

Giovanna Tomassucci

In Polonia non c'è stato surrealismo, perché in Polonia
dominava il cattolicesimo, e i surrealisti erano atei assoluti.
Tadeusz Kantor, *Era assolutamente eretico*¹

È esistito un Surrealismo in Polonia?

In Polonia non è esistito un Surrealismo: è una dichiarazione ripetuta ritualmente anche se, a partire dai primi anni Settanta, vari studiosi hanno concordato nel riconoscere che l'immaginazione surrealista ha esercitato una sorta di attrazione gravitazionale sulla sua cultura. In effetti sono ancora pochi gli intellettuali e artisti polacchi ad avere apertamente riconosciuto il loro debito o legame con il movimento di Breton, Eluard e Aragon, o con le sue altre diramazioni europee. Altrettanto dicasi dei critici che, con poche eccezioni, si astengono da un confronto più approfondito.

Nel periodo tra le due guerre gli echi del Dada e del Surrealismo avevano suscitato interesse in Polonia. Witkiewicz parodierà le opere dada in *Fest-Mani* (1921) e prenderà le distanze dal Surrealismo,² Czechowicz e vari membri del gruppo a.r. (Przyboś, Strzemiński, Kobro) ne osserveranno con distaccata curiosità le sperimentazioni, interessandosi sia all'arte che alla letteratura³ (le

¹ *Był absolutnym heretykiem. O Stanisławie Ignacym Witkiewiczu mówi Tadeusz Kantor, rozmawia Jan Kłossowicz, "Literatura", 1985, 8, p. 15.*

² Su Witkiewicz si veda K. Janicka, *Stanisław Ignacy Witkiewicz a surrealizm*, in *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum, 1972, pp. 245-255 e il mio saggio *Tra Dada e anti-Dada: echi e parodie del Dada nella Polonia degli anni Venti: il caso Witkiewicz*, in *Scambi e rapporti dell'Avanguardia romana*, in corso di pubblicazione presso ETS di Pisa.

³ Przyboś e Czechowicz, benché scettici su molti aspetti del movimento, furono tra i pochi poeti a apprezzarne esplicitamente la visionarietà e il rapporto con l'inconscio: J. Czechowicz, *Ewolucje nadrealizmu* (1936), in Idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, red. T. Kłak, Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1972, pp. 61-68; J. Przyboś, *Między wierszami*, "Pion", 1937, 44, p. 1. Su Strzemiński e Kobro cf. B. Taylor, *'Biologiczna' linia Strzemińskiego*, in *Włady-*

edizioni di a.r. pubblicheranno i libri di Jan Brzękowski con le illustrazioni di Arp e i collage di Max Ernst).⁴ Nel 1947 Gombrowicz ne ammetterà l'influsso solo "in maniera indiretta, nel senso di un'atmosfera".⁵ L'interesse si accompagnerà a un crescente scetticismo, causato anche dalla deriva staliniana di vari membri del movimento. Coloro che, come Jan Kott e Adam Ważyk, lo conosceranno più da vicino subendone il fascino,⁶ se ne distanzieranno nel dopoguerra, definendo Breton e i suoi seguaci "l'arma ideologica dell'imperialismo".⁷ Se nel 1938 sulla rivista cracoviana "Nasz Wyraz" erano apparse parti del suo primo *Manifesto* (la pubblicazione fu interrotta dallo scoppio della guerra), per una traduzione integrale occorrerà attendere il 1969 e il 1976.⁸ Lo stesso Jan Brzękowski, legato all'Awangarda Krakowska e al gruppo a.r., amico di Jean Arp e di Max Ernst, non mancava di distanziarsi dal Surrealismo, proponendo per i propri versi il termine Metarealismo.⁹

La poetica surrealista ha mirato a creare un linguaggio comune alle arti figurative, al teatro e alla letteratura, integrando e fondendo immagini e parole. È perciò legittimo ipotizzare che la sua presenza in campo artistico, grazie a

ślaw Strzemiński. Czytelność obrazów, red. P. Polit, J. Suchan, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012, pp. 205-219. Su Helena Blum, storica dell'arte attiva a Leopoli, Cracovia e Parigi, autrice dell'articolo *Nadrealizm, refleksje po wystawie paryskiej, "Nike"*, 1939, 1, pp. 38-47, si veda M. Graś-Godzwon, "Pismo uskrzydłonej ręki", czyli *Witkacy Heleny Blum. Przyczynek do dyskusji o recepcji twórczości plastycznej Witkacego w kontekście surrealizmu*, "Litteraria Copernicana", 44 (2022), 4, pp. 35-46.

⁴ J. Brzękowski, *Hans Arp (ilustracje Hans Arp)*, Collection a.r., Łódź, Drukarnia Polska L. Mazurkiewicz, 1936; *Zaciśnięte dookoła ust. Kolaże Max Ernst, układ graficzny Władysław Strzemiński*, Warszawa, Biblioteka a.r., P. Mitęgi, 1936.

⁵ W. Gombrowicz, *List do ferdydurkistów*, in *Idem Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963-1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997, p. 473.

⁶ Negli anni Trenta Ważyk fu definito poeta surrealista da Jerzy Kellert (pseudonimo di Dawid Hopensztand), che riteneva che anche prosatori quali Bruno Schulz e Michał Choroński fossero influenzati dal movimento francese: J. Kellert, *Dookoła problem dziedzictwa*, "Lewar", 14 (1935-1936), 1, p. 10.

⁷ J. Kott, *Wstęp*, in P. Eluard, *Wybór wierszy*, wyd. A. Ważyk, Warszawa, Czytelnik, 1950, p. 7.

⁸ C. Schauerowa, *André Breton po polsku*, "Nasz Wyraz", 1938, pp. 5-6; *Manifest surrealizmu*, "Twórczość", 1969, 2, pp. 72-96; *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. A. Ważyk, Warszawa, Czytelnik, 1973 e 1976, pp. 55-102, 125-126, 198-205. Ricordo anche l'importante monografia di K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu, jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa, PWN, 1969.

⁹ H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoszcz-Poznań, PWN, 1971, p. 117.

contatti tra i gruppi artistici con Parigi e Praga,¹⁰ abbia influenzato i più giovani prosatori e poeti polacchi. Nel dopoguerra, grazie a Maria Jarema e Tadeusz Kantor, non furono dimenticati i precedenti contatti con i surrealisti francesi di *Artes* di Leopoli e dei cracoviani *Grupa Młodych plastyków* (nel 1956 divenuta *Grupa Krakowska*) e *Cricot*.¹¹ Nel luglio 1959 alla Galeria Krzysztofory di Cracovia si tenne una collettiva di *Phases*, la formazione internazionale surrealista, cui avevano aderito anche Władysław Hasior, Zbigniew K. Makowski e Tadeusz Brzozowski. Breton, invisato al regime come trockista, aveva inviato un saluto registrato su nastro:¹² la sua pubblicazione su “Plastyka” costerà la soppressione all’inserimento artistico di “Życie Literackie”.¹³

Forse anche per questo, a partire dal secondo dopoguerra, in Polonia il Surrealismo venne (ri)scoperto come antidoto al Realismo socialista, “non tanto come stile, quanto come [...] filosofia di vita [...] libera dall’obbligo dell’imitazione della realtà”.¹⁴ Baranowska ritiene non sempre consapevole il suo influsso sugli scrittori polacchi: un giudizio su cui sembrano convenire anche A.K. Waśkiewicz e Jakub Kornhauser, che ha parlato di una disseminazione del Surrealismo “nei più vari movimenti, dalle forme e i nomi più svariati”.¹⁵

L’epoca del Disgelo polacco fu contrassegnata dal ritorno di elementi fantastici, *nonsense* e assurdi d’anteguerra: dalla fine degli anni Cinquanta per molti il termine surrealista divenne un loro sinonimo.¹⁶ Altri invece, più desi-

¹⁰ D. Jarecka, *Surrealizm, Realizm, Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948*, Warszawa, IBL 2021, p. 22.

¹¹ Cf. P. Słodkowski, *Polskie surrealizmy i idea historia sztuki (Streng – ‘nowocześni’ – Żarnower)*, “Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, 2015, 1, pp. 110-125.

¹² J. Dąbrowska-Zydroń, *Nadrealizm w plastyce*, in *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, Warszawa, Instytut Kultury 1991, p. 298.

¹³ D. Jarecka, *Surrealizm*, cit., pp. 17-18.

¹⁴ Ead., *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, “Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, 2016, 2, p. 5.

¹⁵ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa, Czytelnik, 1984, p. 41; A.K. Waśkiewicz, *Nadrealizm polski?*, “Teksty”, 1972, 3, pp. 179-184; J. Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017, p. 66.

¹⁶ È significativo l’inserimento di Witkiewicz nella cultura teatrale surrealista, operato da K. Puzyra nella sua prefazione ai *Dramaty* (vol. 1, Warszawa, PIW, 1962, pp. 32-37), in cui l’artista e scrittore viene chiamato “surrealista teatrale” e “surrealista per caso”. Quattro anni dopo anche la mostra al Muzeum Narodowe di Cracovia, curata da H. Blum, accostò la sua pittura al Surrealismo (M. Graś-Godzwon, “Pismo uskrzydłonej ręki”, cit., p. 35).

derosi di evitare generiche attribuzioni, cercarono delle definizioni alternative.¹⁷ Come ha notato Dorota Jarecka, la “riabilitazione” del Surrealismo in questo periodo vedeva la rimozione delle sue implicazioni politiche a favore di aspetti più formali: la prima importante mostra sul Surrealismo alla Galleria Zachęta di Varsavia (gennaio 1962) era intitolata *Metafory* (Metafore).¹⁸ La sua presenza, finora ristretta a gruppi di artisti, poeti e scrittori, divenne più massiccia, l’iconografia e la poetica del movimento si diffuse in diversi settori della cultura polacca. Come ricordano Dubowik e Baranowska, un segno palese di questa presenza è riconoscibile nella trasformazione del settimanale cracoviano “Przekrój”, che già nel 1947 aveva dedicato al Surrealismo, “fenomeno di moda”, un breve articolo di Tadeusz Kantor.¹⁹ Nei tardi anni Cinquanta la grafica della rivista fu rinnovata da Daniel Mróz,²⁰ autore del suo celebre logo, la “manina”, ricavata da un’illustrazione ottocentesca, e di visionarie illustrazioni e copertine di opere di Mroźek, Lem, Gałczyński e Harasymowicz. Autori, questi, non esenti da influssi surrealisti: basti pensare al teatro di Mroźek (con le due enormi mani calzate di un guanto rosso nella *pièce Strip-tease*),²¹ agli innesti verbali di Lem, alle *Lettere con la violetta* di Gałczyński (che tradusse anch’egli Eluard e Aragon) e al dinamismo metamorfico delle raccolte *Consegna della lancia* e *Torre della melanconia* di Harasymowicz (1958).²² Come hanno dimostrato gli studi di J. Dąbkowska-Zydroń e di K. Janicka,²³ il “surrealismo dopo il surrealismo” era presente nell’aria che si respirava in quegli anni.

¹⁷ M. Baranowska (*Surrealna wyobraźnia i poezja*, cit.) si serve del termine “immaginazione surrealista” (titolo di una precedente monografia di V. Effenberger, *Surrealistická imaginance*, Praha, Odeon, 1969); J. Kwiatkowski sceglie “onirismo” a proposito di Wat, Schulz, Witkiewicz e Ważyk (*Z poetyckich lektur*, “Twórczość”, 1971, 11, pp. 115-116).

¹⁸ D. Jarecka, *Surrealizm*, cit., p. 19.

¹⁹ T. Kantor, *Surrealizm*, “Przekrój”, 21 (23.5.1948), p. 12.

²⁰ H. Dubownik, *Nadrealizm*, cit., p. 138.

²¹ Per molti surrealisti, artisti e poeti le mani divennero feticci, oggetti ambigui e “désagréables”, come dichiararono nel 1933 Tzara ed Ernst all’*Exposition internationale du surréalisme*, <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Surrealisme/#exposition_1933> (30.6.2024).

²² Cf. H. Dubowik, *Nadrealizm*, cit., *passim*; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia*, cit., p. 297; S. Burkot, *W poszukiwaniu tożsamości: szkice o współczesnej literaturze, o dziełach i autorach*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2015, pp. 94-109.

²³ J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999; Eadem, *Nadrealizm w plastyce*, cit., pp. 291-306. Cf. K. Janicka, *Nadrealizm*, cit., pp. 277-290.

Il Surrealismo dopo il Surrealismo

I non numerosi studiosi, citati in queste pagine, che hanno scritto sull'influenza del Surrealismo sulla cultura letteraria polacca, hanno proposto i nomi di Schulz, Wat, Witkiewicz, Czechowicz, Przyboś, Ważyk, Harasymowicz, Międzyrzecki, Różewicz, Herbert, Grochowiak e i poeti della Nowa Fala, perlopiù senza verificare le possibili fonti o i contatti. Il nome di Szyborska, qualora compaia, viene associato ai collage (Baranowska),²⁴ più raramente alle poesie (Rusinek, Ligęza, Tomassucci).²⁵ Mi pare tuttavia che esistano invece buone ragioni per indagare più a fondo il rapporto della poetessa con il Surrealismo: il fatto che l'intelligenza cracoviana fin dagli anni Trenta si sia dimostrata assai ricettiva nei suoi confronti (non va dimenticato che Kornel Filipowicz, compagno di Szyborska, era stato marito dell'artista Maria Jarema); che tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta la poetessa abbia tradotto i poeti surrealisti; che nelle sue poesie, *collage*, *Lecture facultative*, *Posta letteraria* siano rintracciabili riferimenti che sono riconducibili alla loro poetica.

Partiamo da alcune osservazioni. È certo che Szyborska conosceva la poesia di Eluard e Aragon risalente all'epoca della loro collaborazione con il PCF e la Resistenza. Nel 1948 la loro partecipazione con Picasso al Congresso in difesa della pace a Breslavia e la loro visita a Varsavia e Auschwitz era stata enfatizzata dalla stampa (entrambi, in seguito, scrissero della tragedia polacca ed ebraica). I loro nomi erano ritualmente presenti,²⁶ spesso in contrapposizione al cattivo Surrealismo di Breton. Negli anni Quaranta e Cinquanta i loro versi apparvero sulle riviste "Odrodzenie", "Echo Tygodnia", "Nowa Kultura", "Przekrój" e "Życie Literackie", con cui la poetessa collaborava. Lei stessa, a cavallo di quei due decenni, tradusse sette poesie di Eluard,²⁷ tre di Aragon e

²⁴ M. Baranowska, *Fragment Cesarza od pięć po kolana*, in W. Szyborska, *Kolaże / Collages*, red. M.A. Potocka, Kraków, Mocar, 2014, pp. 34-47.

²⁵ W. Ligęza, *Wstęp*, in W. Szyborska, *Wybór poezji*, oprac. W. Ligęza, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2016, pp. CCIII-CCIV; Idem, *Gry frazeologiczne Wisławy Szyborskiej*, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", 31 (1996), p. 29; M. Rusinek, *Nulla di ordinario. Su Wisława Szyborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi, 2019; G. Tomassucci, *Zarybiony wiersz Wisławy Szyborskiej. Trochę inaczej o wierszu W rzece Heraklita*, in *Literatura i literackość (według) Edwarda Balcerzana. Konteksty "nie wszystkie"*, red. J. Grądział-Wójcik, T. Mizerkiewicz, Poznań, UAM, 2017, pp. 379-389; G. Tomassucci, *I collages di Wisława Szyborska*, <<http://www.nuovatechne.it/WSTomassucci.html>> (30.6.2024).

²⁶ D. Jarecka, *Surrealizm*, cit., p. 85,

²⁷ P. Eluard, *Niech ten, który mówi z daleka, zrozumie odpowiedź z bliska*, "Echo Tygodnia", 1949, 12, p. 5; *Z wierszy pisanych w Grecji: Prośba wdów i matek; Góra Grammos*,

due di Prévert.²⁸ Tra il 1950 e il 1969 uscirono svariate antologie del primo²⁹ che comprendevano anche le sue versioni, accanto ai già citati manifesti del Surrealismo pubblicati da Ważyk e ai saggi di Jan Brzękowski.³⁰ In una delle *Lectures facultative*, apparsa nel 1971 su “*Życie Literackie*”, Szymborska rimarca come proprio Breton avesse proclamato precursore del Surrealismo Georg Christoph Lichtenberg, fisico e maestro dell’ aforisma del XVIII secolo³¹ (l’anno dopo lo stesso periodico sarà tra i pochi a ricordare Eluard nel ventennale della morte).³² Un altro scherzoso riferimento al poeta francese compare anche nella *Posta letteraria*.³³

A causa del suo coinvolgimento nel PCF e del panegirico su Stalin, che gli ha valso l’ appellativo di “nobile idiota”,³⁴ in Polonia Eluard è tuttora oggetto di una sorta di *damnatio memoriae* e la sua poesia successiva alla fase surrealista viene ritenuta dogmatica *in toto*. Anche se in genere non hanno lasciato con-

“*Echo Tygodnia*”, 1949, 14, p. 2; *Twarda wola trwania (fragment)*, “*Echo Tygodnia*”, 1949, 15, p. 2 (sulla stessa rivista, nello stesso anno, Szymborska aveva pubblicato una delle sue prime poesie: *Cucire la bandiera*); XII Kongres, “*Przekrój*”, 264, 1950, p. 5; *Wszystko powiedzieć* (i frammenti tradotti comprendono 6 strofe su 23), “*Nowa Kultura*”, 1953, 49, p. 2; *Wśród towarzyszy*, “*Echo Tygodnia*”, 1953, 42, p. 1. Ma già prima della guerra una poesia di Eluard, *Słowa malowane* (Parole dipinte), dedicata a Picasso, era stata tradotta nel saggio del 1939 di H. Blum (*Nadrealizm*, cit. pp. 42-43).

²⁸ L. Aragon, *Pieśń do kolorowych zmarłych*, “*Echo Tygodnia*”, 1949, 26, p. 3 (ristampato con la poesia *Wigilijne róże*, in Idem, *Wiersze*, wyd. J. Zagórski, wstęp Z. Bieńkowski, Warszawa, Czytelnik, 1954, pp. 74-75 e 92-94). J. Prévert, *Jak sportretować ptaka (do Elzy Henriquez)*; *Paryż w nocy*, “*Zebra*”, 1957, 11, p. 10.

²⁹ P. Eluard, *Wybór wierszy*, cit.; *Wiersze o braterstwie. Antologia*, wyd. I. Sikirycki, Warszawa, Książka i Wiedza, 1951; *Wiersze*, wyd. A. Ważyk, Warszawa, PIW, 1959; *Poezje wybrane*, wyd. A. Ważyk, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, 1968; *Od Rimbauda do Eluarda*, wyd. A. Ważyk, Warszawa, PIW, 1964.

³⁰ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa, PIW, 1966; Idem, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa, PIW, 1968.

³¹ W. Szymborska, *G.Ch. Lichtenberg. Aforizmy*, wyb. i tłum. M. Dobrosielski, Warszawa, PIW, 1970; “*Życie Literackie*”, 1971, 1613, p. 11 (ristampato in Eadem, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Kraków, Znak, p. 197).

³² L.E., *Eluard – poeta miłości*, “*Życie Literackie*”, 1972, 1056, p. 8.

³³ La poetessa risponde a un lettore di Breslavia che le ha sottoposto le sue traduzioni del poeta: “È vero che Eluard non conosceva il polacco, ma traducendolo bisogna sottolinearlo?” (W. Szymborska, *Posta letteraria ovvero come diventare (o non diventare) scrittore*, a c. di P. Marchesani, Milano, Vanni Scheiwiller, 2002, p. 84).

³⁴ Mieczysław Jastrun chiama Eluard “szlachetny głupiec” (nobile fesso), cf. M. Jastrun, *Dziennik. 1955-1981*, Kraków, Wydawnicwo Literackie, 2002, p. 42.

ferme dirette dell'influenza esercitata su di loro dai suoi testi, è plausibile pensare che autori quali Szyborska, Różewicz o Herbert abbiano recepito aspetti della sua poetica. Il caso di quest'ultimo è assai emblematico: pur accusando il poeta francese di cecità e opportunismo, nei taccuini del 1953-1956 ne ha copiato integralmente il poema *Pour vivre ici* (1918) e gli ha dedicato tre *Elegie in morte* rimaste inedite.³⁵ Non va dimenticato infine che nel secondo dopoguerra, il poeta e critico Adam Ważyk, malgrado ridicolizzasse i tentativi surrealisti di imitare i “deliri da manicomio”, nutriva una grande considerazione verso Eluard, da lui chiamato “misterioso poeta”.³⁶

“Vogliamo dimostrare la fragilità dei loro pensieri e su quali instabili fondamenta abbiano fissato le loro traballanti dimore”

Mi pare che la presenza nell'opera di Szyborska di “sedimenti” eluardiani – non solo della fase surrealista del poeta, ma anche della successiva, in cui perdura un'inusuale rappresentazione del mondo, basata su raffronti e paralleli-smi, spesso basati sul paradosso – sia evidente. Durante il suo soggiorno a Breslavia nel 1948 Eluard scrisse la poesia *Un compte à régler*, dedicata a Ilya Ehrenburg, subitaneamente tradotta da Witold Wirpsza con il titolo *Rachunek do wyrównania*.³⁷

Dix amis sont morts à la guerre
 Dix femmes sont mortes à la guerre
 Dix enfants sont morts à la guerre
 Cent amis sont morts à la guerre
 Cent femmes sont mortes à la guerre
 Cent enfants sont morts à la guerre
 Et mille amis et mille femmes et mille enfants
 Nous savons bien compter les morts
 Par milliers et par millions
 On sait compter mais tout va vite

³⁵ Biblioteka Narodowa, Magazyn Rękopisów, Archiwum Zbigniewa Herberta [Notatniki], 1953, 1954, 1956, quaderni: 45, 52, 59.

³⁶ In *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, oprac. A. Ważyk, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, 1947, pp. 48 e 19. La successiva antologia di poesia francese da lui curata (1964) porterà il titolo *Od Rimbauda do Eluarda* (Da Rimbaud a Eluard) e non conterrà alcuna poesia di Aragon. Ważyk dedicherà a Eluard la vibrante poesia *Do Pawła Eluard* [sic], in *Wiersze o braterstwie*, cit., pp. 97-98.

³⁷ La traduzione, stampata sulla prima pagina dell'opuscolo *In difesa della pace* (28.8.1948), apparve anche su “Odrodzenie”, 1948, 36, p. 4 e fu ripubblicata in P. Eluard, *Wybór wierszy*, cit., p. 43.

De guerre en guerre tout s'efface
 Mais qu'un seul mort soudain se dresse
 Au milieu de notre mémoire
 Et nous vivons contre la mort
 Nous nous battons contre la guerre
 Nous luttons pour la vie,
 Wrocław, le 26 août 1948.
 (OC II 358-359)³⁸

Un'enumerazione delle vittime altrettanto enfatica e controbilanciata dalla triste riflessione sull'oblio progressivo cui sono destinate le morti collettive, sta alla base anche del szymborskiano *Campo della fame presso Jaslo* (1962):

Scrivilo. Scrivilo. Con inchiostro comune
 su carta comune: non gli fu dato loro da mangiare,
 morirono tutti di fame. *Tutti. Quanti?*
È un grande prato. Quanta erba
è toccata a testa? Scrivi: non lo so.
 La storia arrotonda gli scheletri allo zero.
 Mille e uno fa ancora mille.
 Quell'uno è come se non fosse mai esistito
 (GS 133)³⁹

Prima di esordire come poetessa, Szymborska ha mosso i primi passi come illustratrice. In seguito la sua ricca immaginazione visiva ha influenzato anche la sua opera poetica: “Devo cambiare i miei occhi in parole” si è detta subito dopo la guerra (*Dedicare alla poesia 1*, CN 59). I suoi testi spesso si sviluppano a partire da un'immagine iniziale che si trasforma in una sequenza dinamica.

Anche Eluard è stato un poeta dalla forte percezione visiva, in cui i termini *occhi, sguardo, vista*, ricorrono molto frequentemente. Comparando “tutto con tutto”, egli ha assemblato elementi disparati e intravisto analogie tra esseri viventi e non viventi, proponendo nuove associazioni o contaminazioni. Una propensione questa, rimarcata anche dal *Secondo manifesto del Surrealismo* (1930), in cui Breton proclama l'esistenza di “un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement”.⁴⁰

³⁸ Si fa riferimento all'edizione P. Eluard, *Oeuvres complètes*, préface et chronologie de L. Scheler, Paris, Gallimard, 1968, d'ora in poi indicata con la sigla OC e il n. di volume.

³⁹ Si fa riferimento all'edizione W. Szymborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a c. di P. Marchesani, Milano Adelphi, 2009, d'ora in poi indicata con la sigla GS.

⁴⁰ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in Idem, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 781.

Oltre a un influsso dell'*élan vital* bergsoniano, è qui percepibile un'eco della filosofia degli opposti di Eraclito, assai importante per una schiera di poeti europei,⁴¹ e in particolare per i surrealisti, che lo consideravano un precursore. Come lui essi pensavano che, per le "cose differenziate", come la guerra e la pace, la sazietà e la carestia, il fuoco e l'acqua, le tenebre e la luce, non vi fosse solo contrasto perpetuo, ma anche scambio e tendenza all'armonizzazione: ancora una volta in un modo molto vicino alla poetica di Szyborska. In *Donner à voir* (1939), Eluard rimarca concetti già espressi nel saggio *Avenir de la poésie* (1937):

Pas un jeu de mots. Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini (OC I 971).

Szyborska può essere stata attratta da Eluard, perché anch'essa amante delle contrapposizioni e conciliazioni antinomiche. Ciò è evidente fin dal suo primo testo poetico, *Cerco la parola* (1945), in cui le parole "più audaci sono vigliacche / tutte le più sprezzanti – ancora innocenti. / Tutte le più crudeli – troppo fiacche, / tutte le più odiose – poco ardenti" (CN 19).⁴² Come nota M.A. Caws, Eluard proclamava una percezione delle cose non come discontinue, ma unite.⁴³ La sua ricerca della parola, proclamata nel poema *Tout dire*, propone una conciliazione fra aspetti diversi della realtà:

Tout dire les roches, la route et les pavés
 Les rues et leurs passants les champs et les bergers
 Le duvet du printemps la rouille de l'hiver
 Le froid et la chaleur composant un seul fruit.
 (OC II 363)

Ecco la versione di Szyborska del 1953 (del poema furono tradotte solo 6 strofe su 23):

Wszystko powiedzieć skały drogę kamienie jezdni
 Ulicę i jej przechodniów polne rozłogi pasterzy
 Puszystość pory wiosennej i rdzawą porę zimową
 I chłód i żar, z którego powstaje owoc jedyny

⁴¹ Si vedano le riflessioni di Vittorio Sereni su Eraclito e sull'"alternata lotta e armonia degli opposti nel grembo dell'unità originaria" a proposito di René Char, poeta prossimo al Surrealismo: V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in R. Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a c. di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1974, p. 227.

⁴² Si fa riferimento all'edizione W. Szyborska, *Canzone nera*, a c. di A. Ceccherelli, trad. di L. Del Sarto, Milano, Adelphi, 2022, d'ora in poi indicata con la sigla CN.

⁴³ M.A. Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 141.

[Tutto dire le rocce, la strada, le pietre del selciato
 La via e i suoi passanti, i cammini nei campi dei pastori
 Il soffice tempo di primavera e la ruggine del tempo d'inverno
 E il freddo e la vampa da cui sorge un unico frutto]⁴⁴

Eluard inoltre predilige i parallelismi, le elencazioni e la definizione attraverso la negazione, come in *Une leçon de morale (Les sept voiles)*:

Une chasse sans gibier
 Une corde sans pendu
 Une femme sans enfants
 (OC II 321)

ben comparabile con *Una vita in attesa* (1974, tradotta da Marchesani come *Una vita all'istante*):

Spettacolo senza prove
 Corpo senza modifiche
 Testa senza riflessione
 (GS 397)

In *De l'ennui à l'amour* le differenze, anche se "seducenti", sono destinate a "un'abolizione naturale":

Jusqu'à leur abolition naturelle
 Il y a des différences plus séduisantes
 Entre un poing et une cloche.
 Entre
 Une pierre et une rose
 Entre la prison et l'air libre
 Qu'entre le poisson et la mer
 Le cerf et le vent
 L'homme et la femme.
 (OC I 445)

Ritroviamo una simile comparazione non antitetica tra pietra, rosa e uomo in *Nulla due volte* (1955):

Oggi, che stiamo insieme,
 Ho rivolto gli occhi altrove.
 Una rosa? Ma che cos'è?
 Forse pietra o forse fiore?
 (GS 45)

⁴⁴ P. Eluard, *Wszystko powiedzieć [Fragmenty poematu]*, "Nowa Kultura", 1953, 49, p. 2. Le traduzioni in italiano, se non diversamente segnalato, sono mie.

e in *Nuvole* (1994):

Di fronte alle nuvole
persino un sasso sembra un fratello,
su cui si può contare.

(GS 571)

Siamo qui a un passo dall'“incontro casuale di due realtà lontane” di cui parlava Max Ernst.⁴⁵ In *Tentativo* la poetessa dichiara: “non fiorirei d'una rosa [...] “Cercavo di avere foglie. Volevo attecchire” (GS 89). Questo ibridismo vegetale (che si affianca a quello animale e agli innesti con gli oggetti, come nel ritratto di Thomas Mann) è presente anche in *Ferro di cavallo*, giocato sull'inversione delle parole *lišcie* (foglie) e *dni* (giorni), applicate le une al calendario, gli altri agli alberi: “ecco le foglie del calendario / Ecco i giorni caduti dagli alberi” (CN 99)⁴⁶ e in *Un appunto*, dove “la vita è il solo modo / per coprirsi di foglie” (GS 617). In *Stupore* Szyborska si chiede:

Perché mai a tal punto singolare?
Questa e non quella? E qui che ci sto a fare?
Di martedì? In una casa e non nel nido?
Pelle e non squame?
Non foglia, ma viso?

(GS 307)

versi che Ryszard Krynicki ha accostato a un noto collage della poetessa, in cui foglie e petali sostituiscono i tratti del viso.⁴⁷ Certo, viene in mente Arcimboldo, ma non si deve neanche trascurare l'irriverente mescolanza operata dai Surrealisti tra l'uomo, gli animali e le piante. Proprio in Eluard si registra una “confusion totale des référents arbre-homme”⁴⁸ dai molteplici esempi. In *Absence* il metamorfismo dinamico è assai simile a Szyborska (“Une fenêtre de feuillage s'ouvre soudain dans son visage” – *Absences*, OC I 177); in una strofe del già citato *Tout dire* (non tradotta da Szyborska) si parla della “famille des mains, la famille des feuilles” (OC II 363), mentre nella *Critique de la poésie* i poeti martiri Garcia Lorca, Saint Paul Roux, Decour costituiscono

⁴⁵ M. Ernst, *Al di là della pittura*, in Idem, *Scritture*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 253.

⁴⁶ In *La courbe des tes yeux...* (*Capitale de la douleur*, 1929) Eluard usa l'espressione “feuilles de jour” (OC I 196), che può essere ugualmente intesa come *foglie/fogli di luce/del giorno*. Non è escluso che Szyborska abbia interpretato il verso nel secondo modo, come farà nella sua traduzione Ważyk (“Liście dnia”, *Linia twoich oczu*, in P. Éluard, *Wiersze*, cit. p. 29).

⁴⁷ *The other talent of Wisława Szyborska. Z Ryszardem Krynickim rozmawia Anna Potocka*, in Szyborska, *Kolaże / Collages*, cit., p. 25.

⁴⁸ M.R. Guyard, *Les connotations politiques du vocabulaire de la végétation chez Paul Eluard*, “Littérature”, 1971, 4, p. 102.

una “forêt d’amis”, grazie all’ambivalenza dei termini *tronc* e *cœur*, riferiti sia all’albero che all’uomo (OC I 1221-1222).⁴⁹

Non diversamente dai *collage*, anche nelle poesie la poetessa confronta e innesta *l’homo sapiens* con altri abitanti della biosfera. Succede nelle già citate *Appunto* e *Nella moltitudine*, oltre che in *Arrivo in volo* (tradotto da Marchesani con il titolo *Ritorno*) e *Thomas Mann* (GS 240 e 243), entrambi risalenti al 1963, veri e propri *collage* poetici: nella prima la visione di uno stormo di uccelli falciato dal gelo si trasfigura in dettagli architettonici, labirinti, navate, fughe di stanze. Nel secondo, sirene, fauni, angeli e lo stesso scrittore tedesco (“mammifero / dalla mano prodigiosamente pennuta di una Waterman”), divengono parte di un manuale di zoologia fantastico-evoluzionistica, assai affine alle ibridazioni zoomorfiche dei surrealisti, che contestavano apertamente l’egemonia dell’*homo sapiens*, ispirandosi alla teoria darwiniana e a Freud.⁵⁰

Come i surrealisti, Szymborska muta la prospettiva da cui osserviamo le cose, ricorrendo a figure di opposizione: ossimori, antifrasi, rovesciamenti, paradossi. Una finestra può aprire “il suo buio” (*Dedicati alla poesia 2*, CN 60) o farsi metafora del cielo, “finestra senza davanzale, senza cornici, senza vetro. / Un’apertura e nient’altro, / ma spalancata” (*Cielo*, GS 493). Non solo le diversità, ma anche le uguaglianze, perfino quelle sancite da frasi idiomatiche, sono messe in discussione (“anche se siamo diversi / come due / gocce d’acqua” – *Nulla due volte*, GS 45) e perfino le tautologie sembrano alludere alla diversità e sono stimolo per una riflessione dinamica.⁵¹ Come i surrealisti, anche la poetessa proclama la libertà di elencare, confrontare e fondere oggetti, immagini e concetti, cogliendo le “antiche somiglianze” tra uomo, piante, creature estinte e pietre (*Appunto*, 1962; *Nella moltitudine*, 1996 – GS 172 e 567). Si potrebbe dire che proprio questa libertà d’associazione costituisce l’elemento vincente della “vendetta di una mano mortale”, proclamata nella poesia *La gioia di scrivere*.

Un altro aspetto coltivato dai surrealisti è la loro capacità di attingere a una varietà di ispirazioni: all’immaginazione popolare, a dizionari ed enciclopedie, a proverbi, illustrazioni di romanzi d’appendice, a manuali di anatomia. In poche parole – come ha giustamente notato Baranowska – essi “possede-

⁴⁹ “Le feu réveille la forêt / Les troncs les cœurs les mains les feuilles / Le bonheur en un seul bouquet / Confus léger fondant sucré / C’est toute une forêt d’amis / Qui s’assemble aux fontaines vertes / Du bon soleil du bois flambant / Garcia Lorca a été mis à mort”.

⁵⁰ Cf. W. Kalaidjian, *The Surrealist Bestiary and Animal Philosophy*, in *Surrealism*, ed. N. Lusty, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 272-290.

⁵¹ G. Tomassucci, *Sagge tautologie*, in *La gioia di leggere. Lettori, poeti e critici*, a c. di D. Bremer, G. Tomassucci, Pisa, PUP, 2014, pp. 121-138.

vano lo straordinario dono di creare meraviglie dal nulla”.⁵² Tutti elementi notoriamente comuni a Szyborska, in cui temi banali, quali un ferro di cavallo, una cipolla o la stesura di un curriculum⁵³ sono lo spunto per una riflessione filosofica che, grazie al mutamento di contesto e a nuovi accostamenti, apre una nuova prospettiva sul mondo.

È impossibile non accennare infine alle *wyklejanki*, le cartoline-collage da lei create dalla fine degli anni Sessanta. Non è escluso che a invogliarla verso questa produzione sia stato lo stesso Ważyk, con cui era in contatto, e che ne produceva in proprio.⁵⁴ La poetessa si serviva di etichette, ritagli e “vecchie illustrazioni a tratteggio”, come proclama in *Possibilità* (GS 479). Ho già rimarcato altrove come gli stessi materiali siano stati una fonte d’ispirazione per il teatro di paradossi dei Surrealisti, che li nobilitarono anche come procedimento combinatorio verbale. La poesia *Album* condivide la ricerca dell’effetto sorpresa e l’atmosfera degli scenari di *Une semaine de bonté* (1934) di Max Ernst, in cui compaiono *collage* di vecchie illustrazioni di apparentemente tranquilli appartamenti borghesi (l’artista tedesco, che teneva sempre pronte all’occasione un paio di forbici, li definiva un “miracle de la transfiguration totale des êtres et des objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique”).⁵⁵ Ma, rispetto alle sue inquietanti composizioni (si pensi alla figura rapace di Loplop, suo alter-ego) e ai fotomontaggi di Man Ray, le proposte di Szyborska sono più umoristiche e confortanti, con un un’ironia venata da un pizzico di sentimentalismo. È probabile, inoltre, che sull’autrice di *Gente sul ponte* abbiano esercitato un’influenza altri artisti associati al Surrealismo. Michał Rusinek ha citato René Magritte,⁵⁶ cui varrebbe la pena di affiancare il nome di Jacques Prévert, anch’egli poeta e artista di collage. Non si può tuttavia neanche escludere l’influenza dell’artista e poeta Jiří Kolář, creatore di fantasiosi collage e cartoline, e forse dei poeti surrealisti cechi, importanti interlocutori dei francesi: ricordo che Szyborska ha “inglobato” nella sua *Parata militare* (GS 363) una strofe del poema *La colonna della peste* di Jaroslav Seifert, influenzato dal Dada e dal movimento parigino.⁵⁷

⁵² M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, cit., p. 139.

⁵³ Ivi, p. 43. Anche Ligeża ha analizzato la funzione degli idiomi contestati da Szyborska al fine di recuperarne il significato letterale o acquisirne uno nuovo. Il secondo ha parlato di “collage testuali” (W. Ligeża, *Wstęp*, cit., pp. CCIII-CCIV; Idem, *Gry frazeologiczne*, cit., p. 29).

⁵⁴ A. Bikont, J. Szczęsna, *Cianfrusaglie del passato. Biografia di Wisława Szyborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi 2012, p. 228.

⁵⁵ M. E[rnst], *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC, I, p. 734.

⁵⁶ M. Rusinek, *Nulla di ordinario*, cit., pp. 151 e 189.

⁵⁷ Si tratta di una strofe del poema *La colonna della Peste*, <<https://www.visegradliteratu->

In un analogo contesto va interpretata anche la passione per gli aforismi e le massime (di autori cinesi, del citato Lichtenberg, Nietzsche e La Rochefoucauld) nonché il carattere gnomico di molta opera di Szymborska.⁵⁸ A questo proposito Ligeża ha parlato di anti-aforismi, vedendo nella sua poesia la dimostrazione “che ciò che è accettato come vincolante non è in definitiva conclusivo”.⁵⁹ Accade anche *Nel fiume di Eraclito*, dove la parola pesce, ricorrente per ben 27 volte, funziona come *passé-partout*, sostituendo altrettanti termini. Un’idea che vira verso l’assurdo, minando scherzosamente il suprematismo della nostra specie (i pesci sono qui collocati in situazioni caratteristiche della vita umana) e rimandando agli “oggetti-pesce” di Bosch e all’iconografia fantastica surrealista, in cui il pesce, o il pesce-uomo, è una figura simbolica ricorrente.⁶⁰

Pionieri e teorici di simili giochi sostitutivi, volti a restituire autenticità al linguaggio e a creare un nuovo messaggio rivelatore, sono stati Paul Eluard e Benjamin Péret, autori di *152 proverbes mis au goût du jour* (1925), in cui i proverbi vengono “aggiornati” o “riportati alla luce” (secondo il duplice significato della locuzione “mettre au jour”), attraverso un processo di dissezioni e innesti che disvela significati totalmente nuovi.⁶¹ Due esempi: “Les labyrinthes ne sont pas faits pour les chiens”; “Quand la raison n’est pas là, les souris dansent” (OC I 156). I *collage* donati alla poetessa e amica Ewa Lipska, che li ha definiti “istruzioni per vivere”,⁶² parodiano in maniera analoga i manuali del cosiddetto *savoir vivre*, fornendo consigli assurdi che contraddicono ogni autoritarismo: “alleva solo cani poliziotto, tieni a mente l’utilità pubblica”. Procedimenti comuni anche alle sue poesie, perché una raccomandazione analoga compare anche in *Scrivere un curriculum*, in cui si invita a celare ogni genuina passione, omettendo dal proprio CV “cani, gatti e uccelli, / cianfrusaglie, amici e sogni” e “bambini non ancora nati” (GS 463). Anche il “dialogo tra sordi” tra un uomo e una donna nella *Torre di Babele* è testimonianza di una sperimentazione vicina alla pratica combinatoria dei surrealisti.

re.net/works/cz/Seifert%2C_Jaroslav-1901/Morov%C3%BD_sloup/pl/7156-Kolumna_morowa_%28wyb%C3%B3r%29> (30.6.2024), di cui alcune strofe erano già apparse negli anni 1968-1971.

⁵⁸ J. Przyboś, *Poezja Szymborskiej*, in *Radość czytania Szymborskiej*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków, Znak, 1996, p. 28.

⁵⁹ W. Ligeża, *Wstęp*, cit., p. CCVI; Idem, *Gry frazeologiczne*, cit., pp. 35 e 37.

⁶⁰ Ho analizzato più a fondo questo aspetto nel saggio *Zarybiony wiersz Wisławy Szymborskiej*, cit.

⁶¹ Un’altra opera di Eluard che utilizza innesti combinatori è la raccolta di massime assurde *Quelques-uns de mots qui jusqu’ici m’étaient mystérieusement interdit* (1937, OC I 691-718).

⁶² A. Bikont, J. Szczęśna, *Cianfrusaglie del passato*, cit., p. 233.

Sia per i surrealisti, sia per Szyborska il caso ha un ruolo cruciale. Marcel Duchamp sosteneva che il mondo intero si fondasse su di esso;⁶³ in *Amour fou* (1937) Breton lo ha definito “la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l’inconscient humain”, mentre Max Ernst lo ha elogiato come “le maître de l’humour”.⁶⁴ Così pure in *Amore a prima vista*, dove il caso è una sorta di genietto che gioca strani scherzi ai futuri amanti; in *Séance*, dove “Tra le dita del caso lo spazio / si srotola e arrotola” (GS 535 e 531), mentre in *Nella moltitudine* si dichiara: “Sono quella che sono / Un caso inconcepibile / come ogni caso” (GS 567).

Si può quindi dire che anche le poesie di Szyborska “ritagliano” la parola dal suo contesto abituale, spesso spogliandola dei suoi significati. Non solo nelle vecchie cartoline dal gusto *kitsch*, ma nella sua intera opera “qualcosa si scontra sempre con qualcos’altro, l’ingenuità con la pretenziosità, il sentimentalismo con l’idiozia”.⁶⁵ Non meno nelle poesie che nei *collage* la passione combinatoria della poetessa combina immagini di provenienza diversa: parole e frasi fatte vengono giustapposte, neutralizzate e collocate in un nuovo contesto, creando nuovi innesti verbali e mentali. Sia i Surrealisti sia Szyborska propongono un progetto alternativo di mondo, libero da pregiudizi e, soprattutto – come scrive Marx Ernst – “nuovo, vero e poetico”. Del resto la “nuova edizione riveduta” del mondo proposta dalla poetessa (“per gli idioti, ché ridano, / per i malinconici, ché piangano, / per i calvi, ché si pettinino, / per i sordi, ché gli parlino” – *Progetto un mondo*, GS 97) presenta dei punti di contatto con le constatazioni eluardiane del *Château des pauvres* di *Poésie ininterrompue II* (1953):

Nous reflétons un monde idiot.
Riions quand il fallait pleurer.
Voyons en rose la vie rouge.
Absolvions ce qui nous ruinait.

(OC II 703)

Del resto il bizzarro titolo della poesia *Discorso all’Ufficio oggetti smarriti* (GS 305) richiama da vicino quello della *Déclaration du bureau de recherches surréalistes*, stilata nel 1925 da Antonin Artaud a nome del gruppo. In essa leggiamo: “Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles

⁶³ M. Duchamp, *Entretien de Duchamp avec Francis Roberts*, cit. in B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie a credit*, Parigi, Flammarion, 2007, p. 91.

⁶⁴ Entrambe le dichiarazioni si trovano alla voce *Hazard* del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (in OC I 748).

⁶⁵ W. Szyborska, *Zawsze miałam serce dla kiczu*, “Przekrój”, 1993, 15, pp. 16-17.

assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons”.⁶⁶ Un programma facilmente ascrivibile anche all’intera opera di Szymborska, a patto di non dimenticare che ciò che nei surrealisti è provocatoria accusa all’ordine borghese e appello a volgere lo sguardo verso le oscurità dell’inconscio, nella poetessa polacca diviene invece analisi autocritica, in cui l’instabilità stessa delle “fondamenta” e delle “traballanti dimore” diviene l’attributo fondante di una coscienza più autocritica e consapevole.

Abstract

Szymborska and Surrealism

Before and after the Second World War, Polish artists, poets and critics were attentive to Surrealism, though not always explicitly. In the 40s and 50s, Surrealism was seen as an antidote to the stifling socialist realism, a synonym for the absurd and nonsense. The essay proposes the hypothesis that Wisława Szymborska also fell under its spell and was inspired by the manifestos, declarations, paremiological, gnomic and literary works of André Breton’s movement, and especially by the poetry of Paul Eluard, which was well known and translated (including by Szymborska) in post-war Poland.

Keywords: Wisława Szymborska, Polish literature, surrealism, Paul Eluard.

⁶⁶ <<http://www.24601.fr/sl/declaration-du-27-janvier-1925-antonin-artaud/#:~:text=Nous-%20ne%20pr%C3%A9tendons%20rien%20changer,ont%20fix%C3%A9%20leurs%20tremblantes%20maisons>> (30.6.2024). La versione polacca del testo, *Deklaracja biura poszukiwań surrealistycznych*, è contenuta nell’antologia di Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, cit., pp. 108-109.