Mácha ed Erben, tra ciò che li accomuna ma soprattutto tra ciò che li differenzia e permette di collocarli ai due poli di una visione “binaria” del romanticismo (alla quale si congiunge anche la complessa questione del Biedermeier) si inserisce all'interno della vasta ricerca sul romanticismo, la quale esula dagli obiettivi e dallo spazio del presente lavoro. Per un approfondimento rimandiamo soprattutto ai lavori di Hrdina (2007; 2012) e Tureček a kol. (2012).

<sup>22</sup> Il testo di Teige è forse quello che ha sollevato più critiche anche in ambito accademico al momento della pubblicazione. Mukařovský (1989-1990) avanza due osservazioni al riguardo. La prima tocca la natura anacronistica della lettura di un Mácha proletario in lotta con la classe dominante, in quanto la classe proletaria non esisteva nel suo tempo; la seconda affronta la questione della coscienza di classe, che si colloca in aperto contrasto con la dimensione individuale della poesia máchiana (1989-1990). Šalda valuta negativamente il volume nella sua interezza, ma soprattutto critica la lettura “materialista” di Teige che caratterizza come “apriorismo dogmatico” e “demagogico” (1995 [1937], p. 88). L'elemento dominante in Mácha è, per Šalda come per Mukařovský, quello dell'individuo ed è in questa dimensione che si realizza l'idea di rivoluzione.

<sup>23</sup> Il rapporto di Teige con il romanticismo è un argomento estremamente complesso che richiede un'attenzione che non possiamo fornire in questa sede e che esula dalle finalità di questo lavoro. In questa sede ci limitiamo a osservare che il surrealismo per Teige non è un'evoluzione del romanticismo, ma la “forma odierna” del “nero romanticismo rivoluzionario”. Non si tratta di semplice ispirazione individuata nei “maledetti”

Teige è possibile rintracciare tanto nelle sue opere quanto nel *Diario* – nello specifico in quanto scritto sulla visita dell'imperatore Francesco Carlo<sup>24</sup> – un'opposizione alle istituzioni sociali e politiche di tipo socialista, ovvero con una coscienza di lotta di classe: “In Mácha e in tutti i poeti romantici la rivolta contro la società non è solo il risultato di rapporti sociali obiettivi ma è al tempo stesso l'espressione diretta della soggettività dell'artista” (Teige 1982a, p. 72).

I surrealisti rifiutano la “canonizzazione” di Mácha a poeta nazionale e dell'amore, ne rivendicano la natura rivoluzionaria e lo eleggono non a semplice anticipatore del surrealismo, ma a surrealista *ante litteram*: “Se si è cercato e si cercano dei predecessori del surrealismo in tutti i periodi e in tutte le nazioni, si saluti in Mácha uno di essi” (Nezval 1974 [1935], p. 187). Non a caso Nezval riprende la formulazione del Primo manifesto del surrealismo di Breton usata per indicare una genia del surrealismo: “Mácha è stato surrealista nella vita, nei sogni, nella poesia e nella morte” (Nezval 1995b [1936], p. 41). Il volume e la reinterpretazione del poeta romantico in esso avanzata punta anche a illustrare gli strumenti di analisi utilizzati (soprattutto il testo di Nezval) e la visione di cultura sostenuta dai surrealisti (Tippnerová 2014, p. 127).

La comprensione dell'opera di Mácha, per Nezval, richiede l'applicazione di metodi cognitivi legati alla sociologia e alla psicologia nell'ottica proposta dal surrealismo. Ne consegue che l'indagine sul verso di Mácha e “l'appropriazione” della sua persona e opera all'interno del surrealismo ceco consente ai suoi esponenti, *in primis* Teige e Nezval, di ribattere alle possibili accuse di “estraneità” del surrealismo alla cultura ceca (Huebner, 2020, pp. 186–187). Non solo: individuare un meccanismo di scrittura automatica in Mácha permette a Nezval di illustrare perfino una tendenza “genetica” della poesia ceca al surrealismo: un percorso di graduale ma continuo emergere che da Mácha giunge alla contemporaneità del surrealismo, passando per il poetismo.<sup>25</sup> In linea con tale visione, infatti, Nezval (1937, pp. 34–35) individua un secondo predecessore del surrealismo nella figura di Jakub Deml.

Allo stesso tempo, l'individuazione di Mácha quale poeta “intrinsecamente” surrealista<sup>26</sup> risponde all'interpretazione del surrealismo non come movimento artistico, o

(Mácha compreso), ma di una “sorta di romanticismo rivoluzionario secondo una discriminante vera e propria dell'arte e della cultura moderna tutta” (Cordas 1982, p. XIX). Il romanticismo è, inoltre, il trait d'union che permette a Teige di creare uno spazio di discussione tra surrealismo e realismo socialista. Teige sottolinea come il romanticismo non sia in contrasto con il realismo socialista e poiché il surrealismo è la “forma odierna del romanticismo rivoluzionario” ne consegue che il surrealismo non è in antitesi con il realismo socialista: “così come il socialismo utopico è il predecessore di quello scientifico, così quel romanticismo è il predecessore del surrealismo” (1982b [1935], p.35). Si veda Tria 2012; Zusi 2004; Tippnerová 2014; Corduas 1982. La riflessione di Teige si inserisce a sua volta nel discorso più ampio dello stretto rapporto tra surrealismo e romanticismo. Scrive Löwy: “the Surrealist are not ‘influenced’ by Romanticism (...) they used Romantic ideas, notions and images as tools to develop their own revolutionary vision” (2016, pp. 81–82). Si veda anche De Paz 2005; Lacchin 2015.

<sup>24</sup> Teige scrive che Mácha annota con “avversione i festeggiamenti all'imperatore austriaco e allo zar russo” (1982a, p.74). Il testo del *Diario* non esprime, a nostro parere, né ostilità né simpatia, quanto semmai una partecipazione alla curiosità generale per le personalità della visita, non solo per l'Imperatore e lo Zar, ma anche il loro seguito, e il movimento che la loro visita genera nella vita della città.

<sup>25</sup> Per Nezval, il surrealismo è la “forma nuova e più elevata” del poetismo, sostenendo quindi non una continuità ma un confluire del secondo nel primo (Nezval 1934, p. 82). Per Teige vi è una specificità del poetismo che non può essere ascritta al surrealismo: “il poetismo (...) non fu mai una appendice del surrealismo” (Teige 1981 [1938], p. 96). Sul rapporto tra poetismo e surrealismo si vedano in particolare i lavori di Čolaková 1999, pp. 61–94; Bydzovská, Šrp 1996, pp 28–46; Hamanová 1996, pp. 22–26; Tria 2012, pp. 31–36.

<sup>26</sup> “L'opera di Mácha, come qualsiasi altra grande poesia, è popolata di fantasmi, è surrealista ed è pienamente antimorale” (1974 [1935], p. 186).

poetico, ma come “visione universale del mondo” (Čolaková 1999, p. 51). Come per Lautréamont e Rimbaud, l’indagine “sui meccanismi e le idee che costituiscono l’essenza e l’apparenza del genio di Mácha, della sua rivolta e del suo destino” permette di ampliare “la comprensione e la conoscenza della poesia d’avanguardia contemporanea” (Nezval 1995b [1936], p. 7). Mácha diviene in questo modo una “forza agente” del surrealismo esattamente come la figura chiave per il gruppo francese: Lautréamont. Per Nezval, Mácha e Lautréamont sono spiriti affini e non a caso il poeta francese è chiamato in causa all’interno dell’articolo dedicato al *Maggio* (Nezval 1974 [1934–35], p. 131).<sup>27</sup> È, inoltre, attraverso l’interpretazione surrealista della famosa frase di Lautréamont sulla bellezza<sup>28</sup> – la quale si trova alla base dell’oggetto surrealista e si realizza nella giustapposizione libera, nella sovversione delle categorie estetiche e nell’alienazione dal principio razionale – che Nezval sviluppa la sua analisi psicoanalitica della lingua di Mácha e del *Maggio* in particolare. La forza dell’immagine poetica e la musicalità di Mácha sono il risultato “dello sviluppo spontaneo del lato musicale della parola, della scrittura automatica” (p. 40). L’automatismo psichico surrealista permette dunque di comprendere “la costruzione irrazionale” della lingua poetica del *Maggio*, da qui l’insistenza sull’eufonia e la questione posta a Mukařovský (si veda nota 20 del presente lavoro).

Il metodo “paranoico–critico”, basato sugli strumenti forniti dalla psicoanalisi da un lato e della ricerca sull’immaginazione portata avanti dal surrealismo dall’altro, permettono di far affiorare in superficie quegli elementi irrazionali e che muovono dalla pulsione sessuale. Pulsione che, per Nezval, nel caso di Mácha è di tipo sadico, legata al complesso di Edipo e a quello di castrazione: “Emergendo senza una motivazione causale, i personaggi di Mácha sono personaggi provenienti dai sogni, mossi dall’orrore della castrazione e dalla volontà omicida edipica” (p. 35). E ancora: “L’amore incestuoso per la terra e la patria origina da tale complesso edipico, che è direttamente espresso e nuovamente ripetuto in alcuni versi del *Maggio*” (p. 36). L’irrazionalità individuata nell’opera poetica trova corrispondenza nella sua persona: l’incesto manifestato in *Maggio* e ne *Gli Zingari* o il complesso di Epido presente ne *Il boia* hanno matrice onirica e allucinatoria e provengono dall’inconscio, quell’irrazionalità invocata nel titolo del testo, del loro autore.<sup>29</sup>

### 3. Il *Diario* di Mácha: il *de profundis* da cui si crea la poesia

Tra gli argomenti a sostegno dell’accusa dei surrealisti di un appiattimento e una forzatura borghese di Mácha vi è la questione della censura del *Diario*:

<sup>27</sup> Nella lezione tenuta alla radio nel 1935, Nezval ascrive Mácha alla tipologia di poeti come Lautréamont (“basnik Lautréamontova typu”, 1974 [1935], p. 178).

<sup>28</sup> La frase che colpisce in particolare i surrealisti, “bello come l’incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su di un tavolo anatomico” fa parte del brano “Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l’animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une Máchaine à coudre et d’un parapluie (Ducasse 1990, p. 289). Per comprendere la forza del mito di Lautréamont presso i surrealisti basterà citare quanto affermato da Aragon “Tout roman m’était la rencontre d’un parapluie et d’une Máchaine à coudre sur une table de dissection” (1981, p. 43). Su Breton e Lautréamont si rimanda a McCorristine 2009; si veda anche Walbecq 2021.

<sup>29</sup> Per l’importanza del sogno in Mácha e il suo ruolo cruciale nella lettura surrealista ceca si veda in particolare Čolaková 1999.

Noi, che adoriamo in egual modo la patria futura, la libertà, proiettata nella futura realtà, siamo convinti che (...) nel tempo, la cui classe dominante con i suoi letterati e con tutta la sua ubriacatura morale e intellettuale rimarrebbe inorridita se comprendesse il vero significato profondo della poesia di Mácha e di ogni vera poesia, che nel tempo e nella nazione la cui morale e pretesa patriottico-privatista censura il diario di Mácha, il giorno delle vere celebrazioni di Mácha non sia ancora giunto (Doslov 1936, p. 83).

L'eco che la questione del *Diario* raggiunge negli anni Trenta permette di parlare quasi di un secondo mito, accanto a quello di Mácha. Scritto nel 1835, per il breve periodo dal 16 settembre all'11 novembre dello stesso anno, il *Diario* contiene numerosi appunti, le impressioni di Mácha sui pellegrinaggi fatti, gli incontri (come quello con Palacký, di cui si occupa Kalandra), nonché riflessioni sulle letture e sulle sue opere.<sup>30</sup> Il testo presenta alcune parti cifrate ed è sulla opportunità o meno di pubblicarle che ruota la polemica. Queste parti contengono argomenti "scabrosi":

*3 novembre 1835*

Ho dormito fino alle dodici. Il dott. Mužik mi ha segnato un'assenza. [Nel pomeriggio ho cucito giù la carta. L'ho fottuta davanti e anche di dietro in ginocchio presso la stufa. Mi sembra e l'ho detto di esserci entrato tutto, poi abbiamo parlato di nuovo del fatto che lei l'avrebbe permesso a qualcun altro, lei voleva morire; diceva: O Gott! Wie unglücklich bin ich. Quando la chiavavo voleva che uscissi fuori perché non le facessi il solletico, e in quel momento sono venuto e lei no. Poi sono andato a cacare, e quando la vecchia è uscita, Lori è venuta a cercarmi;<sup>31</sup> (Mácha 1835 in Wildová Tosi, 1976, p. 106)

O ancora

*19 settembre 1835.*

Subito la mattina [masturbazione]. *Abu-Said al Hassan dice a proposito del libro: Notizie di due viaggiatori sulla Cina, che la conchiglia si appropriava delle perle sbagliando.* Alle 2 c'era la prova sul balcone. [La sera di dietro]" (Mácha 1835 in Wildová Tosi 1976, p. 98 corsivo nel testo).

*27 settembre 1835*

[...] Dopo la recita, fuori dal teatro c'era il sig. Šabas con la sua giovane moglie. [La sera l'ho fottuta due volte di seguito. La seconda volta sulle panche vicino alla finestra]. Poi ho giocato a carte con il sig. Šomek e con il precettore, fin oltre le dieci (Mácha 1835 in Wildová Tosi 1976, pp. 100-101)

Mácha scrive in maniera cruda, compilativa (nella quasi totalità dei giorni del *Diario*), del numero dei rapporti sessuali con Lori, delle pratiche sessuali attuate, delle funzioni corporee e dell'aspetto economico - ad esempio la necessità di rammendare i vestiti (5 novembre 1835, in Wildová Tosi 1976, p. 107). Il *Diario* rivela però anche la sua gelosia, al limite

<sup>30</sup> Quello del 1835 non è l'unico diario di Mácha né l'unica forma di scrittura intima. Mácha scrive un *Diario del viaggio in Italia* nel 1834 e taccuini dei suoi viaggi. Per la ricostruzione delle edizioni del *Diario* e una sua analisi si veda Wildová Tosi, 1976; Vašák 2007; Grygar 2010. Il *Diario* è stato analizzato anche da Mukařovský all'intero della sua lettura del frammento quale elemento caratterizzante la poetica di Mácha. Per un quadro generale sui lavori che lo strutturalista dedica al poeta romantico si veda Sládek 2011.

<sup>31</sup> Nella traduzione in italiano di Wildová Tosi che utilizziamo in questa sede le parti (de)cifrate vengono indicate con parentesi quadra. La fidanzata di Mácha, Lori, lavorava a domicilio e confezionava le scatole per le munizioni e Mácha spesso l'aiutava nel lavoro, per aver poi il tempo di stare insieme. Come osserva Wildová Tosi (1976, p. 44-45), il fatto che Lori non fosse colta, parlasse tedesco e non ceco e che non rispondesse in alcun modo all'immagine dell'amante ideale di un poeta della levatura di Mácha è a sua volta un elemento che complica la lettura di questo poeta.

dell'ossessivo, il desiderio di dominare la ragazza<sup>32</sup> – anche attraverso la forza con cui viene attuata la penetrazione e l'annotazione se il rapporto si è concluso o meno (“è andata”)<sup>33</sup> –, nonché un profondo piacere voyeuristico del poeta:

30 settembre 1835

[...] Io l'ho scoperta di dietro e me la guardavo, lei è andata a vedere cosa facesse Roza. Ha proprio un culo che è la fine del mondo. L'ho fottuta di dietro (Mácha 1835 in Wildová Tosi 1976, p. 102)

6 ottobre 1835

[...] Mentre Mladenka era fuori, l'ho baciata vicino alla stufa e le ho guardato fin dentro, poi l'ho chiavata vicino alla stufa, quando è uscita per la seconda volta, di nuovo ho fottuto ed è andata, la sera eravamo sdraiati l'uno sull'altro sul divano, lì ce l'avevo dentro e lei mi sedeva in grembo; poi ho messo la testa sotto le gonne, poi l'ho fottuta in piedi tenendola sollevata ed è andata (Mácha 1835 in Wildová Tosi 1976, p. 105).<sup>34</sup>

Già nel 1884 Jakub Arbes giunge a una quasi completa trascrizione di queste parti e in un articolo del 1886 spiega la scelta di non renderle pubbliche in quanto esse riguardano “le cose più delicate che naturalmente non si addicono al pubblico; rimangano esse quindi, anche dopo mezzo secolo, un segreto”! (Arbes 1886 citato in Wildová Tosi 1976, p. 16). Parti del *Diario* vengono pubblicate nell'edizione del 1907, curata da Vlček, e successivamente nella raccolta delle opere e degli scritti di Mácha del 1928–1929 in tre volumi.<sup>35</sup> In entrambi i casi, vengono riportate solo le parti non cifrate, ma nell'edizione del '28–'29 è segnalata la rimozione di quelle cifrate attraverso l'indicazione tra parentesi del numero delle parole omesse. La produzione autobiografica di Mácha è stata soggetta spesso a censura per non incrinare l'immagine di genio nazionale con quella dimensione umana che si ritrova nei fatti della vita quotidiana (spesso riportati nei taccuini) e tanto più nel *Diario* e nelle sue parti cifrate, con il peso di tabù infranti che esse possono portare (Wildová Tosi 1976, p. 21).<sup>36</sup> Le parti cifrate sono una nota disarmonica sia per l'immagine del poeta della nazione ceca, sia per quella del poeta dell'amore romantico (Vašák 2007, p. 13).

<sup>32</sup> Lori è indicata nella maggioranza dei casi con il pronome “lei” e solo tre volte con il suo nome (Vasak, 2007, p. 13) L'analisi del rapporto di Mácha con Lori esula dagli obiettivi del presente lavoro, rimandiamo all'analisi di impianto psicoanalitico avanzata da Wildová Tosi 1976 e in particolare le pp. 43-47.

<sup>33</sup> Riteniamo che l'espressione “sia andata” (*vyšlo to* nell'originale ceco) faccia riferimento alla conclusione dell'atto sessuale con il raggiungimento dell'orgasmo da parte di Mácha.

<sup>34</sup> Il brano del 6 ottobre, nella sua sintassi a tratti oscura e sconnessa, permette di osservare come la scrittura del *Diario* sia spesso un momento in cui Mácha sembra rivivere l'episodio trascritto, dal momento voyeristico sull'interno della vagina al passaggio sulla sfera di affermazione della propria persona (“ho fottuto” e non “l'ho fottuta”).

<sup>35</sup> Osserviamo a margine che la questione delle edizioni delle opere di Mácha e in particolare del *Maggio* è a sua volta un argomento di ricerca affascinante. Le diverse edizioni rivelano molto dell'approccio verso il testo specifico, verso la figura di Mácha e, più in generale, di che cosa si intende con testo letterario (per esempio come rapportarsi con le versioni manoscritte). Si veda Kosák, Flaišman 2018. Il *Diario* viene pubblicato nella sua interezza per la prima volta da Wildová Tosi nel 1976 in traduzione italiana; nel 1980 la casa editrice 68 Publishers di Toronto (di Škvorecký e Salivarová) pubblica il *Diario* intero in ceco; nel 1991 la rivista surrealista ceca “Analogon” ne pubblica una parte; la prima pubblicazione completa in Cechia è del 2007 a cura di Vašák.

<sup>36</sup> Nel 1976 la boemista Wildová Tosi pubblica la traduzione in italiano del *Diario* e una sintesi incisiva della sua storia: “le vicende del Diario ricordano tuttavia non un romaneto arbesiano, bensì una specie di teatro borghese di costume; con un *leitmotiv* moralistico, qualche sorpresa, qualche elemento di farsa, dei tempi piuttosto lunghissimi” (Wildová Tosi, 1976, p.15 corsivo nel testo). Arbes, oltre a essere colui che decifra il codice di Mácha, è anche un prolifico autore del genere da lui inventato: il romaneto. Il termine, inventato da Neruda, fa riferimento a un testo, solitamente un romanzo breve, nel quale dei fenomeni apparentemente

L'esistenza delle parti cifrate, della natura del loro contenuto e delle motivazioni della loro censura è qualcosa di noto nel 1936. Sebbene non pubblicato nella sua interezza, il testo è difatto consultabile per gli studiosi di Mácha. Karel Janský, il "curatore" dei testi di Mácha e della sua eredità,<sup>37</sup> che ha decifrato il *Diario* nella sua interezza, ne permette infatti lo studio, ma non che i brani vengano poi riportati in pubblico. A favore della pubblicazione delle parti cifrate si esprime soprattutto Jakobson, nel famoso saggio *Che cos'è la poesia?*, pubblicato nel 1934 (il testo proviene dalla lezione tenuta nel 1932).<sup>38</sup> In modo simile ai surrealisti, Jakobson ne contesta la censura e soprattutto critica duramente l'argomentazione di difesa dell'immagine del poeta. Janský argomenta la scelta di non pubblicare le parti "scabrose" con motivazioni in parte simili a quelle di Arbes del 1886, ma che si allargano alla dimensione della difesa della reputazione del poeta:

ritengo che le parti non pubblicate del diario siano di tale carattere che non possano essere rese pubbliche senza recare danno al poeta stesso e che non abbiano il minimo significato per la sua opera, in quanto quello che fece è quello che fa qualsiasi altra persona, eppure questa non è un poeta. Qualora una simile intimità riguardo a un poeta vivente venisse resa pubblica, sicuramente questi si difenderebbe in tribunale, ma Mácha oggi non può farlo (23 maggio 1934 citato in Vašák 2007, p. 85).<sup>39</sup>

Nel 1934, Janský accusa Jakobson di essersi appuntato indebitamente le parti decifrate e di aver poi condiviso i propri appunti con Nezval, il quale li avrebbe poi successivamente fatti leggere a Brouk.<sup>40</sup> Questi avrebbe dichiarato in pubblico l'intenzione di pubblicare le parti cifrate del *Diario* in un suo libro sulla sessualità (probabilmente *Autosexualismus a psychoerotismus* [*Autosessualità e psicoerotismo*], uscito nel 1935). La questione esploderà poi nel 1936 con la querela per diffamazione avanzata da Janský nei confronti di Brouk per il suo testo in *Ani labut' ani Lúna*.<sup>41</sup>

inspiegabili, di natura fantastica e/o paranormale, vengono successivamente spiegati attraverso l'uso del pensiero razionale e scientifico. Tra le opere più famose del genere vi è *Il cervello di Newton* (traduzione italiana a cura Fazzi e Ferrario, pubblicata da Voland).

<sup>37</sup> Nella documentazione allegata per la querela da parte di Janský nei confronti di Brouk per il testo pubblicato in *Ani labut' ani Lúna*, viene allegata una lettera di presentazione di Janský. Qui si legge che Janský "ha preso su di sé il compito della memoria di Mácha" (Čecháček citato in Vašák 2007, pp. 109). Egli si occupa, tra le altre cose, di acquistare oggetti e, soprattutto, scritti che hanno un rapporto con Mácha; raccoglie articoli e pubblicazioni, scientifiche e di costume, dedicati al poeta; pubblica articoli di stampo biografico su Mácha; e, infine "possiede la chiave della cifratura di Mácha" (Čecháček citato in Vašák 2007, pp. 109-110).

<sup>38</sup> "Le lacune del diario di Mácha sono rimaste perché la gioventù sognatrice, che ammira la statua erettagli da Myslbek a Petřín, non provasse una delusione. Tuttavia [la letteratura e le fonti storico-letterarie] non possono avere riguardo per le quindicenni, che del resto leggono cose ben più serie che il diario di Mácha" (1985, p. 45).

<sup>39</sup> Jakobson contesta nel suo saggio anche questa visione di assenza di valore alcuno alle parti cifrate del *Diario* e necessaria "difesa dell'intimità" come qualcosa che Mácha avrebbe voluto tenere nascosto quando afferma che "se Mácha vivesse oggi, forse destinerebbe proprio la lirica [...] ad un intimo uso domestico e pubblicherebbe piuttosto il diario. Lo accosteremmo allora a Joyce e a Lawrence, con i quali presenta una notevole somiglianza" (1985, p. 46).

<sup>40</sup> Nel rispondere alle lamentele di Janský sulla dichiarata intenzione di Brouk di pubblicare le parti cifrate, Jakobson afferma di aver mantenuto la parola data rispettando la preoccupazione che le citazioni prese "non finissero nelle mani 'di un maiale, il quale le userebbe per scopi pornografici' [parole di Janský]" (Jakobson 20.5.1934 citato in Vašák 2007, p. 83 corsivo nel testo).

<sup>41</sup> L'intera vicenda è stata ricostruita da Vašák (2007), il quale pubblica le lettere di Janský e del suo avvocato a Jakobson, Jirsák e Brouk e le loro risposte, e, infine, le trascrizioni di documenti legati alla querela per diffamazione nei confronti di Brouk e dell'editore del volume, Otto Jirsák. Oltre al testo di Brouk, la querela riguarda anche il collage di Štyrský dal titolo "Dalla collezione personale del raccoglitore máchaiano" ("un

La pietra dello scandalo, oltre al generale tono irriverente, sono alcune espressioni con le quali Brouk parla, senza mai nominarlo, del “custode” del *Diario*, Janský. Brouk parla di persone che, prive di talento proprio, si sono autoincaricate del compito di “servire Mácha per la vita, e si sono così costruiti una carriera sulla gloria di Mácha”, di “collezionisti di pulci” che raccolgono l’oggetto più inutile o l’informazione sciocca su Mácha per “interesse feticistico”. Viene inoltre contestata nella querela il riferimento agli organi sessuali usato per commentare la censura al *Diario*, atto, secondo Brouk, a rinforzare l’immagine alterata del genio romantico:

Pubblicano su come Mácha di notte nel parco discuteva la questione ceca con la sua amata, cercano di interpretare ingenuamente ogni dichiarazione fatta da Mácha alla sua ragazza, eppure il diario intimo cifrato nel quale Mácha ha lasciato la prova che non aveva il sesso ricoperto dal muschio, a differenza del loro forse, è attentamente custodito affinché non venga mai pubblicato (Brouk 1995 [1936], p. 81).

La riflessione sul *Diario* si lega all’interesse per la sessualità che domina in particolare la ricerca di Brouk, Nezval e Štyrský nei primi anni Trenta – nel primo questa è legata alla psicoanalisi, nel secondo sul linguaggio poetico, mentre per il terzo essa prende forma sia nella produzione artistica che nell’editoria con due progetti bibliofili, la collana “Edice 69” e la rivista “*Erotická revue*”, ai quali Brouk e Nezval partecipano in modo significativo.<sup>42</sup> In *Ani labut' ani Lúna* il *Diario* nelle sue parti cifrate è chiamato in causa direttamente da Teige, Brouk e Kalandra e nella Postfazione anonima. Sebbene le parti ad esso dedicate siano ridotte, nei loro contributi il *Diario* è utilizzato come “prova” e le funzioni che ricopre sono due: quella di sottolineare lo stretto rapporto tra psiche e arte, che passa attraverso la libido per i surrealisti, e quella di evidenziare la natura ipocrita della società borghese.

### **3.1. Brouk: il Mácha romantico vs il Mácha “prudente”**

Più che negli altri contributi, il testo di Brouk affronta fin dove si può spingere “l’uso pubblico” dell’opera di un artista. Nella società ceca, governata dalla morale nazionale, tale uso spinge alla costituzione di un culto che produce in continuazione delle reliquie.<sup>43</sup>

Il punto di partenza della riflessione di Brouk è la constatazione della necessità di avere dei miti:

Ogni gigante della storia e della cultura deve essere idealizzato affinché le persone, delle quali deve divenire idolo, non riconoscano in alcuni dei suoi tratti le proprie debolezze e la propria ottusità e superficialità. Nelle culture dei paesi occidentali la venerazione per gli animi eccellenti si è sviluppata nel culto dei geni, all’interno del quale famosi filosofi, artisti, ecc. sono divenuti in essi creature bizzarre e misteriose, lacerati da passioni folli e entusiasmi sacri. (p.78)

calzino da cui al posto delle dita escono cinque cose simili a delle nespole di Germania”, dalla lettera dell’avvocato di Janský a quello di Jirsák citato in Vašák 2007, p. 116). La vicenda si conclude con l’espulsione del testo di Brouk, della Postfazione anonima e del collage di Štyrský nelle copie vendute al pubblico del volume (mentre le copie di *Ani labut' ani Lúna* vendute per sottoscrizione non sono soggette al taglio).

<sup>42</sup> Per il periodo 1929-1933 si può parlare infatti di “fase erotica” sia per il gruppo che andrà poi a costituire ufficialmente il Gruppo surrealista in Cecoslovacchia (1934), sia per l’opera di Štyrský in particolare. Per il Gruppo surrealista ceco si veda Bydžovská, Srp 1996; Bydžovská, Srp, Dufek 2016; per l’opera di Štyrský e di Brouk Vojvodík 2016; Srp 2011; D’Amico 2022a; 2022b.

<sup>43</sup> Brouk ritorna più volte nelle sue ricerche sul meccanismo del culto nazionale. Nel 1946 pubblica l’articolo *Nové kultury a noví svatí* (*Nuovi culti e nuovi santi*), dedicato al culto di Masaryk, nel quale scrive: “il culto è il miglior metodo in assoluto per far morire le parole vive, per privare del tutto una persona delle idee e renderla un feticcio, un indolo, che chiunque può adorare senza imbarazzo” (Brouk 1946 citato in Papoušek, 2014, p. 114).

Il mito e il culto della persona e della sua opera non sono qui messi in discussione, ciò che Brouk contesta è la forma che nel contesto ceco tale necessità socio-culturale ha preso: “Tuttavia, il culto dei geni, frutto dello spirito romantico, da noi non ha attecchito” (p. 78). Nella cultura ceca, non è l'elemento della lacerazione e della passione folle a costituire il fulcro del culto, ma il “realismo”. L'elevazione a culto passa dal loro essere

prudenti, pieni di sentimenti patriottici e altruistici. [...] Nel nostro paese il culto romantico dei geni è stato sostituito dal culto illuminista dei costruttori della nazione, i quali devono essere un modello per i cittadini ideali anziché esempi ideali di scienziati e artisti. (p. 78)

Da questa differenza sostanziale ne risulta che anziché muoversi verso “la bellezza e la profondità”, nella cultura ceca domina un culto di tipo nazionale che “coltiva nell'animo umano sentimenti patriottici e altri sentimenti etici” (p. 78). Nonostante, quindi, Mácha potesse essere eletto a genio romantico per il suo contributo poetico – “un fenomeno della letteratura ceca di tale eccezionalità” (p. 77) –, egli è stato elevato a genio “nazionale che ha contribuito all'ascesa della lingua ceca” (p. 78). Apice della matrice nazionalista del culto di Mácha sono le celebrazioni a Litoměřice del 1936, atte, per Brouk, unicamente a sostenere la minoranza ceca.

Quello che denuncia Brouk è una continua alterazione del dato reale in funzione di una raffigurazione ideologica della realtà in chiave patriottico-morale:

Anziché essere raffigurato come poeta-romantico che non resiste alla magia della fiamma, che non esita a correre per un'ora intera verso l'incendio per potersi deliziare da vicino, ci viene raccontato come un cittadino disinteressato che si precipita per spegnere il fuoco di un lontano incendio pur di aiutare a conservare il patrimonio del suo vicino (p. 78).

La critica di Brouk si sviluppa sull'idea di una continua mortificazione della grandezza romantica di Mácha. Ogni elemento della sua persona e della sua opera viene schiacciato nella dimensione patriottica, prudente ed etica del suo culto. Con il *Maggio* è stato reso il patrono dell'amore studentesco, il “protettore degli innamorati ingenui e il simbolo di sogni poco impegnativi a livello corporeo di vecchie signorine” e questo “nonostante il *Maggio* odori più di forca e cimitero che non della natura in fiore di maggio e più di una passione criminale sfrenata che non di un sentimentale desiderio amoroso” (p. 78).

Il culto di Mácha si sviluppa quindi lontano dalla vera poesia e della vera persona di Mácha ed è alimento in chiave tanto nazionalista quanto borghese e benpensante. All'interno di questa seconda categoria Brouk colloca coloro che si autoincaricano di conservare l'eredità di Mácha, in maniera compilativa e superficiale:

Sono orgogliosi se riescono, ad esempio, a scoprire da chi Mácha ha preso in prestito dei soldi e si affrettano con questa scoperta verso le redazioni, le quali per assenza di materiale offrono spazi alle loro lentine. [...] Con scrupolosità puritana, selezionano le loro lentine e pubblicano solo quelle che non contraddicono l'odierna idea di Mácha (p. 81).

La mistificazione della persona di Mácha, il suo assoggettamento a una lettura “puritana” comporta la continua censura del *Diario* di Mácha. Per Brouk la sua pubblicazione è necessaria in quanto permette di capire che “neanche il poeta è un superuomo capace di sublimare completamente l'istinto sessuale”.

### **3.2. Teige: rivoluzionario nella vita e nella poesia.**

Teige rimanda alle parti cifrate del *Diario* in un solo punto del suo lungo testo (1995 [1936], p. 24).<sup>44</sup> Esse sono indicate come ulteriore conferma del rapporto dialettico tra vita e arte in chiave rivoluzionaria. Per Teige infatti, la predilezione del poeta romantico per argomenti e atteggiamenti che mirano a sovvertire la moralità della borghesia e l'illuminismo del pensiero razionale muove anche dalla volontà di introdurre la poesia nella vita e viceversa:

Le strade che uniscono l'esperienza e la fantasia, la vita e la poesia, la poesia erotica e l'erotico del poeta si sono moltiplicate, sono divenute percorribili in entrambe le direzioni e capaci di mutazioni e cambiamenti inaspettati. Questo rapporto dialettico tra la vita della poesia e la vita del poeta attribuisce un realismo inconfutabile al *Maggio* di Mácha e al violento diario privato di Mácha (gelosia e complesso di Edipo).

Come per gli altri membri del gruppo, la questione della censura di queste parti è la conferma della natura piccolo-borghese e moralista della società ceca

Sebbene sia un'opera letteraria di pari livello del suo *Maggio* e *Gli Zingari*, il diario di Mácha non è stato a oggi pubblicato nella sua interezza poiché i morigerati decifраторi delle sue parti cifrate, che toccano l'erotico, impediscono con gelosia al pubblico la loro lettura dimostrando così che anche oggi la morale borghese deve censurare Mácha.

### **3.3. Kalandra: la cifratura come prova di sincerità**

Kalandra mette a confronto il poeta nazionale, Mácha, con uno dei padri della nazione, František Palacký, storico, politico e sostenitore dell'austroslavismo, nonché poeta e raccogliatore di canti e poesie popolari. Il testo si sviluppa partendo da quanto scrive Mácha nel diario (25 settembre 1835) su di un incontro con Palacký, nel quale il poeta sottolinea la loro differente visione della poesia. Se Palacký ritiene che nella poesia di Mácha manchi “la necessità dell'Idea”, questi ritiene “che lui [Palacký] è un poeta tedesco e che cerca nelle poesie la filosofia come l'elemento più importante” (Mácha 1835, in Wildová Tosi 1976, p. 110). In modo simile a Teige, anche Kalandra utilizza l'idea di rivoluzione marxista come chiave attorno alla quale si sarebbe sviluppata la visione politico-sociale, socialista e di lotta di classe, di Mácha. Il confronto con Palacký permette a Kalandra di affrontare la situazione socio-politica e culturale ceca sia prima del 1848 sia dopo, inserendovi l'elemento di contrapposizione di un Mácha “rivoluzionario” che guarda al materialismo dialettico e all'internazionale di Bakunin.

Il confronto è sviluppato attraverso una continua opposizione di tipo filosofico: sebbene non sia possibile affermare con sicurezza quale filosofia Mácha abbia adottato, per Kalandra, il *Maggio* presenta elementi vicini al materialismo e all'ateismo (p. 46), mentre Palacký è un politico che riconosce la filosofia “solo come filosofia pratica” (p. 47). Se Mácha parla di liberazione dalla schiavitù e incarna il “pathos della libertà”, Palacký aspira all'armonia di tipo platonico. Tale desiderio di armonia si traduce in una “psicologia idilliaca” la quale, per Mácha, non è raggiungibile per l'uomo.

Il diario, soprattutto nelle sue parti cifrate, diviene lo strumento principe per mostrare la differenza tra le due diverse psicologie: “sulla psicologia di František Palacký e di Karel

<sup>44</sup> Nella traduzione italiana pubblicata da Sergio Corduas nel 1982 del testo di Teige all'interno della raccolta *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo 1934-1951*, le parti qui riportate sul *Diario* del 1835 sono assenti. La nota al testo non indica quale edizione del 1936 sia stata utilizzata quale fonte, ma le assenze rilevate ci portano a supporre che si tratti della ristampa successiva alla querela e nella quale furono rimosse le parti ritenute “offensive”.

Hynek Mácha parlano nel migliore dei modi il loro *diario*” (p. 49; corsivo nel testo). Tra i due testi vi è una differenza sostanziale, non solo nella durata – quello di Mácha copre pochi mesi, mentre Palacký mantiene un diario dal 1818 al 1827, dagli anni giovanili al matrimonio – ma, soprattutto di “funzione”: se per Mácha il *Diario* è parte integrante di una scrittura autobiografica che coinvolge anche il processo creativo, per Palacký esso funziona come “specchio, che gli permette di valutare i successi e le sconfitte del suo sforzo di vivere in un contesto storico, culturale e politico più vasto” (Grygar 2010, p. 103).<sup>45</sup>

Kalandra stesso registra la diversa natura dei due diari, ascrivendo però a quello di Palacký un elemento di falsità:

[Palacký] scrisse il suo diario per il suo futuro biografo, e così non è una sorpresa, che veniamo a conoscere come il nobile spirito di questo simpatico giovane uomo cammini sempre verso le più elevate Virtù: Eccellente! Mácha ha scritto il diario cifrato solo per sé stesso, e per nessun altro, per questo possiamo (per quanto ci è permesso dalla *pruderie* dei suoi p. t. deciflatori) dare un'occhiata abbastanza in profondo sulle fognature della sessualità da alcunché abbellite, in quel *de profundis*, da cui è cresciuta anche la poesia *Maggio* (p. 49 corsivo nel testo).

Quello di Palacký, per Kalandra, più che diario è un testo che presenta alcune caratteristiche autobiografiche. Nel suo svolgere una funzione di registrazione, come testimonianza, come memoria nonché come riflessione a posteriori (Rodak 2006, p. 35), il diario di Palacký non può che risultare “insincero”, filtrato e governato dall'autocensura. Del tutto differente quello di Mácha: la sua scrittura muove dalla necessità di registrare la propria dimensione interiore. Il *Diario* non è uno specchio di Mácha, ma una porta aperta sul suo inconscio.

Qui si vede però la censura *interna* nel suo sciatto lavoro; mentre il diario di Mácha cedette solo alla censura *esterna*: in parte una propria censura attraverso la cifratura, in parte la censura morale dei suoi deciflatori. Riusciamo ad apprezzare l'apertura verso sé stesso di cui questo diario parla, e possiamo anche così seguire un poco quel processo inconscio nel quale la sessualità viene sublimata in poesia; e siamo grati al grande poeta del *Maggio* per questo sguardo sul laboratorio dell'arte (pp. 49–50; corsivo nel testo).

L'elemento a nostro parere interessante riguarda la questione della censura. Per Kalandra, Palacký non è esente dalla pulsione sessuale – “il processo *cosciente* di sublimazione” (p. 49 corsivo nel testo) – in quanto nessun essere umano lo è. Ciò che Palacký decide di fare è di rigettare l'idea stessa del desiderio sessuale, in linea con la cultura Biedermeier e borghese, che richiede una repressione sia sociale sia individuale della sessualità (anche in virtù della natura, per Kalandra, “biografica” del suo diario).

### **3.4. Nezval: il Diario come prova della natura sessuale dell'immaginazione poetica**

Sebbene Nezval non citi il *Diario* nel suo testo in *Ani labut' ani Lúna* (e tuttavia si può ipotizzare che la Postfazione sia opera sua, nel quale il rimando al *Diario* è presente), egli lo richiama in altri testi dedicati a Mácha<sup>46</sup> legandolo a due argomenti in particolare. Il primo

<sup>45</sup> Per un approfondimento sul diario di Palacký e delle differenze con quello di Mácha, si rimanda all'analisi di Grygar 2010, pp. 101–118.

<sup>46</sup> Tra il 1934 e il 1937, Nezval pubblica diversi testi sulla poesia di Mácha. Come già affermato per Teige, non è obiettivo del presente lavoro, anche per ovvi motivi di spazio, affrontare l'intera estensione della ricerca nezvaliana sul poeta romantico (si veda soprattutto Čolakova 1999). Ci limitiamo qui a osservare che a fronte di alcune posizioni più politiche ed “estreme”, la ricerca di Nezval sulla lingua poetica di Mácha si sia avvicinata a quelle degli esponenti del Circolo linguistico di Praga. È però necessario sottolineare che

riguarda il culto di Mácha. Come Brouk, Nezval denuncia l'immagine “posticcia” del poeta romantico portata avanti dalla società borghese:

Ci è stato imposto Karel Hynek Mácha come patrono degli innocenti amanti di maggio nello spirito del romanticismo “Gartenlaube” e delle riviste per dame e signorine d'oggi, quel Mácha nel cui diario intimo ci sono punti che probabilmente anche i moralisti della letteratura odierni troverebbero scandalosi (1974 [1935], p. 178–179).

Il secondo punto su cui si concentra l'attenzione di Nezval è la questione del contributo del *Diario*, comprese le parti cifrate, per la completezza del quadro biografico, ovvero sull'idea che la conoscenza di ogni singolo elemento conduca all'interpretazione “oggettiva” della poesia máchiana.<sup>47</sup> Per Nezval, le parti cifrate sono parte della scrittura di Mácha, della sua persona come della sua poesia. Esse sono uno strumento fondamentale di conferma della dimensione psichica, inconscia e legata alla libido dell'immaginazione poetica máchiana. La potenza dell'immaginazione di Mácha, per Nezval, muove dalla realtà, dallo stretto rapporto tra vita e arte, e non può essere “legato” alla sola questione biografica:

E non ci sono molte di quelle tombe di Mácha verso le quali si tende con una passione tale come verso la propria amante, realmente con letti, letti di quella casa orgiastica della fantasia sempre sensuale? “Nella tomba giace la tua amata”,<sup>48</sup> e davvero la voluttà con cui ci parlano le tombe di Mácha è persuasiva. “Mera, d'amore vuota premo la terra”,<sup>49</sup> questo verso è infatti una prova fin troppo evidente che il poeta nel suo quotidiano cingere Lori, come leggiamo nei punti cifrati del suo diario, cerca un corpo immaginario, contorcendosi sulla terra e camminando tra le tombe (1974 [1935], p. 185).

Le parti cifrate permettono di comprendere quella “casa dell'orgia, che è l'immaginazione poetica”, rigettando l'interpretazione delle immagini máchiane come allegorie di carattere metafisico: esse provengono dalla vita reale e rimandano alla vita reale. Per Nezval, quanto scritto nel *Diario* non si può separare dalla poesia di Mácha: il primo appartiene alla sfera soggettiva, quel *profundis* di cui scrive Kalandra, e il secondo alla sua rielaborazione non filtrata, la sua sublimazione nella lingua poetica. Per spiegare tale nesso, Nezval riprende l'immagine della casa di vetro di *Nadja*,<sup>50</sup> l'opera di Breton che più di tutte si avvicina a un

sono gli studi dei formalisti prima e degli strutturalisti dopo sul poeta romantico a fornire una certa “garanzia” di una certa validità scientifica “autonoma” all'indagine soprattutto nezvaliana (Prokop 2010, pp. 255-256). Scrive ad esempio Bogudova (2010, p. 51): “Il significato e la validità di alcune delle loro [dei surrealisti] intuizioni e scoperte sono confermati dagli strutturalisti (principalmente Jan Mukařovský) con argomentazioni scientifiche”. In linea generale possiamo affermare che gli studi, soprattutto quelli su Mácha, riconoscono ai surrealisti – sebbene sia necessario sottolineare la totale opposizione alla lettura teigeina di un Mácha “socialista” – principalmente il merito di aver apportato spunti di ricerca nuovi senza però accettarli come “scientificamente” validi e circoscrivendoli all'ambito dell'avanguardia storica e come prodotti quasi autoreferenziali del surrealismo.

<sup>47</sup> “Nel nostro caso, non mi resta che dire che né l'indagine sulla vita di Mácha, come la conosciamo oggi, né gli approfondimenti che, quando verrà finalmente pubblicato integralmente, come è necessario, il diario intimo di Mácha, ci possono dare una assoluta garanzia obiettiva dell'interpretazione della sua poesia” (Nezval 1934, p. 179).

<sup>48</sup> La frase proviene da *Marinka* (1834).

<sup>49</sup> Il verso è preceduto dal verso “Po ráji – a na prsa horoucí/Pouhou, lásky prázdnu tisknu zem” (Lungo il paradiso – e sul petto in fiamme/ mera, d'amore vuota premo la terra). Il verso proviene da *Básně bez nadpisů a zlomky*.

<sup>50</sup> “In quanto l'intera opera di Mácha per colui che non vuole solo leggere le parole è quella casa di vetro di cui scrive in *Nadja* il nostro grande amico, fondatore del surrealismo André Breton “(Nezval 1974 [1935], p. 179).

documento e documentario autobiografico. Per il surrealista francese, la casa di vetro<sup>51</sup> è la garanzia data al lettore di una totale sincerità, non delle intenzioni, ma della natura documentale del testo – in quanto documento della vita di Breton, di Nadja, della loro relazione, della scomparsa di lei, dell'esperienza di lui (Choen 2019). Nezval segue l'idea surrealista di una scrittura autobiografica nella quale a dominare è la dimensione psicologica ed esperienziale dalla e della prospettiva soggettiva. Il *Diario* è poesia, nel senso surrealista, esattamente come il *Maggio* in quanto la vita è più ricca di arte che l'arte prodotta.

Se l'odierna opera poetica deve avere le virtù che ha la poesia di Mácha, essa romperà del tutto con l'idea stabilita di bellezza. (...) Non sarà simile in nulla al *Maggio* di Mácha, eppure su di lei si eleverà l'eredità di Mácha. Lo spirito rivoluzionario di questa o di altre opere sarà molto più concreto che non durante il periodo di Mácha. In essa sarà decodificata quella rabbia máchiana dei tempi. Il suo lato onirico sarà sviluppato verso quella delicatezza e accuratezza, che nemmeno l'opera più rivoluzionaria degli anni del romanticismo di Mácha poteva avere. Sarà ugualmente vicina alle metafore più coraggiose di Mácha così come alla stupenda veridicità (nascosta al pubblico) del diario di Mácha (Nezval, 1974 [1934], p. 101).

L'indagine sulla poesia e sul *Diario* di Mácha viene realizzata dai surrealisti con gli stessi strumenti e in base agli stessi principi del surrealismo. Nezval e gli altri surrealisti indagano quindi nella poesia di Mácha aspetti ed elementi che lo legano al surrealismo: la relazione con il corpo, l'elemento visivo e il processo creativo. Questo risulta ancora più evidente nel momento in cui si considera Mácha un surrealista *ante litteram*, fattore che rende impossibile comprendere la sua poesia se non in chiave surrealista.

#### 4. Il diario poetico del “Mácha surrealista”

Da quanto finora osservato, si evince come la questione del *Diario* non sia il fulcro centrale delle riflessioni degli autori, i quali sviluppano ciascuno in modo differente l'idea alla base della pubblicazione: Mácha non è un eroe nazionale in senso borghese, ma un surrealista *ante litteram*. Eppure, il *Diario* nella sua totalità delle parti, pubblicate e non, compare in ciascun testo. Possiamo però osservare una differenza d'uso tra il *Diario* pubblicato e le sue parti cifrate, non pubblicate. Il primo viene adoperato, da Teige e in parte da Kalandra, come testo nel quale trovare conferma delle idee espresse nelle opere di Mácha. Il *Diario* “pubblico” di Mácha viene quindi utilizzato nel suo essere testo autobiografico e, in quanto tale, portatore di quelle che Rodak (2014, p. 101) definisce verità che caratterizzano il genere del diario: quella dell'evento (*historical truth*), quella dell'esperienza (che può essere individuale o psicologica) e “the truth of reality” (che può avere carattere metafisico o trascendentale). Come sottolinea Rodak, tutte e tre le forme di verità sono interconnesse. In particolare, la verità dell'evento in senso storico si lega a quella esperienziale: “There is not truth of event without a truth of experience (events always appear within some kind of experience and it is the very act of choosing them and of recording them that is an experience)” (Rodak 2014, p. 101). Esempio è l'episodio della visita dell'imperatore nell'ottobre del 1835. Proprio in virtù di questa funzione di portatore di verità, Teige forza quanto scritto dal poeta per supportare la sua lettura di un Mácha marxista.

<sup>51</sup> “Quanto a me, continuerò ad abitare la mia casa di vetro, dove si può vedere a qualsiasi ora chi mi viene a trovare, dove tutto ciò che sta appeso ai soffitti e alle pareti regge come per incanto, dove di notte riposo su di un letto di vetro che ha lenzuola di vetro, dove chi sono mi apparirà presto o tardi inciso a punta di diamante” (Breton 1972, p. 14).

Il *Diario* con le parti cifrate, però, viene interpretato, e proposto, anche come un testo nel quale non è possibile scindere i livelli della soggettività poetica da quelli della verità diaristica. Da questa prospettiva per i surrealisti, ma anche per Jakobson, quello di Mácha è un diario poetico nell'accezione avanzata da Křivánek (1999, p. 76) di un testo fondato sulla soggettività: “uno spazio unico di contatto con il subconscio nel quale si intersecano la realtà esterna e quella interna, la documentazione dello stato di veglia con le diverse forme del sogno e dell'immaginazione”.

In *Che cos'è la poesia?*, Jakobson afferma la labilità dei confini che stabiliscono cosa sia poesia e della superficialità della separazione tra dato biografico e creazione poetica. Esempio ne è il *Diario* e le sue parti cifrate: non vi è differenza tra il *Maggio* – o qualsiasi altra opera di Mácha – e il *Diario* nella sua interezza, in quanto entrambi sono “ugualmente veri, ma sono significati diversi o, in termini dotti, piani semantici diversi dello stesso oggetto, della stessa esperienza” (Jakobson 1985, p. 46). In modo simile, per i surrealisti si tratta di un *continuum*, un flusso di dialogo sia all'interno del *Diario* sia tra questo e la produzione poetica.

La scrittura autobiografica è una delle principali chiavi espressive dell'indagine romantica dell'Io, che vede un rapporto tra soggetto e oggetto basato su una forma autentica di immediatezza – ed è questo rapporto a rendere possibile l'esperienza. L'esperienza “permette di attraversare la processualità dialettica che nasce nel rapporto tra Io e mondo, fra soggetto e oggetto, all'interno della coscienza stessa” (Lacchin 2015, p. 49). Tale dimensione dell'Io romantico viene rielaborata dai surrealisti come il primo passo per l'indagine sull'inconscio. Nel surrealismo, l'autobiografia romantica diviene un documento non mediato dell'esperienza, esso è una scrittura automatica, che si fa vita immediatamente vissuta nella forma-parola che coincide con essa (Stawski 2018). E' fondamentale però sottolineare che l'esperienza per il surrealismo si distanzia in modo fondamentale dell'empirismo: non testimonianza dei fatti di un'esperienza vissuta – ovvero una (ri)elaborazione che riduce il mondo esterno in un regno coerente di identificazione e identità –, bensì spazio nel quale potersi perdere poiché essa resiste alla spinta di identificazione razionale (Benjamin 1973, pp. 11-12). Ciò è dato anche in virtù della posizione che il corpo occupa nel surrealismo: esso è nel mondo come presenza, nel senso di acquisizione consapevole della propria corporeità (*l'être-au-monde* come corpo incarnato di Merleau-Ponty) e, allo stesso tempo, il mondo esterno è introiettato nello spazio corporeo. Il corpo è quindi contemporaneamente microcosmo che contiene la storia personale di ogni singolo individuo e macrocosmo in cui confluisce la storia collettiva dell'umano (Vojvodík 2016, p. 15).

Grazie alla sua “stupenda veridicità” (Nezval), e all'assenza di “censura interna” (Kalandra), il *Diario* è traccia della stretta connessione tra la libido e la sua sublimazione nell'arte. La centralità dell'elemento sessuale nelle parti cifrate dimostra la forza rivoluzionaria della sessualità e i meccanismi di sublimazione in chiave freudiana-surrealista: la tensione della libido si allarga alla realtà nella sua interezza affermando “il carattere sessuale degli atti, delle situazioni e persino degli oggetti” (Gauthier 1973, p. 20). L'interpretazione surrealista, ceca e francese, della ricerca psicanalitica freudiana sulla sessualità si concentra sulla libido quale spinta creatrice, e distruttiva: è la libido a generare tale spinta ed è indagando la via psichica che si giunge all'opera d'arte. Per il surrealismo, la sessualità è quindi l'unica esperienza che l'uomo, nella sua dimensione antropologica, può fare del mondo e l'unica in grado di definire dei limiti alla libertà e trasgressione.

Da qui l'importanza fondamentale del *Diario*: le parti cifrate sono traccia, automatica perché non mediata, di questo processo creativo che dall'impulso porta alla poesia. Esse parlano del rapporto sessuale nella sua carnalità e violenza – nonché natura non

conformista in quanto non si consuma mai nella camera da letto matrimoniale –, della masturbazione e della defecazione: per i surrealisti Mácha abbraccia i propri istinti e attraverso queste pulsioni giunge all'immaginazione psichica, alla fantasia poetica creativa e all'arte.<sup>52</sup> In particolare per Brouk,<sup>53</sup> ma possiamo affermarlo anche per gli altri membri del gruppo surrealista ceco, il processo stesso di creazione, l'artista e l'emotività dipendono dal significato psichico della realtà, e la percezione del mondo stesso passa attraverso la libido. Il *Diario* e l'opera di Mácha, insieme, sono la dimostrazione della natura perturbante dell'arte, che si realizza nel rapporto tra sessualità, violenza e sovversione (rivoluzione). Il *Diario* di Mácha con le sue parti cifrate e l'opera tutta, ma il *Maggio* in particolare, sono vasi comunicanti, nell'accezione bretoniana,<sup>54</sup> tra la scrittura non mediata proveniente dell'inconscio e la sua forma poetica.

Le parti cifrate del *Diario* svolgono in *Ani labut' ani Lúna* anche una funzione di critica sociale: la loro censura permette di mostrare il perdurare dei tabù sessuali. Nel 1836 Mácha ritiene che alcuni contenuti e forme debbano essere protetti, resi non accessibili alla lettura immediata, ritenendoli però importanti, tanto da scriverli ma soprattutto da trascriverli. Del *Diario* esistono infatti due versioni, conosciute come A e B, entrambe trascrizioni di un testo originario mancante (Wildová Tosi 1976, p. 27). Fermo restando quanto osservato da Lejeune (2016) sul piacere della cifratura – come creazione di uno spazio regolato dal gusto per il segreto e riservato alle parti più intime del sé, siano esse sessuali, fisiologiche, filosofiche o emotive – non si può non sottolineare quanto il contesto ceco in cui si trova Mácha sia dominato dalla cultura del *národní obrození* (risveglio nazionale), nella quale ogni riferimento alla corporeità è da ritenersi inadatto e inadeguato (Kopáč, Schwarz 2010; Macura 1999). Secondo questa visione, la letteratura in lingua ceca è la prova dell'esistenza della nazione ceca e pertanto può affrontare solo temi nobili che esulano dalle bassezze del corpo (Kopáč, Schwarz 2010, 10). Come il corpo nella sua dimensione biologica, anche l'intera sfera sessuale non è ritenuta degna di essere “vocalizzata” (Macura 1999, p. 8) e ogni riferimento all'amore, in un testo letterario, deve risultare attraverso un complesso sistema di codici stabiliti dalla cultura del *národní obrození* (Macura 2015). La cifratura sarebbe pertanto lo strumento che permette una via d'uscita dall'oppressione della cultura borghese e Biedermeier del risveglio nazionale per rimanere fedeli a sé stessi.

Se nel 1836 il tabù sessuale che regola la società Biedermeier porta Mácha a creare la cifratura, nel 1936 la censura di queste parti è vista dai surrealisti quale espressione dello stesso tabù cent'anni dopo, al quale si aggiunge anche la colpa di una doppia ipocrisia, in quanto la psicoanalisi freudiana ha dimostrato (dal punto di vista dei surrealisti) la connessione tra arte e libido. Coloro che difendono la posizione di censura delle parti cifrate si comportano nella stessa maniera ottusa con cui “i Tomíček” e “i Tyl” (vedi nota 6) avevano accolto negativamente il *Maggio*, la poesia più soggettiva di Mácha: coloro che sminuiscono il significato sovversivo di Mácha e del suo *Diario* sono i loro eredi.

<sup>52</sup> Nella postfazione a *Emilie giunge a me in sogno* di Štyrský, nel 1933 Brouk scrive: “Se la libido normale cerca un surrogato per la soddisfazione immediata, allora creerà il kitsch dalle opere oscene, se invece i suoi desideri sono sublimati, allora essa conduce all'opera artistica” (Brouk 2022, p. 151).

<sup>53</sup> Muovendo da un forte interesse per la psicoanalisi, Brouk converge verso il surrealismo proprio in virtù dell'interesse di questo verso l'inconscio evidenziando la necessità di una concezione psichica della realtà che scavalchi la conoscenza razionale. Alla questione della sublimazione della libido nell'arte Brouk dedica numerosi articoli.

<sup>54</sup> Nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, leggiamo alla voce “Comunicant (vase)”: “tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immance d'après la quelle la surréalité serait continue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure, ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant et le contenu” (Breton, Eluard 1991, p. 7).

L’invettiva della Postfazione e del testo di Brouk in particolare si inserisce all’interno della critica alla società ceca, dominata da una moralità piccolo-borghese e votata al patriottismo, che ritiene inadeguata ogni forma d’arte che rimanda alla sessualità, nel 1836 come nel 1936.

Come indicato in apertura del presente lavoro, il *Diario* e le sue parti cifrate svolgono una funzione che potremmo definire retorica, di “testimonianza della verità” all’interno di una pubblicazione collettanea, *Ani labut’ ani Lùna*, pensata a sua volta come *speech act* di protesta in chiave surrealista. L’approccio surrealista al *Diario* e alle sue parti cifrate, con l’attenzione data allo stretto rapporto tra la scrittura e l’inconscio, permettono di focalizzare l’attenzione soprattutto sull’atto di scrittura e sulle tracce disperse della persona che lo scrive. Come osserva Czermińska (2005, p. 221), “esistono nella scrittura del diario molteplici tracce disperse: esse sono come un codice, e la chiave di questo codice è radicata nell’identità dello scrittore”.

**Bionota:** Tiziana D’Amico è attualmente ricercatrice (RTD tipo A) di Lingua e letteratura ceca presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell’Università Ca’ Foscari. I suoi ambiti di ricerca comprendono i *cultural studies* e i *memory studies*. I suoi studi si concentrano sul surrealismo ceco; la memoria culturale della Shoah nell’Europa centro-orientale (Cechia e Slovacchia); la letteratura tradotta e le dinamiche editoriali. La sua ultima pubblicazione è la traduzione del testo surrealista *Emilie giunge a me in sogno* di Jindřich Štyrský (Linea edizioni, 2022).

**Recapito autrice:** [tiziana.damico@unive.it](mailto:tiziana.damico@unive.it).

## Riferimenti bibliografici

- Aragon L. 1918, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*, Garnier Flammarion, Paris.
- Auer. S. 2008, *1938 and 1968, 1939 and 1969, and the Philosophy of Czech History from Karel H. Mách a to Jan Patočka*, in "Europe-Asia Studies" 60, pp. 1677-1696.
- Benjamin W. 1973, *Il surrealismo*, in Benjamin W., *Avanguardia e rivoluzione*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Breton A. 1972, *Nadja*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Breton A, Eluard P. 1991, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Paris.
- Brouk B. 1995 [1936], *Máchův kult*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*, Concordia, Praha, pp.77- 80.
- Brouk B. 2022, *Postfazione di Bohuslav Brouk*, in Štyrský J. 2022, *Emilie giunge a me in sogno*, Linea edizioni, Padova, pp. 136-153.
- Brugnolo S. 2016, *La rivista letteraria come forma di pensiero e azione tra modernismo, avanguardie e industria culturale*, in Donnarumma R, Grazzini S. (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 37 -56.
- Budagova L. 2010, *Karel Hynek Mácha a český surrealismus*, in Piorecký K. (vyd.), *Máchovské rezonance*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, pp. 52-53.
- Burian E.F. 1995 [1936], *Máchovo divadlo*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*, Concordia, Praha, pp. 63- 68.
- Bydžovská L., Srp K. (vyd) 1996, *Český surrealismus 1929-1953*, Galerie hlavního města Prahy, Argo, Praha.
- Bydžovská L., Srp K., Dufek A. 2016, *Krás a bude křečovitá: Surrealismus v Československu 1933-1939*, Arbor Vitae, Praha.
- Cohen N. 2019, *Building up a "Glasshouse" in Nadja: Documenting the Surrealist Way of Life*, in Van den Bergh C., Bonciarelli S., Reverseau A. (eds.), *Literature as Document*, Brill, Amsterdam, pp. 103-118.
- Čolakov a Ž. 1999, *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*, Karolinum Press, Praha.
- Corduas S. 1982, *La duplice rivoluzione del poetismo praghese in Karel Teige*, in Teige K., *Arte e ideologia 1922-1933*, Corduas S. (a cura di), Giulio Einaudi editore, Torino, pp. ix-xxiii.
- Cosentino A. 2013a, *Un nuovo Maggio*, in Mácha K. H., *Maggio*, Cosentino A (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, pp. 9-24.
- Cosentino A. 2013b, *L'autore e l'opera*, in Mácha K. H., *Maggio*, Cosentino A (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, pp. 25-29.
- Cosentino A., 2020, *Alcune osservazioni sulle traduzioni italiane del poema Máj di Karel Hynek Mácha*, in Trovesi A. (a cura di), *Praga-Milano. Andata e ritorno. Scritti in onore di Jitka Křesálková*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, p. 53-59.
- Czermińska M. 2005, *Autor - Podmiot - Osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, in Czermińska S., Gajda K., Kłosiński A., Legeżyńska A. Z., Makowiecki, R. (ed.), *Nycz, Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku - wiedza o kulturze - edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22-25 września 2004*, vol. 1, Universitas, Cracow, pp. 211.223.
- D'Amico T. 2022a, «Come attraverso un merletto a brandelli». *Lettura composita di Emilie giunge a me in sogno di Jindřich Štyrský*, in Štyrský J., *Emilie giunge a me in sogno*, Linea edizioni, Padova, pp. 7-93.
- D'Amico T. 2022b, *Tra tradizione erotica e surrealismo: "Erotická revue", una rivista sul limitare*, in "Rivista di studi Ungheresi" Nuova serie 21, pp. 7-21. [https://epa.oszk.hu/02000/02025/00038/pdf/EPA02025\\_RSU\\_21\\_2022\\_007-021.pdf](https://epa.oszk.hu/02000/02025/00038/pdf/EPA02025_RSU_21_2022_007-021.pdf) (26.03.2023).
- Doslov 1995 [1936], in *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*, Concordia, Praha, pp. 82-83.
- Ducasse I. (Comte de Lautréamont) 1990, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*, Flammarion, Paris.
- Faktorová V. 2011, *Kontury máchovského mýtu*, in "Poznańskie Studia Slawistyczne" 1, pp. 51-60.
- Firlej A. 2011, *Mácha w awangardowym teatrze E. F. Buriana*, in "Poznańskie Studia Slawistyczne" 1, pp. 61-73.
- Gauthier X. 1973, *Surrealismo e sessualità*, Sugar, Milano.
- Grebeníčková R. 2010a, *Máchovské studie*, Academia, Praha.
- Grebeníčková R. 2010b, *Jak vznikl Máj*, in Grebeníčková R. (ed.) 2010, *Máchovské studie*, Academia, Praha, pp. 178-204.
- Grygar M. 2010, *Skrytá svědectví v díle Karla Hynka Máchy*, Filosofia, Praha.
- Haman A., Kopáč R. 2010, *Mácha redivivus*, Academia, Praha.

- Hjartarson B. 2007, *The Manifesto and the Concept of Avant-Garde*, in Eysteinnsson A., Vivian Liska V. (ed), *Modernism*, vol. 1, Benjamins, Amsterdam, pp. 173-194.
- Hrbata Z., Prochůzka M. 2005, *Romantismus a romantismy*, Karolinum, Praha.
- Hrbata Z. 2011, *Subjekt in articulo mortis a tvůři v tvůř pŕirodě*, in K. Piorecký (vyd.), *Můchovskě rezonance*, Űstav pro ěeskou literaturu AV ĀR, Praha, pp. 97-111.
- Hrdina M. 2007, *Literárněhistorickě hledání poěátků romantismu*, in Vyĉichlo J., Viktora V. (eds.), *Jeden jazyk naře heslo buď IV. Āeský romantismus – jiskřeni a zůblesky*, Radnice: Spolek divadelněch ochotněků, Plzeň, pp. 85–95.
- Hrdina M. 2012, *Literárněhistorický pojem „romantismus“*, in Tureĉek, D. a kol., *Āeskě literární romantiĉno*, Host, Brno, pp. 13–43.
- Hoffmeister A. 1995 [1936], *Poznůmka o vylhaně podobě bůsnikově*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborněk k stěmu vŕoĉě smrti Karla Hynka Můchy*, Concordia, Praha, pp. 69-71.
- Huebner K. 2021, *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealist Erotic*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Jakobson R. 1935, *Poznůmky k dělu Erbenovi .I. O mythu*, in “Slovo a slovesnost” 3. <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=37> (26.03.2023).
- Jakobson R. 1985, *Che cos'ě la poesia?*, in Jakobson R., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Giulio Einaudi editore, Torino, pp.42-55.
- Kalandra Z. 1995 [1936], *Můcha a Palacký*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborněk k stěmu vŕoĉě smrti Karla Hynka Můchy*, Concordia, Praha, pp. 44-62.
- Kopůĉ R., Schwarz J. 2010, *Zůstaňtež tuděz tajemstvěm - Znůmá i neznůmá erotika (a skatologika) v ěeskě literatuře 1809-2009*, Artes Liberales, Praha.
- Kosůk M., Flaiřman J. 2018, *Tŕetě eděiĉně stadium vydůvání “Máj” K. H. Můchy*, in “Āesků literatura” 66 [2], pp. 182-213.
- Křivůnek V. 1999, *K problematice poetiky a poetěnosti bůsnických deněků*, in Křivůnek V., *Býti bůsněkem v Āěchůch*, Pedagogicků fakulta Univerzity Karlovy, Praha.
- Lacchin G. 2015, *Romanticismo e Avanguardia*, edizioni libreria Cortina Milano.
- Langerovů M. 2007, *Svůdnost avantgardy, fetišistický jazyk*, in “Āesků literatura” 55 [6], pp. 829-850.
- Lejeune P. 2016, *Aux origines du journal personnel: France, 1750–1815*, Honorě Champion, Paris.
- Lůwy, M. 2016, *‘The speaking flame’: the Romantic connection*, in Fijalkowski K, Richardson M. (ed.), *Surrealism: Key Concepts*, Routledge, London, pp. 81-92.
- Můcha K.H. 2013, *Maggio*, Cosentino A. (a cura di), Marsilio Editori, Venezia.
- Macura, V. 1999, *Sex a tabu*, in Macura V., Duchek V. (vyd.) *Sex a tabu v ěeskě kultuře 19. Stoletě*, Academia, Praha, pp. 7-19.
- Macura V. 2015, *Znameně zrodu a ěeskě sny*, Akademia, Praha.
- McCorristine S. 2009, *Lautrěamont and the Haunting of Surrealism*, in “COLLEGIUM Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences” 5, pp. 31-49.
- Mukařovský J. (vyd.) 1938, *Torso a tajemstvě Můchova děla: sborněk pojednání Pŕažskěho linguistickěho kroužku*, Fr. Borový, Praha.
- Mukařovský J. 1989-1990, *K. H. Můcha a barok*, in *Sborněk pracě Filozofickě fakulty brněnskě univerzity. D, Ŕada literárněvědnů*, iss. D36-37, pp. 105-114. <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/107961.pdf> (26.03.2023).
- Nezval V. 1974 [1934], *Můj*, in Nezval V., *Dělo. 25. Manifesty, eseje a kritickě projevy z let 1931-1941*, Āěkoslovenský Spisovatel, Praha, pp.96-101.
- Nezval V. 1974 [1935], *Po stopůch můchova Můje*, in Nezval V., *Dělo. 25. Manifesty, eseje a kritickě projevy z let 1931-1941*, Āěkoslovenský Spisovatel, Praha, pp. 178-185.
- Nezval V. 1995a [1936], *Pŕedmluva*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborněk k stěmu vŕoĉě smrti Karla Hynka Můchy*, Concordia, Praha, p.7.
- Nezval V. 1995b [1936], *Konkrětně iracionalita v Životě a v dilech Karla Hynka Můchy*, in *Ani labuť ani Lůna. Sborněk k stěmu vŕoĉě smrti Karla Hynka Můchy*, Concordia, Praha, pp. 29-41.
- Nezval V. 1937, *Moderně bůsnickě směry*, Dědictvě Komenskěho, Praha.
- Novůk A. 1937, *K. H. Můcha. Osobnost, dělo, ohlas*, Druřstevně pŕace, Praha.
- Papouřek V. 2014, *„Život nejde odklůdat, a zvlůřtě nikoliv pro nějakou doktrěnu!“: Uměně, kultura a Bohuslav Brouk*, in Brouk B, *Na obranu individualismu: publicistika z let 1930-1960*, Debnůr V. A. (vyd.), Akademia, Praha, pp. 102-122.
- Perný L. 2022, *Introduction to the Aesthetic Aspects of the Slovak Left-Wing Revue DAV*, in “GNOSI: An Interdisciplinary Journal of Human Theory and Praxis” 5 [2], pp. 183-190.
- Piorecký K. 2011, *Můchovskě rezonance*, Űstav pro ěeskou literaturu AV ĀR, Praha.
- Pravdovů A., Le Brun A., Gůrgen-Lammers A. (eds.) 2022, *TOYEN: Sněiě rebelka (1902–1980)*, Nůrodně

- galerie, Praha.
- Prokop D. 2010, *Kniha o Máchově Máji*, Academia, Praha.
- Procházka, M. 2000, *Byron's reputation in Bohemia and Czech nineteenth-century nationalism*, in "The Byron Journal" 28, pp. 37-48.
- Puchner M. 2002, *Manifesto= theatre*, in "Theatre Journal" 54 [3], pp. 449-465.
- Putna M. C. 1993, *Čí je Mácha? – Něco materiálu ke kritice ideologické kritiky*, in "Souvislosti" 3. <http://souvislosti.cz/archiv/putna4-93.htm> (22.03.2023)
- Pynsent R. B. 2010, *Mácha, the Czech national poet*, in Cornis-Pope M., Neubauer J. (ed.), *History of the literary cultures of East-Central Europe Junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries*, vol. 4, John Benjamins, Amsterdam, pp. 56-85.
- Rodak P. 2006, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturę*, in "Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej", 4, pp. 29-49.
- Rodak P. 2014, *The Truth in a Personal Diary*, in "Teksty Drugie" 2, pp. 92-108.
- Schwarz A. 2014, *Il surrealismo. Ieri e oggi. Storia, filosofia, politica*, Skira editore, Milano.
- Sládek O. 2011, *Máchové studie Jana Mukařovského*, in Piorecký K. (vyd.), *Máchové rezonance*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, pp. 147-159.
- Solařík B. 2014, *Podivný případ doktora Jekylla a pana Brouka*, in Brouk B., *Na obranu individualismu: publicistika z let 1930-1960*, Debnár V. A. (vyd.), Akademia, Praha, pp. 12-101.
- Spiteri R. 2016, *Community at play*, in Fijalkowski K., Richardson M. (ed.), *Surrealism: Key Concepts*, Routledge, London, pp. 107-119.
- Srp K. 2011, *Erotická revue Edice 69, Erotická revue 1-3*, Torst, Praha, pp. i-x.
- Stawski S. 2018, "La plus fidèle expression". *Écriture et expérience dans la poésie des avant-gardes*, in Christophe I. (dir.), *La Littérature et la Vie*, Classiques Garnier, Paris, pp. 267-281.
- Szczepanik P., Anděl J. 2008, *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, Národní filmový archiv, Praha.
- Šalda F.X. 1936, *Mácha snivec a buřič*, Melantrich, Praha.
- Šalda F.X. 1995 [1937], *Mácha v pojetí surrealistickém*, in F. X. Šalda F. X., *Šaldův zápisník IX 1936-1937*, Československý spisovatel, Praha, pp. 81-89.
- Teige K. 1995 [1936], *Revoluční romantik K. H. Mácha*, in *Ani labuť ani Lúna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*, Concordia, Praha, pp. 10-28.
- Teige K. 1982 a [1936], *Il romantico rivoluzionario Karel Hynek Mácha*, trad. it. Corduas S, in Teige K., *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo 1934-1951*, Corduas S. (a cura di), Einaudi editore, Torino, pp. 66-75.
- Teige K. 1982 b [1935], *Il realismo socialista e il surrealismo*, in Teige K., *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo 1934-1951*, Corduas S. (a cura di), Einaudi editore, Torino, pp. 3-51.
- Tippnerová A. 2014, *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*, Akademia, Praha.
- Tria M. 2012, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa: avanguardia, utopia e lotta politica*. Firenze University Press, Firenze.
- Tureček, D. a kol., 2012, *České literární romantično*, Host, Brno.
- Tureček D, Faktorová V. 2010, *KHM 1810 – 2010. Dvě století české kultury s Máchou*, Praha.
- Vale L. J. 1999, *Mediated monuments and national identity*, in "The journal of architecture" 4 [4], pp. 391-408.
- Vašák P. 1999, *Česká pout' Karla Hynka Máchy*, Karolinum, Praha.
- Vašák P. 2007, *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy*, Akropolis, Praha.
- Vašák P. 2011, *Sám v davu s Máchou*, Karolinum, Praha.
- Vančura V. 1936, *Básnický dnešek a K. H. Mácha*, in "Slovo a Slovesnost" 2. <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=133> (22.03.2023).
- Vojvodík J. 1995, *Mácha und Štyrský. Zur Problematik der ästhetischen Konkretisation der Poetik von K. H. Mácha im Werk von Jindřich Štyrský*, in "Umění" 43 [6], pp. 514-550.
- Vojvodík J. 1996, *Četba jako deformování a permanentní zraňování textu. Několik poznámek ke koncepci máchovského sborníku „Ani labuť ani Lúna“ (1936)*, in Bydžovská L., Srp K. (vyd.), *Český surrealismus 1929-1953*, Galerie hlavního města Prahy a Argo, Praha, pp. 220-235.
- Vojvodík J. 2006, *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Host, Brno.
- Walbecq e. 2021, *Lautréamont in the Breton-Éluard correspondence*, in "Cahiers Lautréamont" 3, pp. 333-336.
- Wellek R. 1937, *Mácha and Byron*, in "The Slavonic and East European Review" 44 [15], pp. 400-412.
- Wiendl J. 2013, *Karel Hynek Mácha v zrkadle české meziválečné poezie 20. století*, in "Ricerche slavistiche" 11 [57], pp. 185-205.

- Wildová Tosi A. 1976, *Un poeta romantico ceco. Prose autobiografiche di K. H. Mácha*, Marsilio Editori, Venezia.
- Yanoshevsky G. 2009, *Three decades of writing on manifesto: the making of a genre*, in “Poetics today” 2, pp. 257-286.
- Zusi P. A. 2004, *The style of the present: Karel Teige on constructivism and pietism*, in “Representations” 88 [1]s, pp. 102-124.