

Analisi semantica di un'opera poetica:

Il becchino assoluto di Nezval

Jan Mukařovský

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 163–175 ◇

L'articolo che qui ripresentiamo è una delle più lucide analisi dello strutturalismo ceco di un'opera poetica (V. Nezval, Absolutní hrobař, Praha 1937): risale alla fine degli anni Trenta (J. Mukařovský, "Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař", Slovo a slovesnost, 1938 (IV), 1, pp. 1–15) ed è stato ripubblicato nei decenni successivi in tutte le raccolte di studi dell'autore (l'ultima volta in Idem, Studie, I-II, Brno 2001, II, pp. 376–398). Nella prima edizione italiana, curata da S. Richterová, che ringraziamo per l'autorizzazione a ripubblicare il testo, era accompagnato da una "Nota" della curatrice (pp. 279–281). Rispetto a quell'edizione il testo è stato ricontrollato sull'originale e impaginato secondo le norme redazionali di eSamizdat.



NELL'epoca attuale, che riempie d'angoscia l'uomo di fronte alla violenta corrente della realtà mutevole, sia materiale (vedi le conquiste della tecnica moderna e le scoperte delle scienze naturali sulla sostanza della materia, sulla causalità, e così via), sia sociale, economica, e politica, il primo compito dell'arte non è né elargire sensazioni piacevoli, né di proporre modelli di una qualche bellezza armoniosa, bensì di orientare l'uomo nell'apparente caos di uno sviluppo insolitamente accelerato, di riuscire a prevedere con la sua sensibilità i mutamenti a venire, di adattare la struttura della vita spirituale dell'uomo ai primi contorni presentiti delle certezze che vanno creandosi ex novo. Per questo oggi fra gli interessi concernenti l'arte e gli interessi degli artisti stessi, al primo posto non stanno la perfezione del dettaglio e la rifinitura dell'insieme, ma il modo in cui l'artista cerca attraverso l'opera di raggiungere la realtà. La scelta dei mezzi artistici e il modo di usarli sono guidati nell'opera d'arte da un principio metodologico che, essendo di per sé senza contenuto concreto, determina il carattere dell'opera d'arte in quanto costruzione semantica. Questo principio non è ovviamente immutabile;

la stessa realtà mutevole lo costringe a cambiamenti ora più lenti, ora più rapidi. L'adeguamento del metodo poetico ai cambiamenti della realtà sembra oggi addirittura uno dei criteri principali dell'importanza vitale dell'opera poetica; la presenza e il carattere di questo metodo possono, però, essere accertati solo con l'analisi semantica la quale di per sé non pretende di definire il valore, ma si pone come obiettivo la conoscenza pura. Perciò nemmeno il nostro presente saggio, anche se si occupa di un'opera pubblicata da poco, vuol essere una critica al libro di Nezval. Se dall'analisi che ne sarà effettuata, risulterà una qualche conseguenza per il valore dell'opera presa in esame, questa conseguenza si riferirà all'intero metodo poetico e non concernerà la maggiore o minore perfezione della realizzazione attraverso le singole poesie o versi.

L'individuazione del principio semantico fondamentale nell'opera poetica non ha nemmeno come scopo diretto il cogliere l'unicità dell'opera analizzata, soprattutto quando si tratta di un poeta con un ricco passato artistico. È naturale che gli spostamenti con i quali questo principio passa da un'opera all'altra sono spesso molto lenti e difficili da fissare. Di regola si verifica che gli stessi mezzi espressivi sono meno soggetti a cambiamenti del modo di usarli nella struttura complessiva dell'opera. Nel caso del *Becchino assoluto* innanzitutto non sarebbe facile accertare il confine esatto tra questa e le due precedenti raccolte, nate anch'esse nel periodo che lo stesso poeta definisce surrealista. In compenso, però, tutti e tre questi libri sono uniti da certi aspetti comuni che, nel terzo e finora ultimo volume, sembrano abbastanza distinti da poter indurre a un'analisi scientifica.

Cominceremo tentando di indicare – anche se solo *en passant* e approssimativamente – la differenza fra l'orientamento semantico di Nezval surrealista e il prin-

cipio semantico del precedente poetismo. Nel periodo poetista a Nezval interessava innanzitutto una successione ininterrotta di significati, gli aspetti mutevoli della loro catena ininterrotta e il fluire di un significato nell'altro, che suscita l'impressione di metamorfosi miracolose. L'attenzione era intanto rivolta alle relazioni, ai rapporti reciproci che i significati legano a sé. I significati che si sostengono a vicenda sono quindi alleggeriti dall'immediato rapporto con la realtà che ciascuno di essi indica, e questa leggerezza viene sottolineata: talvolta Nezval poetista fa dissolvere alcuni significati ottenendo la sparizione illusoria della cosa stessa intesa dalla parola: "il prato se ne andò ballando verso la bellezza" e "gli stalloni camminavano lungo la chiesa fino alla porta del cimitero, ma appena varcarono la soglia, scese la notte, con cui si fusero non si sa dove, non si sa come; solo quando la gente si addormentava si sentì un canto, non si sa di chi". La frase nel periodo poetistico tende, sia nel verso libero sia nel verso che rispetta la metrica, a un parallelismo scorrevole in cui le singole unità preposizionali si incontrano e confluiscono l'una nell'altra senza tensione. Neanche la costruzione sintattica interna della singola frase è complessa: "Quando sono molto felice parlo semplicemente" ([V. Nezval,] *Skleněný havělok* [Praha 1932], p. 137); gli elementi della frase non si accumulano, non ritardano il fluire dei significati.

Nel *Becchino assoluto* troviamo improvvisamente, proprio nel ciclo che dà il titolo alla raccolta, la tendenza a un tipo di costruzione della frase del tutto opposto: vi si trovano da un lato periodi riccamente intessuti di congiunzioni, dall'altro frasi in cui la cornice sintattica è sovraccarica di elementi che la rendono complessa (attributi, complementi). Esempio di periodo complesso:

Il becchino assoluto
 Vecchio quasi come questo paesaggio di granito
 Dalla cui mangiatoia l'asino legato beve
 Gli avanzi della tempesta di ieri
 Alza la testa con i capelli di cotoletta bruciacchiata
 E di fungo spuntato dal cappello
 Per chinarla di nuovo sopra la zappa del grande morso di serpente
 Appoggiata sul pavimento marcio con orme di pagliericcio
 sfilacciato.

Sarebbe però erroneo se considerassimo come scopo di questa trasformazione il rafforzare la coesione della struttura della frase. Il fine è piuttosto l'opposto, visto che l'unione appena indicata si sgretola subito, talvolta

a causa di una frase poco chiara, talvolta persino con un evidente anacoluto:

Al cospetto del becchino assoluto che somiglia da lontano a un
 cappello sgualcito
 E da vicino a un formicaio
 I campagnoli sono covoni cinti da una sciarpa e tramutati in letame
 Sicché l'ostessa coi fianchi di anatre farcite
 [...]
 Non è a casa
 Poiché il becchino assoluto è il grande futuro.

Se al posto delle congiunzioni "sicché" e "poiché" ci fosse un semplice legame asindetico, la correlazione delle frasi del periodo non potrebbe essere meno compatte: le congiunzioni infatti fingono unicamente la loro solita funzione di chiavi di volta dell'architettura della frase, mentre le frasi di cui si compone il periodo citato sono in realtà in rapporti semantici reciproci molto indefiniti.

La struttura interna della frase è di solito – come abbiamo già detto – ritardata nel suo svolgimento temporale e nello sviluppo semantico dallo smisurato ammassamento e sviluppo dei singoli elementi della frase:

Tra i rottami
 Dei cerchioni di bicicletta
 Coperti di ruggine
 E dei ferri di cavallo
 Che formano
 La barricata
 Abbandonata dai comunardi
 Trasformata in immondezzaio per galline
 In fondo
 All'angolo dove hanno attecchito i semprevivi
 Battendo
 Con un martello gigantesco
 Che cade sui tetti
 Da cui fa un cenno di saluto
 Con le ali
 Una cicogna solitaria
 E una colonna di scintille
 Un uomo grandioso a gambe larghe
 Con la pelle conciata da polvere da sparo
 E con la fucina sulla fronte
 Alza con impeto il pugno
 Mentre la sua chioma scompigliata
 Rappresenta l'incendio che si spegne.

[“Il fabbro”]

Tutto questo brano di 23 versi si compone di due parti totalmente asimmetriche: la prima comprende 21 versi, la seconda solo 2. Il contenuto della prima parte

consiste nel semplice fatto che nell'angolo dei semprevivi un uomo a gambe larghe picchia col martello; l'ampliamento deriva dall'ammassamento delle unità sintattiche, soprattutto di complementi di circostanza e degli attributi spesso complessi, i quali allontanano sempre l'arrivo delle componenti principali della frase, il soggetto e il verbo definito. Il verbo definito si presenta solo come una delle ultime parole (la terza dalla fine), ottenendo un effetto di vero scioglimento.

Da dove venga questa complessità e quale sia il suo fine lo suggerisce la costruzione del verso libero del brano appena citato. Dalle precedenti raccolte di Nezval il lettore è abituato al verso libero la cui lunghezza coincide il più delle volte con un'intera frase, o almeno con una parte più lunga dotata di una notevole autonomia semantica e che termina in una caduta d'intonazione di origine sintattica, la quale assume una funzione ritmica secondaria:

raccontare semplicemente come l'arte dimenticata
in maniera tanto più forte mi abbaglierà un giardino in mezzo alla
frase
oppure una lattina non importa
non distinguo più i fenomeni secondo la grazia o la bruttezza che
avete accordato loro
e ciò che è tragico non ha bisogno di ricorrere alla provocazione
parlare tranquillamente con l'ampio gesto del torace
e non c'è bisogno di gridare troppo.

[V. Nezval, "Antilirica", *Skleněný havelok*]

Il verso del brano sopra citato dell'ultima raccolta invece non tende in alcun modo a comprendere tutta la frase e serrarla nel cerchio dell'insieme ritmico; esso segue al contrario, in tutte le particolarità, i contorni della sua articolazione sintattica, la spezzetta in molti segmenti, contribuisce al rallentamento del suo ritmo (mentre la forma precedente piuttosto accelera il ritmo della frase). La frase risulta, a causa di questa formazione ritmica, articolata in piccoli segmenti semantici in cui ognuno, reso autonomo sul piano ritmico e semantico, si trova isolato dal contesto; il flusso continuo di significati utilizzato dal poetismo è qui interrotto dall'intervento simultaneo di due fattori: la costruzione sintattica e il ritmo.

Questa conclusione del rapporto semantico costringe il lettore a mettere ogni singolo segmento in una relazione, individuale e indipendente dal contesto, con la realtà che esprime; l'indipendenza semantica dei singoli brevi segmenti provoca continuamente deviazioni

dal piano tematico. Ne offre un chiaro esempio la poesia "Il becchino assoluto" (o anche la poesia "La mosca spagnola"), dove la descrizione di ciascun dettaglio dell'aspetto fisico diventa di per se stessa un piccolo nodo tematico indipendente dal contesto; così per esempio sono descritte le scarpe del becchino:

Quelle pantofole diroccate
Hanno la forma di due amanti rannicchiati
Nel momento in cui si sono raggiunti strisciando.
Attraverso due buchi sotterranei di un terreno ben gelato
Che si sforzano di mantenere in alto
Con i muscoli tesi spasmodicamente di una colonna vertebrale non
ancora diroccata
Ovvero anche la forma di due trappole
Per topi messe
Apposta nell'angolo d'un sepolcro asciutto
O forse
La forma di due parole robuste
Che puzzano
Come un guanto riesumato.

Ognuna delle tre similitudini qui date (pantofole come amanti, trappole, parole) vive una vita autonoma, senza un legame diretto con la cosa che deve chiarire; così soprattutto la prima non si accontenta di esprimere la forma delle pantofole paragonandole a corpi umani rannicchiati, bensì specifica l'intera situazione: di chi sono i corpi, come abbiano raggiunto quella posizione, e così via. Questi dettagli liberamente associati sono naturalmente in accordo con l'intera atmosfera semantica della poesia (il cimitero e tutto ciò che con esso è collegato) e così nasce l'impressione di una linea tematica – unificata sì dall'atmosfera semantica circostante, ma piena di deviazioni – che s'intreccia con diramazioni laterali adeguandosi docilmente ai contorni di tutti i significati che vengono progressivamente e casualmente a trovarsi sul suo percorso. Questa linea non guida i significati, ma è da essi guidata; gli stessi significati hanno poi la possibilità di svelare tutta la loro potenziale multiformità, poiché, vista l'instabilità della linea tematica in un dato momento, non è mai certo quale delle associazioni tematiche, che un tale significato ammettono, sarà utilizzata nel momento successivo dal legame che ha col significato immediatamente seguente. Tale è il carattere generale della tendenza stilistica del nuovo libro di Nezval; tentiamo ora di elencare alcuni dei procedimenti specifici attraverso i quali questa tendenza è applicata.

Nel *Becchino assoluto* troviamo la poesia “I mietitori” che inizia con questo versi:

I mietitori
Strisciano ginocchioni per il campo
Che diminuisce
Masticano affamati il loro pezzo di pane
Non lo salano più nemmeno
Si dibattono come annegati.

È qui descritta un'attività che conosciamo bene per esperienza: la mietitura con la falce e il lento procedere dei mietitori. Ma qui si dice che i mietitori strisciano ginocchioni per il campo e si dibattono. Qual è la differenza tra l'interpretazione corrente dell'attività dei mietitori e la descrizione poetica? La percezione abituale dell'attività dei mietitori non si accontenta dei soli dati sensoriali, bensì li completa tenendo presente l'intera situazione in quanto contesto semantico. Anche quando sopra le spighe non ancora mietute vediamo i mietitori fino alle ginocchia, *sappiamo* che durante il loro lavoro stanno in piedi e che la parte inferiore delle gambe è solo nascosta; *sappiamo* anche, pur non vedendo in quel momento proprio la falce, che i movimenti delle braccia dei mietitori hanno uno scopo a noi noto. Il poeta invece ci presenta solo una percezione immediata, allude persino – in quanto parla del procedere ginocchioni – a una situazione diversa, suggerita, è vero, solo velatamente, ma differente da quella che secondo il titolo della poesia ci aspettiamo. *Sappiamo* inoltre che non il campo diminuisce, bensì il grano su di esso; il poeta però sostituisce il significato “grano” col significato metonimico “campo”; anche qui astrae da ciò che ci aspettiamo secondo l'esperienza e devia così la nostra attenzione dal contesto semantico presupposto. Il risultato di questo procedimento è l'autonomia semantica delle singole parti della situazione; così nasce l'impressione che, al posto delle parole e dei loro significati, abbiamo davanti a noi le singole cose da essi denotate, ma ancora non toccate dall'interpretazione semantica, cosicché non siamo sicuri dei loro rapporti reciproci. L'impressione risultante è un'incertezza misteriosa e inquietante.

L'esclusione della situazione si riflette nei *rapporti spaziali*: l'ordine spaziale che è infatti l'asse unificante fondamentale di ogni situazione reale, diventa nel *Becchino assoluto* oggetto e mezzo di un gioco magistrale: le teste dei cavalli che si delineano nel cielo serale sono descritte come “splendide teste incollate all'orizzonte”,

quindi nello spazio si fondono con l'orizzonte; il sorgere della stella della sera all'orizzonte appare così al poeta:

La stella della sera sulla roccia bassa
Si appresta a sorgere
Intorno le gira un uccello.
[“Il girasole”]

Sulla base dell'impressione ottica sono qui avvicinati tre fenomeni che nella realtà sono lontani l'uno dall'altro: la roccia, la stella della sera, l'uccello. Il fabbro nella poesia omonima batte “con un martello gigantesco che cade sui tetti” (proiezione ottica del braccio alzato del fabbro sullo sfondo). Tutto questo rappresenta il predominio semantico delle cose sullo spazio: nell'abituale concezione della situazione reale, lo spazio che comprende e unifica le cose ci appare come un fatto primario; qui però è privato della sua unitarietà e del dominio sulle cose che, liberate dai loro vincoli, fingono rapporti reciproci arbitrari.

Un'altra importante conseguenza e, nello stesso tempo, un mezzo per rendere autonomi i singoli significati, è la *realizzazione delle immagini poetiche*. È abbastanza noto, grazie alla moderna teoria e prassi teorica, che l'immagine poetica è inserita nel contesto più solidamente delle altre parole, poiché grazie al contesto “si può far significare alla parola anche ciò che essa non comprende nel suo significato potenziale, in altri termini cambiare il significato fondamentale della parola” (B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, 1927³, p. 29). Se si tratta però di un'autonomizzazione dei singoli significati, come li abbiamo scoperti in Nezval, è necessario anche allentare la coesione del contesto. Per le immagini poetiche (tropi) ciò comporta qui necessariamente una realizzazione, in altre parole una tale manipolazione del significato figurato come se fosse indipendente dal contesto e quindi fondamentale, cioè appartenente a una data parola senza riguardo al contesto nel quale la determinata parola viene ora utilizzata.

Si arriva così all'insicurezza riguardo all'interpretazione semantica del contesto: il lettore deve indovinare quale delle parole è usata come denominazione diretta e quale come indiretta (figurata). Esempio:

Nella serra
Sulle cui tegole trasparenti
Brillano
I santini
Posti lì

In onore dei garofani
 Un atletico giardiniere
 Si toglie
 Gli alti stivali
 E riscalda
 I piedi gelati
 Su lingue di fuoco
 Che erompono dalla terra
 E fanno in modo che
 Quest'uomo
 Dal viso stravolto
 Coperto
 Da una folta barba nera
 Ha gli occhi
 Iniettati di sangue
 Nell'attimo
 In cui conficca nella terra
 Un lungo
 Tagliente
 Coltello.

["La cittadina bizzarra n. 40"]

La costruzione semantica della poesia sul giardiniere (citata qui per intero) è basata su alcune immagini applicate alla lettera: i santini sui vetri della serra bisogna intenderli come i riflessi del sole sulle singole lastre di vetro, le lingue di fuoco che erompono dalla terra sono i fiori. Alla luce di queste immagini realizzate, soprattutto della seconda di esse, l'intera situazione assume un significato insolito e misterioso. Finché concepiamo "fiamme" in senso proprio, il comportamento del giardiniere nella serra ci sembra un rito segreto il cui scopo è incomprendibile. Non appena però ci rendiamo conto che le "lingue di fuoco" sono fiori, ecco che traspare il senso reale delle cose: il giardiniere si toglie le scarpe non per scaldarsi, ma per lavorare, gli occhi gli si iniettano di sangue non per ferocia o per qualche altra passione (come suggerisce il contesto fra le righe), ma perché si sta chinando; il lungo tagliente coltello che conficca nella terra è la vanga con cui dissoda il terreno. Le relazioni e i significati abituali sono però nella poesia intenzionalmente celati e dal lavoro giornaliero del giardiniere nasce un mito. Anche i veri miti religiosi sono costruiti in modo simile; anche in essi si realizzano immagini poetiche (per esempio sole-drago) e avvenimenti quotidiani come il sorgere del sole e il tramontare del sole assumono così un senso dietro il quale il senso originario traspare in modo velato. Il processo mitopoietico raggiunge in Nezval una vera monumentalità nella poesia "Mungitura" che – sempre con l'aiuto delle

immagini realizzate – crea dal semplice atto quotidiano del contadino una visione apocalittica.

Ma esiste ancora un altro filtro semantico con l'aiuto del quale l'unitarietà della situazione si frantuma passando nell'ambito della poesia di Nezval. È la *sineddoche*, la parte per il tutto, naturalmente di nuovo una *sineddoche* realizzata e perciò dissimile dagli esempi dei manuali scolastici, nei quali essa si trova insieme alla metonimia come semplice sostituzione del nome appropriato con un'altra parola, chiaramente sentita sullo sfondo ("tetto", "focolare", invece di casa). In Nezval il carattere *sineddochico* della denominazione di manifesta col fatto che una parte dell'oggetto (eventualmente una parte del corpo di un essere vivente) è concepita come un tutto autonomo isolato spazialmente e semanticamente, capace di essere di per se stesso soggetto e oggetto dell'azione. La testa "naviga nella stanza come un ciuffo di capelli sconvolto dalla tempesta, [...] che rimanda a non si sa quando l'attimo che lo domerà col pettine". Riguardo a un carro contadino che va per la strada dice che "il ciclista supera due paia di rastrelli caricati sul carretto". Entrambi gli esempi sono dei più semplici poiché in essi è chiaramente dato al lettore non solo il carattere *sineddochico* della denominazione, ma anche il tutto da essa sostituito: nel primo caso è esplicitamente nominata la testa che è proprietaria del "ciuffo di capelli che naviga per la stanza"; nel secondo caso si parla prima dei rastrelli, che sono *sineddoche* del carro che passa, ma subito dopo è fatto il nome del carro stesso. Troviamo però anche molti casi, dei più interessanti, dove la *sineddoche* è data senza alcun avvertimento del suo carattere parziale e al lettore è lasciato il compito di appurare da solo il carattere *sineddochico*:

Nella stalla
 [...]
 Pende
 Simile a una stalattite che respira
 Una forma
 Con cinque sporgenze.

["La mungitura"]

Questa denominazione indica la mammella della vacca; è soprattutto perifrastica poiché descrive la forma della cosa evitandone il nome. È però nello stesso tempo anche una *sineddoche* poiché esprime una parte del corpo dell'animale senza alludere minimamente

all'insieme, allusione che per esempio sarebbe contenuta nella denominazione propria "mammella"; il carattere sineddochico è ancora rafforzato dal fatto che "la forma a cinque sporgenze" è condotta attraverso il contesto a un rapporto immediato con l'intero spazio, la stalla, senza che sia menzionato l'animale. Sorge così l'incertezza sulla situazione che, nel proseguimento della poesia, rende possibile il gioco con il significato del comportamento e della figura della mungitrice.

La sineddoche è uno dei mezzi semantici più importanti di cui si avvale il testo del *Becchino assoluto*. In una certa misura tutte le denominazioni che appaiono qui sono sineddochiche poiché lo stesso isolamento della situazione dal contesto semantico e dalla dipendenza da esso significa la separazione della parte dal tutto. Le situazioni così atomizzate, come le troviamo nelle poesie del *Becchino assoluto*, rendono possibile che una mano o un piede appaiano agenti autonomi senza riguardo alla persona a cui appartengono e che uno strumento del lavoro umano possa di per se stesso assumere il ruolo dell'agente umano assente. E così alla sineddoche si lega un altro importante tropo frequente nel *Becchino assoluto*, cioè la *personificazione*; certamente di nuovo non si tratta della personificazione nota ai manuali di poetica che personifica cose inanimate, bensì di una forza indefinita, ma possente, che rinforza l'impressione della spontaneità dell'avvenimento ponendo l'accento sulla partecipazione del soggetto agente. L'azione in generale può essere distinta, secondo il grado di spontaneità, in tre categorie: sul gradino più basso si trova l'azione meccanica della natura privata di ogni spontaneità, il cui svolgimento è determinato da leggi stabilite e senza eccezione; su un gradino più alto si trovano quelle azioni degli esseri animati che sono dirette non più da una legge senza eccezioni, ma da un'abitudine e perciò sono prevedibili nel loro svolgimento (per esempio atti quotidiani come alzarsi dal letto, mangiare, mettersi a dormire a molti atti connessi con le professioni); al terzo gruppo infine appartengono le azioni nel senso proprio della parola, che scaturiscono dall'iniziativa illimitata del soggetto e che perciò sono imprevedibili e ogni volta diverse. Scopo della personificazione è di elevare i primi due gradi al terzo. Non è necessario che le cose siano personificate nel vero senso della parola come avviene per esempio nella favola: questo

è solo un caso particolare della personificazione. Basta che le cose, che sono in realtà oggetti passivi dell'azione, appaiano come soggetti attivi mantenendo il loro aspetto abituale e l'abituale modo di manifestarsi. La personificazione di questo secondo tipo ha addirittura una sfumatura di mistero quasi angosciante. La personificazione così ampiamente concepita non concerne solo i fenomeni naturali, i cui attori sono cose, ma anche quegli atti sia umani che animali, nei quali la libera iniziativa del soggetto che agisce è limitata; anche questi attraverso il processo di personificazione possono diventare imprevedibili agli occhi del lettore: due esempi infatti sono già stati citati sopra da "I mietitori" e dalla poesia sul giardiniere; esempi più calzanti sono comunque la poesia "Mungitura" e "Il feticista" che sono però troppo lunghe per essere citate. Nella prima di esse, come già notato, il lavoro della mungitrice, nella seconda il lavoro del calzolaio, sono descritti come una azione spontanea e deliberata.

La personificazione, anche la più radicale, trasforma un atto puramente meccanico in un'apparente azione e può essere attuata con mezzi molto semplici:

Nel vento
Tintinnano
Nel portone ricoperto di lana
Assalito dalla sabbia
Lunghe
Appese a un cerchio di ferro
Chiavi dimenticate.

["La cittadina bizzarra n. 17"]

Il tintinnio delle chiavi sul cerchio è un'azione meccanica, causata dal soffio del vento. La chiave però è uno strumento di azione umana e la sua semplice presenza, soprattutto collegata alla porta, ricorda l'uomo che forse se ne è appena andato, dimenticando la chiave nella serratura: forse tornerà ancora per finire di aprire la porta; per il momento il suo posto lo prende il vento che fa tintinnare la chiave o, piuttosto, il cerchio al quale la chiave è appesa. E così il tintinnio del cerchio diventa parte di un'azione umana intuita che si è svolta qui un momento fa e che ora continua da qualche parte dietro le quinte per forse ritornare fra un momento sulla scena. Questa intuizione fa sì che il fatto meccanico del tintinnio del cerchio con la chiave al vento ci sembri un'azione spontanea di un oggetto inanimato.

Altre volte il procedimento di personificazione è più complesso, così, per esempio, nella poesia “Rocchetto”:

Il rocchetto sulla macchina da cucire
 Inquieta l'angolo
 Con il ragno che ha paura
 Che lo possa schiacciare

Il piede sul pedale
 Che mette in movimento la ruota verticale
 Che sposta la stoffa
 Mentre la cittadina

Sulla finestra rivestita
 Di velluto sbiadito
 Sopra il ginocchio
 Con un gattino giocoso

Srotola il rocchetto
 Appiccicato sul palo del giardino
 E acceca la fanciulla
 Che guarda i bianchi giri

Cosicché sbadiglia
 Distendendo il grembo curvo
 E riempie la bocca nella quale si brunisce
 Con l'ombra delle ragnatele.

Quel camminare sullo stesso punto
 La sfianca terribilmente
 Se sbadiglia di nuovo
 Sicuramente si inghiottirà il ragno.

L'azione parte qui progressivamente dai soggetti: rocchetto, ragno, piede, ruota, cittadina, fanciulla. Il rocchetto “inquieta l'angolo” con il movimento, il ragno ha paura, il piede mette in movimento la ruota, la ruota sposta la stoffa, la cittadina srotola il rocchetto, la fanciulla sbadiglia. Tra tutti questi soggetti l'unico in realtà attivo in maniera spontanea è la fanciulla; accanto a lei agisce in una certa misura anche il ragno, ma solo come soggetto secondario dipendente dall'azione del soggetto principale: ha paura che il piede (della fanciulla) possa spiaccicarlo. È significativo che l'unico soggetto che agisce di propria iniziativa, la fanciulla, appaia quasi alla fine della poesia, l'ultimo di tutti, come scioglimento dell'azione. Fino a quel momento la situazione è mantenuta in una voluta indeterminatezza, il lettore è in dubbio sul fatto di *chi* veramente agisca. L'azione della fanciulla è in quasi tutta la poesia addebitata a oggetti circostanti o a parti del corpo; interessante è la frase “la cittadina srotola il rocchetto”, in cui la cittadina, che in realtà non partecipa in alcun modo all'azione, vi viene ricondotta attraverso il rapporto tra la macchina da cucire davanti alla finestra e lo scenario della cittadina dietro la finestra.

Nella poesia “Lampada”, il gioco delle ombre sulla scala di una villa è concepito come un ballo di esseri animati; si tratta però di ombre proiettate dalla lampada nel momento in cui si accende: non appena la luce si stabilizza, le ombre spariscono. Tutta la scena evidentemente si è svolta un istante dopo la partenza di colui che ha acceso la lampada, però del vero agente la poesia non fa alcun cenno: si tratta di un gioco con “agente assente” sostituito dalle cose. L'abbiamo riscontrato già una volta nella poesia sulle chiavi; qui, nella poesia sulla lampada, si manifesta l'uscita di scena dell'agente svoltasi in un breve momento prima dell'inizio dell'azione rappresentata. In modo più marcato il gioco con l'agente assente appare in altre poesie del *Becchino assoluto*, soprattutto in alcune sezioni del ciclo *Mulino a vento*; così per esempio la poesia “Nel cortile” presenta un paesaggio completamente deserto dal quale è cancellata ogni presenza visibile dell'uomo e, tuttavia, pieno di movimento: un cane mostra i denti a una puzza, i fiumi scorrono, le galline badano ai loro “futili bisogni”, le oche selvatiche “invasero i villaggi”, nella valle il mulino si mette in movimento (e la spaventosa farina cola dai sacchi), nel mulino il vento è stregato, qualcuno canta ma gli uomini sono spariti, solo un boccale di birra semivuoto è poggiato sulle scale. In questa catena di silenziosi atti quotidiani, senza la presenza dell'uomo, sembra elevata a diventare azione (vera e propria) anche la circostanza che “il mulino a vento verso la fine del pomeriggio getta ombra”, che “l'erba aspetta chi la calpesterà” e che “nei campi brillano le feci”. Abbiamo davanti a noi una scena più che quotidiana di un tranquillo pomeriggio in campagna, quando la gente è andata al lavoro o riposa da qualche parte, ma numerosi sintomi testimoniano la loro influenza e presenza invisibile; contemporaneamente però questa è anche una scena misteriosa di favola, in cui l'eroe giunge in un paese un giorno improvvisamente abbandonato dagli abitanti, oppure anche una scena di un romanzo d'avventura in cui il personaggio entra in un paese spopolato da un'ignota catastrofe che non ha cancellato le tracce della vita e della presenza degli abitanti. Tutte e tre le interpretazioni sono ugualmente valide: la realtà quotidiana è stata qui, per magia di spostamenti semantici, trasfigurata in mistero e, nello stesso tempo, l'antico motivo

letterario appare in una forma rinnovata¹.

La poesia “Guanti” mostra una variante molto significativa e particolare del gioco col soggetto assente:

Sopra un libro che ha mille pagine
Splende la candela
Ogni volta al suono delle campane
Pendono su quel libro guanti

Nessuno sa
Da dove vengano
Perché risuonano canti corali
Per chi hanno cantato il requiem

Quel libro che ha mille pagine
Volta da solo i suoi fogli
Sempre al suono della campagna
È a tratti irrorato da lacrime

I suoi angoli gualciti
Si piegano sempre più
E nel libro cadono piccole mosche
Dai guanti misteriosi

Quel fantastico paio di cuoio
Con dita che si toccano battendo
Ha la forma
Di due mani giunte

Dalle loro vene bluastre
Mentre si sente un singhiozzo
Traspare il sangue
E sgorga dai palmi.

C'è qui una serie di azioni: canto corale, suono di campane, il voltare delle pagine del grande libro, voltare che è legato con un lento consumarsi, l'irrorare il libro con le lacrime, i singhiozzi. Si tratta, evidentemente, di un ambiente di chiesa, e il libro è allora il messale sull'altare o il libro dei canti del coro. Gli agenti di tutte le azioni, in particolare l'agente della principale di esse – lo sfogliare il libro – rimangono fuori scena. Nasce così l'impressione di un misterioso rapporto d'azione tra i guanti e il libro, ma solo perché i guanti come indumento sono un ricordo metonimico delle mani che li calzano. Le mani stesse non sono presentate, sono solo suggerite dalla forma dei guanti e emergono come un fantasma sanguinante presente per le sue qualità reali ma non sostanziali. Qui, in verità, si accenna a un problema noetico molto complesso: come non ricordare le antiche dispute ecclesiastiche intorno alla divisibilità della sostanza dalla qualità, dispute che sono costate molto sangue anche se il loro nucleo era

solo noetico o, più precisamente, semiotico. Analogamente a come le proprietà del pane e del vino, secondo la dottrina della transustanziazione, si uniscono con le sostanze del corpo e del sangue, nella poesia di Nezval improvvisamente l'oggetto “guanti”, non cambiando la propria essenza, cambia le sue proprietà percepibili coi sensi in qualità delle mani assenti. Dato il colorito chiesastico di tutta la poesia possiamo naturalmente anche cercare nel sangue delle mani fantomatiche il ricordo dei palmi trafitti di Cristo che si vedono sul Crocefisso; questa interpretazione tuttavia non esclude il rapporto tra le proprietà e la sostanza dal gioco con l'agente assente.

La complessità semantica del modo di lavorare di Nezval fa sì che molte sue poesie si avvicinino agli *indovinelli* e alla loro variante grafica, l'immagine crittografica. Soprattutto molte sezioni del ciclo *Cittadella bizzarra* hanno carattere di indovinello; l'indovinello è da molto tempo di casa nella poesia, così, per esempio, nella letteratura ceca l'abbiamo accertato in M.Z. Polák (si veda l'articolo [dell'autore] *Polákova Vznešenost přtrody* [La nobiltà della natura di Polák, 1934]) dove scaturisce dalla predilezione per l'espressione descrittiva; lo troviamo poi nei simbolisti (si veda la poesia *Terra?* di Březina) dove deriva dall'indeterminatezza del tema centrale indebolito dallo sviluppo delle immagini poetiche in temi secondari. In Nezval lo rendono possibile le metafore realizzate, le metonimie e le sineddoche, che fingono, tra le singole componenti della situazione, rapporti diversi da quelli che le legano veramente. Per questo hanno carattere di indovinello anche alcune poesie sopra citate, per esempio la poesia sul giardiniere e quella sul rocchetto; la soluzione è o data in esse dal poeta stesso (“Rocchetto”) oppure è collocata non molto in profondità (poesia sul giardiniere). Il procedimento semantico però è spesso ancora più complesso e la soluzione diventa meno facile, a volte completamente impossibile. Citiamo alcuni esempi:

Le parrucchiere
Dalle alte pettinature
Siedono
Sulla piazza
In vasche di latta
E tengono sulle labbra
I loro delicati
Indici che terminano con unghie rosa.

[“La cittadina bizzarra n. 24”]

¹ Si veda, nella poesia contemporanea, la stessa applicazione del motivo dell'“agente assente” nel racconto di K. Čapek “Šlépěj” [Orma] in *Boží muka* [Calvari].

Come comprendere l'accostamento semantico empiricamente impossibile: parrucchiera-vasca-piazza? Tuttavia l'impossibilità è solo apparente: perché questo accostamento semantico diventi probabile, è sufficiente un minimo spostamento della portata reale dei singoli nomi: le parrucchiere nelle vasche sono solo raffigurate su cartelloni pubblicitari appesi su una reale piazza. Il poeta ha, quindi, posto un'immagine pittorica allo stesso livello della realtà materiale rappresentata: il rapporto referenziale delle parole con cui è descritta questa immagine viene messo sullo stesso piano del rapporto referenziale della denominazione immediata "piazza". Così nasce una illusione semantica che chiede di essere risolta.

La soluzione è meno semplice quando l'indovinello deriva dalla fusione di due diverse realtà in una sola espressione figurata:

Il cavaliere
Con la corazza d'amianto
Chinato
Sopra un basso ceppo di quercia
Taglia la legna
E la getta
Nel pozzo
Dal quale sale
Un acre fumo
Colorato di corte fiammelle.

[“La cittadina bizzarra n. 25”]

Il cavaliere con la corazza d'amianto è probabilmente, come suggerisce l'aggettivo, un pompiere; egli è però contemporaneamente anche colui che taglia la legna e la butta nell'apertura del pozzo-caldaia, quindi un fuochista. L'indovinello è ambiguo e la sua soluzione suona o “pompiere” o “fuochista”. La fusione di queste due realtà contrastanti è stata forse resa possibile dell'accetta di cui il pompiere è munito.

Esistono anche poesie-indovinelli costruite in modo tale che un'immagine poetica situata solo alla fine della poesia dà un colorito semantico al contesto precedente prima di apparire essa stessa nel testo; così nella sezione 39 di *Cittadina bizzarra* troviamo la poesia sul mulino attraverso il quale cammina un doge veneziano che cerca nella tramoggia le sue mutande bianche. Questa situazione eccezionale non cessa di sorprenderci finché alla fine della poesia veniamo a sapere che il letto che si trova nel mulino “ha la forma di una gondola”. Così

viene fuori il fatto che questa similitudine, ancora prima di essere espressa, era già presente di nascosto e ha creato per associazione il fantasma del doge, le cui mutande bianche altro non sono che una metafora per la farina che riempie la tramoggia; ma anche dopo rimangono nella poesia dei dettagli oscuri, in particolare il suo inizio, in cui si parla di un fazzoletto che naviga sulla gora rosa. Si tratta forse dell'associazione dei colori nero, rosa e bianco, che ha come punto di partenza il colore bianco della farina ed è realizzata attraverso gli oggetti “fazzoletto” e “latte roseo”? Il testo della poesia suona così:

Nel mulino
La cui gora
È riempita
Di latte leggermente rosastro
Sul quale naviga
Un fazzoletto nero
Cammina un doge veneziano
Con una lampada a petrolio
Da tramoggia a tramoggia
E cerca
Le sue bianche
Mutande di seta
Mentre la bella mugnaia
Cullata dallo scricchiolio del mulino
Spezza meccanicamente
I denti del pettine
Infilato
Nella parrucca riccioluta
Sul comodino
Accanto al largo letto
Che ha la forma di una gondola
Pronta
A salpare
Attraverso il tunnel del nero fiume
Sottterraneo.

Tra gli indovinelli poetici di Nezval ve ne sono infine anche molti insolubili, la cui interpretazione potrebbe essere data solo con l'aiuto del poeta, quindi con l'aiuto del soggetto che sta, così come il lettore, completamente *al di fuori* dell'opera già compiuta; è quindi addirittura possibile che a proposito di molti di essi, nato dal processo subconscio di associazioni, il poeta stesso sarebbe incerto. Ma questo non importa; gli indovinelli poetici non sono posti per essere risolti, ma per esercitare un effetto poetico attraverso il loro mistero, il processo associativo che la poesia-indovinello induce nella mente del lettore lo può portare a risultati diversi da quelli che soggettivamente il poeta presupponeva, e questi possono anche essere differenti secondo diversi interpreti. Se

ciò nonostante abbiamo tentato alcune di queste soluzioni, lo abbiamo fatto con fine puramente teorico, perché sia chiarito il metodo semantico con il quale simili poesie sono costruite. Ora dobbiamo prestare attenzione ad altre poesie del ciclo *Cittadina bizzarra*, anche queste a carattere di indovinello, al fine di renderci conto del ruolo della pittura sul metodo poetico surrealista di Nezval. È abbastanza noto dalla storia della poesia che essa allaccia, nel corso della sua evoluzione, rapporti con altre arti, prendendo progressivamente a modello ora questa, ora l'altra, cercandone poi di raggiungere gli effetti specifici attraverso i propri metodi, oppure adottandone invece i metodi per ottenere per loro mezzo effetti diversi sul proprio materiale. Si può anzi dire che ciò è normale: il richiamo fatto ogni tanto alla purezza, cioè all'indipendenza della poesia da altre arti, di solito si evidenzia solo in un periodo di allontanamento da un'arte e di avvicinamento, sia manifesto sia latente, a un'altra. Non può essere nemmeno diversa la situazione, visto che le arti si evolvono in grande misura insieme come una sfera complessa di fenomeni culturali aventi in comune un fatto specifico, che differenzia l'arte in genere da tutti gli altri fenomeni culturali; a un'arte è sempre assegnato un ruolo dominante, che essa assume svolgendo una supremazia sulle altre o reclamandole almeno con insistenza; l'arte dominante svolge in un dato periodo un'influenza sui metodi e sull'evoluzione delle altre arti. Nel periodo presente il rapporto più forte unisce le arti figurative, in particolare la pittura, con la poesia; la poesia è entrata in questo rapporto dopo aver abbandonato lo stretto legame con la musica in cui si trovava nel periodo simbolista come parte prevalentemente ricettiva; allacciando poco dopo il rapporto con la pittura, essa pretende di essere la parte prevalentemente dominante. Si manifestano addirittura tentativi di identificare la poeticità con l'ispirazione artistica in genere. Da noi già il poetismo: "ha definito l'arte come un gioco libero di colori e di forme indipendente dal modello; in una parola come una poesia a colori. Il termine poesia non significa per il poetismo solo una composizione di versi, cioè la poesia nel suo aspetto verbale. La poesia, ars maior, arte delle nove Muse, poesia per tutti i sensi, è quello che significava per i Greci la parola poiesis, creazione libera e sovrana. Poesia non significa solo versi o poemi in prosa, poesia è anche il

teatro moderno, il circo, il film, il quadro e la musica. Non solo: la poesia è qualità di alcuni oggetti e funzioni che sussiste anche laddove non si tratta di arte. Al di fuori della sfera della produzione artistica ed estetica esistono oggetti e avvenimenti poetici, vite poetiche ed esseri poetici [. . .] La supremazia della poesia si manifesta proprio col fatto che tutto può essere poesia, ogni manifestazione liberamente necessaria dello spirito umano, ogni reazione della nostra affettività". Con queste parole descrive la situazione della poesia nell'ambito dell'arte contemporanea K. Teige (*Štyrský e Toyen*, Praha 1938).

L'influenza della poesia sulla pittura è infatti molto evidente; basta sottolineare che la pittura moderna, a cominciare dal cubismo, si serve sempre di trasposizioni visive di tropi poetici: la metafora, la metonimia, la sineddoche. Ciò nonostante questo rapporto non è unilaterale: proprio il *Becchino assoluto* di Nezval fornisce la prova che invece anche la poesia si appoggia alla pittura: nel ciclo *Cittadina bizzarra* troveremo alcune poesie la cui costruzione semantica rimarrebbe incomprensibile senza analogie pittoriche. Così per esempio la poesia n. 6 di *Cittadina bizzarra*:

Nello stretto corridoio
Coperto di mattonelle
La cui scacchiera è ristretta
Da una ripida prospettiva
Sta
Una vecchietta ingobbata
Ha in mano una boccia
E mira
Il punto intensamente illuminato
In cui si congiungono le pareti
E dove sta
Un omino
Della grandezza
Del suo pollice alzato.

Siamo qui in mezzo a una realtà fantastica: una vecchia di grandezza normale e di fronte a lei un omino "della grandezza di un pollice"; le pareti, quindi figure piane, convergono in un solo punto, non in una linea. Tuttavia non si tratta d'altro che di una descrizione precisa della percezione ottica di un'opera pittorica. È noto dalla storia della prospettiva quanto sia stata accidentata la strada che l'uomo ha percorso prima di superare le costanti ottiche, cioè l'impressione che, in contraddizione con l'impressione ottica, per la nostra coscienza la grandezza delle persone e degli oggetti rimanga uguale

sia da una notevole distanza sia da una vicinanza immediata. Per molto tempo l'uomo è stato ingannato senza malizia prima che la prassi pittorica e il lavoro teorico abbiano dimostrato che in un quadro le parallele si congiungono nel punto di fuga e che di conseguenza anche gli oggetti e le figure umane si rimpiccioliscono allo sguardo man mano che si allontanano dall'osservatore. Il poeta rovescia questo processo di evoluzione, vede le dimensioni deformate dalla prospettiva del quadro come dimensioni reali, l'uomo sullo sfondo è per lui un nano della grandezza di un pollice e le pareti si restringono in un solo punto realmente, e non in apparenza. Non è privo d'interesse che egli abbia scelto per il suo esperimento proprio il motivo figurativo del corridoio a mattonelle; è noto il ruolo che ha avuto il pavimento nella pittura rinascimentale durante la lotta per migliorare l'impressione della profondità dello spazio (si veda Kadeřávek, *Perspektiva*, 1922, p. 28). La poesia citata è quindi prova evidente della trasposizione di un'opera pittorica nella poesia e si tratta di una trasposizione in cui il mezzo espressivo, qui la prospettiva, passando da una parte all'altra, trasforma il proprio senso e la propria funzione: nella pittura la prospettiva è mezzo per raggiungere un accordo illusorio tra il quadro e la realtà, nella poesia, espressa con le parole, si rivela come mezzo per trasformare la realtà in fantasma.

Un rapporto diverso tra pittura e poesia, comunque di nuovo attivo da parte della pittura, può essere dimostrato dalla poesia n. 13 di *Cittadina bizzarra*:

Dai lucernari
Si sporgono
Di sghembo verso l'alto
In direzione ovest
Lunghe e stupende mani
In guanti bianchi
Sopra vi sono
Gioielli di diamanti
Sui quali
Piove.

Lo strano accostamento dei lucernari e delle mani femminili inguantate sembra a prima vista immotivabile oggettivamente, ma solo fino a quando non ci viene in mente il ciclo fotografico del pittore J. Štyrský (di cui alcune foto sono riprodotte nella pubblicazione sopra citata *Štyrský e Toyen*). Si trova fra di esse per es. un'immagine della vetrina di una corsetteria, in cui vediamo contemporaneamente modelli in gesso di varie

parti del corpo fasciati in bande e anche un lampione e la muraglia delle case. Una relativa chiarezza di contorni mostra a uno sguardo più attento in che modo bisogna intendere l'accostamento: solo i modelli di gesso si trovano realmente nella vetrina; le case e il lampione vi entrano solo illusoriamente, attraverso i loro riflessi sul cristallo della vetrina. Il pittore ha adoperato qui la tecnica fotografica per raggiungere un particolare effetto prospettico e semantico: egli proietta nello spazio chiuso della vetrina lo spazio aperto della strada e crea così l'illusione che lo spazio della strada sia compreso in una piccola vetrina: le case e il lampione appaiono nella loro diminuzione prospettica come oggetti equivalenti ai piccoli modelli di gesso non rimpiccioliti dalla prospettiva. La stessa cosa avviene nella poesia di Nezval: anche qui probabilmente le belle mani inguantate e cariche di gioielli appartengono a qualche vetrina in cui figurano come modelli di cera che servono a un guantaio o a un gioielliere, mentre i lucernari e la pioggia sono parti della realtà davanti alla vetrina e si riflettono sul cristallo. L'origine di tale accostamento è evidentemente pittorica: si tratta qui di nuovo di trasformazione verbale di una manifestazione pittorica. La poesia, che tempo fa ha fornito alla pittura i propri tropi, prende ora in prestito a sua volta da essa questo suo inventario nella forma che le ha dato la pittura con il suo materiale: la tecnica fotografica della proiezione dell'immagine speculare nella realtà materiale della vetrina è un corrispondente figurativo della tecnica poetica della fusione reciproca dei due piani semantici, non figurato e figurato, tecnica questa usata correntemente nella poesia già dai tempi del simbolismo.

Non è infine privo di interesse rammentare le corrispondenze tra i ritratti composti di oggetti quali li conosciamo per es. nella pittura barocca (si vedano i quadri di G. Arcimboldo riprodotti nella rivista *Volné směry*, 1937) e i ritratti poetici del becchino, del calzolaio, del fabbro e dell'aratore inseriti nel libro di Nezval. Pure la corrispondenza tematica ne documenta la parentela, poiché anche Arcimboldo dipinse ritratti di singoli mestieri: il cuoco, il cantiniere, composti di strumenti o materiali propri dei mestieri dati. Il cuoco è composto da zuppiere, pentole, colabrodo, tegami, gusci d'uova e di lumache, ossa di animali, e così via; il cantiniere di botti, rubinetti, bottiglie, bicchieri, cavatappi, e

così via. Tra i ritratti di Nezval risponde più precisamente a questa tecnica la poesia eponima sul becchino, il cui capo e abito nella poesia sono composti, pezzo per pezzo, dagli ingredienti di putrefazione cimiteriale e dall'inventario tombale. Una variante un po' diversa di questa tecnica l'apporta la poesia introduttiva della raccolta, chiamata esplicitamente Uomo che compone il suo ritratto con oggetti: l'organizzazione spaziale, che risponde all'essenza della pittura, è qui sostituita della consecuzione temporale appartenente alla poesia: il ritratto psichico dell'uomo è composto di oggetti ed esseri con i quali egli s'incontra progressivamente nel corso della sua vita. Vista questa ossessione della pittura, è del tutto naturale che Nezval si sia servito anche della variante figurativa dell'indovinello, dell'immagine crittografica, per trasferirla in materiale verbale. Così facendo ha scelto non il ruolo di colui che pone gli indovinelli (come già aveva fatto con gli indovinelli verbali), ma di colui che li risolve. Come enigma si è proposto figure casuali sorte spalmando guazzo liquido nero tra due fogli; ne ha fornito l'interpretazione nel ciclo delle poesie che rappresentano una variante lontana di quegli accompagnamenti poetici di quadri riprodotti in riviste illustrate, che amava scrivere una volta per esempio Vrchlický. La differenza consiste naturalmente nel fatto che l'assegnazione del tema ai quadri è condotta solamente nella poesia stessa, non già nell'immagine di partenza che è interpretata. Nel libro è ogni volta stampata anche l'immagine e la rispettiva poesia (ciclo *Decalcomanie*) e il processo generatore di significato si svolge confrontandole reciprocamente: la poesia senza l'immagine perde la sua funzione, così come la perde l'immagine senza poesia.

Concludiamo l'analisi del *Becchino assoluto* di Nezval e riassumiamo i risultati. È emerso che il metodo poetico di questo libro è molto omogeneo. Il suo principio basilare consiste nel rendere autonome le singole, anche minime, unità semantiche: la frase e il verso realizzano questa tendenza attraverso la propria struttura. I segmenti semantici svincolati dalle relazioni reciproche entrano in rapporti semantici liberi e imprevedibili, che alterano l'unitarietà della situazione. La disgregazione dell'unità della situazione genera l'illusione che, invece di denominazioni verbali legate reciprocamente dai fili di connessioni codificate, si abbiano dinanzi le

cose da esse significate, il cui legame semantico deve solo essere cercato ed è posto al lettore come compito. La reificazione dei significati delle parole si manifesta anche attraverso la realizzazione delle immagini poetiche che vengono usate come se si trattasse di un significato non figurato: invece dell'oggetto che le parole significano figurativamente nel dato contesto, subentra quello che le parole significano in quanto unità lessicali; il contesto grazie a questo è naturalmente allentato e la situazione oggettiva è alterata. Viene alterata infine anche l'unità semantica dell'oggetto stesso: le sue singole parti assumono la capacità di fungere da unità autonome: nasce così un tipo particolare di sineddoche. L'imprevedibilità e l'indeterminazione dei rapporti che gli oggetti (eventualmente parti di oggetti) allacciano davanti agli occhi del lettore, fanno sì che anche azioni meccaniche e passive assumano l'aspetto illusorio di comportamenti attivi che scaturiscono da una libera iniziativa: questo è un particolare caso di personificazione. Succede che, in alcuni casi, le influenze reciproche delle cose sono presentate in modo da far intuire al lettore un agente *umano*, che però non si trova sulla scena, bensì dietro le quinte.

Attraverso tutti i procedimenti qui elencati il testo pone al lettore compiti non semplici; così le poesie assumono spesso carattere di indovinello. La reificazione dei significati dota il gioco semantico di una certa indipendenza dall'espressione verbale; questo poi permette alla poesia di allacciare rapporti con la pittura, di trasportare procedimenti pittorici nella poesia. Il metodo poetico del *Becchino assoluto* consiste quindi in un gioco con il rapporto referenziale tra il segno e la realtà. E di nuovo: il fenomeno al quale si rivolge l'attenzione prima di tutto è la realizzazione del segno: il compito normale del segno infatti è di stare al posto della realtà, mantenendosi la chiara coscienza di questo carattere di sostituzione; Nezval invece fa confondere il segno con la realtà, lo fa figurare come se fosse la realtà stessa. Questo gioco col segno ha un equivalente molto importante nella prassi quotidiana. Viviamo in un'epoca in cui il segno assume un'importanza immensa: l'organizzazione sociale, economica e politica ha acquistato una tale complessità negli ultimi decenni, da non poter essere dominata altrimenti se non con l'aiuto dei segni che sostituiscono la realtà, spesso persino con l'aiuto di una

sovrastuttura a molti piani dei segni (segno del segno). Così gli economisti, per esempio, cominciano a rendersi conto che il carattere puramente semiotico della moneta si fa valere in modo sempre più forte con il progressivo sganciarsi delle valute dalla correlazione rigorosa con la base metallica che legava il denaro alla realtà materiale. La crescita d'importanza del segno è necessaria e inevitabile, tuttavia presenta anche lati negativi: il segno spesso non è ancora dominato, non è conosciuto in tutta la complessità della sua struttura e delle sue funzioni: la semiologia, scienza dei segni lucidamente invocata da de Saussure, è ancora in fasce. Lo sviluppo scientifico della seconda metà del XIX secolo ha insegnato all'uomo a sottovalutare l'esistenza dei significati immateriali, ma ciò nonostante realmente agenti e che fungono da

intermediari tra l'uomo e le cose; solo la linguistica moderna e la moderna filosofia iniziando da Husserl rivolgono di nuovo l'interesse teorico verso il segno. E su questa strada la scienza dei segni s'incontra con l'arte. I coraggiosi esperimenti che l'arte conduce con il segno aprono alla scienza la vista dentro al meccanismo nascosto dell'applicazione del segno alla realtà, meccanismo nascosto perché la parte più importante di questo processo avviene di solito nel subconscio. Scopo del nostro lavoro era di mostrare le possibilità che la poesia moderna offre allo studio scientifico del segno. Inoltre desiderio dell'autore era anche di mostrare che l'arte, la quale indica all'uomo moderno la via della conoscenza e quindi anche del controllo del segno onnipotente, svolge validamente il suo compito precipuo.

[Jan Mukařovský, "Analisi semantica di un'opera poetica: *Il becchino assoluto* di Nezval", *Strumenti critici*, 1981, 45, pp. 253–278. Traduzione di S. Richterová (e altri)]