

C O N F E R E N Z E 1 2 8

AVANGUARDIE E TRADIZIONI NEL XX E XXI SECOLO
fra Polonia, Italia e Europa



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 128

AVANGUARDIE E TRADIZIONI NEL XX E XXI SECOLO

fra Polonia, Italia e Europa
Atti del Convegno dei polonisti italiani
22–23 aprile 2010

a cura di
Marina Ciccarini, Leszek Kuk, Luigi Marinelli

ROMA 2013



Pubblicato da
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. +39 066792170
e-mail: accademia@rzym.pan.pl
www.rzym.pan.pl

Pubblicazione finanziata dai fondi dell'Accademia Polacca delle Scienze

Progetto grafico:

ANNA WAWRZYŃIAK MAŁONI

Rilettura dei testi:

LORENZO COSTANTINO

Redazione tecnica:

BEATA BRÓZDA

Impaginazione e stampa:

EDO – JAKUB ŁOŚ

I N D I C E



LESZEK KUK

PREMESSA, CARATTERISTICHE PECULIARI DELLA VIA POLACCA ALLA MODERNITÀ 7

MARIA DELAPERRIÈRE

L'INNOVAZIONE COME VISIONE DEL MONDO. L'AVANGUARDIA POLACCA NEL CONTESTO EUROPEO 15

MAGDALENA POPIEL

L'ALTRA LIBERTÀ. PROBLEMI D'ESTETICA ANTROPOLOGICA DELLA GRANDE AVANGUARDIA 28

MARINA CICCARINI

"LA PRODIGIOSA CONSAPEVOLEZZA": HAMLET DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI 43

JOLANTA MARIA ŻURAWSKA

IL MANCATO FRASTUONO DEGLI INTONARUMORI. IL TEATRO FUTURISTA IN POLONIA 61

ALESSANDRO AJRES

VERSO LA PRIMA AVANGUARDIA POLACCA: LA PITTURA 71

ANDREA CECCHERELLI

MŁOSZ E L'AVANGUARDIA: ALLE RADICI DI UN'AMBIVALENZA 96

VALERIO PERNA

"L'EROICA", RIVISTA ITALIANA DI AVANGUARDIA, SULLA QUESTIONE POLACCA 115

GIOVANNA TOMASSUCCI

CINGUETTII E SFERRAGLIARE SATANICO. JULIAN TUWIM E LA POESIA ITALIANA TRA
OTTO E NOVECENTO

124

MONIKA WOŹNIAK

L'AVANGUARDIA NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA: LA RIVOLUZIONE DI JULIAN TUWIM
E JAN BRZECHWA

154

EDWARD BALCERZAN

L'AVANGUARDIA SPARPAGLIATA

171

LAURA MINCER

UN SARMATA NEL LAGER: (ANTI)TRADIZIONE E (ANTI)CANONE NELL'OPERA DI MARIAN
PANKOWSKI

189

LUIGI MARINELLI, MICHELE SGANGA

AVANGUARDIA, AMICIZIA E RIVOLUZIONE: INTORNO AI *DIARI POLACCHI* DI LUIGI NONO

201

LUCA BERNARDINI

BUSZ PO POLSKU: IL REPORTAGE LETTERARIO DI VIAGGIO IN AFRICA – TRADIZIONE POLACCA

230

EMILIANO RANOCCHI

LIBERATURA TRA AVANGUARDIA E TRADIZIONE. BILANCIO DEL PRIMO DECENNIO

255

LORENZO COSTANTINO

LA TEORIA DELLA TRADUZIONE E LE TRADIZIONI DI STUDI LETTERARI IN ITALIA E IN POLONIA
NEL XX SECOLO: DIFFERENTI SCENARI DI RICERCA

276

PREMESSA

CARATTERISTICHE PECULIARI DELLA VIA POLACCA ALLA MODERNITÀ

LE AVANGUARDIE ARTISTICHE E INTELLETTUALI FANNO INSEPARABILMENTE PARTE dei processi di modernizzazione che avvengono nelle società e nei singoli paesi, soprattutto quando questi accelerano il loro corso causando le tensioni e i dissidi sociali. Ogni paese ha la sua specificità in merito. Nel caso della Polonia, una spinta all'avanguardia era molto più evidente nella vita intellettuale ed artistica nel periodo in cui lo stato polacco assicurava le basi fondamentali per la vita della cultura nazionale, piuttosto che nel periodo in cui la società polacca, privata dello stato nazionale, si concentrava sulla tutela dei valori già precedentemente conquistati e riconosciuti.

Per quanto riguarda il percorso e il carattere dei processi di modernizzazione nel periodo relativo ad almeno gli ultimi due secoli, la specificità polacca consiste nella presenza, contemporanea e parallela, dei tre fattori complementari presenti nella storia dello sviluppo e del progresso in Polonia. Per primo, un ruolo importante e spesso decisivo giocava l'impulso di modernizzazione che proveniva dall'esterno, o che addirittura veniva introdotto da operazioni di modernizzazione imposte alla società polacca a volte direttamente da governi occupanti e stranieri. Per quanto riguarda invece l'importanza di uno stimolo esterno, ma presente in forma massiccia e basato su una libera ricezione in Polonia delle idee indipendenti realizzate in altri paesi molto più avanzati per progresso e sviluppo, nella storia della Polonia ne troveremo senza difficoltà numerosi esempi. Il primo è fornito dalla Repubblica delle Due Nazioni nell'ultima fase della sua esistenza, quando la Polonia tentò un caotico e tardivo, ma imponente, sforzo per salvare l'onore delle élite politiche di quei tempi. Le grandi riforme dello Stato intraprese negli ultimi anni del governo del re polacco Stanislao Augusto

si ispirarono, quasi per intero, ai concetti e alle soluzioni approvate o alle fonti del cosiddetto assolutismo illuminato, oppure alle fonti intellettuali e politiche della rivoluzione francese nella sua prima fase pacifica sostenuta dalla filosofia dell'Illuminismo.

Un altro esempio della massiccia importazione dei concetti e delle soluzioni di sistema politico, accettati spontaneamente dalla società polacca, o comunque dalla maggior parte dei cittadini, è offerto dalla storia della Seconda Repubblica (1918-1939/1945), soprattutto nei primi anni dopo la riconquista dell'indipendenza nel 1918. Il sistema politico della Polonia prima della guerra, e soprattutto la sua Costituzione, erano basate in modo evidente sulla costituzione della Terza Repubblica francese del 1875. In verità il modello francese presto si rivelò poco efficiente e non adatto alle realtà polacche, tuttavia le influenze francesi rimasero forti per tutto il periodo del Ventennio, e l'accordo politico con la Francia restò sempre la base della politica estera polacca.

Infine, come ultimo e forse migliore esempio, ci sono gli anni della più recente storia della Polonia, in altre parole il periodo successivo alla caduta caduta del regime comunista. Si tratta di una massiccia e spontanea accettazione e introduzione di norme elaborate nell'Europa occidentale, o nel senso più lato, nell'area delle influenze dell'Europa Occidentale e degli Stati Uniti d'America, che trovarono approvazione della maggior parte della società. Raramente capita che le norme e i modelli esterni siano accettati e siano così numerosi, dettagliati e radicati così profondamente nella vita sociale. Il valore della modernizzazione delle nuove soluzioni, così diverse da quelle fino ad allora in funzione e introdotte in maniera veloce e massiccia si rivelò molto importante e comunque vantaggioso per la società che aveva accettato tali norme e soluzioni, anche se ciò costituisce un fatto piuttosto insolito. Altrettanto spesso troviamo nella storia della Polonia esempi di azioni imposte alla società da fattori ignoti, esterni, con costrizione e contrarie all'obiettivo della modernizzazione. A volte tale fattore era costituito da governi stranieri, persino nemici.

Il primo stato polacco con strutture davvero moderne che rispettavano gli standard e le norme occidentali di allora fu il Ducato di Varsavia considerato, né più né meno, un protettorato napoleonico e come tale trattato da Napoleone e dai suoi rappresentanti di fronte alla profonda passività delle élite politiche polacche. Molto importanti risultarono le modernizzazioni introdotte nel Ducato: in meno di sette anni la Polonia dispose delle più moderne istituzioni mai avute, e in più, esse erano molto più avanzate di quelle di cui disponevano le monarchie occupanti, ovvero la Russia, l'Austria e la Prussia. Nell'ambito sociale i contadini erano stati liberati dalla servitù,

i borghesi avevano acquisito diritti politici, e i privilegi nobiliari erano stati limitati e accuratamente definiti.

Il patrimonio del Ducato, formatosi in un tempo molto breve, si rivelò assai durevole. In condizioni storiche molto complesse esso fu trasferito ad un altro quasi-stato polacco, nato sulle rovine del Ducato di Varsavia dopo la terribile sconfitta del suo fondatore, l'imperatore Napoleone I, cioè al cosiddetto Regno di Polonia chiamato anche Regno del Congresso, frutto del Congresso di Vienna, il cui sovrano era Alessandro I, lo zar di Russia, di il principale vincitore di Napoleone. Era stato lo zar, infatti, a creare la Costituzione del Regno, che in linea di principio si rifaceva alla Costituzione del Ducato di Varsavia.

E' risaputo che a causa della sconfitta dell'Insurrezione di novembre (1830) l'autonomia del Regno del Congresso era stata profondamente limitata, anche se non del tutto distrutta; tuttavia, dopo trent'anni, con grande cautela e con il consenso delle autorità imperiali russe, Alessandro Wielopolski avrebbe cercato di ricostruirla. Egli, in due anni, riuscì a ripristinare l'amministrazione polacca e il sistema di istruzione. Riuscì anche a riattivare l'Università di Varsavia. L'Insurrezione di gennaio (1863) pose fine a tutto questo. Tuttavia, anche dopo la sconfitta dell'insurrezione, nel periodo più difficile per la società polacca sottomessa al potere delle autorità russe, non tutte le conquiste erano state perdute. Il modello francese era risultato particolarmente stabile in alcuni campi: basta ricordare che il codice civile di Napoleone fu in vigore sul territorio del Regno del Congresso fino agli anni venti del Novecento.

Nel XIX sec. i territori polacchi trovatisi sotto il potere della Prussia/Germania e dell'Austria/Austria-Ungheria percorsero una strada diversa. Il tempo e la direzione dei processi di modernizzazione erano imposti dalle autorità degli stati occupanti. Spesso si trattava di soluzioni moderne. Per esempio, il cancelliere Bismarck introdusse nel Secondo Reich la più moderna legislazione in materia sociale, che si diffuse anche sul territorio polacco sottomesso al potere prussiano. I processi di modernizzazione erano tuttavia condotti in forma favorevole per gli stati occupanti, ma a sfavore delle élite polacche. L'esempio migliore è dato dalla più grande riforma socio-economica mai realizzata in Polonia prima del 1945, cioè in altre parole l'emancipazione della popolazione rurale e la definizione delle relazioni di proprietà in campagna. Sotto tutte e tre le occupazioni essa era stata condotta a sfavore dei grandi proprietari terrieri polacchi; serviva per indebolire la loro posizione economica e, di conseguenza, quella politica nonostante fosse stata realizzata da governi

per i quali i grandi proprietari terrieri costituivano un sostegno naturale e che in generale rispettavano il diritto di proprietà.

Problemi ancora più grandi e conclusioni ancora più ambigue nascono dall'analisi dei processi di modernizzazione avvenuti nella società polacca sotto la pressione straniera nel secolo XX, e soprattutto nel periodo della cosiddetta Polonia Popolare, che era una formazione con autonomia molto ridotta (fino al 1956 ne era stata persino quasi totalmente priva) e imitava sia nella politica sia nell'ambito sociale ed economico i modelli elaborati dal paese egemonico, ovvero dell'Unione Sovietica. Prima del 1956 l'accettazione dei modelli era avvenuta in modo molto dogmatico.

Difficile non riconoscere il fatto che proprio in quel periodo si verificarono numerosi e grandi cambiamenti socio-economici di carattere evidentemente innovativo sebbene il loro prezzo sociale fosse molto alto. Nonostante tutte le loro carenze, meritano di essere menzionati: la riforma agraria connessa alla liquidazione della miseria in campagna, i grandi processi di nazionalizzazione nell'industria, l'industrializzazione accelerata e l'urbanizzazione del paese, l'introduzione delle grandi agevolazioni nell'accesso all'educazione e alla cultura, a partire da una veloce scomparsa dell'analfabetismo e, infine, la democratizzazione delle strutture sociali. Si deve ancora aggiungere la costruzione dello stato unificato etnicamente (e con una maggioranza religiosa omogenea) nonché il suo notevole spostamento verso Occidente. E' un paradosso della storia che i governi comunisti che separarono la Polonia con la cortina di ferro dall'Occidente, allo stesso tempo l'avvicinarono geograficamente all'Europa occidentale come nessun altro potere prima del 1945.

Già la rassegna delle situazioni e dei contesti appena accennati dimostra la molteplicità delle fonti di provenienza degli impulsi di modernizzazione e quanto discontinuo e, a volte, addirittura intermittente, era stata la loro influenza sulla società, estremamente diversa a seconda del contesto storico. La storia dei processi di modernizzazione in Polonia, in altre parole la via polacca alla modernità, ricorda uno specchio in frantumi. Nella storia molto complessa dei processi di modernizzazione in Polonia rimane comunque costante un elemento: l'opposizione nei confronti delle modernizzazioni di un ampio gruppo, e spesso addirittura della maggioranza, delle élite polacche.

Certamente, si deve osservare che tale opposizione rispetto ai cambiamenti è tipica dei ceti sociali alti e delle classi abbienti che si trovano al timone del potere e che percepiscono nei cambiamenti un indebolimento della loro posizione. Nel caso polacco si aggiunge, tuttavia, un altro elemento chiave: l'opposizione è particolarmente forte in quanto i processi di modernizzazione troppo spesso, come è stato indicato, sono stati imposti

dall'esterno e spesso estorti con la forza. Non occorre aggiungere che l'opposizione dell'élite, psicologicamente comprensibile, ha ostacolato gravemente l'andamento dei processi di modernizzazione. Una simile incomprensione e resistenza si sarebbero potute osservare anche dopo il 1918, nella ricostruzione dello stato polacco indipendente nei confronti delle azioni intraprese dalle autorità per esempio in materia di riforma agraria.

Infine, un'altra considerazione importante per capire meglio la specificità della modernizzazione polacca e della sua via alla modernità politica e socio-economica: i processi di modernizzazione che attraversarono l'Europa dalla Rivoluzione francese e dall'antecedente Rivoluzione industriale inglese sono stati accompagnati dal notevole indebolimento del ruolo della Chiesa, dalla diminuzione del significato della religione e, a volte, persino dalla lotta aperta tra lo Stato e la Chiesa, e in particolare, la Chiesa Cattolica Romana. La Polonia rimane invece tutt'ora un paese dove la Chiesa Cattolica Romana ha un ruolo predominante, dovuto anche al forte attaccamento del popolo alla religione e alla Chiesa stessa. È molto caratteristico che ogni limitazione della posizione della Chiesa e della religione in Polonia abbiano avuto luogo soltanto quando la Polonia si è trovata sottomessa direttamente al potere straniero oppure quando era stata governata da autorità fortemente dipendenti dagli stati stranieri, per esempio, nel periodo dell'occupazione prussiana del *Kulturkampf* o nel caso della Polonia comunista. Nei periodi in cui i polacchi erano in grado di decidere autonomamente della propria sorte si è potuto registrare un processo esattamente contrario: l'importanza della Chiesa e della religione sono aumentati e ci sono stati persino tentativi di confessionalizzazione dello Stato. Come esempio possiamo citare la II^a e la III^a Repubblica.

In questo processo di modernizzazione del tutto specifico si iscrivono le avanguardie di cui tratterà questo libro.

LESZEK KUK
DIRETTORE DEL CENTRO DI STUDI
DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE A ROMA
(FEBBRAIO 2009-GENNAIO 2013)

CECHY SZCZEGÓLNE POLSKIEJ DROGI DO NOWOCZESNOŚCI

Awangardy artystyczne i intelektualne wpisują się w procesy modernizacyjne zachodzące w poszczególnych krajach i społeczeństwach, zwłaszcza wówczas, gdy procesy te ulegają przyspieszeniu wywołując tym samym wzmożone napięcia i przeciążenia społeczne. Każdy kraj ma tutaj swoją specyfikę.

W przypadku Polski impuls awangardowy był wiele bardziej czytelny w jej życiu intelektualnym i artystycznym w okresie istnienia państwa polskiego, zapewniającego przynajmniej elementarne podstawy egzystencji narodowej kultury, niż wówczas gdy, pozbawione własnego państwa, społeczeństwo polskie skupiało się na chronieniu podstawowych wartości już nabytych i uznanych.

Wydaje się, że w historii polskich dążeń awangardowych odnaleźć możemy odbicie specyfiki polskich procesów modernizacyjnych i polskiej drogi do nowoczesności i samodzielności we wszystkich dziedzinach życia narodowego.

Specyfika ta polega na równoczesnym występowaniu w ciągu ostatnich co najmniej dwóch wieków w odniesieniu do wspomnianych procesów trzech równoległych zjawisk: po pierwsze, impulsu modernizacyjnego pochodzącego z zewnątrz czy wręcz narzucanego pod przymusem; po drugie, oddziaływania tego impulsu w sposób nieciągły i skrajnie zróżnicowany w zależności od historycznego kontekstu; wreszcie, po trzecie silnego społecznego sprzeciwu, zwłaszcza ze strony elit, jaki wywoływał wspomniany przychodzący z zewnątrz impuls.

Ten sprzeciw, psychologicznie zrozumiały, poważnie utrudniał przebieg procesów modernizacyjnych.

LESZEK KUK

DYREKTOR STACJI NAUKOWEJ
POLSKIEJ AKADEMII NAUK W RZYMIE
(LUTY 2009-STYCZEŃ 2013)

PREFACE

SPECIAL FEATURES OF THE POLISH ROAD TO MODERNITY

ARTISTIC AND INTELLECTUAL AVANT-GARDES BECOME PART OF MODERNIZATION processes taking place in various countries and societies. This is especially true when these processes are accelerated, thus triggering increased social tension and congestion. Each country has its own characteristics here. In the case of Poland, the avant-garde impulse was much more clear in her intellectual and artistic life when there existed the Polish state, which guaranteed at least the basic existence of national culture, than when, without a state, Polish society focused on protecting the basic values already acquired and recognized.

It seems that in the history of the Polish avant-garde aspirations, we find a reflection of the specific Polish modernization processes and the Polish road to modernity and independence in all areas of national life.

The specificity is based on a parallel and simultaneous occurrence in at least the past two centuries – in relation to the history of these processes of modernization in Poland – three parallel phenomena: firstly, the modernization impulse coming from the outside, even imposed under compulsion, secondly, the impact of this pulse in an intermittent and extremely varied manner, depending on the historical context, and thirdly and finally, strong public opposition caused by that impulse, as an external factor, and even more so – imposed, especially by the elite. The psychologically understandable opposition seriously hampered modernization processes.

LESZEK KUK

*DIRECTOR OF THE SCIENTIFIC CENTER OF
THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES IN ROME
(FEBRUARY 2009-JANUARY 2013)*

L'INNOVAZIONE COME VISIONE DEL MONDO. L'AVANGUARDIA POLACCA NEL CONTESTO EUROPEO

CONFINI MOBILI...

LA COMPLESSITÀ DEL CONCETTO DI AVANGUARDIA IN POLONIA RISULTA PROBLEMATICAMENTE. L'avanguardismo assume significati diversi a seconda dei criteri adottati. Ciascuno dei suoi tratti costitutivi può essere in un certo momento contestato. Il suo militarismo radicale è ormai divenuto una leggenda e la sua storia si trasforma in storia della sua ricezione, all'interno della quale gli accenti si spostano di continuo e la gerarchia dei valori viene costantemente ridefinita. Sorge una domanda: fino a che punto il concetto stesso d'avanguardia sia ancora attuale, dal momento che, da una prospettiva contemporanea, è ormai evidente che ciò che finora era considerato una sovversione risulta essere ormai una norma, e la stessa originalità delle idee artistiche ha assunto una sfumatura classicheggiante. I problemi maggiori si celano tuttavia nella valutazione stessa della svolta avanguardista che oggi si stempera nell'ampia corrente di trasformazioni estetiche definite, in mancanza di una denominazione più precisa, come "modernismo" in senso lato. Già negli anni '70, riflettendo sulle strutture moderne della lirica, Hugo Friedrich impose una visione di continuità evolutiva risalente a Baudelaire, Rimbaud e prima di tutto a Mallarmé¹: "Dopo Mallarmé – ha scritto Steiner – quasi tutta la poesia che conta, e gran parte della prosa che determina il modernismo, si muoverà contro la corrente

1] H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del 19° alla metà del 20° secolo*, Garzanti, Milano 1989.

del discorso normale”². E quando Apollinaire dichiara che “contano non le idee, ma l’oggetto estetico”³ vengono immediatamente in mente le parole di Mallarmé, il quale, mezzo secolo prima, aveva scritto che “non conta l’idea ma l’effetto che essa suscita”⁴.

Questa continuità così evidente sembra a prima vista minare il significato di svolta dell’avanguardia, ma non è affatto così. L’avanguardia si fondava su un grande paradosso: doveva infatti distanziarsi programmaticamente dai precedenti percorsi evolutivi, ma allo stesso tempo ne era condizionata. I nuovi programmi non potevano nascere *ex nihilo*, avevano bisogno di un punto di partenza, di un limite ben definito senza il quale nessuna trasgressione sarebbe stata possibile. I giovani sperimentatori iniziavano di solito la propria carriera imitando i maestri, dai quali a un certo punto prendevano le distanze. Picasso studiò da Cézanne e Matisse, Marinetti e Apollinaire dai simbolisti, Breton tornò a Lautrémont, scoprì Nerval e si ispirò al romanticismo e al barocco.

Il contesto polacco si presenta leggermente diverso. L’esplosione dell’avanguardia risale a un momento in cui la cesura bellica aveva diviso in modo naturale le diverse generazioni, fatto che contribuì alla nascita del mito dell’assoluta novità nel quale si ritrovarono uniti innovatori fino ad allora così diversi come il gruppo di “Skamander”⁵, i futuristi, i poeti di “Nowa Sztuka”⁶ o i costruttivisti di Cracovia raccolti attorno alla rivista “Zwrotnica”⁷. Tra loro il principale elemento di differenziazione fu proprio il rapporto con la tradizione, che tutti svalutavano, ma con intensità e in modi differenti, non potendo evitare alcuni paradossi e contraddizioni.

Il maggiori malintesi nacquero con gli *skamandriti*, che, immergendosi nella quotidianità e avvertendo il piacere del contatto diretto con la collettività, erano perfettamente consapevoli del cambiamento di congiuntura postbellico, ma il cui tendere a una risposta immediata era contrario alla natura implicita dell’avanguardia, consistente invece nella creazione utopica di una nuova realtà. In altri termini gli *skamandriti* erano moderni, ma non avanguardisti. Si può qui condividere la definizione di Antoine Compagnon

2] Cfr. G. STEINER, *Dopo Babele, Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di F. ALBINI, Garzanti, Milano 1994 (1992), p. 222.

3] G. APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques*, Falguière, Paris 1913, p. 35.

4] S. MALLARMÉ, *Variations sur un sujet. Oeuvres complètes*, Gallimard, “Pléiade”, Paris 2003, vol. 1, p. 365.

5] Non è un caso che la rivista “Skamander” ebbe vita più lunga, dal 1918 al 1939. Ciò avvenne non soltanto per il talento dei poeti come J. Tuwim, K. Wierzyński, J. Lechoń, J. Iwaszkiewicz, M. Pawlikowska-Jasnorzewska, ma anche per una straordinaria capacità di adattamento.

6] “Nowa sztuka” raccolse poeti trovatisi all’ombra del costruttivismo cracoviano. Le loro ispirazioni “cubiste” (soprattutto di Adam Ważyk) trovano continuazione in sperimentazioni contemporanee.

7] “Zwrotnica” fu pubblicata dal 1922 al 1923, e poi dal 1926 al 1927.

quando scrive che “se la modernità⁸ si identifica con una passione per il presente, l'avanguardia presuppone una coscienza storica del futuro”⁹. In tale prospettiva si può guardare al carattere innovativo dell'avanguardia, che non è una semplice sperimentazione, la quale può invece comparire in ogni epoca. L'avanguardismo presuppone l'innovazione in connessione con l'esperienza della realtà con un obiettivo chiaramente indirizzato, che deve essere la ricostruzione del mondo, spesso intesa in modo esplicito. L'innovazione, però, non significa totale annullamento del passato, che l'accompagna invece in diverse forme e a vari livelli, dagli arcaismi linguistici abilmente modificati (come ad esempio in *Słowieńie* di Julian Tuwim) fino alle tradizioni classiche, romantiche o a quelle ancora più vicine, immediatamente precedenti l'esplosione dell'avanguardia e risalenti alle proposte estetiche già moderne di Baudelaire e Mallarmé.

Questa complessità della poesia avanguardista è stata acutamente colta da Jean-François Lyotard che ha parlato delle due facce dell'avanguardia, la prima rivolta verso la *novatio* e la seconda verso la malinconia. La *novatio* è ovvia, trasparente, concreta, è un gesto di fiducia creativa. La malinconia è più difficile da cogliere, perché sorge dal sentimento di lacerazione tra la necessità di liberarsi dalla tradizione e la paura di perdere un fondamento d'identità. Ciò spiega la continua presenza nella creatività avanguardistica di archetipi, che appaiono in varie sfumature e prospettive. Emblematico il caso di Tytus Czyżewski, autore di *collage* di stampo cubista e futurista in cui un intreccio di motivi industriali e sacri crea un'incredibile liturgia della modernità, come nel seguente testo:

Wywieszono tablicę ja patrzę – INRI
 W górze płacze nad miastem
 Krzyż który bełkoce
 Klapie cynową tablicą
 Pije żółć
 O U O¹⁰

La frammentarietà deformante della rappresentazione può essere intesa in un senso doppio come dissacrazione del mondo esistente o come prova

8] Si tratta del significato più ampio della parola “modernità”, che trova la sua migliore definizione nel francese *modernité*.

9] A. COMPAGNON, *I cinque paradossi della modernità*, trad. it. di Giovanna Ferrara, Il Mulino, Bologna 1993, p. 42.

10] T. CZYŻEWSKI, *Elektryczne wizje*, 1919, in: *Antologia polskiego futuryzmu i “Nowej sztuki”*, Ossolineum, Warszawa 1978, pp. 96-97.

della sua nuova sacralizzazione, che si avverte più facilmente nell'ambivalenza dell'icona poetica o pittorica. Czyżewski-pittore non è isolato nei suoi esperimenti. Come nota Gerard Conio, l'icona religiosa era già un elemento chiave¹¹ in Kandinskij, Tatlin, Malewicz. L'icona era una carica di energia spirituale che muoveva la loro immaginazione d'avanguardia. Il contrasto fra la regola della fugacità dell'opera futurista e la stabilità degli elementi sacri legittimava in modo supplementare l'opera dell'artista, trasformandola in un'icona dei tempi nuovi¹².

Un altro esempio non meno significativo di legami intertestuali con la tradizione è la poesia dadaista-futurista di Aleksander Wat, autore di un'opera sorprendente, il cui stesso titolo *Ja z jednej ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920), segnala lo sdoppiamento allucinato del soggetto. Il dramma nasce dalla coscienza della perdita di valore delle tradizioni che pure continuano ad agire sull'immaginazione: "Il morto Dio Panurg nel sarcofago calcedonico d'onice e selenio guida ancora l'esercito di Sileni, tiadi e arcangeli, condotti da Michele"¹³.

Queste immagini in cui si incontrano frammenti di cultura religiosa e mitologica sono molto frequenti in Wat. Il componimento prende la forma di un complicato *patchwork*, in cui gli elementi sacrali sono ormai soltanto accessori e tuttavia continuano ad avere un forte potere connotativo e riescono a creare sensi nuovi. La parodia può condurre la tradizione alla caricatura, ma non può eliminarla senza contemporaneamente mutilare l'"io" del soggetto.

A tali tendenze dell'avanguardia si fa caso solo oggi che i fenomeni precedentemente rimasti nell'ombra – per il mancato radicale distacco dal passato – risultano spesso più interessanti e vicini alla nostra sensibilità contemporanea, rivolta più verso il sincretismo culturale che verso le tematiche urbanistiche moderne.

MALINCONIA NONOSTANTE TUTTO

L'aspetto malinconico delle sperimentazioni d'avanguardia richiederebbe un ulteriore approfondimento. Tuttavia già questi primi richiami indicano una differenziazione dell'arte d'avanguardia, il cui carattere innovativo

11] G. CONIO, Ph. SERS, *Les Avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2002.

12] Per approfondire il tema cfr. M. DELAPERRIÈRE, *Polskie awangardy a poezja europejska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

13] A. WAT, *Wybór wierszy*, Wrocław, Ossolineum, 2009, s. 34.

rimane comunque in stretto legame con la tradizione. Luc Ferry nota una certa sistematicità dialettica che possiamo ritrovare in tutta l'avanguardia europea:

Nell'ambito delle prime avanguardie, dobbiamo dunque distinguere due momenti diversi, per non dire contraddittori: da un lato la volontà – “elitaria”, storicista, “ultra-individualistica” – di rompere con la tradizione per creare un nuovo radicale; ma, dall'altro, il progetto non meno rilevante di portare a compimento l'estetica classica, di condurla fino al suo limite estremo in nome di un nuovo realismo che, benché volto a esprimere ciò che il reale – interno o esterno, in fondo, poco importa – può avere di caotico o di “differente”, tuttavia non è meno legato all'intelligenza che all'immaginazione e, in tale misura, accetta quindi nuove regole e nuove costrizioni¹⁴.

A quanto scrive Ferry si può aggiungere che il dualismo di cui egli parla si rivela nel modo più lampante nella differenza tra il futurismo e il cubismo. Da una parte un iperindividualismo che richiama l'individualismo romantico, dall'altra la necessità di obiettività. Da una parte la sovversione verbale che riflette la percezione dinamica del mondo, dall'altra il superamento della disillusione della percezione nei confronti della scienza del mondo. E ancora, da una parte un acuto soggettivismo che porta al caos, dall'altra un'oggettiva stabilizzazione che si trova alla base del nuovo classicismo.

A questo punto si arriva all'essenza della malinconia che accompagna ogni innovazione. Sulle orme di Lyotard, si può formulare l'ipotesi secondo cui la gioia produttiva si unisce a una continua insaziabilità di forma, la quale si rivela alla fine un'espressione di nostalgia. La solennità metafisica dell'innovazione avanguardista (di cui più avanti) nasce proprio nel momento del suo distacco obbligatorio non soltanto dalla tradizione, ma dall'intera realtà data in tutti i suoi aspetti. Il bisogno di allontanarsi da quello che si è trovato implica un salto nel vuoto che è immediatamente colmato da nuovi valori e da nuove forme di bellezza. Spesso malinconia e innovazione si ritrovano nell'opera del poeta. Ricordiamo la famosa metafora di Apollinaire “*Soleil, cou coupé*” (“sole, gola tagliata”)¹⁵ che suggeriva allo stesso tempo il tramonto di un simbolo, il distacco e l'apertura al nuovo. Non sembra, quindi, affatto esagerata l'affermazione secondo cui, se Apollinaire nelle sue sperimentazioni mirò al caso e alla sorpresa, lo fece proprio per soddisfare una certa malinconia. Quando poneva l'accento sulle infinite possibilità di

14] L. FERRY, *Homo aestheticus, L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, trad. it. di C. Gazzelli, Costa & Nolan, Genova 1991, p. 293.

15] G. APOLLINAIRE, *Zone*, 1913, in: Id., *Alcools*, Gallimard, Paris 2008, p. 37.

combinazione presenti nell'arte contemporanea¹⁶, si potrebbe intendere tale suggestione come un annuncio di ipertesto postmodernista; ma l'autore dei *Calligrammes* non avvertiva ancora il senso di esaurimento dell'arte. Nella poesia e nella pittura d'avanguardia la costante tensione tra caso e "necessità interiore"¹⁷, soggettivismo e oggettività, imperativo del linguaggio (pittorico e poetico) e libertà ludica erano fonte di un'incessante ri-creazione. Quest'insolita dinamica di innovazione non era tuttavia esente da aporie. Lo stesso liberarsi dalla tirannia delle idee e dell'illusione percettiva, che era la regola e la ragione essenziale di tutte le avanguardie, aveva il suo contrappeso negativo nella "tirannia della libertà"¹⁸. Le avanguardie occidentali cadevano nella trappola dell'obbligo di un'incessante autonegazione, e le continue trasgressioni, sempre incomplete, costituivano di solito una vittoria effimera. Di qui la malinconica insaziabilità della forma, che, nelle sue più estreme manifestazioni, conduce all'arbitrarietà dadaista-surrealista e, conseguentemente, alla cancellazione dei confini tra l'arte e la non arte.

COME OPPORSI AL CASO

Su questo sfondo colpisce la particolarità delle correnti poetiche polacche, nelle quali dominano tentativi di vario genere di controllare il disordine del mondo. I futuristi lo facevano esplicitamente, attraverso l'impegno ideologico, perdendo però al contempo lo *status* di avanguardia. I poeti e gli artisti di "Nowa Sztuka" e dell'*Awangarda krakowska* innestavano invece le loro utopie sociali sul tessuto della poesia e dell'arte. Ci si è più volte domandati perché in Polonia il surrealismo non si sia mai affermato e il dadaismo abbia avuto solo manifestazioni sporadiche. La risposta la fornirono gli stessi seguaci del costruttivismo. Brzękowski, un poeta di "Zwrotnica", il più aperto alle avanguardie occidentali, si lamentava dell'egemonia della tradizione romantica polacca che soffocava il parnaso moderno. Un argomento assai più rilevante lo addusse tuttavia Peiper, che collegò la spinta innovatrice alla specifica visione della rinascite società del dopoguerra: soltanto in questo contesto si può comprendere la paura che suscitava in lui il caos della libertà e il caso, avvertiti nelle sperimentazioni occidentali. Si può ripetere ancora una volta che l'innovazione dell'avanguardia non

16] Id., *L'Esprit nouveau et les poètes*, Conférence donnée au Vieux Colombier, le 26 novembre 1917; Cfr. Id., *Œuvres en prose*, vol. II, Paris 1991, p. 949.

17] W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Bern-Bümpliz 1956, p.125.

18] S. GABLIK, *Pluralism: The Tyranny of Freedom*, in Ead.: *Has modernism failed*, Thames & Hudson, New York 1985 pp. 83-97.

era un esperimento, ma piuttosto un'esperienza, come affermava anche Adam Ważyk, traduttore e ammiratore di Apollinaire. Non è un fatto privo di importanza che sia Ważyk che Peiper, per altro molto diversi tra loro, si opponessero entrambi all'arbitrarietà e alla casualità dell'arte. Ważyk, seguendo Apollinaire, realizzò i propri montaggi, ma senza acconsentire a nessuna forma di casualità o sorpresa, che erano invece per il poeta francese una delle principali regole dell'estetica del *collage*. Nei *collages* di Ważyk la coerenza era assicurata dalla presenza di un soggetto scrivente che rifletteva nella coscienza la realtà rappresentata. Non troveremo quindi nella sua opera le "poesie-conversazione" di stampo apollineriano. Quando scrisse:

Widziałem cię w kinie wielkim
z drzew i owoców twój profil
patrz piję mleko z butelki
niekształtnej jak moje strofy¹⁹

le associazioni apparentemente libere costituiscono naturali salti del pensiero del poeta-osservatore della realtà e insieme di se stesso. Questa malinconica autodifesa soggettiva si iscrive, paradossalmente, nel suo rapporto estremamente empirico col mondo. Oggi queste sperimentazioni possono essere spiegate in modo ancora diverso: la resistenza alla casualità nell'arte era una difesa contro la sua decadenza. Duchamp l'intuì perfettamente quando trasformò tutto in arte.

LA NUOVA SENSIBILITÀ

L'avanguardia polacca combatté la malinconia non con l'arbitrarietà, ma col rigore. E per questo, nel definitivo regolamento dei conti, sarebbe stata dominata dal *diktat* di Peiper, leader dell'Avanguardia di Cracovia, che attribuiva a quest'ultima il rango di "vera avanguardia". Ciò era possibile perché nel contesto dell'avanguardia polacca era stato proprio lui a dare il giudizio più penetrante sul potere della lingua di creare cultura. "Quando la letteratura tenta di infrangere il proprio stampo linguistico pubblico e di diventare un idioletto, quando va in cerca dell'intraducibile, allora siamo entrati in un nuovo mondo della sensibilità"²⁰. Peiper avrebbe potuto sottoscrivere tale dichiarazione. Quando su "Zwrotnica", di cui era anche il

19] A. WAŻYK, *Postój, Semafor*, 1924, in: *Antologia polskiego futuryzmu i „Nowej Sztuki”*, op. cit., p. 295.

20] G. STEINER, *Dopo Babele...*, op. cit., p. 228.

cofondatore, proclamò che “è cambiata la pelle del mondo”²¹ era del tutto consapevole che si trattava di una rivoluzione radicale e irrevocabile e che occorreva “agire in diversi modi [...] sulla creatività artistica, indicandole nuovi compiti da svolgere e fornendole nuovi strumenti formali”²².

Sembra ovvio che una tale posizione non avesse niente a che vedere con un’ingenua e sentimentale volontà di rompere col passato; al contrario, si trattava di riconoscere un certo punto di arrivo alla fino ad allora esistente evoluzione modernista. In questa luce possono essere esaminate le parole di Peiper sulla “vergogna dei sentimenti”²³ che, a prima vista, doveva costituire una reazione all’espansione romantica biasimata già da Norwid. Si trattava, tuttavia, di qualcosa di più che di un semplice cambiamento delle convenzioni di scrittura; lo spostamento dell’accento dai sentimenti al linguaggio è alla base della coscienza modernista, che pone l’accento non più sul soggetto che scrive ma sul testo stesso. Da questo punto di vista Peiper si avvicinava a Mallarmé, il quale, molti anni prima di Roland Barthes, aveva scritto a Paul Verlaine: “credo che il mio sforzo personale rimarrà anonimo, che il testo parlerà da sé e senza l’aiuto della voce dell’autore”²⁴, e che tre anni dopo, in una lettera a Émile Verhaeren, avrebbe scritto: “L’operaio sparisce e il verso si anima”²⁵.

Non si tratta, però, di un riferimento diretto all’autore di *Un Coup de dés*, ma di una “sindrome mallarméiana” che trovò risonanza in molte delle sperimentazioni dell’avanguardia. L’apprezzamento della poesia e la cura per la perfezione avvicina Peiper anche al Paul Verlaine che sottolineava come, del valore dell’opera, decidesse l’elaborazione stessa del testo, contraria al momento di ispirazione isolata, lavoro artigianale che consiste nel limare il testo fino a ottenere l’equilibrio tra pensiero e forma. Torniamo a questo punto all’ala classica dell’innovazione, cui accennava Ferry. Peiper si iscriveva nel paradigma, allontanandosene al contempo. Gli fu estraneo l’autolesionismo di Mallarmé e il relativismo interpretativo di Verlaine. Si salvaguardò dalla rigogliosità della forma romantica e, allo stesso tempo, dall’illimitata libertà della creazione della forma. Quando alla casualità del *collage* contrappose l’accostamento di parole “che metricamente non si appartengono”, spostò l’accento dal gioco di parole al gioco di concetti, perché sapeva che in quel modo avrebbe controllato meglio la polisemia nascente che spingeva l’arte verso le sabbie mobili dell’arbitrarietà. La rigorosa organizzazione linguistica

21] T. PEIPER, *Punkt wyjścia*, in: Id., *Tędy. Nowe usta*, Wyd. Literackie, Kraków 1972, p. 27.

22] Id., *Miasto, masa, maszyna*, ibidem, p. 36.

23] Id., *Nowe tworzenie*, in: Id., *Nowe usta*, Lwów 1925; Id., *Tędy...*, op. cit. pp. 357-366.

24] S. MALLARMÉ, Lettera a P. Verlaine del 16 novembre 1885.

25] Id., Lettera a E. Verhaeren del 23 gennaio 1888.

di Peiper condusse a un certo paradosso di precisione e confusione che assumeva la forma di una sciarada poetica. Quando Peiper, mostrando una gamba femminile, la definiva “un inno di seta sopra l'orrore di zucchero”, la gamba rivelava non tanto il suo fascino naturale, quanto le sensazioni suscitate nel soggetto che la fissa, trasformate intellettualmente²⁶.

Peiper si spinse più lontano nell'addensamento di progetti di realtà esterna ed interna, invischiandovi la propria soggettività. Questi processi d'analisi di laboratorio della propria attività cerebrale si rivelarono in modo ancor più evidente nel suo sistema di frasi “a fioritura”, quando sviluppando le successive fasi di una singola frase, appuntava un pensiero *in statu nascendi*, quasi nel momento della sua cristallizzazione chimica. Oggi questi esperimenti fanno pensare ai frattali...

DI FRONTE AL SUBLIME

L'eccessiva espressività di Peiper era una sorta di autodifesa di fronte alla tirannia della libertà e della sua innovazione, una prova estrema del controllo del soggetto sul testo. Questo lato agonistico del costruttivismo si associava alla teoria del sublime di Lyotard, derivata dalla definizione del bello di Kant e trasformata, nelle avanguardie, in una consapevole opposizione alle rappresentazioni stabili della realtà. Si potrebbe dire che Peiper era sublime perché testimoniava il “conflitto” (*différend*) esistente tra soggetto che mostra e oggetto mostrato. Era anche malinconico quando, pienamente cosciente della perdita del bello in senso kantiano, scriveva che “l'uomo di oggi non ha motivo di vedere nel sole più di un puntino d'oro” e invece può “scorgere nel bottone dei pantaloni lo specchio della propria grandezza (...). Tutto ciò che è, è ugualmente sacro e profano”²⁷. Tuttavia né il sublime, né la malinconia di Peiper risultavano dalle stesse premesse delle avanguardie occidentali nel senso loro attribuito da Lyotard quando scrive che: “Le avanguardie non smettono di scovare artifici di presentazione che permettono di asservire il pensiero alla vista e di capovolgere ciò che non rappresentabile”²⁸. Peiper non si inserisce in tale paradigma perché si è affidato pienamente alle possibilità intellettuali della sovraorganizzazione del testo²⁹. Era un avanguardista sublime e un classico nostalgico.

26] La parte successiva dell'opera rivela un senso erotico che si esplica in una concettosità barocca.

27] T. PEIPER, *Metafora terażniejszości*, in: *Tędy...*, op. cit. p. 57.

28] J. F. LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, éd. Galilée, Paris 1988, p. 23.

29] Cfr. A. KLUBA, *Autoteliczność, referencyjność, niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, FNP, Wrocław 2004.

La questione del limite della rappresentabilità del mondo divenne invece una forza motrice della poesia di Przyboś, molto più vicina alle avanguardie occidentali. Przyboś cercava l'assoluto, tradendo così la sua mai dichiarata nostalgia per la bellezza e l'armonia, oppure rivelandola in modo indiretto, sfidando ciò che non era rappresentabile. Non si trattava più di tentare di raggiungere e ridurre ciò che non è rappresentabile (lo avevano già fatto i cubisti), ma di rendere manifesta l'aporia dell'irrappresentabilità. Affascinato da Malewicz e Strzemiński, Przyboś li accompagnava poeticamente nella ricerca di ciò che è invisibile e assente. Si può allora parlare derridianamente di una "metafisica della presenza", intesa cioè come necessità di giungere a una rappresentazione del mondo in cui non ci sia più divisione tra linguaggio (pittorico e poetico) e percezione. Per Malewicz un quadrato nero era l'icona del cubo, non tanto quindi la sua rivelazione, quanto la rappresentazione dell'impossibilità della sua rivelazione. Questa interpretazione in chiave Lyotard potrebbe essere applicata all'intera opera di Przyboś, nella quale alla non-presenza tridimensionale corrisponderebbe un desiderio di "chiudere l'intero mondo in una pupilla"³⁰. Ma, quando l'autore di *Sponad* si lanciava all'attacco di ogni cosa, non si trattava d'inebbriamento del mondo, ma di richiamare all'esistenza un mondo momentaneo, in cui la convergenza d'inizio e fine diventava una prefigurazione d'infinità. Nei paesaggi poetici di Przyboś si evidenzia un chiaro passaggio dalla contemplazione tradizionale alla percezione fenomenologica, in cui il finito esprime paradossalmente l'infinito³¹. E qui si presenta un altro paradosso: Przyboś ritorna (prendendo una strada più lunga) alla più profonda tradizione metafisica polacca, presente nei poeti del Barocco e intercettata in seguito da Słowacki e Leśmian; lo univa a loro la coscienza della "fugacità dei fenomeni"³², la convinzione che la totalità può rivelarsi soltanto nel lampo dell'epifania, con l'unica differenza che la dimensione metafisica dell'avanguardia nacque non dalla contemplazione del mondo quale è dato, ma da un profondo sentimento di mancanza e di malinconia per un mondo perfetto il cui progetto non esiste ancora, ma che – come disse El Lissitzky – "uscendo dal nostro essere si incarna nell'universo e inizia a costruire se stesso"³³.

30] Z. ŁAPIŃSKI, *Świat cały – jakże go zmienić w źrenicy (o kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia)*, in: *Studia z teorii i historii poezji*, Seria II, Wrocław 1970.

31] "góry na górach – patrzono na widzianych stoją" (J. PRZYBOŚ, *Tam w urwisku*, I, p. 298).

32] J. PRZYBOŚ, „Nieprzestarzałość Leśmiana”, *Sens poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, vol. 2, p.156.

33] E. LISSITZKY, *Der Suprematus des Weltaufbaus*, in: *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Verlag der Kunst, Dresden 1967, p. 329.

LA TRADIZIONE DELL'AVANGUARDIA?

Le considerazioni sull'avanguardia polacca portano a conclusioni paradossali: essa è stata innovatrice e malinconica, perché, nel rigettare la tradizione, ha preso da lei la sua energia agonistica. L'avanguardia fu da una parte il punto culminante dell'utopia della modernità, dall'altra una reazione alle sue aporie. Nacque in un mondo già disincantato, dalla crisi modernista, in cui non soltanto la visione simbolica del mondo era negata, ma in discussione erano messe anche le leggi di Euclide e di Newton. Ormai non solo l'aldilà, ma il mondo stesso sfuggiva al controllo, si relativizzava subendo crolli prospettici. In un tale mondo la stessa innovazione linguistica era il risultato di trasformazioni, una prova e allo steso tempo una reazione radicale alla relativizzazione dell'intera verità.

L'avanguardia storica ha ormai le sue tradizioni. Senza di essa non ci sarebbe stata l'"indicibilità" di Białoszewski, il rovistare nel linguaggio di Karpowicz, la rigida parsimonia di parole di Wirpsza, la poesia semantica di Themerson, né l'intero filone di Bieńkowski, Balcerzan, Barańczak fino alla poesia concreta, virtuale e ipertestuale. Non si tratta tuttavia di una linea continua. Patrocinava l'innovazione dell'avanguardia una visione del futuro, l'immersione utopica nel mondo e l'assoluta fiducia nell'arte, fino all'ostentazione apodittica dell'espressione delle diversità, i confini e le tensioni tra norme e trasgressione, forma e antiforma, valore e antivalore, utopia e antiutopia, autonomia dell'arte e vocazione sociale. Queste antinomie sono oggi soggette alle regole dell'entropia. La continuità dei processi estetici sembra ovvia. Il *collage* trova la sua estensione nell'ibridazione, l'autotelismo nell'ipertesto, l'allegria ludica nel gioco dell'autoironia intertestuale, ma questi fenomeni, nati senza dubbio dall'avanguardia, sono ormai un conduttore di contenuti completamente diversi.

(Traduzione di Beata Brózda)

STRESZCZENIE

NOWATORSTWO JAKO WIZJA ŚWIATA. O POLSKIEJ AWANGARDZIE
W KONTEKŚCIE EUROPEJSKIM

Jedną z zasadniczych cech każdej awangardy jest nowatorstwo, które w ścisłym powiązaniu z doświadczeniem rzeczywistości stawia sobie za cel przebudowę świata. Nie znaczy to jednak, by te utopijne dążenia powodowały całkowitą anulację przeszłości. Nowatorskie eksperymenty awangardowe znajdują się na antypodach tradycji i jednocześnie są przez nią nadal odpowiednio modalizowane. Radosna kreacyjność jest skokiem w pustkę, który wywołuje swoisty stan „melancholii” (sformułowanie Lyotarda), która rodzi się z poczucia rozdarcia między koniecznością wyzwolenia się od tradycji i lękiem przed utratą tożsamościowego fundamentu.

Ta dwoistość awangardowa posłużyła autorce za punkt wyjścia do badań nad polską awangardą w perspektywie porównawczej. O ile dążenie do nowości stanowi wspólny obszar awangard europejskich, o tyle „melancholia” decyduje o specyfice każdej nowej propozycji estetycznej.

Pod tym kątem można spojrzeć na zjawiska polskiego futuryzmu i konstruktywizmu, w których nowatorskie eksperymenty są wyrazem nowej wizji świata niewolnej od rozdarcia, wahań i metafizycznego niepokoju.

SUMMARY

NOVELTY AS A VISION OF THE WORLD. THE POLISH AVANT-GARDE IN THE EUROPEAN CONTEXT

One of the most essential features of every avant-garde is its novel character, which is supposed to transform this world drawing heavily on the experience of its present reality. It does not mean, however, that such utopian aspirations totally annul the past. Although the novel avant-garde experiments and tradition are worlds apart, still the former are modalized by the latter. Joyful creativity is a leap into the void which causes a special condition of „melancholy“ (in the words of Lyotard), originating from a sense of dychotomy between a necessity to free oneself from tradition and the fear of losing the foundations of our identity.

This duality of the avant-garde has become a starting point for the author in her comparative research into the Polish avantgarde movement. Inasmuch as an aspiration for the novelty is common for the European avant-garde trends, „melancholy“ decides about the specific nature of each new aesthetic proposal.

The Polish futurism and constructivism in which innovative experiments are an expression of a new vision of the world, not free from dychotomy, hesitation and metaphysical anxieties, can be seen from this perspective.

L'ALTRA LIBERTÀ. PROBLEMI D'ESTETICA ANTROPOLOGICA DELLA GRANDE AVANGUARDIA

LA LIBERTÀ ASSOLUTA

“**R**ITTI SULLA CIMA DEL MONDO, NOI SCAGLIAMO, UNA VOLTA ANCORA, LA NOSTRA sfida alle stelle”¹, esclamava Filippo Tommaso Marinetti nel 1909. E un anno dopo i pittori futuristi, nel *Manifesto tecnico*, dichiaravano:

Come in tutti i campi del pensiero umano alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca individuale, così bisogna che nell'arte nostra sia sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale².

“Solo la parola libertà ancora mi esalta”, assicurava invece nel 1924 André Breton nel *Manifesto del surrealismo*. Gli avanguardisti, assumendo il ruolo di Poeti, Profeti o Rivoluzionari, affiggevano sui propri stendardi la parola “libertà”, concetto chiave che ritroviamo nei manifesti e nelle dichiarazioni programmatiche, ma anche nei diari, ricordi e nelle lettere degli artisti. Questi testi, oltre a una visione più o meno chiara dell’“arte nuova”, presentano anche progetti riguardanti l’“uomo nuovo” e il “mondo nuovo”. La libertà acquista in tali contesti significati molto diversi a seconda delle specifiche relazioni instaurate tra la realtà e l’arte.

1] F. T. MARINETTI, *Manifesto del futurismo*, “Le Figaro”, Parigi 1909.

2] U. BOCCIONI, C.D. CARA, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto teorico* del 11 aprile 1910.

Affrontare il problema della libertà, sia sul piano della visione del mondo che su quello estetico, significa inserire l'avanguardia, spesso suo malgrado, nell'importante corrente della tradizione moderna. Se si considera la storia della Grande Avanguardia come un periodo della storia dell'idea di libertà, ciò può rivelarsi di particolare rilievo. Come Jean Starobinski ha mostrato in un suo eccellente studio, nella cultura europea la libertà è una scoperta del Settecento³. L'arte, non rinchiusa ancora negli spazi degli artefatti o delle istituzioni museali o dei teatri, si appropriava delle aree della vita quotidiana. La storia del cerimoniale del gioco, cominciando dai *fêtes galantes* e finendo alla festa della rivoluzione, costituisce una delle tante testimonianze dell'irrefrenabile necessità di libertà di quei tempi. Il gran finale che rappresentò la Rivoluzione francese contribuì a risvegliare l'immaginazione anche nell'ambito delle possibilità d'azione degli uomini, e la libertà di creazione entrò in una fase di anarchia e di caos. Il secolo XIX avrebbe cercato di riconoscere la libertà come un privilegio indispensabile dell'individuo e un fondamento dell'autonomia dell'arte.

Applicato all'arte il concetto di libertà può essere considerato almeno sotto quattro diversi aspetti. L'aspetto politico, risultante dal funzionamento dell'arte in determinate condizioni storiche che definiscono l'ambito e il modo della sua strumentalizzazione. L'aspetto istituzionale, appartenente ad un'area intermedia, legandosi sia al programma artistico, sia ai progetti di un suo uso sociale. L'aspetto dell'autopoiesi, che si riferisce alle libertà e ai limiti artistici interni, imposti in un determinato spazio geografico e temporale da una certa poetica o da un certo stile. Infine, l'aspetto soggettivo (identitario), che appartiene all'"io" in formazione dell'artista. In questa relazione molteplice tra libertà e arte si potrebbe iscrivere anche la Grande Avanguardia. Nel presente articolo mi occuperò principalmente dell'ultimo aspetto, quello soggettivo.

La filosofia del modernismo si concentrò sulla concezione dell'uomo che conosce e agisce. Lo stretto legame tra la problematica della teoria delle conoscenze e la problematica antropologico-esistenziale decise della peculiarità della visione del mondo modernista in tutta la varietà dei suoi aspetti. La domanda di libertà ha senso soprattutto nel mondo di un soggetto attivo.

Nelle sintesi estetiche che offrono un quadro completo delle correnti dell'avanguardia europea emerge in primo piano un attivismo espresso con pari forza tanto contro la tradizione, quanto in direzione della creazione di nuove qualità artistiche. Gli autori che descrivono i fenomeni culturali

3] J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà*, trad. it. di Manuela Busino-Maschietto, Fabbri, Milano 1965.

dominanti nei primi decenni del XX secolo sono, sotto quest'aspetto, tutti d'accordo nel sostenere che la frequenza con la quale è elogiata la *vita activa* non si era mai vista prima nella cultura europea. Nell'atteggiamento degli avanguardisti la libertà d'azione è un principio in un certo senso aprioristico.

La libertà dei futuristi e dei dadaisti è innanzitutto libertà di ribellarsi a tutto quello che appartiene al passato. Apollinaire, pensando all'*Antitradizione futurista. Manifesto-sintesi*, la intese come "cancellazione della storia", sua distruzione totale; a un rifiuto pieno di disprezzo vanno incontro i "neo-" e "post-" di professori e musei, dilettanti e dandy, Indie, Egitto e Fiesole, Montaigne e Whitman. L'impeto distruttivo dei futuristi per i loro successori costituì soprattutto un gesto di coraggio. Tuttavia la ribellione contro ogni cosa era carica della debolezza tipica dell'anarchia: la liberazione del mondo da se stesso significa solitamente il desiderio di una sua totale distruzione.

La libertà fu per l'avanguardia una festa di rivoluzione sociale e politica. L'arte o anticipava le trasformazioni o accompagnava fiduciosa i burrascosi tempi di guerra e di rivoluzione. L'arte d'avanguardia impegnata sentiva perfettamente il pulsare degli eventi che costruivano la storia dell'Europa nei primi decenni del XX sec., dagli estremi confini dell'Oriente fino all'Occidente e al Meridione. La distruzione dell'ordine politico si iscrive irrevocabilmente nelle missioni di creazione del Nuovo ordine sociale.

La classica definizione di libertà di Guido De Ruggiero spiega questa "come possibilità di fare ciò che si desidera di fare; libertà di agire che presuppone che l'essere umano abbia il diritto di non essere limitato da altri nelle sue azioni"⁴. Essa prevede conseguentemente due varianti fondamentali: la possibilità di opporsi ("energia critica") e la possibilità di agire. In una realtà diversa da quella definita dall'arte abbiamo dunque a che fare con la "libertà da qualcosa" o con la "libertà di qualcosa". Tuttavia per gli artisti d'avanguardia questo caratteristico "indirizzamento", chiamato spesso molto genericamente rivolgimento verso il futuro o liberazione dal peso del passato, non fu la cosa più importante. L'idea di libertà non era impregnata del valore positivista dei secoli precedenti. Il diritto dell'arte ad una libertà assoluta, incondizionata, diventò il presupposto ovvio che ne legittimava l'esistenza. La libertà definiva lo stato ontologico di tutte le azioni artistiche e decideva della possibilità d'identificazione. Questo aspetto fondamentale della libertà nell'arte d'avanguardia fu ben noto ai suoi creatori. Julian Przyboś intese l'avanguardia in questo modo: "L'avanguardia

4) G. DE RUGGIERO, *Storia del liberalismo europeo*, Laterza, Bari 1925.

è il segno del continuo superamento del livello di umanità raggiunto. E che cos'altro è il lavoro creativo?"⁵

Il carattere assoluto della libertà fa sì che nei movimenti d'avanguardia essa acquisti ancora un'altra dimensione: la libertà diventa materia dell'arte. L'artista cerca uno spazio in cui poter realizzare il proprio gesto liberatorio, il proprio atto di trasgressione. L'*artworld*, con velocità straordinaria, sposta la propria linea d'orizzonte all'infinito. L'oggetto o l'azione entra nel mondo dell'arte alla sola condizione di attivare un meccanismo di libertà. Quando la *Fontana* di Marcel Duchamp finì dentro a un museo, il suo autore disse: "Se la *Fontana* è arte, allora tutto lo è". Il consenso a introdurre nuovi materiali nelle arti plastiche, un nuovo linguaggio nella letteratura, nuovi spazi nel teatro, sposta radicalmente i confini dell'arte. Le norme da superare diventano poco importanti, e non importa che si tratti di convenzioni letterarie, regole estetiche, confini che separano l'arte dalla realtà, barriere morali o tradizionali. L'arte è l'operazione che si realizza nel campo della libertà. Tutto è consentito a tutti, finché queste idee infondono energia ed entusiasmo, profumano di freschezza, sorprendono, fintantoché infondono coraggio, accendono l'inventiva. Apollinaire, nel 1918, poteva ancora illudersi che i cambiamenti che la cultura stava subendo, anche se così profondi e radicali, sarebbero rientrati nel paradigma stabilito dalla tradizione dell'estetica europea: "per quanto lontano condurrà la ricerca di libertà, ciò non farà che rafforzare la maggior parte delle vecchie regole, provocandone la nascita di nuove che non saranno meno rigide di quelle vecchie"⁶. Si riferiva soprattutto all'arte francese, che, secondo lui, tornava volentieri agli inizi, ma mantenendo una profonda repulsione nei confronti del caos⁷. Tale cambiamento della regola d'identificazione dell'opera d'arte rinforzò il ruolo dell'artista: era proprio la sua intenzione di creare un'opera d'arte a partire da qualsiasi oggetto che acquisiva un valore fondamentale. Tristan Tzara bene formulò il problema indicando un "nuovo genere d'eroismo intellettuale"⁸ cui l'artista d'avanguardia doveva sacrificarsi. La sperimentazione e il sottoporre a prova costante la realtà circostante assumeva soprattutto il valore di una specie di coraggio mentale. Le "parole in libertà" futuriste tracciarono un paradigma di sperimentazione e di provocazione.

5] J. PRZYBOŚ, *Sens poetycki*, Kraków 1963, p. 270.

6] G. APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in: Id., *Oeuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Decaudin, vol. 2, Gallimard, Paris, 1991, p. 946.

7] Ibid., p. 945.

8] Cfr. G. SZTABIŃSKI, *Profesjonalizacja wolności. Swoboda artysty w sztuce współczesnej*, "Estetyka i Krytyka", n. 17/18 (2009/2010), p. 17.

L'ESTETICA DELLA CASUALITÀ

La modernità collocava l'essenza dell'umanità nella libertà. La possibilità di superare i limiti esterni e l'interiore libertà di pensiero, di volontà e sentimento crearono la base dell'antropocentrismo. L'“uomo nuovo” che apparve nei progetti dell'avanguardia fu una creatura di diversa derivazione rispetto a quella degli ideali di uomo libero di Sette e Ottocento. Nel discorso dei futuristi ritorna spesso il problema della rimozione dell'uomo dal centro dell'attenzione in cui la modernità lo aveva collocato: “La nostra coscienza contemporanea non colloca più l'uomo al centro dell'universo”⁹. Questa specie di negazione, come ammetteva Theodor Adorno nella sua *Teoria estetica*, “può trasformarsi in piacere, ma non in positività”¹⁰. La crisi dell'antropocentrismo significò, tra l'atro, la necessità di riformulare il tema della libertà. La visione dell'uomo che emerge dagli scritti dei futuristi è complessa e colma di paradossali coincidenze. L'uomo nuovo appare come una creatura ibrida, un bambino della Natura e della Tecnica, dotato dell'istinto di un animale e della disciplina di una macchina. Marinetti, creando il suo *Mafarka*, si muove fra bergsoniano *élan vital*, volontà nietzschiana e passione futurista per le scoperte tecniche.

Tra le numerose aporie emerge anche quella per cui il rifiuto del razionalismo va di pari passo con l'affermazione di una scienza al servizio dell'ingegno inventivo. La scienza è piuttosto la conseguenza dell'imitazione di un istinto naturale che non il frutto di una riflessione contemplativa. La capacità di penetrare i segreti della materia diviene la garanzia del genio inventivo dell'uomo, poiché il mondo della civiltà tecnica è governato da regole di sviluppo analoghe a quelle della natura intesa come evoluzione.

L'aria si riempie di uccelli stranamente umani. Macchine, figlie dell'uomo e senza madre, vivono una vita priva di passioni e sentimenti [...] Gli scienziati scrutano senza sosta nuovi universi che si rivelano in ogni deposito di materia [...] Esistono milioni di combinazioni naturali ancora mai realizzate. Essi le immaginano e le attuano, producendo insieme alla natura quell'arte suprema che è la vita. Sono queste nuove combinazioni, queste nuove opere d'arte di vita che noi chiamiamo progresso¹¹.

La natura, divenendo una sorta di matrice delle azioni umane, un modello perfetto di attività dinamica, può essere sottomessa alla volontà. Il culto

9] U. BOCCIONI, C. D. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *La pittura futurista...*, op. cit.

10] T. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973.

11] G. APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau...*, op. cit., p. 949.

della teoria di Lamarck diffuso tra i futuristi italiani derivò dalla fiducia nella liberazione del corpo dai propri limiti. La possibilità di una ricostruzione e scomposizione rinnovatrice degli organi umani (all'inizio del Novecento furono realizzati i primi trapianti) liberarono nuove aree di libertà nell'immaginazione umana.

Accogliendo l'ipotesi di Lamarck circa le possibilità delle trasformazioni, dobbiamo anche aggiungere che ci approssimiamo alla creazione di un tipo non umano, in cui il dolore morale, la bontà, la simpatia e l'amore verranno eliminate in quanto veleno corruttore per l'inesauribile energia della vita, e indeboliscono la forza della nostra fisiologica elettricità. Crediamo nelle infinite possibilità della trasformazione dell'uomo e dichiariamo solennemente che nel corpo umano si nascondono le ali [sottolineatura di MP]¹².

La concezione dell'"uomo moltiplicato" nasce dal desiderio di una libera metamorfosi dell'uomo. Marinetti annuncia la libertà all'autocreazione, in cui la regola principale è l'ibridazione: l'ideale diviene quello dell'uomo-animale, dell'uomo-macchina.

La passione per la trasformazione non ricorda tuttavia un evento edonistico; il piacere è dominato dalla volontà. La retorica del discorso dei futuristi è caratterizzata da un forte elemento di apoditticità e normativismo. La visione dell'uomo nuovo è una sfida e un richiamo, un impegno eroico nei confronti dei tempi moderni. Questa "religione della volontà", caratteristica di Marinetti, fa sì che la libertà degli avanguardisti, apparentemente separata dalla filosofia dell'antropocentrismo, vi venga nuovamente annessa. La volontà creata secondo il modello di un automa disciplinato richiede tuttavia che venga presa una decisione, mette di fronte al compimento di una scelta che implica certi principi assiologici. Perfino quando questi sono semplificati al punto da ridursi a una sola massima: "bene è tutto ciò che moltiplica le forze fisiche, intellettuali e istintive dell'uomo, portandole alle vette dello sviluppo; male invece tutto ciò che ostacola o danneggia lo sviluppo di tali forze"¹³. Il concetto di libertà è quindi inteso in modo molto restrittivo, se il suo aspetto volitivo viene sottoposto a una radicalizzazione unilaterale. Tuttavia nell'antropologia dell'avanguardia l'idea di libertà è spesso rivolta nella direzione opposta.

12] CH. BAUMGARTH, *Geschichte des Futurismus*, Rowohlt, Hamburg 1966, p. 135.

13] Ibid., p. 138.

Hugo Ball, uno dei fondatori del movimento dadaista, in una sua relazione dedicata a Vasilij Kandinskij presentata nel 1917, così valutava la situazione in cui si trovava l'uomo all'inizio del XX sec.:

L'uomo ha perso il suo volto celeste, è divenuto materia, accidente, conglomerato, animale, folle frutto di pensieri spasmodicamente impauriti, inadeguati. L'uomo ha perso il posto speciale che gli aveva assegnato la ragione. È divenuto parte della Natura [...]. Privato dell'illusione della propria divinità, è divenuto un semplice uomo, non più interessante di una pietra, costruito secondo le stesse regole, e sottoposto ad esse è svanito nella Natura¹⁴ [sottolineatura di MP].

La negazione dell'antropocentrismo che emerge nella visione di Ball costringe a porsi di nuovo la domanda sulla relazione tra la libertà dell'uomo e dell'arte e il caso. Il contingentismo si eleva al rango di categoria suprema che definisce la condizione dell'uomo e le regole dell'arte. La libertà dell'avanguardia assume le sembianze del Caso. La filosofia antropologica fu piuttosto propensa a mettere queste due categorie in opposizione fra di loro: da una parte la libertà e la dignità dell'uomo, dall'altra la casualità; l'obiettivo della filosofia tradizionale era quello di rimuovere i momenti di casualità. La filosofia contemporanea cambiò posizione in merito in modo piuttosto radicale. Odo Marquard nella sua *Apologia del caso* constata: "Noi uomini siamo sempre più il risultato dei nostri accidenti che non la nostra scelta assoluta e dobbiamo prendere atto di ciò, poiché non siamo assoluti ma finiti"¹⁵. Le lezioni sul concetto di "caso" gli avanguardisti le prendevano sia dalla Natura che dalla Civiltà. In ciò l'"istinto della complessità" non li abbandonava. È almeno dai tempi di Baudelaire che ciò che è effimero, momentaneo e casuale acquista la funzione di emblema della cultura moderna. La bellezza della *modernité* ha ancora, almeno allora, ossia a metà del XIX sec., due facce: universale e contemporanea. I futuristi mostrano invece di prediligere soltanto ciò che è "leggero, pratico, fugace e veloce"; la loro sensibilità non tollera "la sensazione di monumentalità, il peso, la staticità":

"Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari, ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari..."¹⁶.

14] R. SHEPPARD, *The Problematics of European Modernism*, in S. Giles (ed), *Theorizing Modernism*. Routledge, London-New York 1993, p. 23.

15] O. MARQUARD, *Apologia del caso*, trad. it. di G. CARCHIA, Il Mulino, Bologna 1991, p. 155.

16] A. SANT'ELIA, *Manifesto dell'architettura futurista*, 1914.

Il contingentismo acquista un significato particolare all'inizio del Novecento grazie alla nuova concezione dell'uomo proposta da Sigmund Freud e Henry Bergson, per i quali la filosofia della natura ebbe un particolare valore d'ispirazione. Da questi maestri il surrealismo imparò a prediligere la libertà dell'immaginazione e dell'uomo dalla sua quotidianità superficiale e logica. La letteratura, approfittando delle conquiste del simbolismo francese nello spirito di Rimbaud o Mallarmé, fece decisive scoperte d'avanguardia, come ad esempio le "parole in libertà" futuriste, o l'*écriture automatique* surrealista. Il dadaismo fece della casualità la propria regola estetica fondamentale: poesia fonetica, poesia tipografica e, nelle arti plastiche, il *collage*, il fotomontaggio, l'*objet trouvé*, il *ready-mades*.

ORIGINALITÀ E GENIO "NEL CORPO UMANO SI NASCONDONO LE ALI"

Rosalind E. Krauss inizia il suo straordinario saggio sull'originalità dell'avanguardia con un'osservazione:

L'artista d'avanguardia ha assunto molti volti durante il primo secolo della sua esistenza: rivoluzionario, dandy, anarchico, esteta, tecnologico, mistico. Ha intonato una quantità di credo molto diversi. Vi fu un'unica invariante, sembra, nei discorsi dell'avanguardia: il tema dell'originalità. Per originalità intendo [...] quella sorta di rivolta contro la tradizione [...] Più di un rigetto o di una dissoluzione del passato. L'originalità avanguardistica è concepita come un'origine in senso proprio, un inizio a partire da niente, una nascita¹⁷.

Sono proprio questi due momenti di rifiuto, rottura e di inizio, iniziazione a introdurci nell'area tradizionalmente riservata alla problematica relativa alla libertà. In tutti i più importanti orientamenti dell'avanguardia questi costituiranno di solito un punto nevralgico del discorso relativo alla concezione del mondo e il concetto dell'arte; non soltanto dal punto di vista delle soluzioni politiche o della logica poetica, ma anche in relazione all'identità dell'artista. La rottura e l'iniziazione costituiscono fasi fondamentali del processo creativo, che vale la pena di seguire nell'opera di artisti eccezionali. Il fenomeno del genio incuriosiva gli avanguardisti come prova della tesi secondo cui "nel corpo umano si nascondono le ali". Uno degli

17] R. E. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia, e altri miti modernisti*, trad. it. di E. GRAZIOLI, Fazi, Roma 2007, p. 171.

eroi preferiti della coscienza estetica di fine Ottocento e inizio Novecento era Leonardo da Vinci.

Il ritratto di Leonardo che emerge da numerose osservazioni dei creatori dell'avanguardia fu uno specchio particolare, in cui si rifletteva l'immagine di allora dell'individuo creativo eccezionale. La varietà delle correnti d'avanguardia che indicarono Leonardo come loro precursore fa sì che questo ritratto somigli a una composizione cubista solo apparentemente capace di unirsi a formare un oggetto reale. Marinetti, nella conferenza tenuta alla Sorbona nel 1924, definì Leonardo il "primo grande futurista"; Albert Gleizes e Jean Metzinger nel loro libro *Sul cubismo* fecero di Leonardo l'avvocato del programma della nuova corrente. L'autore della *Dama con l'ermellino* nei manifesti dei fauvisti (Henri Matisse) figurerà tra le autorità riconosciute nel campo della pittura. Nel *Diario di un genio* di Salvador Dalí, oltre al protagonista, compare un altro personaggio che, pur di secondo piano, ha un certo rilievo: il genio del Rinascimento. Leonardo è allo stesso tempo futurista, fauvista, cubista e surrealista, ed è quindi una sorta di sintesi dell'avanguardia europea. Alle volte questi richiami occasionali all'illustre predecessore sono soltanto retorica autonobilitante. Tuttavia ciò che conta è che la figura del maestro rinascimentale esiste non nella dimensione della ricostruzione storica, ma in quella della creazione di un genio moderno.

Si può guardare all'avanguardia come a un campo di scelte univoche e radicali. I simboli di cui gli avanguardisti fecero uso acquistavano spesso il carattere di segno-parola d'ordine. Il caso di Leonardo è particolare: non funziona come stereotipo di cultura, esempio di una certa fase della storia dell'arte. Agli avanguardisti non importano le opere da lui realizzate. Leonardo esiste innanzitutto come autore del *Trattato della pittura*. Tale situazione induce a trattare l'artista soprattutto come oggetto di interventi ermeneutici. Si possono indicare alcuni motivi della riflessione estetica che accompagnano i commenti degli avanguardisti ai testi di Leonardo:

1. Il particolare sposalizio tra arte, tecnica e scienza – l'attività dell'uomo creativo annulla le barriere tra i vari settori della vita; l'inventiva è un atteggiamento che permette la trasformazione dinamica del mondo; l'autonomia dell'arte non è possibile, né voluta.

2. La relazione tra la dimensione concettuale e pratica dell'arte – l'opinione di Leonardo, che parla del pensiero come di un'essenza d'arte, coincide in modo sorprendente con molti programmi dell'avanguardia.

3. Nella struttura dell'esperienza estetica, lo spostamento del punto di gravità dalle impressioni sensoriali a quelle dell'intelletto (spirituali).

4. La base antropologica di questi principi estetici è l'esperienza della libertà e l'insaziabile intensità della vita.

Niente lega i ritratti immaginari di Leonardo realizzati dai modernisti più dell'apologia della libertà. Il suo sogno di volare ritorna in numerose varianti, da un inebriamento futurista per l'invenzione dell'aeroplano come realizzazione delle fantasie tecniche del genio del Rinascimento fino al seguente quadro:

Vedo Leonardo da Vinci approfondire quella meccanica che egli chiamava il paradiso delle scienze, con la stessa potenza naturale che lo animava nell'invenzione di volti puri e sfumati [...] il prodotto d'una sola passione. Nell'ultima pagina del sottile quaderno tutto trafitto dalla sua segreta scrittura e dai calcoli temerari ove si avventura la sua ricerca prediletta, l'aviazione¹⁸.

Così si conclude il più interessante fra tutti i ritratti moderni di Leonardo, realizzato da Paul Valéry nei suoi due saggi *Leonardo e i filosofi* e *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*. I due testi costituiscono un'acuta analisi del fenomeno di questo geniale artista, ma anche una sorta di progetto d'estetica che l'autore dell'*Eupalinos* svilupperà e approfondirà nei decenni successivi. Considerando la data in cui furono scritti (1894), il secondo dei testi citati modellava la ricezione dell'artista del Rinascimento italiano da parte dei rappresentanti dell'avanguardia dell'inizio Novecento.

È indicativo che proprio in quel saggio la materia artistica che costituisce il principale oggetto d'analisi non sia una concreta opera d'arte di Leonardo, ma le opinioni da lui espresse, la dimensione riflessiva della sua creatività. Il fatto che il protagonista del saggio divenga Leonardo in quanto scrittore e autore del *Trattato della pittura* mostra il netto spostamento che si realizza nel discorso relativo alla trasmissione della tradizione culturale. Vale la pena di ricordare che nel modernismo europeo esisteva un codice letterario molto forte per la descrizione delle opere d'arte. La descrizione di *Mona Lisa* di Walter Pater, parte del suo saggio del 1869 su Leonardo incluso negli *Studi del Rinascimento* (1873), condizionò per alcuni decenni il modo di guardare il quadro e lo stile della narrazione con cui lo si descriveva.

18] P. VALÉRY, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. Seguito da Nota e Digressione*, a cura di S. AGOSTI, SE, Milano 1996, p. 62.

Ancora nel 1936 William Butler Yeats, nell'introduzione all'*Oxford Book of Modern Vers 1892-1935*, ristampava quel frammento, trasformando la prosa di Pater nel ritmo del verso libero. L'ecfrasi poetica, dominante essenziale della narrazione sull'arte del passato, esaurì col tempo le sue possibilità.

Valéry segue un altro percorso: non descrive le opere, ma cerca di affermare il fenomeno del genio. Non gli interessa la perfezione dell'artigianato, ma, come direbbe Hannah Arendt, "la passione del pensare" che unisce pensiero e vita. La famosa frase di Leonardo "l'arte è una cosa mentale" corrispondeva ai presupposti della corrente concettuale dell'avanguardia. La discussione, avviata dai dadaisti, sul ruolo delle intenzioni dell'autore come fondamento della costituzione di un'opera d'arte, così come di tutte le operazioni artistiche, crea un'intera epoca che va da Duchamp all'arte concettuale.

Paul Valéry al centro di questo modello d'individuo eccezionale pone l'autocoscienza e cerca di trovare regole di "continuità delle operazioni mentali"¹⁹. È affascinato dal processo continuo di "sperimentazione psichica" che si realizza nella mente del genio, che conduce dall'architettura alla teoria fisica generale e alla meccanica, dalle "forme nate dal movimento in direzione di movimenti che diventano forma"²⁰. Nelle *Choses tues* comparirà un'ipotesi che ha la sua fonte nella stessa questione che interessò Freud: la forma di particolare entropia dell'impeto creativo, causa del principio dell'impossibilità a portare a compimento le opere e della necessità di ricominciare sempre da capo:

Concludere l'opera significa far sì che tutto ciò che svela o suggerisce il lavoro scompaia. L'artista, in accordo con tale antiquato principio, dovrebbe tradirsi soltanto attraverso il proprio stile e continuare nello sforzo di far perdere nel lavoro le tracce del proprio lavoro. Tuttavia, dal momento che la cura della persona e dell'attimo prendono il sopravvento sull'opera stessa e sulla durata, finire l'opera è diventata non solo condizione necessaria e pressante, ma anche contraria alla verità, alla sensibilità e alla manifestazione del genio²¹.

Ecco gli elementi che compongono l'immagine delle condizioni dell'artista quale costruzione aporetica: sono uniti insieme i due poli della continuità e dell'esperimento, ma anche le debolezze che contrastano la verità della persona. E il sogno dei modernisti è *l'uomo universale*, che supera i limiti dell'arte, della tecnica, della scienza grazie alla figura dell'inventore che nasce

19] Ibid., p. 59.

20] Ibid., pp. 55 e sgg.

21] Id., *Choses tues*, Librairie Gallimard, Paris 1932.

nello spazio della libertà. Questo sogno appare nei concetti antropologici dell'avanguardia e nelle visioni dell'opera totale.

Il saggio di Valéry, tuttavia, non è ancora un programma estetico. Il tentativo di scoprire il fenomeno di Leonardo è quella tappa che Julia Kristeva chiama fase dell'"azione responsabile"²²; segue quella del "racconto che agisce": in questo modo si possono leggere i racconti di Valéry sul signor Teste.

Valéry, descrivendo la propria concezione dei percorsi del pensiero del genio, per il quale la sensazione di libertà era fonte e indicazione della vita creativa, arriva a concludere che la vera conseguenza di una libertà così vissuta è la sua consapevole limitazione. Dalla visione di un cervello geniale e avido che nell'insaziabile impeto di conoscere e creare, ispirato dal demone dell'analogia, abbraccia tutto e tutti, all'ideale della libertà personificata nel signor Teste chiuso tra le quattro pareti della sua stanza "impersonale". Edmondo Teste è il più misterioso protagonista letterario creato da Valéry, è l'immagine di una mente perfetta che esiste nell'ascesa estrema che elimina dalla vita le successive aree dell'esperienza. È un vero, nuovo genio, privo di qualsiasi apparenza superficiale e meraviglia. Privo di facile superbia e libero dal peccato originale di coloro che sono sedotti dall'autocompiacimento e dalla fama, impersona una semplice e ignota straordinarietà. L'uomo che ha compreso l'"umana plasticità" è "l'essere assorto nella sua variazione, colui che diventa il suo sistema, colui che s'abbandona intero alle spaventevole disciplina del libero intelletto"²³. Questo genio, scovato a proprio vantaggio dall'osservatore e dal narratore, pescato dalla folla anonima, suscita entusiasmo e stupore, affascina e spaventa, per scomparire alla fine nella compassione che susciterà nello spettatore la visione del signor Teste sofferente: l'unico rompicapo con il quale non riesce a cavarsela è il dolore.

Il sovraumano e il disumano costituiscono una moderna aporia estetica che Valéry cercò di risolvere applicando la propria "logica della continuità dei processi mentali".

Nella coscienza estetica dell'avanguardia il tema della libertà ha un ruolo importante. La posizione particolare che le attribuiscono gli artisti della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento è dovuta innanzitutto all'allontanamento dalla visione antropocentrica del mondo e dell'arte. Il diritto alla totale libertà nella creazione della propria identità non diviene tanto un ideale o una parola d'ordine da affiggere sulle bandiere

22] J. KRISTEVA, *Il genio femminile*, vol. 1: *Hannah Arendt: la vita*, trad. it. di M. GUERRA, Donzelli, Roma 2010.

23] P. VALÉRY, *Il signor Teste*, trad. it. di E. DA MOLA, Ed. del Cavallino, Venezia 1944, p. 29.

della ribellione sociale, quanto piuttosto, e soprattutto, un'indispensabile prerogativa dell'individuo, la quale si realizza nell'azione creativa. La libertà diventa materia d'arte sottoposta a continuo processo di sperimentazione.

La questione della libertà che compare nelle dichiarazioni degli artisti d'avanguardia dimostra anche la caratteristica struttura aporetica propria di quella concezione del mondo ed estetica che fu l'avanguardia. Le antinomie e le analogie tra culto della volontà e sospensione dell'aspetto volitivo, tra scientismo e razionalità, tra inventiva tecnica e natura costituiscono un importante contesto per la complicata rete di relazioni che uniscono il concetto di libertà e quello di casualità. L'interpretazione del genio umano nel saggio di Paul Valéry è un tentativo di rispondere alla domanda sulle possibilità e i limiti della libertà dell'intelletto creativo.

(Traduzione di Beata Brózda)

STRESZCZENIE

INNA WOLNOŚĆ. PROBLEMY ESTETYKI ANTROPOLOGICZNEJ
WIELKIEJ AWANGARDY

Problem tożsamości artysty awangardowego przedstawiony zostaje jako równie ważny i skomplikowany jak zagadnienie statusu dzieła awangardowego. Obraz artysty, rozumianego, jako kategoria estetyczna, wylania się z dokumentów osobistych (autobiografii, listów, wspomnień), tekstów o charakterze programowym, manifestów, esejów oraz utworów fikcjonalnych.

Problematyka artysty awangardowego odwołuje się z jednej strony do XX-wiecznych koncepcji podmiotu, z drugiej – odsyła do konkretnych doktryn estetycznych. Poruszone zostają trzy kręgi zagadnień: 1) kluczowa zasada artystyczna wyznaczona przez sekwencję: nowość-oryginalność- dziwność, 2) przekraczanie granic między myśleniem a działaniem (praxis), 3) hybrydyzacja praktyk artystycznych. Składają się one na nowoczesną filozofię tworzenia, którą odnaleźć można u polskich twórców multimedialnych: Wyspiańskiego, Witkacego i Kantora. Działania tych artystów podejmowane w sferze sztuk plastycznych, literatury i teatru są tyleż formami ekspresji, co zasadami budowania tożsamości artysty.

SUMMARY

THE OTHER FREEDOM. THE ISSUES OF THE ANTHROPOLOGICAL
AESTHETIC OF THE GREAT AVANT-GARDE

The problem of the avant-garde artist's identity is presented as just as important and complex as the issue of the status of the avant-garde work. The image of the artist, understood as an aesthetic category, emerges from personal documents (autobiographies, letters, memoirs), texts of a programme nature, manifestos, essays, and fictional works.

The issue of the avant-garde artist refers, on the one hand, to the twentieth-century concepts of the subject and, on the other – to specific aesthetic doctrines. Three circles of issues are touched upon: 1) the key artistic principle determined by the sequence: novelty-originality-strangeness, 2) crossing the boundaries between thinking and action (praxis), and 3) hybridization of artistic practice. They result in the modern philosophy of creation which can be found in the Polish multimedia artists: Wyspiański, Witkacy, and Kantor. The actions taken by these artists in the field of visual arts, literature, and theatre are as much forms of expression as principles of building the identity of the artist.

“LA PRODIGIOSA CONSAPEVOLEZZA”: HAMLET DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI

L'ARTE È L'AUTOCONSAPEVOLEZZA DELLA COLLETTIVITÀ [...] L'ARCAISMO DELLE PRIME OPERE DI Wyspiański è in linea di massima quello stesso giudizio sulla realtà polacca che il poeta ha poi espresso ne *Le nozze* [...] Un giudizio che proclama una dura verità: i vostri destini si compiono fuori di voi, non possedete l'organo della verità, non avete una vita consapevole. La vostra autoconsapevolezza vi guarda dall'alto [...] Wyspiański vede la propria anima che crea il teatro, vede la poesia, come un'azione storica [...] Il pensiero di Wyspiański non si palesa mai attraverso la parola: non ha mai pensato con le parole, ma con le tensioni della volontà e con l'emozione, espresse attraverso il colore, il movimento, il suono. Egli ha espresso il suo pensiero tramite il teatro [...] Il teatro è stato per Wyspiański una forma di azione[...]¹.

Con queste parole Stanisław Brzozowski definisce non solo la teoria ma anche la pratica creativa e la poetica di uno dei più grandi artisti del suo tempo, il geniale traghettatore della cultura polacca dalla sponda del romanticismo nazionale a quella del nuovo secolo di avanguardie e di tradizioni rivisitate dei grandi temi nazionali.

1] S. BRZozowski, *Stanisław Wyspiański*, in: *Legenda Młodej Polskiej. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983, (reprint II° ed. Lwów 1910), pp. 546-547, 564-566.

L'opera di Wyspiański, in particolare quella che riguarda il teatro e la sua forza innovatrice, si inserisce a pieno diritto in quello straordinario momento di passaggio di fine secolo nel quale in Europa si produce una graduale e progressiva disgregazione delle forme artistiche elaborate dalla cultura "borghese" della seconda metà dell'Ottocento, incalzata dall'impellenza di un nuovo linguaggio in grado di esprimere il ripensamento del senso stesso dell'esistenza.

Soprattutto in ambito teatrale, questa esigenza è caratterizzata dalla rappresentazione di situazioni psicologiche nelle quali emerge con forza un atteggiamento di ribellione e di negazione verso ciò che è comunemente accettato, e da un sentimento di futilità e di alienazione.

Contro il modo di rappresentare la realtà nell'arte, che ormai appariva logoro e insufficiente, si cercano nuove forme e nuovi contenuti, capaci di far emergere un'immagine più autentica del mondo e della vita dell'uomo, e di imporla alla coscienza collettiva.

Mi riferisco qui in particolare all'attività di coloro che hanno dato il via alla cosiddetta "Grande riforma del teatro", e quindi – tra gli altri – ad André Antoine, ad esempio, e al suo *Théâtre Libre* di Parigi del 1887, oltre che, ovviamente, a Konstantin Sergeevič Stanislavskij con il *Teatro d'arte* di Mosca del 1898. A partire dalle loro suggestioni, molti drammaturghi e uomini di teatro del primo Novecento, in paesi, contesti e momenti diversi, hanno profuso grande impegno nella ricerca di nuove forme, mostrando di essere accomunati dalla medesima volontà di sperimentazione, estremismo e dissacrazione. Maestri, se si vuole, "utopisti", che hanno riflettuto e agito sull'uomo e sul mondo attraverso il teatro, divenuto in maniera esplicita portatore di valori intellettuali, politici, ma anche spirituali ed esistenziali².

Anche la Polonia vive la sua intensa stagione di attivismo rigeneratore nelle sue diverse varianti, sia sulla scia della grande tradizione romantica (non rifiutata ma "riveduta e corretta"), sia della riflessione filosofica che elabora in maniera totalmente originale la sua fase post-hegeliana (con pensatori il cui forte influsso sulla letteratura ancora oggi è poco riconosciuto)³.

2] Cfr. U. ARTIOLI, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972; F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari 1975; F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Bari 1997; M. FAZIO, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Bari 2006.

3] Mi riferisco in particolare all'importanza della cosiddetta "filozofia czynu" (filosofia dell'azione), il cui più rilevante esponente è August Cieszkowski: una corrente filosofico-storica che si sviluppò tra gli anni '30 e '40 dell'Ottocento, come una costola polacca dell'hegelismo tedesco, le cui teorie vennero riprese ed elaborate significativamente da Stanisław Brzozowski nei primi del Novecento. Per uno studio esauriente su Cieszkowski e l'opera di Cyprian Kamil Norwid cfr.: A. van NIEUKERKEN, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o norwidowskim romantyzmie*, IBL PAN, Warszawa 2007.

E proprio qui, a cavallo tra i due secoli, si inserisce l'attività di Stanisław Wyspiański, che pone le basi – tra gli altri – per una prima, vera e importante riforma del teatro polacco⁴.



Di teatro come atto morale e collettivo Stanisław Wyspiański scrive ne *La tragica storia di Amleto, principe di Danimarca*⁵. Il saggio ha un impianto concettuale di grande originalità e ad esso saranno debitori non solo i suoi epigoni novecenteschi, ma tutti coloro che si occuperanno di teatro nel corso del XX secolo⁶.

Si tratta di un'opera scritta in un paio di settimane nel dicembre del 1904 e data alle stampe dall'autore nel febbraio del 1905, un monologo-dialogo che il nostro autore ebbe con il celebre attore Krzysztof Kamiński su come recitare Amleto⁷.

Lo stile del saggio, una sorta di regia letteraria del dramma, non è scorrevole: si tratta di un libro che "tormenta, annoia, scoraggia. Non alletta...", per riprendere la definizione che ne dà Stanisław Brzozowski⁸; è uno scritto della "maturità" di Wyspiański, in cui si scorgono momenti di particolare

-
- 4] Nel centenario della morte dell'artista (2007) sono state pubblicate diverse monografie. Tra queste cfr.: *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009; *Żywoty wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008; cfr. anche M. PRUSSAK, *Wyspiański w labiryncie teatru*, IBL, Warszawa 2005.
- 5] Il titolo della prima edizione dell'opera è *The Tragical History of HAMLET, Prince of Denmark by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez Wyspiańskiego*, Kraków w drukarni Uniwersytetu Jagiell., roku 1905. In questo scritto si fa riferimento a: S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, a cura di M. PRUSSAK, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976 (Wrocław 2007²).
- 6] Bisogna rilevare che anche Wyspiański, con il suo saggio sul principe di Danimarca, ha contribuito alla grande diffusione di questo dramma di Shakespeare in quel periodo: "Nel corso di tutto il diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo, l'*Amleto* è stato considerato il lavoro più significativo e importante di Shakespeare in quanto rappresentazione del tema cruciale dell'età romantica: il conflitto tra azione e contemplazione [...] Nessun altro dramma ha analizzato i paradossi di azione e pensiero con altrettanta profondità, ma con *Amleto* la letteratura ha acquisito una chiarezza e una intensità senza precedenti. Forse, senza *Amleto* non ci sarebbe mai stato il movimento romantico o le successive opere di Dostoevskij, di Nietzsche, e di Kierkegaard, le quali non fanno altro che riproporre la condizione di Amleto in termini via via più vicini a noi. Più vicini per realtà culturale, non certo per impianto artistico: in questo senso Shakespeare non avrà mai rivali.", in: N. FRYE, *Shakespeare. Nove lezioni*, Einaudi Paperbacks 206, Torino 1990, pp. 107-108.
- 7] Per le notizie relative alla prima edizione dell'opera cfr. M. PRUSSAK, l'introduzione ad *Hamlet*, op. cit., p. XX e sgg.
- 8] Cfr. S. BRZOZOWSKI, *Stan. Wyspiański* (edizione postuma), E. Wende i Spółka, Warszawa 1912, p. 94.

rilievo, nei quali emerge la modernità assoluta di questo piccolo gioiello che parla del teatro e della vita.

Partiamo innanzitutto dalla struttura anomala e singolare di questo lungo saggio⁹. Wyspiański confessa, in apertura, di volersi mettere nei panni di Shakespeare, di voler cercare di comprendere perché e come il drammaturgo abbia elaborato l'idea di Amleto e della sua messa in scena. Nella realtà dei fatti, tuttavia, egli veste anche i panni di Amleto: il suo dialogo-monologo con l'attore Kamiński è infatti una sorta di filo che si dipana partendo da una matassa aggrovigliata (l'analisi profonda del testo, delle circostanze dell'opera, delle motivazioni di Shakespeare), e giunge pian piano al ritrovamento di una trama che è poi l'atto liberatorio dell'enunciazione teorica della sua filosofia del teatro e che rappresenta anche – per dirla in breve – la sua concezione della vita stessa dell'individuo. Wyspiański riflette ad alta voce, parla con sé stesso, quasi riproponendo il modello del processo di maturazione del Principe di Danimarca. Illuminante è una sua precisazione a riguardo:

I monologhi sono questo: fasi del pensiero di Amleto, una sorta di tappe del pensiero dell'uomo, il quale si abitua a parlare ad alta voce e che solo pensando ad alta voce fa sviluppare il suo pensiero ed è in grado di conquistare il suo destino futuro e – come tappa successiva – elevarsi...¹⁰.

Così come Amleto tenta di smascherare pubblicamente l'usurpatore – commissionando ai guitti arrivati a Elsinore la recita dell'assassinio del padre e spiegando loro come metterla in scena (e lo fa perché la verità sia rappresentata, messa a nudo) – così Wyspiański, interrogandosi su Amleto, teorizza a proposito dell'atto della messa in scena del testo, nella quale l'attore – nella ricerca del senso ultimo delle cose – deve sforzarsi di raggiungere un livello più alto di consapevolezza e perfezione morale, arricchendo così la sua vita reale, e riuscendo in questo sforzo perché la verità del teatro è la verità della vita. Questo impianto strutturale, infatti,

9] Come rileva M. POPIEL: "Nel lavoro creativo di Wyspiański, [...] domina lo scorcio, lo schizzo. Questo ha portato alla formazione di due forme o tendenze artistiche: al frammento e alla frammentarietà come principio artistico, e/o ad una condensazione specifica della forma visibilmente ridotta, basata sull'intensificazione di elementi distinti. [...] Attraverso l'accostamento dell'opera al collage, come nel primo caso, o attraverso l'ascesi e la laconicità della forma, come nel secondo caso, l'estetica di Wyspiański è vicina alla sensibilità moderna.", in: M. POPIEL, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2008 (Kraków 2007), pp. 249-250.

10] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, op. cit., p. 160-161.

non fa che riprodurre il senso del dramma di Shakespeare, che racconta di fatto del rapporto di una mente umana con la vita e della vita come teatro¹¹.

Nell'*Hamlet* è di grande impatto e di assoluta novità l'adeguamento formale del discorso di Wyspiański sul Principe di Danimarca e sul modo di metterlo in scena, di cui colpisce la straordinaria finezza ermeneutica. Si tratta di una sorta di avventura intellettuale, un dialogo con il mito, non un discorso sul mito, che segue un doppio sistema di segni: il primo sistema contiene la comunicazione degli strumenti che l'attore deve impiegare per trasmettere agli spettatori il contenuto razionale dell'opera teatrale, quel contenuto, la cui rivelazione costituisce l'essenza del dramma, delle passioni che in essa si agitano; il secondo sistema semantico, invece, sviluppa la vicenda drammatica e il suo esito, cioè il nucleo emozionale che il drammaturgo propone.

I due sistemi tendono verso una direzione comune e totalmente nuova: il "sentire intelligentemente" e il "capire sentimentalmente" – espressioni

11] Scrive A. LOMBARDO: "Amleto è [...] la prima tragedia moderna proprio perché la sua universalità è sostanziata da uno stretto rapporto con la situazione contemporanea. [...] l'opera è legata a una crisi più vasta, [...] una crisi che è il travaglio da cui l'uomo moderno è nato. [...] Il personaggio, del resto, è perfettamente attrezzato per una parte così importante. Shakespeare gli dà quella che Henry James chiamava una "prodigiosa consapevolezza", [...] In effetti il principio strutturale dell'opera è proprio questo: l'interrogarsi su di sé e sugli altri e sul mondo che fa Amleto, che fa ogni personaggio e che a sua volta fa il pubblico, parte integrante, com'è proprio del teatro, del discorso drammatico. [...] C'è una strenua ricerca intellettuale, in Amleto, di cui è prova esemplare il suo linguaggio. [...], e infatti il mondo è nettamente diviso, per lui, tra parole che sono soltanto vacui suoni, e parole che sono cose: parole che sono apparenza, inganno, corruzione, e parole che sono la verità. [...] La sua stessa finta pazzia è uno strumento per giungere alla verità [...] Ma la grandezza dell'opera trova un'altra delle sue ragioni nell'aver creato, Shakespeare, la forma più adeguata per l'azione del suo eroe. Una forma che è l'archetipo della tragedia moderna perché è una forma varia, aperta, mai conclusa, tanto problematica quanto il dramma stesso dell'uomo moderno. [...] Tutto c'è, nell'*Amleto* [...] Tutta la vita, veramente. E ancora più della vita, possiamo dire: la vita, cioè, vista anche come immagine di se medesima, come teatro.", in: W. SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione e cura di A. LOMBARDO, Universale Economica Feltrinelli, Milano 1998, pp. VII-XI.

"Abbiamo, in Amleto, un personaggio presente nel fondo della nostra consapevolezza, le cui ingenuità e incertezze, la cui tormentata introspezione e spassionata penetrazione intellettuale presagiscono lo spirito moderno. Il suo dramma è stato di dover essere un eroe cercando al tempo stesso di sottrarsi al ruolo assegnatogli dal Destino. Il suo lucido intelletto è rimasto al di sopra del conflitto dei moventi: la sua, insomma, era ed è una coscienza veramente contemporanea. Eppure questo personaggio, che il poeta ha reso uno di noi, il primo degli intellettuali infelici, nascondeva un passato di essere leggendario con lineamenti predeterminati, preformati da miti annosi. Amleto era circondato da un'aura numinosa, a lui conducevano molti indizi. Fu tuttavia una sorpresa trovare dietro la maschera una potenza cosmica antica che tutto abbracciava: l'originario signore della vagheggiata prima età del mondo." In: G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 1983, p. 21.

proprie fra l'altro del linguaggio psicanalitico¹² – che permettono la liberazione dei vissuti personali attraverso la catarsi, e consentono il recupero di quelle preziose energie vitali che, come vedremo, secondo Wyspiański preludono ogni azione umana consapevole.

In Shakespeare, le istruzioni di Amleto ai guitti girovaghi riguardano – come si diceva – non solo il modo di recitare, ma danno un canovaccio del dramma da mettere in scena di fronte allo zio fratricida. Allo stesso modo, le prescrizioni che Wyspiański dà al suo attore contengono sia il dramma, sia il modo di metterlo in scena: egli propone in *Hamlet* un canovaccio del dramma shakespeariano e fornisce all'attore la potenza creativa di un guitto della Commedia dell'Arte, indicandogli al tempo stesso la via per raggiungere quella consapevolezza di sé – razionale ed emotiva – senza cui il dramma (e l'attore) rimarrebbero chiusi nel loro “labirinto”.

Il testo teatrale, infatti, nella concezione wyspiańskiana, ha un valore se chi lo realizza sul palcoscenico è in grado di raggiungere dentro di sé la verità, solo dalla quale può scaturire l'essenza del personaggio e del suo dramma. Da questa verità, a sua volta, emerge la direzione assiologica dell'evento teatrale e il suo contenuto di razionalità: contenuto e insieme presupposto della tragedia.

Riprendendo l'esortazione fatta da Amleto ai teatranti chiamati al castello per rappresentare l'assassinio del padre a non essere enfatici, a rispettare la moderazione della natura¹³, Wyspiański dedica le sue pagine:

Agli attori polacchi / persone che agiscono / sulla / scena / lungo la via attraverso / il labirinto / chiamato / teatro / il cui destino / allora come ora / è stato ed è / servire / come da specchio alla natura / mostrare / alla virtù le sue proprie fattezze / all'ira la sua immagine viva / e / al mondo e allo spirito del tempo / la loro forma e impronta¹⁴.

Il teatro, nella concezione di Wyspiański, è un labirinto perché il percorso che l'attore deve percorrere – e con lui lo spettatore che partecipa alla rappresentazione – è un cammino di ricerca attraverso le vie tortuose e dietro gli angoli oscuri frapposti tra la coscienza e la verità. Gli attori, infatti,

12] Sulla catarsi come modulazione delle proprie emozioni torneremo alla fine del saggio, riprendendo alcune ipotesi di Franco Fornari.

13] “Amleto: [...] Lascia che a farti da tutore sia il tuo discernimento. Adatta l'azione alla parola, la parola all'azione, con questa particolare avvertenza, di non scavalcare la moderazione della natura. Perché ogni cosa troppo esagerata è lontana dai propositi del teatro, il cui fine, dalle origini a ora, è stato ed è di tenere, per così dire, lo specchio alla natura, di mostrare alla virtù i suoi lineamenti, al vizio la sua immagine, e all'età e al corpo del tempo la loro forma e impronta.”, in: W. SHAKESPEARE, *Amleto*, op. cit., p.135.

14] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, op. cit., p. 3.

per svelare l'essenza dell'arte e della vita devono aver conosciuto la verità, che è la luce all'uscita del labirinto.

L'attore, insomma, è al centro del discorso sul teatro. Non è un semplice personaggio che gioca il suo ruolo, ma un uomo che reagisce al suo ruolo, che lo incarna, che affronta i compiti che sono davanti a lui e che è in grado di svelare allo spettatore l'essenza dell'arte. Soggetto della creazione artistica è infatti un personaggio che bisogna "indovinare" e con cui avere a che fare, non solo un ruolo da recitare. Il teatro della verità è un teatro di partecipazione effettiva, non esteriore. C'è una sovrapposizione tra il ruolo e l'attore: l'uno serve a nutrire l'altro.

L'attore-creatore è colui su cui si concentra il segreto del fare teatro, e lo stesso Wyspiański fa sua la lezione di Shakespeare, il quale, istruendo i suoi attori,

vuole elevarli al sentire e alla vocazione, consacrando la loro missione e chiamandola arte, ARTE [...] E questa è un'arte libera, che domina, che giudica, che si impone, non sottoposta a peso o misura, tranne che alla verità e alla maestria, alla logica della maestria¹⁵.

Il nuovo spazio scenico assolve così un ruolo:

la tragedia ha riguardato l'attore e l'autore, il dramma li ha riguardati, il destino umano, IL DESTINO UMANO, di quegli uomini di cui ha trattato la tragedia. [...] La scena è servita per mostrarli. [...] [Shakespeare] aveva sempre presente la realtà, nella sua immaginazione c'era la realtà, e le persone del dramma, nella sua immaginazione, si muovevano su un terreno di realtà, a Shakespeare perfettamente ben noto¹⁶.

La tragedia deve essere vera, si deve credere in essa e nel suo svolgimento: essa è sintesi della realtà, che non finge e non riproduce. La sua essenza consiste nella tensione verso la realtà assoluta, verso la scoperta e la dimostrazione di regole universali, riconosciute da tutti come obbligatorie. La

15] Ibid., p. 46. Nella concezione dell'uomo e del teatro di Wyspiański la verità e il coinvolgimento dell'attore sono la condizione per l'esistenza dell'unico teatro, del teatro autentico. In aggiunta, il testo shakespeariano è talmente grande e sufficiente a se stesso, che "nessuna scenografia, anche la più scriteriata, sarebbe in grado di uccidere il testo. Di più: la scenografia può anche essere perfino del tutto assente e il dramma non perde nulla, e l'emozione ci sarà lo stesso". Ibid., p.12. Anche per lo spazio scenico Wyspiański ritiene che il palazzo reale del Wawel possa avere la stessa valenza del castello danese, perché la forma del dramma teatrale risulta dal suo contenuto e Amleto non si conquista né con gli abiti, né con il trucco o le scene, ma con il sentimento. Ibid., pp. 13-14 e 96.

16] Ibid., p. 9 e 11.

verità del teatro deve essere la realtà della vita. Il teatro dunque ha una sua profondità metafisica, ha un'anima: "Sarà questo un teatro che proclama la verità, un teatro sotto la protezione di quelle leggi e di quei giudizi diretti dalla mano di Dio", scrive Wyspiański¹⁷. In questo teatro gli attori non fanno finta, non recitano, ma creano la vita. Partecipano ad un atto spirituale, lottano con le debolezze, i dubbi, e con il destino, in una continua tensione verso l'autenticità.

La realtà dell'anima dell'attore deve parlare all'anima del pubblico, e questo provocherà una catarsi non solo in senso aristotelico, ma susciterà anche quel "sentire intelligentemente" e "capire sentimentalmente" che connota in maniera nuova e originale tutta la riflessione e la pratica di Wyspiański sul teatro.

Chiunque voglia dire o manifestare qualcosa che non ha dentro di sé o che non ha vissuto, fallisce. La creazione è sempre lottare con la propria verità. È la lotta di Giacobbe con l'angelo. Per creare bisogna vivere la realtà della cosa creata. L'atto teatrale è atto di conoscenza possibile unicamente attraverso l'immedesimazione, l'autoconsapevolezza e la liberazione. Il pubblico degli spettatori smette di essere una folla indistinta e diviene un consesso di anime, una chiesa creativa e liberatrice.

Wyspiański, da questo punto di vista, vede Amleto come verità che man mano si rivela. Infatti Amleto legge la menzogna e la giudica, ha la preveggenza del male, e la consapevolezza del suo agire cresce nel divenire del dramma¹⁸. Nonostante Amleto smascheri pubblicamente l'usurpatore, egli riesce finalmente ad ucciderlo solo quando questi ordisce la sua morte davanti a lui, aizzandogli contro Laerte e armandolo con armi avvelenate, ma soprattutto quando Claudio, temendo che Amleto esca comunque illeso dallo scontro con Laerte, prepara una coppa di vino avvelenato che viene poi invece bevuta da Gertrude in onore del figlio. In questa vicenda verità e giustizia procedono di pari passo, l'una come specchio dell'altra.

Anche nelle intenzioni di Shakespeare, secondo Wyspiański, questo significa che "l'uomo può e sa vendicare solo i torti fatti a lui, ed è libero di farlo con tutta la forza, non quelli dei padri. Amleto punisce soltanto quei crimini che si svolgono davanti a lui"¹⁹.

Commentando la scena del duello tra Laerte e Amleto, Wyspiański ne parla come di una crescita progressiva della consapevolezza del fatto che:

17] Ibid., p. 46.

18] Ibid., p. 20.

19] Ibid., p. 134.

i destini dei padri seguono vie diverse da quelle dei figli. [...] ma anche le azioni dei padri hanno delle conseguenze che, se non accettate, portano alla catastrofe tragica. L'accettazione delle azioni dei padri è un destino al quale i figli non possono sottrarsi, essi devono accettarlo e cadere come Amleto nell'autoconsapevolezza del momento della morte, poiché essa è anche la fine degli assassini²⁰.

Il mondo non è governato dagli uomini, ma agli uomini è possibile la consapevolezza, e questa la si conquista con l'intelligenza e con le azioni che tendono alla verità, azioni che redimono perché interagiscono con la mente e la coscienza, e sono illuminate.

È perciò l'intelligenza, termine che ricorre con frequenza in *Studium o Hamlecie*, a rendere possibile l'esprimersi di emozione e ragione.

Per il nostro autore:

l'intelligenza è in grado di rivelare e mostrare tutto questo nel suo sviluppo graduale, come una forza sovranaturale può, con un unico slancio, fare e riuscire a portare a compimento. [...] L'intelligenza di Amleto ha fatto sviluppare anche l'intelligenza del pubblico e dell'uditorio²¹.

Se Amleto avesse portato a termine il compito affidatogli dal padre, sarebbe asceso al trono di Danimarca calpestando il sangue dello zio e della madre complice del delitto del secondo marito. Invece l'uccisione di Claudio diviene punizione per la morte di Gertrude e il tentato (poi riuscito) assassinio di Amleto.

Questo atto permette la ricostituzione dell'ordine, ristabilito dall'arrivo di Fortebraccio: il sacrificio di Amleto è il colpo d'ascia che spezza l'ultimo anello della catena di delitti e ingiustizie iniziato con la morte del re di Norvegia.

Nella visione di Wyspiański la fenomenologia teatrale ha dunque un aspetto duplice. L'attore deve scoprire la sua propria verità per essere in grado di interpretare in scena il personaggio drammatico che si è scelto, e, dopo averla scoperta, egli può comunicare al suo pubblico l'essenza del dramma.

La mimesi che si concreta nel dramma teatrale non coinvolge dunque soltanto le strutture visibili della realtà 'imitata', ma anche quelle che svelano (imitano) una verità più profonda. Questa investe sia la parte 'emozionale' dell'animo che viene purificato dalla catarsi (cioè, nella sostanza, dalla stessa vicenda del dramma), sia quella parte 'intelligente' che viene condotta alla

20] Ibid., pp. 134-135.

21] Ibid., pp. 23 e 74.

verità dall'attore, che a sua volta l'ha cercata e che, per quel dramma e per quella rappresentazione, l'ha trovata.

La sfida che l'attore sostiene ogni volta che calca le scene è proprio quella del raggiungimento della verità del personaggio e del conoscerla come se egli conoscesse se stesso. L'iscrizione in lettere d'oro dell'ingresso del tempio di Delfi "Conosci te stesso" si applica all'attore e al personaggio allo stesso tempo, perché solo tale conoscenza renderà la rappresentazione capace di penetrare efficacemente nell'animo dello spettatore.

La conquista di questa verità avviene – sul palcoscenico – in uno spazio temporale che assomiglia molto a quello della "storia individualmente compiuta" del tempo tragico di Walter Benjamin²², e il tempo dell'attore è assimilabile al tempo "messianico" dell'utopia, perché la verità "scenica" non ammette tempi successivi alla sua scoperta: essa è definitiva e "piena" una volta per tutte.

La natura intrinsecamente effimera dell'evento teatrale crea però una categoria utopica del tutto nuova: un'utopia di tempo²³ nell'ambito della quale il tempo è insieme immobile (il tempo della verità) ed effimero (il tempo del teatro che, invece, finisce e si ricrea ogni volta), compiuto e incompleto insieme.

Da un certo punto di vista, questa prospettiva sembra mostrare il teatro nella sua realtà scenica fatta, ad esempio, del Castello di Wawel ricostruito sulla scena, ma anche della cartapesta che si vede quando se ne guarda la parte che non si mostra al pubblico. Ma da un altro punto di vista, più profondo e penetrante, il teatro sembra porre riparo all'imperfezione umana rivelando, almeno per un momento, la verità, anche se la nasconde poi, un attimo dopo, dietro un sipario.

Nell'affidare proprio all'attore il ruolo di supremo maestro di conoscenza, Wyspiański definisce una scansione che non fa più appello alla reazione emotiva di purificazione che al tempo del dramma classico era collegato alla catarsi, ma fa appello invece alla conoscenza di una verità sfuggente ed effimera, che non può fare a meno della mediazione del dramma per non perdersi del tutto. In questa concezione, l'uomo è condannato a conoscere e dimenticare, ma in un ciclo senza fine, senza il quale per lui non ci sarebbe che oblio definitivo e ombre perpetue.

Wyspiański, con questo scritto, apre la strada ad un ripensamento sul senso globale del teatro ma, soprattutto, sul significato dell'azione consapevole, capace di guidare alla conquista della bellezza e della verità. Questo

22] W. BENJAMIN, *Trauerspiel e tragedia*, in: Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino 1982, p.169.

23] Cfr. K. MANNHEIM, *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna 1978 (New York 1953¹).

implica non soltanto un nuovo teatro, ma anche uno sguardo nuovo su di sé e sul mondo, uno sguardo penetrante, che genera un'azione particolare, voluta, costruita e pensata, un'azione frutto di "prodigiosa consapevolezza".

Con *Hamlet*, Wyspiański segna un passaggio epocale: conferma l'idea che – come aveva creduto Wagner (e Mickiewicz) – “nel dramma, l'uomo di per sé, e con la più alta dignità, è a sua volta soggetto e oggetto artistico di sé stesso”²⁴ – ma libera questo uomo, questo “artista dell'avvenire” dal peso di un tempo compiuto, definitivo; nulla è più effimero della verità e della bellezza, di Amleto che pensa, e grazie al suo pensiero “conquista” qualcosa, per sé e in quel momento, di imperituro:

Amleto vive, pensa e sviluppa il suo pensiero. E, cosa più importante, quando comincia a pensare in un certo momento, non sa come si svilupperà il suo pensiero e dove lo condurrà. Sa solo che deve affidarsi alla sua capacità e abilità di pensiero. I pensieri di Amleto sono dunque una sua conquista. Queste conquiste nessuno è in grado di strappargliele²⁵.

Nella lingua di Wyspiański il termine “pensiero” indica una lotta incessante, un'attività eroica, un'elevata misura esistenziale²⁶. E la sua arte teatrale è legata ai bisogni della vita dell'individuo, ne esalta i valori.

Rispetto a Wagner e Mickiewicz, i quali ritenevano che l'opera d'arte cui tendeva la loro creazione artistica potesse costituire una conquista di verità capace di illuminare la vita dell'uomo una volta per tutte e “di rendere la vita completamente intelleggibile” (come scriveva Wagner)²⁷, oppure di “risvegliare, di spingere all'azione gli spiriti neghittosi” (come asseriva

24] R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, introduzione di P. ISOTTA, Rizzoli, Milano 1983, p. 155 (*Das Kunstwerk der Zukunft*, Zurigo 1849¹).

25] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, op. cit., pp. 160-161.

26] “Si possono non leggere le note critiche ad *Amleto*, ma leggere *Amleto* fino in fondo e – se qualcuno ha questa abitudine, pensare – pensare! [...] E se lo guardate in scena – sarete costretti a pensare! È il dono più prezioso che si possa ottenere.” Ibid., pp. 95-96. “...la generazione dei registi di teatro della Polonia indipendente [...] vedeva in Wyspiański il creatore della scena, l'ispiratore di un teatro che si rinnova passando attraverso l'immagine, la scenografia, i costumi, il ripensamento dello spazio, la monumentalità, nella necessità di polverizzare il naturalismo ottocentesco del teatro borghese. L'Arte insomma contro l'imitazione della vita. Ma in questo modo trascurava anche lo spirito autentico della rivoluzione di Wyspiański [...] lo svelamento della verità interiore dell'opera...” Cfr. M. FABBRI, *Stanisław Wyspiański padre della ricerca teatrale novecentesca in Polonia*, in: *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore*, a cura di A. CECCHERELLI, E. JASTRZĘBOWSKA, M. PIACENTINI, A. M. RAFFO, Accademia Polacca delle Scienze di Roma, Roma 2008, p. 69.

27] R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, op. cit., p. 286.

Mickiewicz)²⁸, il pensiero di Wyspiański prefigura invece le inquietudini proprie delle avanguardie.

L'affidare all'attore il compito di profeta della verità comporta che la scoperta di questa si spegne con lo spegnersi delle luci del palcoscenico. Le istruzioni di Amleto ai guitti girovaghi sono il modello della denuncia di un delitto, ma anche il modello di reali istruzioni ad un reale attore, Kamiński, che danno conto di uno svelamento della verità teatrale, assoluta ed effimera allo stesso tempo.

Se nessuno potrà sottrarre ad Amleto "i pensieri" che lo hanno condotto alla scoperta della verità, lo spettatore è meno fortunato di lui: il suo tempo si chiude col calare del sipario, e la verità che gli è stata rivelata si affievolirà nel tempo della memoria.

Il tempo di Wyspiański è dunque più complesso di quello degli scrittori che avevano sognato di rivelazioni messianiche. La loro utopia di tempo invocava, tutto sommato, un tempo dalla natura semplice, in cui tutto succede qui e ora, e tutto è già successo qui e ora, e per sempre così sarà, perché si attua quello che Benjamin ha definito "l'arresto messianico dell'accadere"²⁹.

Wyspiański, invece, invoca il tempo dell'arte che, se da un canto svela la verità, dall'altro non le dà permanenza: essa scompare e può essere dimenticata quando, alla fine della rappresentazione, il castello di Wawel si palesa come un ammasso di cartapesta e legno verniciato.

La rappresentazione del fratricidio sotto la regia del principe di Danimarca rivela al re fraticida, e solo a lui, che almeno un altro sa del suo delitto. Ma il dramma di Amleto, invece, rivela a tutti gli spettatori che i figli non devono compiere vendette per offese inflitte ai padri, e che il disordine del mondo prodotto dall'uccisione del re di Norvegia ad opera del padre di Amleto non si sanerà finché la tragedia non si sia compiuta e le sue conseguenze non siano ricadute anche sul capo di Amleto, e che Fortebraccio non sia entrato da re a Elsinore.

Ma l'ordine si ricompone su una scena teatrale, e certamente la scelta del mezzo con cui la verità viene rivelata non è indifferente.

28] Cfr. A. MICKIEWICZ, *Lezione XVI dal III Corso di Letteratura slava al Collège de France, 4 aprile 1843*, in: *Teatro in Polonia e festa dei morti*, Teatro e Storia, Bulzoni Editore, n. 22, anno XV, 2000, p. 35.

29] W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. BONOLA e M. RANCHETTI, Einaudi, Torino 1997, p. 53. Sul tema del tempo dell'utopia letteraria cfr.: M. CICCARINI, *Praxis and Logos: The Archetype of Human Transformation in Slowacki and Norwid*, relazione presentata nell'ambito della Conferenza Internazionale di Studi *Slowacki and Norwid Today. Tradition, Heritage, Modernity*, Amsterdam 26-28 novembre 2009, in corso di stampa.

Le categorie estetiche del neoclassicismo eclettico della seconda metà del XIX secolo, proprio nel momento in cui Wyspiański scrive, si stanno definitivamente scardinando. Dunque, perché non affidare a uno strumento che ha vita breve ma intensa, lo svelamento di un assoluto della cui 'eternità' si può dubitare?

Il teatro di Wyspiański e la verità del dramma che esso affida all'attore sono un'elaborazione moderna delle certezze romantiche: quelle che Wagner aveva riposto nella sua teoria dell'opera d'arte totale del 1849 – e che però già a partire dal duetto d'amore del *Tristano e Isotta* (terminato nel 1859) iniziano a mostrare la loro ambiguità³⁰ –, o quelle che Mickiewicz aveva espresso scrivendo:

Il dramma, nel senso più alto e esteso del termine, dovrebbe unire tutti gli elementi di una poesia autenticamente nazionale, così come l'istituzione politica di una nazione dovrebbe esprimerne tutte le ambizioni politiche

avendo però subito prima proclamato, con un'intuizione tutta mickiewicziana, che

il dramma annuncia quasi sempre la fine di un'epoca³¹.

Wyspiański non rinuncia alla verità del dramma, ma – perlomeno in *Hamlet*, elaborazione teorica di quella che per lui è l'arte teatrale – la affida a un mezzo che si rivolge alla memoria e che dura quanto questa. Egli elabora un'idea di teatro non più semplicemente mimesi del reale, ma evento artistico e simultaneamente rappresentazione di quell'evento: presenza e rappresentazione³². Soprattutto, Wyspiański fa carico all'attore

30] Nel duetto di Tristano e Isotta per la prima volta nell'Ottocento, i principi dell'armonia tonale vengono scardinati dando un inizio di ispirazione alla concezione della tonalità che sarà poi di Bruckner e infine di Mahler, entrambi precursori della scuola di Vienna (A. Schoenberg, A. Berg e A. Webern). Su questo cfr.: L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna: espressionismo e dodecafonìa. In appendice scritti di A. Schoenberg, A. Berg, V. Kandinskij*, Einaudi, Torino 1974. Per Mickiewicz cfr.: A. MICKIEWICZ, *Lezione XVI...*, op. cit., p. 35.

31] A. Mickiewicz, *Lezione XVI...*, op. cit., pp. 36 e 35.

32] "Le luci spente in platea e accese sul palco sono [...] segni della rappresentazione teatrale come mimesi e come simultaneità di sonno e di sogno [...] La simultanea mimesi del giorno e della notte, che rende possibile il risveglio, ha la specifica funzione di mostrare che il teatro è un evento, ma simultaneamente la rappresentazione di un evento: è presenza ma simultaneamente la sua rappresentazione". Cfr.: F. FORNARI, *Il teatro e l'elaborazione dell'incubo*, in: *Cinema e icona. Nuova proposta per la psicanalisi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 65. Molto interessante, nel volume di Fornari qui indicato, il capitolo "*Il teatro e l'elaborazione dell'incubo*" (pp. 63–68, a cui farò riferimento anche oltre), nel quale l'autore, partendo da Freud, analizza la nozione moderna di catarsi teatrale.

di un'immedesimazione profonda che ha un immediato riscontro nel contenuto catartico del dramma³³.

La catarsi liberatrice che il teatro di Wyspiański produce non corrisponde meccanicamente ad una liberazione dal terrore dell'evento infausto – nel senso aristotelico –, perché la tragedia che si rappresenta costituisce una purificazione delle passioni da intendersi in senso etico, come sublimazione delle emozioni e come processo attivo di costruzione di senso. La tensione creata dall'attore diviene cioè per lo spettatore non sfogo o scarica di un vissuto di emozione e di disagio, ma un momento di modulazione del vissuto emotivo nel quale la rappresentazione artistica e la distanza estetica che ne consegue consente all'individuo di comprendere gli aspetti più profondi della propria realtà psicologica ed esistenziale, la cui elaborazione lo porta ad agire eticamente sulla strada dell'autoconsapevolezza³⁴.

Wyspiański assegna un ruolo nuovo alla tragedia e al teatro: figlio del messianismo romantico e della sua fede nel poeta-vate, ma anche erede della filosofia dell'azione che vede nella storia il manifestarsi della volontà divina perché Dio si è incarnato nella storia e l'individuo può realizzare con le sue sole forze il destino, l'artista Wyspiański, l'eretico Wyspiański – come lo ha definito Tadeusz Kantor³⁵ – affida al teatro e al dramma il compito di rivelare la verità della vita e ne accetta i meccanismi costitutivi: sulla scena si attua lo svelamento di verità dell'arte e il miracolo del graduale, costante cammino volontario di autoconsapevolezza dell'individuo.

Il labirinto del teatro di cui egli parla in apertura di *Hamlet*, nella dedica ai suoi attori, rappresenta bene la complessità di quella sorta di "rito di

33] È noto il momento nel quale Wyspiański racconta, in *Hamlet* appunto, di essersi recato nei camerini degli artisti che recitavano Macbeth e di aver incontrato Lady Macbeth, cioè la famosa attrice Helena Modrzejewska. Dopo essersi tolto il cappello e averle baciato la mano, aggiunge: "Nessuno è in grado di persuadermi del fatto che non fosse Lady Macbeth, ma la Modrzejewska". S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, op. cit., p. 31.

34] "Si può [...] ritenere valida la tesi di Aristotele, secondo la quale il teatro è una *mimesi*; precisando però che il teatro non imita il reale, ma imita simultaneamente il sonno, il sogno e la veglia. [...] Il teatro è pertanto l'esemplificazione solenne di come attraverso la produzione di segni sia possibile far apparire e scomparire ogni cosa. [...] Il fatto che il teatro sia una *mimesi*, porta al discorso sulla relazione tra l'essere a l'apparire, che corre parallela alla relazione tra presenza e rappresentazione.", cfr.: F. FORNARI, *Il teatro...*, op. cit., pp. 64-65 e 67.

35] "Wyspiański ha la statura di Michelangelo. È un genio della statura di Michelangelo. E nessuno lo sa. Era la stupida politica culturale di ancor prima della guerra. È sempre stato così. [...] Era un uomo che aveva una propria idea del teatro. Da noi forse un altro è stato Grotowski [...] Wyspiański era un eretico." Cit. da un film documentario di K. Miklaszewski girato per la TV Polska di Cracovia nel 1985 in occasione del vernissage della mostra "*Witkacy e il Teatro Cricot 2*", cfr.: Z. OSIŃSKI, *Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski e Stanisław Wyspiański*, in: *Pensare per immagini...*, op. cit., p.127.

passaggio"³⁶ dalla non consapevolezza alla catarsi dell'individuo (attore e spettatore), indispensabile per la realizzazione di una nuova antropologia del teatro, elaborato modernamente da Wyspiański come luogo certo, anche se effimero nella sua sostanza, di rappresentazione della verità umana e di autoconsapevolezza redentiva. A questo motivo, pur con significative varianti ed elaborazioni, sarà debitore il teatro polacco del Novecento.

La concezione del teatro che emerge da *Hamlet* sembra, ad una prima analisi, riecheggiare l'idea di *Gesamtkunstwerk* di Wagner e Mickiewicz. Allo stesso tempo, invece, va oltre.

Dove Wagner e Mickiewicz si attendono che l'opera d'arte totale riveli la verità assoluta, sogno di artisti e filosofi del tardo romanticismo, Wyspiański pone quella verità in un rapporto a due, più rivelatore, tra attore e spettatore. La verità deve scaturire da questo rapporto, ed essa è assoluta solo rispetto ai due interlocutori. Tale rapporto singolare riporta il senso della *fictio* teatrale delle origini, ma si collega anche fortemente ai fermenti intellettuali che solo qualche anno prima si erano cristallizzati ne *L'interpretazione dei sogni* di Freud. Nelle intuizioni teatrali di Wyspiański pare infatti di scorgere la scintilla che illuminerà, molti decenni più tardi, una tra le più lucide interpretazioni del meccanismo catartico del dramma, che lo legge come svolgimento delle tre fasi dello stato onirico – sonno, sogno/incubo, veglia – le quali ricorrono puntualmente nella rappresentazione teatrale³⁷.

36] Leszek Kolankiewicz, in un suo saggio su *Dziady* di Mickiewicz, accoglie le ipotesi fatte da Joseph Campbell in *L'eroe dai mille volti*, del 1949 (che si rifà a *I riti di passaggio* di Arnold van Gennep del 1909 e a *Trasformazioni e simboli della libido* di Carl Gustav Jung del 1912), in cui Campbell analizza il mito dell'eroe in varie epoche e culture, sulla scorta dei riti di iniziazione. Cfr. L. KOLANKIEWICZ, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in: *Teatro in Polonia*, op. cit., pp. 78-88.

37] "Il teatro imita il sonno attraverso la sua struttura essenziale che vede contrapposti attori e spettatori. Tale contrapposizione non è solo spaziale, ma anche funzionale. Più specificamente gli attori sono isolati dagli spettatori. Gli attori producono movimenti e parole come segni visivi e acustici che devono essere ascoltati e visti dagli spettatori. Il muoversi e il parlare degli attori implica una attività motoria dissociata da una attività percettiva. Gli attori "agiscono" affinché ciò che essi agiscono possa essere "percepito" non da essi, bensì dagli spettatori. Le relazioni funzionali specifiche che legano attori e spettatori sono funzioni motorie per gli attori (anche il parlare è un'azione motoria) e funzioni percettive per gli spettatori. Gli attori sono mobili e gli spettatori sono immobili. Gli spettatori a loro volta guardano e ascoltano gli attori. In tal modo gli spettatori stando seduti devono stare fermi e non fare rumori. Non devono produrre segni ma solo fruirne. Devono stare in teatro annullandosi sul piano della motilità per diventare "tutt'occhi e tutt'orecchi". In una parola, mentre gli attori devono diventare tendenzialmente solo motilità e produzione di segni, gli spettatori devono diventare tendenzialmente solo sensorialità e ricezione di segni. [...] Opposti agli spettatori come corpo addormentato (immobilità), gli attori che sul palcoscenico rappresentano una scena "agendo" la motilità bloccata degli spettatori, sono la mimesi del sogno. La scena teatrale che si svolge davanti agli spettatori metaforicamente addormentati, è allora la scena di un sogno.", in: F. FORNARI, *Il teatro...*, op. cit., pp. 64-65.

Come nota acutamente Fornari, la terza fase – la veglia – è fuori dal controllo dell'individuo nello stato onirico, ma è sotto il suo controllo nella rappresentazione teatrale. La tragicità degli eventi che si svolgono sulla scena, quelli che nel sonno darebbero luogo all'incubo, cioè all'orrore dell'impossibilità di sottrarvisi, in teatro danno origine al sollievo, appunto catartico, del tragico teatrale che lo spettatore, da sveglio, controlla invece in pieno³⁸.

Si comprende così di che verità parli davvero Wyspiański: l'effetto liberatorio della catarsi non avrebbe senso se il tragico (l'incubo) non corrispondesse ad una 'verità' terribile e profonda che lo spettatore elabora nel rapporto a due con l'attore.

In questa prospettiva verità e tragedia sono davvero "sorelle", e nessuna delle due può esistere senza l'azione rivelatrice e liberatoria dell'altra, in una catarsi etica che rappresenta il momento più alto del cammino di autocoscienza dell'individuo, unica "dignità possibile"³⁹.

38] "Nato come istituzione destinata a elaborare l'incubo, il teatro deve tuttavia poter esprimere anche la veglia, cioè contenere in sé sia la notte che il giorno, sia il sogno che la possibilità di svegliarsi. Il teatro si presenta quindi come tipica area transizionale, come vicenda di crepuscolo, cioè come vicenda che, pur rappresentando la notte, la deve rappresentare nel giorno. Il teatro è pertanto un'istituzione circadiana, in quanto contiene in sé sia il sonno che la veglia. Nel teatro come noi oggi lo viviamo, le luci si accendono e si spengono alternativamente sulla ribalta e sulla platea per poter tradurre in segni non solo la mimesi del sonno e del sogno, ma anche la mimesi del risveglio per mostrare che il passaggio dal giorno alla notte, e viceversa, è reversibile a volontà." Ivi, p. 65.

39] Della "consapevolezza infelice" di fine romanticismo, come "unica dignità" residua per l'individuo, riferisce M. JANION in: *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, in: Id., *Gorączka romantyczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007 (1975¹), pp. 437-456.

STRESZCZENIE

„NIEZWYKŁA ŚWIADOMOŚĆ”: HAMLET STANISŁAWA WYSPIAŃSKIGO

Przemyślenia Wyspiańskiego o teatrze wyrażone przede wszystkim w Studium o Hamlecie, stanowią punkt przełomowy pomiędzy wagnerowską i mickiewiczowską romantyczną wiarą w siłę „prawdy” dzieła sztuki totalnej, a dezintegracją języków przekazu estetycznego cechującą awangardę początku XX wieku. W perspektywie utworu Wyspiańskiego, Hamlet jest odbiciem tej przemiany, podczas gdy ukazanie samoświadomości jednostki, pozwalającej jej na bezpośrednie zbliżenie się do prawdy, to zadanie aktora.

Jako że wagnerowskie marzenie o możliwości przedstawienia życia w sposób „zupełnie zrozumiały” okazało się niemożliwe do zrealizowania, Wyspiański zakłada, że myśli i czyny ludzkie mogą być prawdziwe i sprawiedliwe jedynie w danej chwili przedstawienia teatralnego, z której pozostaje tylko wspomnienie.

Pisarz nie rezygnuje jednak z prawdy absolutnej, ale zawiera ją ulotnej formie przedstawienia teatralnego, które pozwala jej istnieć na czas swego trwania.

SUMMARY

"UNUSUAL AWARENESS": HAMLET BY STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Wyspiański's thoughts about the theatre (expressed primarily in *Stydium o Hamlecie* (*The Study of Hamlet*)), are a turning point between the Wagnerian and Mickiewiczian romantic faith in the power of "truth" of a work of total art, and the disintegration of the languages of aesthetic message that characterizes the avant-garde of the early twentieth century. From the perspective of Wyspiański's work, Hamlet is a reflection of this change, while the showing of self-awareness of an individual, allowing for his direct coming closer to the truth, is the task of the actor.

As the Wagnerian dream of the possibility of presenting life in a "completely understandable" manner proved impracticable, Wyspiański assumed that human thoughts and actions can be true and just, only as at the moment of a theatrical performance, of which just a memory remains.

The writer does not, however, give up the absolute truth, but entrusts it to the fleeting form of a theatrical performance, which allows it to exist for the time of its duration.

IL MANCATO FRASTUONO DEGLI INTONARUMORI. IL TEATRO FUTURISTA IN POLONIA

LA CONOSCENZA DEL FUTURISMO ITALIANO SI DIFFONDE ANCHE IN POLONIA contemporaneamente agli altri paesi europei sia perché non solo Cracovia e Varsavia, ma anche importanti centri come Leopoli, erano in continuo contatto con la cultura europea, sia per il carattere internazionale del movimento che partiva da una ribalta come Parigi.

Dopo la fine della guerra – venuti meno i motivi nazionali nei quali la letteratura polacca si era impegnata come in una missione – anche la letteratura si era dedicata con la stessa libertà delle arti figurative alle nuove avventure. Mentre si costituiva tra i vari orientamenti della sperimentazione una corrente originale del futurismo polacco, il futurismo italiano tornava all'attenzione della cultura polacca nelle forme poetiche, figurative e teatrali. Gli autori e gli interpreti del futurismo teatrale italiano in Polonia non sono grandi personalità della letteratura e dell'arte, ma letterati ed artisti di non particolare rilievo che si sono prestati come tramite e propagatori. Uno solo è un letterato degno di nota, Jalu Kurek. Ma niente meglio della presentazione dei nuovi manifesti futuristi – quello del *Teatro Futurista Sintetico* del 1915 e quello *Sull'atmosfera scenica futurista* di Enrico Prampolini del 1924 – mette in evidenza la radicale differenza di atmosfera e di interessi.

Il *Manifesto del Teatro Futurista*, presentato da Aleksander Kołtoński¹, non è una traduzione ma un insieme di informazioni, passi tradotti, spie-

1] A. KOŁTOŃSKI, *O futurozmyśle jako o zjawisku kulturalnym i artystycznym*, in: "Krytyka" 1914, voll. XVII e XLIII, q. IV, pp. 13-16.

gazioni, polemiche e valutazioni, una presentazione simultanea insomma, in questo molto futurista. Viene però eliminato scrupolosamente qualsiasi riferimento polemico ed aggressivo al teatro passatista, ma scompaiono anche l'esaltazione del futurismo in quanto movimento ed ogni baldanzosa asserzione di predominio e di conquista. Del teatro sintetico Kołtoński ha dato una proiezione sintetica, in ogni caso più sintetica del manifesto stesso. E qua e là affiora una sottile d'ironia che illumina il suo discorso.

È di tutt'altro genere l'articolo *Teatr Futurystyczny*. H. Prampolini di Jalu Kurek². Anche lui evita ogni riferimento aggressivo al teatro passatista ed ogni esaltazione del futurismo, ma in più presenta Prampolini come si presenta una *soubrette*, cioè con l'elogio dei suoi successi a Vienna, Berlino, Parigi, Praga. Poi, senza nemmeno nominare il *Manifesto*, seleziona da questo una serie di passi che esprimono in maniera più concisa i principi fondamentali della scenotecnica prampoliniana. Confronta poi l'innovazione futurista con la costruzione scenica formale di Meyerhold e sottolinea con molto acume il carattere autonomo, cioè indipendente dalla presenza dell'attore in questo nuovo tipo di azione scenica. Di fronte alla conclusione del *Manifesto* prende le proprie caute distanze. Tralascia tutta l'enfatica e in sostanza ripetitiva storia della graduale evoluzione dal palcoscenico tradizionale fino alle forme successive del teatro futurista. Tanto meno si lascia coinvolgere dal vago spiritualismo in cui annega il finale del testo prampoliniano. E con le parole "il sacerdote del nuovo teatro" conclude la sua presentazione.

Sia Kurek che Kołtoński, tutto sommato, rendono un grande servizio al teatro futurista italiano. Essi lo liberano da una polemica che ormai – nel 1924 – è terribilmente datata. Si tratta di un intelligente ed abile recupero che non tutti gli interpreti stranieri del futurismo hanno saputo fare. Questo saggio sul manifesto di Prampolini è il più importante contributo di Jalu Kurek alla conoscenza del teatro italiano in Polonia.



La separazione tra concezione futurista del teatro e futurismo come movimento, operata dai critici polacchi – cioè tra la teoria scenica dei futuristi e la loro ideologia fumosa con la loro militanza evidente – si riflette anche sulla fortuna del teatro italiano futurista in Polonia e ne condiziona la vicenda verso una storia di incomprensioni e di polemiche tra gli autori e i loro traduttori e registi polacchi. Una storia curiosa di tentativi che si disperdono, entusiasmi che si spengono e propositi irrealizzati che ha un solo significato: la scarsa

2] J. KUREK, *Teatr futurystyczny*. H. Prampolini, in: "Wiadomości Literackie", 1925, p. 93.

rispondenza del gusto e della coscienza polacca non a questo genere di teatro, ma al contenuto in cui la sua tecnica prende corpo e realtà sulle scene.

Questo è un fatto fondamentale che va tenuto presente per la comprensione del futuro teatro “futurista”, il più completo dei futurismi, se si guarda ai mezzi poetici e teatrali che mette in atto: residui romantici ed ironie, perfezioni liriche e disinvolute mosse da canzonetta, soggetti alti e lievissimi, insomma tutto quello che è la rottura con le tradizioni; in una sola parola, tutto quello che è il mondo poetico e teatrale di Konstanty Ildefons Gałczyński.

Il primo lavoro teatrale a destare interesse in Polonia è stato *Roi Bombance* di Marinetti. Della *pièce* si parla in Polonia subito dopo la sua presentazione; già nel 1909 Ignacy Grabowski in un articolo sulla rivista “Świat”³ riassume quest’opera teatral-culinaria servita al pubblico parigino che non lo trova adatta al suo palato, e cita anche il commento di un amico di Marinetti, il quale rileva in sostanza che l’opera più che un’orgia era un’indigestione.

Delle sintesi di Marinetti unica ad essere tradotta è *Il teatrino dell’amore*, ma solamente quattro anni dopo la sua apparizione in Italia. La traduzione di Janina de Witt, uscita su “Zdrój”⁴, è fedele ed accurata, salvo per il fatto che aggiunge un poco di letterarietà.

Un altro testo teatrale di Marinetti che è stato tradotto, ma non è stato rappresentato, è il *Tamburo di fuoco*. Nel 1925 Edward Boyè ne pubblica la traduzione su “Skamander”, 40-42 (1925), col titolo *Ognisty dobosz*. Nello stesso tempo, indipendentemente da lui, Jalu Kurek lo propone a Arnold Szyfman, direttore del Teatr Polski di Varsavia, che era fautore degli esperimenti più moderni e seguiva con attenzione le nuove tecniche. Szyfman in una breve e fredda lettera del 2 settembre 1924⁵ risponde che effettivamente aveva intenzione di mettere in scena il *Tamburo di fuoco* ma in una traduzione già pronta di Boyè.

Comincia così una vicenda a cinque – Szyfman, Kurek, Boyè e Vasari – che avrebbe dato origine ad un epistolario alquanto vivace, ma si sarebbe conclusa nel nulla. Per quanto Szyfman, con la lettera ricordata, avesse in qualche modo messo da parte Kurek, è proprio a questo che l’anno dopo, il 16 ottobre 1925, si rivolge Marinetti spiegando il significato del titolo *Tamburo di fuoco*:

3] I. GRABOWSKI, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, in: “Świat”, 1909, 40-41.

4] T. F. MARINETTI, *Teatrzyk miłości (Dramat przedmiotów)*, trad. J. DE WITT, in: “Zdrój”, 1920, X, 14.

5] Archivio della rivista “Linia” presso Instytut Badań Literackich PAN, Lettera del 2 settembre 1924.

Tamburo significa nel mio dramma e nel suo titolo lo strumento chiamato così. Le ricordo che il titolo *Tamburo di fuoco* è la fusione poetica dello infuocato sole tramontante con rullo dei tamburi nemici (scena finale)⁶.

Marinetti sapeva infatti che nella traduzione polacca di Boyè il titolo era *Ognisty dobosz* (Tamburino di fuoco). Questo del titolo era diventato uno dei punti che contribuiranno al fallimento del tentativo di messa in scena. Marinetti infatti non intendeva rinunciare a un titolo a cui attribuiva un valore sintetico essenziale per la sua opera. D'altra parte Boyè – che proprio a questi aspetti simbolici era meno sensibile – si ostinava a preferire come titolo *Il tamburino di fuoco*. Anche se da un punto di vista oggettivo la traduzione di Boyè appare ingiustificata (nell'opera infatti non figura nessun tamburino), e quindi a uno straniero come Marinetti assolutamente arbitraria, si può comprendere che la vaga motivazione di Boyè “perché sul manifesto suona meglio” avesse una ragione più profonda, basata sul fatto che una traduzione esatta – *Ognisty beben* – può in polacco evocare un alone semantico più ampio e lasciare adito anche a qualche interpretazione triviale che ridicolizzi il dramma. Un altro ostacolo era di ordine tecnico. Szyfman aveva accettato senza eccessivo entusiasmo il commento sonoro che accompagnava il testo e si era impegnato a conservarlo nella sua rappresentazione. Ma Marinetti in proposito si era fatto sempre più esigente. Dopo aver strappato il consenso di Szyfman a far venire “intonarumori” appositamente costruiti in Italia, pretendeva anche che fossero invitati a Varsavia i “maestri”, quali insostituibili virtuosi, nonché gli “ululatori”, come era avvenuto nel caso della rappresentazione a Praga. Szyfman oppose però un deciso diniego.

Anche qui siamo di fronte a un grosso equivoco sul valore e sul senso del testo. Marinetti si rendeva conto che questa dimensione stridente era essenziale a caratterizzare il dramma come futurista, tanto più che lui stesso nell'edizione precisava nella prefazione all'opera:

Volli imporre la drammatizzazione lirica del rumore sulla scena... non potevo raggiungere lo scopo con un dramma sintetico. Scrissi dunque questo dramma impressionista con relativo sviluppo teatrale⁷.

Effettivamente il dramma nel suo contenuto è un pastiche decadente, difficile da distinguere dalla cattiva letteratura del tempo. Ma Szyfman lo

6] Ibid., Lettera del 16 ottobre 1925.

7] Ibid., Lettera del 10 luglio 1927.

aveva conosciuto attraverso la traduzione di Boyè che sistematicamente aveva eliminato tutti i richiami agli intonarumori e ridotto il commento sonoro a pochi e generici rinvii del tipo “bisbiglio, ronzio, scoppio” e simili. Anche là dove Marinetti si preoccupava di precisare che il rullo del tamburo doveva essere prodotto mediante cinque sibilatori e cinque ululatori, Boyè aveva semplicemente tradotto “rullo di tamburo”.

Che cosa erano gli intonarumori? Si trattava di strumenti musicali inventati da Luigi Russolo nel 1913. Ogni strumento era formato da un parallelepipedo di legno con un altoparlante di cartone o di metallo nella parte anteriore. Il suonatore schiacciava bottoni e leve per mettere in funzione il macchinario e controllarne le dinamiche. All'interno degli intonarumori c'erano lastre di metallo, ingranaggi e corde metalliche che venivano fatte vibrare. Le tensioni delle corde erano modificate dal suonatore. Secondo il rumore prodotto, gli strumenti erano classificati per famiglie (crepitatori, gorgogliatori, rombatori, ronzatori, scoppiatori, sibilatori, stropicciatori e ululatori), ciascuna delle quali comprendeva a sua volta vari registri (soprano, contralto, tenore e basso).

Il 21 aprile del 1914 l'orchestra degli Intonarumori debutta al prestigioso Teatro Dal Verme di Milano, inaugurando una nuova stagione nella musica contemporanea. Diciotto scatole meccaniche – ululatori, rombatori, crepitatori, stropicciatori, scoppiatori, ronzatori, gorgogliatori e sibilatori – riproducono vortici di suoni simulando i rumori dell'ambiente moderno. Il bizzarro organico lascia di stucco il pubblico e indigna pesantemente gli orecchi dei “passatisti” al punto da provocare risse con pugni e schiaffi. Artefice del concerto, Luigi Russolo, non è un musicista professionista, ma un pittore della cerchia di Balla, Boccioni, Carrà e Severini, eppure si addentra nel mondo dei suoni perché sostenuto da una forte intuizione. Nel “Rumore Musicale” testo contenuto nel suo manifesto *L'Arte dei Rumori* (1916) si legge: “Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini”. L'elaborazione di questo principio, pur nell'inconsapevolezza delle sue conseguenze da parte dello stesso inventore, sarà alla base delle maggiori espressioni della musica contemporanea, dalla musica concreta a Cage, da Stockhausen a Varèse, dall'elettronica al *rap*.

C'è da domandarsi che cosa invece avesse interessato Szyfman in *Tamburo di fuoco*, un pastiche che, privo di personaggi-rumori, appariva una caricatura del dannunzianesimo. Szyfman era stato probabilmente convinto soltanto dalla moda del giorno e dall'abile propaganda che i futuristi sapevano farsi. La sua convinzione però doveva essersi andata sempre più affievolendo. Si ha in effetti l'impressione che non furono criteri di economia e di risparmio

quelli che indussero Szyfman a rifiutare gli intonarumori e i loro virtuosi, ma che il motivo fosse il desiderio di arretrare da un'iniziativa che egli doveva sentire sempre più lontana dal gusto e dagli interessi dello spettatore polacco.

Il solo che avesse realmente creduto in questo lavoro drammatico di Marinetti doveva essere stato Jalu Kurek, che certamente doveva essersi lamentato della mancata realizzazione del progetto con gli amici italiani, se Ruggero Vasari aveva sentito il bisogno di consolarlo con un brutale:

Per il *Tamburo di fuoco* non avete perduto nulla. Io per Marinetti ho una stima non solo, ma una vera religione. Marinetti è il più grande poeta dell'epoca. Ma come autore drammatico non mi convince assolutamente e il *Tamburo di fuoco* è un lavoro mediocrissimo. Anche il *Vulcano* non ha avuto grande successo presso i moderni. Presso il pubblico un completo fiasco. Non è questa gelosia di mestiere ma è la verità, e l'opinione dei futuristi⁸.

Sulla scena polacca arriva invece un altro lavoro drammatico di Marinetti, i *Prigionieri*. Secondo la definizione dell'autore "8 sintesi incatenate"; di fatto, un drammaccio in otto atti brevi e retorici. I *Prigionieri* furono tradotti nel 1931 da Halina Mirecka su "Skamander"⁹ e presentati nel 1933 al Teatro di Leopoli con la regia di Waław Radulski, un regista apprezzato, e con la scenografia di Andrzej Pronaszko, personalità che ha lasciato un'impronta nella storia del teatro polacco. Negli anni vissuti a Leopoli (1923-1925) Pronaszko progettava un "Teatro Mobile" (Teatr Ruchomy), concepito su carrelli o su carri che dovevano portare gli spettacoli teatrali in tutta la Polonia. Non fu solamente un sogno di un artista ma un progetto concreto, concepito insieme ad un architetto, Stefan Bryła, e presentato al Ministero Polacco della Cultura. Il progetto piacque molto e aveva già l'approvazione del Ministro, ma scoppiò la guerra e Bryła fu ucciso¹⁰.

In effetti, i *Prigionieri* di Marinetti furono per Pronaszko un'occasione per presentare questa sua nuova concezione del teatro. Rinnovando con sensibilità moderna gli strumenti teatrali della rappresentazione sacra medioevale, Pronaszko cancellava la separazione tra spazio del pubblico e spazio degli attori e organizzava le scene con carrelli mobili, una versione moderna dei "chariot" che passavano senza sipario da una scena all'altra. Per creare gli effetti prospettici si usava una superficie traslucida, poggiata sul palcoscenico, la cui inclinazione variava durante lo spettacolo. A differenza di Szyfman

8] Ibid., Lettera del 10 luglio 1926.

9] F.T. MARINETTI, *Jeńcy*, trad. pl. di H. MIRECKA, in: "Skamander", n. 40-42/1931.

10] Ciò nonostante, durante la guerra, gli spettacoli già allestiti furono portati in giro su quattro camion, sistemati in parallelo, alla maniera di un palcoscenico.

che si era fermato solo sull'aspetto testuale, Radulski e Pronaszko hanno messo proprio questo aspetto in secondo piano e rappresentato il nuovo spazio e il nuovo tempo teatrali, utilizzando ampiamente la simultaneità delle azioni. L'apparato scenico di Pronaszko riscattava il testo e gli dava scenicamente quella verità teatrale di cui era del tutto privo. La raffinatezza di questa messa in scena non è rimasta senza eco nella storia del teatro polacco e figura anche tra le poche cose di cui parla Silvio d'Amico nella sua *Storia del teatro drammatico*, Milano 1953. Marinetti stesso, presente allo spettacolo, non nascose la sua sorpresa e il suo entusiasmo per questa messa in scena, manifestandola più volte dal giorno della prova generale a quello della recita, e nella sua allocuzione alla radio.

Oltre l'opera di Marinetti soltanto un'altra sintesi futurista arrivò sulle scene polacche: *Genio e cultura* di Umberto Boccioni, rappresentata in una delle serate (la quarta) della rivista "Zdrój" al Teatro Polacco di Poznań il 23 Dicembre 1919, insieme con un recital di poesie polacche e con una danza formista, interpretata da Rita Sacchetto. Naturalmente questa serata boccioniana s'inquadra nel clima di una serata destinata a mettere in contatto con i nuovi orientamenti. Di qui un maggiore successo, giustificato del resto dai valori plastici che caratterizzano la sintesi e rispondono alla grande sensibilità artistica di Boccioni. La traduzione di Janina de Witt fu pubblicata poi su "Zdrój" nel 1920¹¹.

Ultimo testo teatrale che merita di essere ricordato nella storia del teatro italiano in Polonia è *L'angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari. Questo testo del 1925 è stato tradotto in polacco, ma mai pubblicato, contrariamente a quanto afferma Mario Verdone in *Teatro del tempo futurista*¹² del 1969, basandosi su un'affermazione del Vasari stesso. *L'angoscia delle macchine* però suscitò l'interesse polacco prima della sua rappresentazione parigina del 1927. Jalu Kurek, nell'aprile del 1926, con lo pseudonimo di Mafarka gli dedicò un articolo intitolato *Dramat włoskiego futurysty*; nello stesso mese, in un articolo che portava lo stesso titolo, anche Regina Reicherówna paragonava l'eroe del dramma al Faust di Goethe. Questo elogio determinò una vivace protesta da parte dell'autore, il quale non fu lusingato dall'implicito confronto con Goethe, al contrario ritenne che in questo modo il suo

11] Contemporaneamente a *Genio e cultura* di Boccioni, nel quadro degli interessi verso il futurismo italiano ma non approdati sulle scene, dalla stessa J. De Witt venivano tradotte altre due sintesi futuriste: *Verso la conquista* di Bruno CORRA e Emilio SETTIMELLI ("Zdrój", 1919, IX, 5) e *Paralelepipedo* ("Zdrój", 1920, X, 9) di Paulo BUZZI. Si tratta di traduzioni sciolte e fedeli al testo, anche se un pochino più letterarieggianti.

12] M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma 1969, p.10.

dramma da futurista venisse declassato e sprofondato nell'orribile sentina del teatro passatista. Scriveva infatti a Kurek:

ma io in verità non ho pregato nessuno di scrivere su di me, né tanto meno conosco questa Reicher, la quale a quanto pare (non conosco il polacco ma qualcosa ho capito!) ha scritto qualche sciocchezza. Vedo che parla del "Tema di Faust". In verità qualcuno ha voluto trovare della filosofia nella mia *Angoscia delle macchine*. Io so di aver scritto solamente del *teatro*. Niente letteratura, niente analisi, niente filosofia, ma spettacolo¹³.

Jalu Kurek dovette sentirsi in grande imbarazzato, dal momento che aveva ripreso lui stesso il paragone della Reicherówna, ma ebbe il buon senso di non dire niente all'autore. Del resto Kurek avrà altro motivo d'imbarazzo, poiché in un'altra lettera (da Parigi, del 15 giugno 1927) Vasari lo riprenderà vivamente per aver osato definire il suo lavoro "sperimentale"¹⁴.

Infine l'instancabile Kurek ancora una volta tornerà su Vasari con un articolo *W walce o nowy teatr*¹⁵, dove ripercorre di nuovo la storia del futurismo. Con questo riassunto si chiude il sipario sulla vicenda del teatro futurista italiano in Polonia.

Come alla fine di uno spettacolo cessa improvvisamente il suono delle parole, della musica e del dramma, così si spegne bruscamente in Polonia l'eco del frastuono futurista. Finisce così la presentazione diretta del movimento italiano. Quanto in esso aveva una dimensione che lo accomunava alle varie avanguardie, diventerà parte e sostanza della nuova letteratura nazionale e verrà assorbita dalla nuova ricchezza formale di questa.

13] Archivio della rivista "Linia", cit., Lettera del 11 aprile 1926.

14] Ibid., Lettera del 15 giugno 1926.

15] J. KUREK, *W walce o nowy teatr*, in: "Głos Narodu" del 14 marzo 1928.

STRESZCZENIE

NIEDOSZŁY HAŁAS *INTONARUMORI*.
TEATR FUTURYSTYCZNY W POLSCE

Znajomość włoskiego teatru futurystycznego w Polsce pokrywa się z okresem jego rozpowszechnienia także w innych krajach Europy dzięki ścisłym kontaktom z kulturą europejską, nie tylko Warszawy czy Krakowa, ale także ośrodków, takich jak Lwów. Zainteresowanie wzbudzają przede wszystkim futurystyczne manifesty programowe, np.: Manifest Syntetycznego Teatru Futurystycznego z roku 1915 czy Futurystyczna atmosfera sceniczna z 1924 r., których prezentacja jest jednocześnie informacją, przekładem, polemiką i oceną, jest „symultaniczna” co świadczy o jej futurystycznym stylu. Rozgraniczenie pomiędzy futurystyczną koncepcją teatru i futuryzmem, dokonane przez polskich krytyków wpłynęło również na fortunę włoskiego teatru futurystycznego w Polsce oraz na wydarzenia mu towarzyszące, będące historią nieporozumień i polemik między włoskimi autorami i ich polskimi tłumaczami, czy reżyserami. Szczególne zainteresowanie, co oczywiste, wzbudziły sztuki Marinettiego: Ognisty bęben miał być wystawiony w 1924 roku w warszawskim Teatrze Polskim u Arnolda Szyfmana, ale do przedstawienia nie doszło i tylko tekst ukazał się w roku 1925 w „Skamandrze”. Natomiast jeszcze w 1924 r. odbyła się w Teatrze Lwowskim, premiera Jeńców w reżyserii Radulskiego i ze scenografią Andrzeja Pronaszk. O roli, jaką odegrały „intonarumori” w tej szczególnej recepcji teatru Marinettiego w Polsce traktuje niniejszy artykuł.

SUMMARY

THE LACK OF THE *INTONARUMORI*'S NOISE.
THE FUTURIST THEATER IN POLAND

Knowledge of Italian futurist theatre in Poland coincides with the period of its popularization in other European countries thanks to the close contact not only of Warsaw and Cracow, but also of centres such as Lvov, with European culture. Of interest are primarily futurist programme manifestos, such as: *The Manifesto of Synthetic Futurist Theatre* of 1915 and *The Futuristic Stage Atmosphere* of 1924, whose presentation is also information, translation, polemic, and evaluation which is “simultaneous”, which indicates its futuristic style. The distinction between the futuristic concept of the theatre and futurism as a current, made by Polish critics, also influenced the course of the Italian futurist theatre in Poland and the events associated with it, which is a history of confusion and controversy among Italian authors and their Polish translators and directors. Of course, particular interest was aroused by Marinetti's plays. His *Fiery Drum* was to be put on in 1924 in Warsaw, at Arnold Szyfman's Polish Theatre, but the staging failed, and only the text appeared, in “Skamander” in 1925. However, in 1924, *Prisoners of War*, directed by Radulski with stage design by Andrzej Pronaszko, had its first night at Lvov Theatre. This article deals with the role played by “intonarumori” in this particular reception of Marinetti's theatre in Poland.

VERSO LA PRIMA AVANGUARDIA POLACCA: LA PITTURA

ESPRESSIONISMO

LA PERIODIZZAZIONE UTILIZZATA IN QUESTO SAGGIO RIPRENDE QUELLA UTILIZZATA DALLA maggior parte dei critici polacchi, i quali tendono a far coincidere l'inizio della prima avanguardia polacca con il secondo ciclo di pubblicazioni di "Zwrotnica" (la prima serie del periodico curato da Tadeusz Peiper copre con sei numeri, un lasso di tempo compreso tra il maggio 1922 e l'ottobre 1923; il secondo ciclo fa registrare altre sei uscite tra il maggio 1926 e il giugno 1927)¹. Lungo il percorso che mena alla formazione della prima avanguardia, alcune correnti artistiche (espressionismo, formismo, futurismo) e gli ambiti in cui esse si esprimono concretamente (poesia, pittura, teatro) si intrecciano e sostentano a vicenda. Quanto segue mira a ricostruire le tappe più importanti dell'iter seguito dalle vicende pittoriche di quegli anni in Polonia.

Le opere pittoriche e grafiche dei rappresentanti di "Zdrój"² sono trattate dalla critica, in generale, come le realizzazioni concrete delle idee espres-

1] Talvolta, i termini vengono anticipati alla fine del primo ciclo di pubblicazioni di "Zwrotnica"; mentre si tende ad osservare quanto accade in campo artistico prima dell'ottobre del 1923, grosso modo tra il 1917 e il 1923, come un corpo unico malgrado la presenza di svariate correnti. Qualcuno intravede in questi anni addirittura il vero senso dell'avanguardia. A. LAM, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, vol. 1, p. 13, scrive ad esempio: "Il momento che per la maggior parte degli studiosi costituisce semplicemente l'inizio dell'avanguardia, viene stimato, in questo caso, come punto culminante".

2] Il quindicinale di Poznań, veicolo delle idee espressioniste in Polonia, incomincia le proprie pubblicazioni nell'ottobre del 1917. Si tratta più esattamente di un "quindicinale dedicato all'arte

sioniste in Polonia. Se ne rileva la coerenza e il valore, rispetto alla scarsa corrispondenza con la teoria e alla bassa qualità della poesia del movimento. Erazm Kuźma fa notare:

Il nome “espressionismo” è utilizzato quasi esclusivamente per la nuova pittura. La redazione afferma esplicitamente che la letteratura è ancora staccata dalle nuove tendenze. In tre casi, però, si lega il nuovo nome alla letteratura. Si dice, dunque, che Apollinaire sta a capo dell’espressionismo francese, si considerano espressioniste le opere degli scrittori e dei pittori francesi del primo numero del quinto tomo; infine, ancora prima, sebbene indirettamente, vengono considerate espressioniste le opere dei poeti di Poznań nel numero di aprile di “Zdrój” dedicato a *Bunt* (Rivolta)³.

La critica non fa altro che riprendere una posizione già piuttosto comune all’interno del gruppo di “Zdrój”, quindi, trattando la poesia espressionista come un fenomeno marginale. La pittura rappresenta il punto d’arrivo delle concezioni del movimento, benché i quadri prodotti siano un numero

e alla cultura intellettuale”. Redattore responsabile è Jerzy Hulewicz; la sede originaria è presso il numero 17 di Plac Wilhelmowski, aperta tra le 11 e le 13 e le 15 e le 19. Col passar del tempo saranno fissati dei punti di riferimento per la vendita di “Zdrój” anche a Cracovia, Leopoli, Varsavia: ne saranno responsabili, rispettivamente, L. Essmanowski, Józef Wittlin, Emil Zegadłowicz, che succederà a Jarosław Iwaszkiewicz. Le pagine sono 34 e hanno formato 23,5x30; la rivista arriverà in abbonamento regolarmente il 7 e il 22 di ogni mese. Mantenendo la dicitura di “quindicinale”, malgrado una crisi economico-cartacea tra il 1919 e il 1920 lo trasformi *de facto* in un mensile, “Zdrój” mette assieme 78 numeri suddivisi in XIII tomi fino al dicembre del 1920. Allora viene presentato come numero di aprile-maggio del 1921 quella che, in realtà, è la seconda uscita del dicembre 1920 (vol. XIII, n. 6): la redazione annuncia ai lettori che il ciclo produttivo di due settimane è troppo oneroso e che ridurrà le pubblicazioni. Fino all’inizio del 1922, così, “Zdrój” non darà più notizie di sé. Nel gennaio del 1922 viene completata la stampa di un numero unico, l’ultimo della rivista, di ben 184 pagine (vol. XIV).

- 3] E. KUŹMA, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, p. 35. I titoli delle opere di cui esiste una traduzione italiana vengono citati in italiano. Tutte le citazioni, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca, sono in traduzione di chi scrive.

Per quanto concerne il primo numero del quinto volume di “Zdrój”, dedicato agli scrittori e ai pittori francesi, esso risale all’ottobre del 1918; dell’aprile dello stesso anno è il cosiddetto “quaderno di *Bunt*”. Nel gennaio 1918 gli artisti raccolti intorno a “Zdrój” si stanno già preparando a un’uscita speciale della rivista: il quaderno di *Bunt* sarebbe stato dedicato a un’esposizione collettiva da tenersi in aprile. In una lettera di Bohdan Hulewicz indirizzata a Stanisław Kubicki nel 28 febbraio 1918 si fa riferimento per la prima volta al gruppo *Bunt*: evidentemente, il nome dato all’emanazione grafico-pittorica delle idee di “Zdrój” circolava già da qualche tempo. Il rifiuto di quattro lavori di August Zamojski e un’opera di Stefan Szmaj, per ragioni di presunta indecenza, provoca la secessione solidale dal Salone dell’intero gruppo, che va ad esporre presso uno spazio in ulica Berlińska, poi ulica Gwarna, al numero 10. Organizzando dibattiti pubblici e una serata dal titolo *O sztuki nowej użytkowych*, il gruppo ha modo di divulgare le proprie idee artistiche. Il raccogliersi intorno al nome di “*Bunt*” di alcuni esponenti di “Zdrój” crea una conflittualità interna all’espressionismo polacco.

esiguo: la grafica contribuisce all'affermazione delle arti visive come referente naturale delle idee espressioniste. Scrive Stanisław Stopczyk:

Non si sono conservati molti quadri di quegli anni; eppure, innalzando l'efficacia del messaggio ideale di un'opera oltre il suo valore formale, *Bunt* affidò il ruolo di medium nella comprensione spirituale con la contemporaneità proprio alle tavole grafiche, diffondendole attraverso il periodico programmatico⁴.

ESPRESSIONISMO E PITTURA

L'importanza del ruolo della grafica, del tutto evidente nell'opera di Stefan Szmaj, caratterizzata dal contrasto ininterrotto tra bianco e nero, assume presso gli espressionisti polacchi un significato ideologico⁵. Essa risponde al loro anti-estetismo programmatico, forte soprattutto nel periodo di *Bunt*⁶. La ricerca della bellezza è vissuta allora come una concessione ai gusti borghesi, assolutamente da evitare; la grafica, grazie alle sue possibilità di astrazione, sembra la risposta migliore. Ne fa largo impiego anche Stanisław Kubicki, considerato l'artista politicamente più radicale di *Bunt*, l'oppositore più forte di ogni ricercatezza estetica⁷, nonché il più dotato del gruppo⁸. Stanisław Stopczyk mette in evidenza a proposito del suo stile:

Indeciso nella scelta di uno stile a lui più congeniale, esitò tra una figurazione lapidaria, drastica, consapevolmente primitiva, risultante principalmente da certe proprietà della xilografia, e una forma accuratamente ordinata da elementi geometrici, dove si possono trovare i germi di una nuova formula dello spazio⁹.

4] S. STOPCZYK, *Ekspresjonizm – malarstwo polskie*, Krajowa Agencja Wydawnicza (KAW), Warszawa 1987, p. 28.

5] Non è un caso che in una lettera del 28 dicembre 1917 indirizzata a Jerzy Hulewicz, Stanisław Przybyszewski (vedi: J. RATAJCZAK, *Zagasty "Brzask epoki"*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1980, p. 29) scrive di Szmaj: "Un espressionista deciso [...], un uomo di talento indiscusso e molto forte, una stella seguita dalla santa e onnipotente Ribellione".

6] Ufficialmente *Bunt* esistette fino al 1920; in effetti però, almeno sulle colonne di "Zdrój", la sua spinta si esaurisce molto prima e dopo l'esplosione dell'aprile 1918 dura appena fino ai primi mesi del 1919.

7] Kubicki scrive nel gennaio del 1919 (*Tamtym coś niecoś*, in: J. RATAJCZAK, *Zagasty...*, op. cit., p. 81): "Allontaniamo qualsiasi estetica dalle nostre opere", "Allontaniamo dai nostri quadri e dai nostri versi la bellezza della forma", "Cerchiamo la verità!".

8] Cfr. T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, vol. 3, p. 138.

9] S. STOPCZYK, *Ekspresjonizm ...*, op. cit., p. 25.

Il gruppo di *Bunt* cerca di restare legato ai propri convinimenti ideologici non solo attraverso il mezzo della grafica, portatrice dell'anti-estetismo, ma anche con l'utilizzo di determinati temi. Vengono dipinte e disegnate, così, una serie di opere dal titolo rivoluzionario e religioso. L'iconografia cristiana è sfruttata dagli artisti per propagandare il pacifismo e l'affacciarsi di un "uomo nuovo", sulla scia di quanto accade in Germania¹⁰. *Święty Sebastian* (San Sebastiano) di Jan Jerzy Wroniecki¹¹ è uno degli esempi più noti dell'uso del soggetto religioso presso gli espressionisti polacchi, cui ricorre frequentemente anche Małgorzata Schuster-Kubicka. Lo stile dinamico di quest'ultima, capace di realizzare: "Composizioni di forme longitudinali e irregolari, di linee voluminose, spesso interrotte"¹², è evidente in *Bieg* (Corsa) del 1918.

Superata la parentesi di *Bunt*, la grafica mantiene la propria rilevanza per come riesce a trasmettere l'interiorità dell'individuo. Essa rende al meglio i valori "storici" dell'espressionismo, insomma, condivisi con gli artisti tedeschi e gli iniziatori del movimento in Polonia. Già presso questi ultimi, Wojciech Weiss e Witold Wojtkiewicz in particolare, si fa largo il tentativo di esprimere sentimenti forti, ossessioni e deviazioni mentali. Quando l'inclinazione

10] Lo sguardo verso occidente, favorito dalla collocazione e dalla storia politico-culturale della città di Poznań, si acuisce particolarmente durante il periodo di *Bunt*, in cui viene postulato l'impegno sociale dell'arte e gli si danno connotazioni specificatamente anti-borghesi. L'avvicinamento all'espressionismo tedesco, alle sue riviste "Die Aktion" e "Der Sturm" orientate a sinistra, procede fino al sorpasso: "Zdrój" finisce per rivelarsi, per un breve arco di tempo, ideologicamente più radicale. L'accostamento alle tendenze artistiche tedesche va spiegato anche attraverso alcuni cenni biografici riguardanti i componenti di "Zdrój". Stanisław Kubicki nasce in Germania e studia a Berlino, dove viene in contatto con la socialdemocrazia tedesca; sua moglie Małgorzata Schuster-Kubicka è tedesca di origine. Alla "colonia" polacca di Monaco raccolta intorno a Przybyszewski appartengono: Adam Bederski, Jerzy Hulewicz, Stefan Szmaj, Jan Jerzy Wroniecki e August Zamoyski. Quasi tutti avevano studiato in precedenza a Berlino. Quando pure l'espressionismo tedesco volge lo sguardo a quel che di analogo sta accadendo in Polonia, così, la collaborazione diventa un passo scontato nello sviluppo del rapporto tra i due gruppi. Nel giugno 1918 la rivista "Die Aktion" dedica nella propria galleria una mostra a *Bunt*: vi espongono Bohdan e Jerzy Hulewicz, Małgorzata e Stanisław Kubicki, Władysław Skotarek, Stefan Szmaj, Jan Jerzy Wroniecki. Anche il numero di giugno di "Die Aktion" (n. 21-22) è dedicato alla presentazione di *Bunt* e delle tendenze espressioniste in Polonia. Nel settembre dello stesso anno, sempre presso la galleria "Die Aktion" e sulle colonne della rivista omonima, vengono destinati una mostra e un numero di approfondimento al solo Jerzy Hulewicz (n. 35-36). Nel 1920 verrà organizzata una "personale" di Stanisław Kubicki presso la galleria "Der Sturm" a Berlino; mentre tra l'ottobre e il novembre 1922, in occasione della Mostra Internazionale degli Artisti Rivoluzionari a Berlino, il gruppo *Bunt* esporrà riunito per l'ultima volta.

11] A proposito di Wroniecki, Stopczyk considera che la sua grafica: "Stabilisce probabilmente l'apice delle possibilità del gruppo", preferendolo dunque anche a Stanisław Kubicki; cfr. S. STOPCZYK, *Ekspresjonizm ...*, op. cit., p. 28.

12] P. ŁUKASZEWICZ, J. MALINOWSKI, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej – Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, p. 17.

politica si spegne, la grafica mette al servizio delle idee espressioniste che non hanno perso forza le proprie qualità di astrazione e deformazione. Essa deve corrispondere a concetti del tutto simili a quello che Przybyszewski espone in *Powrotna fala – Naokoło ekspresjonizmu* (L'onda di ritorno – intorno all'espressionismo): "Il fatto più reale è diventato quel che accade nel mio Io"¹³. Su questa base comune, gli artisti raccolti intorno a "Zdrój" tendono appunto all'astrazione e alla sintesi, oppure alla deformazione; più spesso, nella loro opera le due inclinazioni convivono. Nell'articolo *Ekspresjonizm a nauki przyrodnicze* (Espressionismo e scienze naturali), uscito su "Zdrój" nel luglio 1920, Jan Panieński riconosce al movimento lo scopo principale della ricostruzione di un'esperienza metafisica:

Proprio a questo scopo, l'espressionismo va in direzione di una pura astrazione e riduce al minimo la presenza degli oggetti. In fondo cosa sono gli elementi delle nuove forme in pittura, come linee, superfici, se non le manifestazioni di un'esperienza della nostra anima?¹⁴

Panieński sembra strettamente legato all'astrazione e alla sintesi di un'opera quale *Gra w szachy* (Il gioco degli scacchi) del 1919. Dal 1920 in avanti, anche Hulewicz segue la medesima tendenza astratta; gli oggetti contenuti nelle sue opere sono presentati in maniera pressoché irriconoscibile. Ne è un esempio *Pocałunek Judasza* (Il bacio di Giuda), che conferma come la tematica religiosa continui ad attrarre gli espressionisti anche dopo la conclusione dell'esperienza di *Bunt*; ora, tuttavia, essa è molto più spiritualizzata che intesa socialmente e politicamente, tanto da attrarre anche i membri del gruppo *Jung Idysz*¹⁵. Hulewicz spiega la funzione dell'oggetto

13] S. PRZYBYSZEWSKI, *Powrotna fala – Naokoło ekspresjonizmu*, in: J. RATAJCZAK, *Krzyk i ekstaza – Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, p. 47.

14] J. PANIEŃSKI, *Ekspresjonizm a nauki przyrodnicze*, in: J. RATAJCZAK, *Krzyk i ekstaza...*, op. cit., 231.

15] Nel 1918 si forma a Łódź il gruppo *Jung Idysz* intorno alla rivista omonima, che organizza serate artistiche e patrocina la pubblicazione di volumi poetici in *yiddisch*. Il gruppo, infatti, è costituito da artisti di origine ebraica: tra gli altri, Jankiel Adler, Henoch Barciński, Icchock Brauner, Ida Braunerówna, Pola Lindenfeldówna, Marek Szwarc. Il punto di riferimento è il poeta e grafico Mojżesz Broderson. Grazie ad Adam Bederski, che dalla fine del 1917 vive a Łódź, *Jung Idysz* entra in contatto con gli espressionisti: Małgorzata e Stanisław Kubicki, Jan Panieński e Stanisław Skotarek incontrano Adler, Lindenfeldówna e Szwarc; vengono progettate varie mostre a Poznań e in altre città polacche. Effettivamente va in porto la realizzazione di un'unica esposizione comune, aperta a Poznań il 19 maggio 1920 e denominata III Mostra degli Artisti Indipendenti. Sulle pagine di "Zdrój" si ospitano, intanto, le riproduzioni delle xilografie di Lindenfeldówna e Szwarc. La collaborazione tra i coniugi Kubicki e Jankiel Adler prosegue anche all'estero: a Berlino, essi creano il *Gruppe progressiver Künstler*, che organizza tra l'ottobre e il novembre 1922 la Mostra Internazionale degli Artisti Rivoluzionari. Intorno al 1922, l'esperienza di *Jung Idysz* può dirsi

all'interno di un'opera espressionista nell'articolo *My* (Noi): "Nel quadro di un espressionista l'oggetto esiste solo per quanto è utile all'artista, con la linea e col colore, ad esprimere la sua sintesi"¹⁶.

Anche lui è indirizzato verso la sintesi, quindi, sebbene da più parti gli venga rimproverata la mancanza di univocità stilistica¹⁷. Altri artisti tendono invece alla deformazione, all'espressione di stati interiori che Stanisław Marcus riassume così:

Le immagini espressioniste hanno una fonte reale nella psiche umana, nel subconscio. Costateremo più avanti che in ognuno di noi può accadere qualcosa del genere, il che è come un prototipo delle immagini espressioniste. Parlo di immagini pre-sonno, ipnotiche. [...] Notiamo in seguito il carattere allucinatorio che nelle immagini pre-sonno suscita l'impressione della loro estraneità, indipendenza da noi. Le immagini espressioniste devono colpire per la natura del carattere sciolto e anche per il carattere visionario¹⁸.

Risale al 1919 l'incisione *Obląkani* (Pazzi) di Wroniecki, in cui è evidente il tentativo di restituire gli stati psichici delle due figure rappresentate¹⁹. Dobrowolski definisce Wroniecki: "Sensibile alla forma più degli altri"²⁰. Presso altri artisti, la predilezione per la resa dell'istinto e dell'interiorità conduce all'astrazione. Accade a Władysław Skotarek, che nel 1919 indaga un tema tipicamente espressionista come quello di *Okrzyk* (Grido); mentre in *Panika* (Panico) le figure sono deformate prima che stilizzate. Il tema dell'urlo viene introdotto in Polonia da Przybyszewski e riscuote successo presso Artur Maria Swinarski, oltre che presso Skotarek. Swinarski tende all'astrazione in opere quali *Pijący* (Il bevitore) del 1919 e *Zwiastowanie* (Annunciazione) dell'anno seguente. Altrove, pur trattando tematiche

conclusa. Da segnalare una recente (17 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010) mostra presso il Museo dell'Arte di Łódź, intitolata *Polak, żyd, artysta – tożsamość a awangarda*, che ha ripercorso le tappe del movimento *Jung Idysz*.

16] J. HULEWICZ, *My*, in: J. RATAJCZAK, *Krzyk i ekstaza...*, op. cit., p. 57.

17] S. STOPCZYK, *Ekspresjonizm...*, op. cit., p. 2, scrive: "Come grafico, egli provò alternativamente sia incisioni in rilievo che tecniche di decapaggio, giungendo per questa strada ad effetti così diversi, che abbiamo proprio l'impressione come se all'artista mancasse la decisione su quale maniera dovesse adottare come propria".

18] S. MARCUS, *Psychologiczne i filozoficzne źródła ekspresjonizmu*, in: J. RATAJCZAK, *Krzyk i ekstaza...*, op. cit., p. 237.

19] Łukaszewicz e Malinowski commentano a proposito di *Obląkani*: "Nell'opera, stati psichici estremi venivano espressi attraverso segni e smorfie del viso; a loro si accompagnano le linee nette, a zig-zag dello sfondo e uno spazio fortemente appiattito", in: P. ŁUKASZEWICZ, J. MALINOWSKI, *Ekspresjonizm...*, op. cit., p. 17.

20] T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne malarstwo...*, op. cit., p. 139.

religiose egli resta legato a una figurazione fortemente caratterizzata: è il caso di *Mojżesz* (Mosé) e di *Zesłanie Ducha Świętego* (Discesa dello Spirito Santo).

LA PITTURA TRA ESPRESSIONISMO E FORMISMO

Al contrario di quanto accade in ambito poetico, la vicinanza tra espressionismo e formismo è sensibile in pittura e nelle arti visive in genere. Tanto che vari artisti considerati formisti in un primo momento, sono accostati all'espressionismo con una frequenza sempre più alta. Una causa sta nella confusione iniziale che si viene a creare tra i due movimenti, tra le definizioni che dovrebbero separarli e invece li tengono uniti sotto quella comune di "espressionismo" fino al 1919²¹. Un'altra ragione, ben più motivata, è rappresentata dalle sortite programmatiche di alcuni artisti formisti soprattutto agli albori della corrente. Zbigniew Pronaszko, nell'articolo *O ekspresjonizmie* (Sull'espressionismo) del 1918, propaganda l'espressione come scopo, sebbene si tratti dell'espressione dell'oggetto e non del soggetto²². Un altro artista storicamente legato al formismo, vale a dire Tytus Czyżewski, scrive su "Wianki" nell'articolo *O najnowszych prądach w sztuce polskiej* (Sulle nuove tendenze dell'arte polacca):

L'idea della forma può essere solo interiore e non tratta dal mondo esterno, sebbene possa ricordarlo. L'idea della forma è rappresentata dalla mia definizione personale e creativa in rapporto a qualsiasi forma esteriore. [...] L'idea della forma sono io stesso come motore creativo nel rapporto col materiale. L'idea della forma è il prodotto

21] L'acquisizione del termine "formismo" avviene ufficialmente durante la terza Mostra degli Espressionisti Polacchi a Cracovia, inaugurata il 3 settembre 1919 presso l'"Associazione degli Amici delle Belle Arti". Sul catalogo della mostra, Leon Chwistek pubblica l'articolo *Formizm*, scritto a Zakopane nell'agosto dello stesso anno. Vi si legge che il termine espressionismo per due anni: "È stato utilizzato unicamente come simbolo di protesta contro l'arte ufficiale. In breve tempo è risultato, però, che questo termine ci legava nella convinzione generale all'arte tedesca, che resta sempre nell'ambito della sperimentazione, senza retrocedere, in molti casi, al cospetto di una stramberia di cattivo gusto. In queste condizioni si è rivelata la necessità di marcare la nostra differenza con l'introduzione di un nome nuovo. In questo modo siamo giunti a definirci "formisti", in: L. CHWISTEK, *Formizm*, in: "Formiści – Wystawa III. Katalog", 1919, pp. 5-6.

22] Z. PRONASZKO, *O ekspresjonizmie*, in: "Maski", nr 1/1918, p. 16, scrive: "In questo caso, lo scopo è l'espressione che si rivela con l'aiuto del segno, della convenzione, reagendo alle forme che s'impongono a noi con l'analisi di un oggetto. Trovare una forma per questa espressione è compito essenziale della pittura e l'espressionismo ne è allettato. L'impressionismo dava un'impressione ottica dell'oggetto, l'espressionismo vuole rivelarne l'espressione".

individuale creato dal materiale (in questo caso, dunque, l'artista è creatore, non imitatore)²³.

Riducendo la forma a contenuto interiore, Czyżewski pare avvicinarsi effettivamente agli insegnamenti espressionisti. I suoi legami con la corrente filtrata in Polonia dalla Germania attraverso il gruppo di "Zdrój", sono rimarcati soprattutto per quanto concerne i cosiddetti *obrazy wielopłaszczyznowe* – "dipinti pluridimensionali". In occasione della prima mostra formista a Cracovia, nel novembre 1917²⁴, Czyżewski ne presenta addirittura ventuno. Si tratta di composizioni di legno e cartone, con una cornice solitamente irregolare e la superficie interna dipinta e tagliata in maniera disuguale, sì da creare punti in rilievo e altri incavati. L'effetto ricercato è quello, appunto, di uno spazio pluridimensionale. Tali composizioni suscitano la reazione immediata del pubblico e della critica, entrambe molto negative. Tocca a Chwistek e Winkler difenderle, accostandole al movimento formista. Già nel 1918, nell'articolo *Wielość rzeczywistości w sztuce* (Molteplicità di realtà nell'arte), Chwistek fa riferimento ai "dipinti pluridimensionali" di Czyżewski come alle opere che rispondono meglio alla realtà futurista, in seguito ribattezzata formista²⁵; mentre Winkler, dopo aver accusato la critica per aver reagito agli *obrazy wielopłaszczyznowe* come di fronte alla prima locomotiva, scrive:

23] T. CZYŻEWSKI, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, in: "Wianki", nr 1-3/1919.

24] Il 4 novembre 1917, due giorni dopo una conferenza introduttiva di Zbigniew Pronaszko, viene inaugurata la prima Mostra degli Espressionisti Polacchi presso l'"Associazione degli Amici delle Belle Arti" a Cracovia in plac Szczepański. Czyżewski s'incarica di stilizzare il manifesto pubblicitario con un drago formista. L'esposizione è molto vasta: consta infatti di oltre 120 opere con carattere diverso, tra le quali 28 originali dipinti su vetro della zona dei Tatra.

25] Cfr. L. CHWISTEK, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, in: "Maski", nr 3/1918, p. 60. Chwistek è persuaso che la realtà non sia unica, bensì possa essere concepita in almeno quattro modi diversi. *Rzeczywistość popularna* – "la realtà popolare", la realtà di ogni giorno come l'afferriamo superficialmente. *Rzeczywistość fizyki* – "la realtà fisica", molto più complessa poiché il mondo è composto di particelle incolori e invisibili (atomi, protoni, elettroni) inaccessibili alla nostra percezione e alla nostra esperienza: ne deriva l'impossibilità di una conoscenza diretta. *Rzeczywistość psychologów* – "la realtà psicologica" o "dei psicologi", basata sul convincimento che tutto sia solo una somma di impressioni. Per coloro i quali la realtà è anzitutto un sistema di sensazioni, le cose non esistono; si riducono invece ad insiemi di emozioni. *Rzeczywistość wizjonerów* – "la realtà dei visionari", conosciuta solo da chi ha spesso sogni e visioni in stato di veglia: mistici, grandi poeti (Santa Teresa d'Avila, Baudelaire). A ogni differente tipo di realtà, Chwistek fa corrispondere una maniera pittorica: l'arte corrispondente alla "realtà dei visionari" o "realtà delle immagini" è la nuova arte che Chwistek definisce prima come "futurismo" e quindi come "formismo".

Per quanto la musica sia legata principalmente al tempo e la pittura, invece, allo spazio, ecco che i dipinti pluridimensionali di Czyżewski sembrano essere un passo comunque temerario nella direzione della sintesi delle due arti²⁶.

Con i giudizi dell'epoca, che tendono a spingere gli *obrazy wielopłaszczyznowe* tra le braccia del formismo, rompe Tadeusz Dobrowolski:

La mancanza di coerenza stilistica, l'esitazione incessante tra la raffigurazione, l'analisi cubista e l'espressionismo divennero la caratteristica fondamentale dell'artista, che era legato anche alla tradizione, soprattutto nella sua versione primitivo-popolare, nelle sue manifestazioni liriche e sentimentali²⁷.

Partendo dalle immagini pluridimensionali, accanto a una componente figurativa e ad una cubista Dobrowolski riconosce i caratteri dell'espressionismo nell'arte di Czyżewski. Altrove, tali caratteri sono evidenziati anche nei ritratti di Czyżewski, ad esempio in quello cui Bruno Jasieński fa da modello²⁸. Malgrado l'intervento programmatico su "Wianki" e gli accostamenti all'espressionismo da parte di alcuni critici, Czyżewski mantiene salda la propria reputazione di formista delle arti visive. Per altri, invece, la "battaglia" dell'attribuzione è ancora in corso.

Stanisław Ignacy Witkiewicz è definito molto spesso come "espressionista" tanto per le sue idee, quanto per le sue realizzazioni pratiche. In effetti, ricorda da vicino Panieński e il suo obiettivo artistico di rendere un'esperienza metafisica quando scrive nell'articolo *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi* (Alcune riserve contro il futurismo):

Affermo che l'Arte è espressione di ciò che, in mancanza di un termine migliore, chiamo "sentimento metafisico" e che definisco come unicità di una personalità data direttamente e non con la ragione, oppure unicità del nostro "io" in opposizione all'infinita molteplicità della totalità dell'Esistenza²⁹.

26] K. WINKLER, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Nakładem Księgarni D. E. Friedleina, Kraków 1921, p. 82.

27] T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne malarstwo ...*, op. cit., p. 114. "La mancanza di coerenza stilistica, l'esitazione incessante tra la raffigurazione, l'analisi cubista e l'espressionismo divennero la caratteristica fondamentale dell'artista, che era legato anche alla tradizione, soprattutto nella sua versione primitivo-popolare, nelle sue manifestazioni liriche e sentimentali".

28] Si legge in: AA.VV., *Historia sztuki polskiej – w zarysie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, vol. 3, p. 312: "Dopo il 1920 dipinse i ritratti del redattore Stanisław Mróz, dei poeti Bruno Jasieński e Aleksander Wat che univano il formismo e persino il realismo con l'espressionismo".

29] S. I. WITKIEWICZ, *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi*, in: "Czartak", nr 1/1922, in: Id., *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1959, p. 316.

Così come il legame tra la tendenza metafisica in arte e la società che Witkiewicz esplicita in *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (Nuove forme in pittura e malintesi che ne conseguono):

Tanto più le forme di vita divengono meccaniche e noiose, tanto più un certo tipo di individui della nostra specie deve compensarlo in una sfera del tutto indipendente per sua natura dalla vita”³⁰ ricorda le parole di Jan Stur scritte lo stesso anno, il 1919, nell’articolo *Ekspresjonizm*:

Cos’è la tendenza al Bello? È il risultato della nostra insoddisfazione per la vita delle esperienze quotidiane, per i confini limitati della realtà. È qualcosa che dobbiamo chiamare tendenza metafisica³¹.

L’ostinata ricerca del segreto metafisico avvicina senz’altro Witkiewicz agli espressionisti. Per l’uno e per gli altri, sottolinea Andrzej Lam, l’arte:

Per poter esercitare il proprio ruolo fondamentale, deve rinunciare alla mediazione nei confronti delle forme reali della realtà, dei sistemi concettuali speculativi e delle emozioni concrete; piuttosto, essa deve recuperare la capacità di rivelare problemi invero distanti dalla sfera pratica, ma inquietanti nella maniera più profonda dal punto di vista della loro misteriosità ontologica³².

Non soltanto alcune intenzioni programmatiche di Witkiewicz sembrano sovrapporsi a quelle degli espressionisti, ma anche certi caratteri delle sue composizioni pittoriche. Egli reputa la pittura come la forma d’arte più pura, anche nel confronto con la musica. Il colore ed il suono, secondo Witkiewicz, sono entrambi elementi primari, ma il suono è sottoposto alle esigenze del ritmo; ecco dunque che: “Teoricamente, la pittura è più adatta per esprimere i sentimenti metafisici”³³. L’opera pittorica dovrà essere individualizzata il più possibile, il più possibile soggettiva:

L’Arte Pura, malgrado sia la meno individuale, la più generale, come risultato finale delle proprie opere, come forma, deve essere individualizzata al massimo per avere il valore dell’universalità, rappresentare una bellezza astratta ed ideale³⁴.

30] S. I. WITKIEWICZ, *Nowe formy ...*, op. cit., p. 162.

31] J. STUR, *Ekspresjonizm*, in: “Gazeta Wieczorna”, 1919, p. 203.

32] A. LAM, *Polska awangarda...*, op. cit., pp. 97-98.

33] S. I. WITKIEWICZ, *Nowe formy ...*, op. cit., p. 31.

34] Ibid., p. 35.

Una forma soggettiva tesa alla ricerca del sentimento metafisico: la pittura, così come viene teorizzata da Witkiewicz, porta i segni evidenti di un'influenza espressionista. Altrettanto fanno le sue realizzazioni pratiche. I ritratti psicologici e ben distanti dal naturalismo, che pure egli non considera come arte pura³⁵, sono avvicinati all'espressionismo dalla maggior parte dei critici³⁶. Anche l'utilizzo del colore da parte di Witkiewicz è accostato agli espressionisti. Già nell'articolo *Formista o formizm* (Formista sul formismo) del 1921³⁷, egli si difende dall'accusa di dipingere "a freddo", un'accusa che riguarda: "La combinazione di armonie coloristiche "normali" o 'sovversive'"³⁸. Winkler lo spinge tra le braccia dell'espressionismo a causa della ricercatezza nell'uso del colore, della freddezza che emana dalle sue opere con tinte armoniche. Witkiewicz, dal canto suo, studia approfonditamente la problematica del colore, ma senza giungere a preferire una combinazione armonica ad una poco omogenea. Per lui un quadro può essere bello in virtù del fatto:

Che i colori, indipendentemente da quanto il loro insieme rammenti un dato momento della natura con una certa illuminazione, creino un'armonia o una disarmonia che si debba approvare in rapporto alla composizione³⁹.

La disarmonia dei colori può essere accettata, quindi, se intimamente connessa all'esigenza formale di un'opera. L'armonia che Witkiewicz va ricercando sembra, più che altro, quella della composizione in sé. Del resto egli viene allontanato dal formismo anche per la sua pittura decorativa, una caratteristica che Chwistek e Winkler non riconoscono⁴⁰ e che risulta

35] In: *Bilans formizmu*, "Głos Plastyków", n. 8-12/1938; S. I. WITKIEWICZ, *Nowe formy* ..., op. cit., p. 355, scrive a proposito: "Il ritratto psicologico è arte applicata, non pura".

36] Tra gli altri, P. ŁUKASZEWICZ e J. MALINOWSKI, *Ekspresjonizm* ..., op. cit., p. 15, scrivono che per quanto riguarda i ritratti: "Witkiewicz giunge pure alle deformazioni espressioniste, servendosi come uno dei mezzi utili alla vivisezione psicanalitica degli stati d'animo delle persone ritratte".

37] S. I. WITKIEWICZ, *Formista o formizm*, in: Id., *Nowe formy* ..., op. cit., p. 315. "Nonostante la tendenza all'esattezza in teoria, i quadri non sono dipinti "a freddo"; anzi, proprio al contrario, in uno stato di completa incoscienza".

38] Il rilievo di K. WINKLER, *Formizm* ..., op. cit., p. 89, è del 1921 e provoca la reazione di Witkiewicz. Il riferimento alle "armonie coloristiche normali o sovversive" trae origine dalle seguenti parole di S. I. Witkiewicz, *Nowe formy* ..., op. cit., p. 82: "Le composizioni coloristiche che si basino sulle semplici armonie descritte in precedenza e sulle loro combinazioni che non creano disarmonia, le chiameremo "normali" oppure "semplici"; al contrario, chiameremo "sovversive" o "perverse" quelle che dovremo giudicare consapevolmente fondate sulle disarmonie o su soluzioni perverse".

39] S. I. WITKIEWICZ, *Nowe formy* ..., op. cit., p. 45.

40] L. CHWISTEK, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, in: Id., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa, Czytelnik, 1960, p. 109, scrive: "L'ideologia della pittura decorativa (quella di Gauguin, Śliwiński da noi), che Witkiewicz rappresenta attualmente, era ed è estranea ai

estranea pure all'espressionismo. Essa sembra trarre origine, piuttosto, dal decorativismo della secessione⁴¹. Witkiewicz riduce il contenuto alla forma, alla "pura forma"; mentre Chwistek mette in guardia proprio dal pericolo che la forma senza contenuto si trasformi in ornamentazione⁴².

Essendo le opere d'arte visiva di Witkiewicz legate alla pittura assai più che alla grafica, egli viene messo in relazione con le correnti internazionali: l'espressionismo polacco, infatti, tratta marginalmente il problema del colore, riducendolo quasi sempre a quello del contrasto tra bianco e nero. Soltanto Dobrowolski azzarda un paragone concreto tra Witkiewicz e gli espressionisti polacchi, assimilando i suoi 'mostri' a quelli di Jerzy Hulewicz⁴³. Dal canto suo Karol Estreicher compara i dipinti di Witkiewicz con quelli del simbolismo tedesco e scandinavo⁴⁴, mentre Joanna Pollakówna vi scorge una somiglianza con l'espressionismo di Kubin⁴⁵. È significativo che nessun accostamento riguardi i movimenti europei considerati di riferimento per il formismo, quali il cubismo e il purismo.

Fin dall'inizio della sua carriera pittorica, dunque, Witkiewicz è avvicinato agli espressionisti polacchi ed europei in genere. Le affinità teoriche sono quelle dell'importanza riservata alla metafisica e all'individuo che ne stimola la ricerca; in pratica, esse si traducono nell'affermazione della forza espressiva e nello studio degli stadi interiori. Ai tempi della mostra formista che si tiene a Varsavia presso lo spazio di "Zachęta", aprile-maggio 1921, il critico Mieczysław Wallis riconosce un gruppo di espressionisti tra coloro che espongono le proprie opere. Nell'articolo *Wystawa formistów polskich* (Mostra dei formisti polacchi), uscito su "Robotnik" il 15 maggio 1921, egli scrive:

Un secondo grande gruppo (il cubismo lo possiamo ritenere un caso estremo all'interno del formismo) è stabilito dagli artisti che, rifiutando la riproduzione della natura come compito non degno di un artista, si sforzano di dipingere i propri

fondatori del gruppo formista". Chwistek riprende un concetto in voga presso i formisti, espresso anche da K. WINKLER, *Formizm* ..., op. cit., p. 88, il quale scorge nella pittura di Witkiewicz un eccesso di idee puramente decorative.

41] Cfr. P. ŁUKASZEWICZ, J. MALINOWSKI, *Ekspresjonizm* ..., op. cit., p. 15.

42] J. POLLAKÓWNA, *Formiści*, Ossolineum, Wrocław... 1972, p. 125 riassume così il timore di Chwistek: "Una forma costruita così liberamente, affrancata dal motivo dominante del contenuto, può trasformarsi in un momento in forma ornamentale".

43] T. DOBROWOLSKI, op. cit., p. 137, scrive a proposito di Jerzy Hulewicz: "Intagliò figure visive di mostri, il che lo rese simile a Stanisław Ignacy Witkiewicz".

44] Cfr. K. ESTREICHER, *Przedmowa*, in: L. CHWISTEK, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, op. cit., p. 16.

45] Cfr. J. POLLAKÓWNA, *Formiści*, op. cit., p. 83.

stati interiori, le proprie passioni, le aspirazioni e i pensieri. Gli insiemi delle linee e dei colori dai quali è composto il dipinto devono rappresentare, secondo loro, soltanto i segni degli stati interiori dell'artista.[...] A questa tendenza si è dato il nome di 'espressionismo'; gli espressionisti sono (sebbene non usino questo titolo): Witkowski, Tytus Czyżewski e Stanisław Ignacy Witkiewicz⁴⁶.

Wallis è molto abile ad individuare un gruppo espressionista tra gli artisti presenti alla mostra, un gruppo in cui rientra la maggioranza di essi; tanto più in considerazione va tenuto il suo inciso sul cubismo come "caso estremo" all'interno del formismo. Si fa largo infatti, è una delle prime volte, l'ipotesi della vicinanza tra espressionismo e formismo nel nome dell'emozione soggettiva. Chwistek confermerà più avanti, nell'articolo *Twórcza siła formizmu* (Forza creativa del formismo) del 1938:

I formisti dipingevano così come sentivano. Si trattava di persone che sentivano semplicemente, pieni di fantasia e ingenuità davvero infantile. Erano come un bambino che decide di andare in giardino con una pala per dissotterrare l'oro. Non troverà l'oro, ma scopre qualcosa di incomparabilmente più prezioso: il fascino di una grande suggestione artistica⁴⁷.

Al contrario degli espressionisti, tuttavia, i formisti filtrano l'emozione attraverso l'intelletto, la sottomettono alla disciplina formale⁴⁸. Il sentimento diventa addirittura un fattore organizzativo. Con le sue opere, Witkiewicz testimonia tale procedimento creativo. Egli non può essere considerato un espressionista *tout court*, infatti, poiché così facendo si rischierebbe di tralasciare un aspetto altrettanto importante della sua arte. Si legge in *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* (Introduzione alla teoria di pura forma nel teatro) a proposito della figura dell'artista in generale:

Il sentimento metafisico primordiale, oppure l'intuizione diretta dell'unicità nella molteplicità come tale, si polarizza, si individualizza nell'insieme della sua psiche, per diventare in seguito costruzione della Pura Forma resa oggettiva, distaccata,

46] M. WALLIS, *Wystawa formistów polskich*, in: Id., *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa, Wydawnictwo Arcady, 1959, p. 306.

47] L. CHWISTEK, *Twórcza siła formizmu*, in: "Głos Plastyków", n.8-12/1938; Id., *Wielość rzeczywistości...*, op. cit., p. 121.

48] K. WINKLER, *Formizm* ...op. cit., pp. 91-92, scrive che: "Il formismo [...] tende anzitutto al bilanciamento dei valori spirituali con quelli intellettuali, quando l'intelletto e il sentimento, muovendosi con la mano dell'artista, rappresentano l'insieme armonico dei fattori grazie ai quali nasce una nuova forma".

proprio tale e non diversa, che reca su di sé le tracce dello stesso processo di individualizzazione senza il quale una vera opera d'arte è impossibile⁴⁹.

La 'pura forma' è costruzione, quindi, che reca su di sé i segni della personalità dell'autore come elementi non essenziali eppure necessari all'opera⁵⁰. Tanto più è forte la presenza della soggettività, dell'"unicità" dell'artista, tanto più diventano significativi gli elementi metafisici che stanno all'origine delle sue composizioni. Egli deve rimanere se stesso e, al contempo, essere 'pura forma':

Da una parte l'artista deve essere esattamente com'è, dall'altra deve essere 'pura forma'; da una parte quel che abbiamo chiamato "sentimento metafisico", dall'altra qualità pure legate da un'unica idea, che muta il caos in unicità indissolubile⁵¹.

La realizzazione di un'opera d'arte sembra avvenire in due passaggi, allora, che corrispondono a quello tra l'espressionismo e il formismo: il sentimento metafisico si fa soggettivo nella psiche dell'autore, che organizza le proprie emozioni senza cancellarle. Un quadro non può essere valutato esclusivamente col metro delle sensazioni che suscita, né col criterio della costruzione, giacché "non è un ponte"⁵²: "Un buon quadro è quello che desti sentimenti metafisici attraverso la propria "pura forma", anche solo in un'unica persona. Purtroppo, questa è la sola definizione possibile⁵³.

A ben vedere, da una parte hanno ragione coloro i quali considerano Witkiewicz un espressionista; dall'altra, ci sono ottime ragioni per accostarlo ai formisti. Lo stesso Winkler, pur rimproverandogli l'uso "a freddo" del colore, un'eccessiva ornamentazione, la mancanza di semplicità⁵⁴ come

49] S. I. WITKIEWICZ, *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze*, in: Id., *Teatr*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1923, p. 12.

50] S. I. WITKIEWICZ, *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi*, op. cit., p. 316, scrive: "Poiché, tuttavia, sono le persone viventi a creare le opere e non gli spiriti astratti, in ogni opera d'arte devono trovare espressione elementi vitali non essenziali eppure necessari nello stesso processo creativo".

51] Id., *Nowe formy* ..., op. cit., p. 58. "Da una parte l'artista deve essere esattamente com'è, dall'altra deve essere "pura forma"; da una parte quel che abbiamo chiamato "sentimento metafisico", dall'altra qualità pure legate da un'unica idea, che muta il caos in unicità indissolubile".

52] Ibid., p. 104: "Quello della costruzione non rappresenta alcun criterio, poiché l'opera d'arte non è un ponte".

53] Ibid., p. 105.

54] K. WINKLER, op. cit., p. 88, scrive: "Allo stesso modo, una certa mancanza di semplicità nell'uso della forma, al cospetto di un simultaneo, quasi impressionista spezzettamento del colore testimonierebbe piuttosto di un legame abbastanza allentato di questo originale artista con l'arte formista e nuova in generale".

caratteri estranei al formismo, ne sottolinea “la supremazia della ragione, dell’intelletto”⁵⁵. Molti anni dopo, Joanna Pollakówna scorge anzitutto l’ordine nelle composizioni di Witkiewicz: “Tuttavia, paradossalmente, presso quei quadri “chiassosi” e apparentemente caotici, si tratta dell’ordine. L’ordine di una composizione pittorica pensata con precisione”⁵⁶.

Un buon numero di critici avvicina Witkiewicz ai formisti per il ruolo fondamentale che egli riserva alla costruzione, all’organizzazione del processo creativo. La sua investigazione pittorica, che egli stima essersi conclusa già nel 1924⁵⁷, non può essere imprigionata all’interno di un’unica definizione, però. Coi suoi quadri, Witkiewicz rappresenta piuttosto il passaggio dell’arte polacca dall’espressionismo al formismo: da entrambi i movimenti, egli si appropria di alcuni tra i caratteri più rilevanti.

Un altro artista considerato solitamente a metà strada tra espressionismo e formismo è August Zamoyski, pittore e scultore. Egli si divide, di fatto, tra i due movimenti: collabora con “Zdrój”, dove spesso compaiono i suoi disegni, espone indifferentemente alle mostre riservate agli artisti dell’uno o dell’altro gruppo. Non è un caso che la sua figura venga accostata di frequente a quella di Witkiewicz. Quest’ultimo, tuttavia, lungo la sua carriera pittorica sembra trattenere alcuni dei caratteri espressionisti e formisti insieme; mentre l’opera di Zamoyski è come divisa in due parti. Gli inizi appartengono all’espressionismo. Sono considerate espressioniste alcune sue sculture che deformano il soggetto ritratto⁵⁸; Łukaszewicz e Malinowski reputano che anche presso di lui l’investigazione degli istinti rivesta particolare importanza, come dimostra il ciclo *Ich dwoje* (Loro due)⁵⁹. Nell’opera raffigurata, così come nella scultura di *Tango*, Zamoyski tende all’astrazione, senza però lasciarsi andare del tutto. Nel corso del tempo, egli preferisce attutire gli impulsi dell’interiorità sottomettendoli alle esigenze della forma, anzi che dar loro libero sfogo. Arriva ad aspirare alla geometria, tanto che Winkler scrive di lui: “Nei lavori di Zamoyski prevale la combinazione aritmetica

55] Ibid., p. 88.

56] J. POLLAKÓWNA, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa, Auriga Oficyna Wydawnicza, 1982, p. 21.

57] S. I. WITKIEWICZ, *Bilans formizmu*, op. cit., p. 354, scrive, infatti: “Ho mirato a realizzare in modo consequenziale la mia teoria in pratica [...] fino alle ultime composizioni del 1924, con le quali ho concluso il mio lavoro artistico in pittura”.

58] Cfr. J. SZCZEPIŃSKA, *Historia i program grupy “Formiści polscy” w latach 1917-1922*, in: AA.VV., *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki i krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, 1954, n. 3-4 – 19-20, p. 241.

59] Cfr. P. ŁUKASZEWICZ, J. MALINOWSKI, *Ekspresjonizm ...*, op. cit., p. 17.

della forma e delle sue parti rispetto al motivo centrale, quello delle dissonanze e sproporzioni⁶⁰.

Intervenendo sul terzo numero di "Zwrotnica" con l'articolo *O kształtowaniu* (Della formazione), Zamoyski propaganda la teoria della "pura forma" addirittura oltre l'esempio di Witkiewicz. Egli tende all'eliminazione totale degli elementi estranei all'opera: la forma è tanto più pura "quanto meno nell'opera stessa si trovino elementi estranei"⁶¹; mentre per Witkiewicz, la presenza di particolari non essenziali, soprattutto se trasmettono il segno specifico dell'autore, può risultare necessaria alla riuscita di un prodotto artistico.

FORMISMO E PITTURA

Diversamente da quanto accade per il caso dell'espressionismo, in quello del formismo non si tratta semplicemente del maggiore valore artistico delle sue opere pittoriche rispetto a quelle letterarie, né di una maggiore corrispondenza alle idee programmatiche dei suoi quadri rispetto alle poesie. Il formismo, infatti, è una corrente pressoché esclusivamente pittorica; i precetti dei suoi teorici più importanti vanno sempre intesi come rivolti alle arti visive.

Le opere formiste non possono essere considerate una rottura totale rispetto alle tendenze artistiche contemporanee. Malgrado un'opposizione che va crescendo sempre più nei confronti dell'espressionismo, infatti, molte realizzazioni formiste risentono dell'influenza del movimento raccolto intorno a "Zdrój" e dei gruppi che lo alimentano dall'estero. Erazm Kuźma giunge al punto di non scorgere sostanziali differenze tra il formismo e l'espressionismo polacco⁶²; Stanisław Stopczyk indica la differenza fondamentale tra le due correnti nel trattamento di una tendenza comune, ovvero quella che conduce alla deformazione:

Le deformazioni [...] risultavano presso i formisti dalla ricerca di regole generali per la costruzione della forma di un'immagine e di tensioni attive in essa, dalle indagini sui modi di definire uno spazio e così via; presso gli artisti di *Bunt*, invece,

60] K. WINKLER, *Formizm* ..., op. cit., p. 90.

61] A. ZAMOYSKI, *O kształtowaniu*, in: "Zwrotnica", n.3/1922, p. 67, scrive: "Ne va della pura forma ed essa è tutto ciò che è nato dalla pura necessità di una forma, ed è sempre stato così da secoli, con tutto quel che aveva a che fare con l'arte; la forma è tanto più pura, quanto più sola ed unica era la sua necessità e, quindi, quanto meno nell'opera stessa si trovino elementi estranei. [...] Tanto più pura è la forma, tanto più grande sarà l'opera d'arte!!!".

62] Ibid., p. 55, egli scrive: "Tra "Zdrój", soprattutto il gruppo di *Bunt*, e i formisti non ci sono differenze sostanziali".

dall'intenzione di conferire una forma sintetica a visioni fugaci prodotte dalla sfera del subconscio⁶³.

Lo scarto tra espressionismo e formismo è dato, in ultimo, dall'opposizione intelletto-intuizione:

Nel confronto tra le idee generali dei due gruppi si manifestò come il dilemma tradizionale del vetro e dell'occhio, come un'antinomia tra esperienza e intuizione, intelletto e sentimento, razionalismo e romanticismo⁶⁴.

I formisti, tuttavia, non bandiscono dalle proprie opere l'interiorità espressionista; se ne appropriano per sottometterla al rigore della ragione e della costruzione. In questo senso, lo si è già accennato, il formismo si configura come superamento dell'espressionismo, piuttosto che come sua negazione. Tracce dell'influsso espressionista si scorgono nelle opere dell'ideologo formista più radicale, Leon Chwistek, oltre che in quelle di Czyżewski, Witkiewicz e Zamoyski. In *Twórcza siła formizmu* Chwistek ammette: "In confronto al cubismo e all'espressionismo, il formismo fu indubbiamente una corrente moderata, tesa al passaggio dalla deformazione alla formazione"⁶⁵.

La concessione che Chwistek fa alla deformazione come punto di partenza dell'arte formista si richiama, in fondo, alla "visione interiore" dell'espressionismo polacco⁶⁶. In una critica ai quadri di Chwistek, Winkler sottolinea proprio il ruolo della forza d'espressione:

L'intensificazione della forza d'espressione con l'aiuto di una composizione di forme reali con quelle irreali, regolare e non a causa di una dinamica dello spazio troppo originale, insieme ad una certa sottomissione alla disciplina stilistica, cui la fantasia dell'autore deve cedere per creare un'opera uniforme: ecco le idee che trovano la loro piena e, al contempo, naturale realizzazione in questi lavori⁶⁷.

63] S. STOPCZYK, *Ekspresjonizm...*, op. cit., p. 22.

64] Ibid., p. 22. "Nel confronto tra le idee generali dei due gruppi si manifestò come il dilemma tradizionale del vetro e dell'occhio, come un'antinomia tra esperienza e intuizione, intelletto e sentimento, razionalismo e romanticismo".

65] L. CHWISTEK, *Twórcza siła ...*, op. cit., p. 116.

66] Si tratta di un'espressione, *widzenie wewnętrzne*, utilizzata per la prima volta dal critico K. KLEIN, *Ekspresjonizm polski. Grupa "Zdroju"*, in: "Przegląd Humanistyczny", n. 4-5/1932.

67] K. WINKLER, *Formizm ...*, op. cit., p. 78.

Lo stesso Winkler, del resto, sarà accostato di frequente all'espressionismo. Egli ammette nell'articolo *Exegi monumentum*, uscito nel 1938 su "Głos Plastyków":

Nel turbinio di muse totalmente folleggianti, tuttavia, era difficile pensare ad un lavoro pacato e sistematico. Si creava in maniera quasi istintiva, mettendo in circolazione sovente degli schizzi, che rappresentavano del resto delle esperienze personali, delle intime confidenze, delle prove, piuttosto che opere d'arte concluse. Le parole "sintesi" e "costruzione" non furono mai usate ed abusate tanto spesso come durante questo dominio degli schizzi⁶⁸.

Gli schizzi, ad esempio quelli di Chwistek, sembrano a Winkler la conseguenza diretta di un'espressione artistica poggiata ancora, essenzialmente sull'istinto. Egli si avvicina alle tendenze espressioniste anche per via di certi espliciti richiami a Witkiewicz: al sentimento dell'artista che si oggettiva nella forma⁶⁹, alla noia che spinge verso un'impronta visionaria: "L'artista diventa un visionario! E lo è davvero e tanto più che mai, quando crea il proprio particolare mondo delle sue esperienze ed emozioni, il mondo del suo "io" interiore"⁷⁰.

Winkler finisce per identificare la "realtà dei visionari" propagandata da Chwistek come quella corrispondente all'arte formista, con una realtà interiore tipicamente espressionista. L'intuito e il sentimento si confermano, così, all'origine del formismo. La deformazione che essi producono agendo direttamente sull'autore non è prerogativa esclusiva dell'espressionismo, tuttavia. Esiste anche la deformazione cubista, da cui il formismo sembra aver preso molto. In particolare, dei fratelli Pronaszko si sottolinea la scomposizione logica che condividono con il cubismo⁷¹, oltre che evidenziare la loro rigorosa costruzione formista.

Anche sulla parte costruttiva del formismo, quella che interviene sugli impulsi interiori dell'artista, quella che caratterizza e specifica la corrente in maniera univoca, il cubismo pare esercitare una notevole influenza. Addirittura, Andrzej Turowski identifica i due movimenti: i cubisti polacchi avrebbero deciso di definirsi come "formisti" per non allontanarsi dalla

68] K. WINKLER, *Exegi monumentum*, in: "Głos Plastyków", n. 8-12/1938, p. 37.

69] Si legge: "Attraverso la forma si individualizza, quindi, la vita stessa; nella forma, al contempo, si oggettivano i sentimenti dell'artista, la sua anima", in: K. WINKLER, *Formizm...*, op. cit. p.69.

70] Ibid., p. 70.

71] Ibid., p. 87, si legge: "Tra i formisti, il cubismo trova nei fratelli Pronaszko i seguaci più decisi. Essi non gli obbediscono ciecamente, tuttavia. La schematizzazione di singole forme è nella loro arte completamente individuale e basata esclusivamente sulla scomposizione logica e conseguente delle superfici e delle macchie di colore".

tradizione, per non essere accusati di trarre origine da idee maturate all'estero⁷². Pur sottolineando gli influssi dell'espressionismo e del cubismo sugli artisti formisti, Joanna Szczepińska specifica:

In termini pratici essi presero piuttosto, tanto nella teoria quanto nella creazione diretta, le premesse fondamentali del cubismo, apportando loro però le proprie correzioni; tanto che, davanti all'accettazione della tesi di un certo generico influsso di tali correnti sul formismo, bisogna probabilmente ricercare le sue fonti più specifiche e concrete su di un terreno interamente "nostrano"⁷³.

Il formismo poggia le proprie idee su quelle cubiste, modificandole sensibilmente. All'uno si tramanda il culto dell'oggetto che caratterizza l'altro; nel passaggio, tuttavia, avviene un cambiamento importante. Winkler lo spiega così:

Mentre per Picasso esiste un oggetto il più delle volte autonomo, gettato in uno spazio vuoto, il formista riesce a trovare combinazioni certe e rapporti tra le forme non solo con la superficie della tela, ma anche con lo sfondo dell'immagine e con gli altri piani degli oggetti, che unisce in un insieme compositivo con le forme degli oggetti prossimi al primo piano⁷⁴.

Per il formismo, l'oggetto rappresenta dunque un impulso alla ricerca formale. Anche l'importanza che il cubismo riserva all'arte primitiva viene condivisa, e poi trasformata, dal formismo: per i cubisti essa diviene metodo creativo; per i formisti, invece, essa conduce all'approfondimento di un certo tipo di tradizione che faccia da base alla nascita di uno stile nazionale polacco.

L'artista formista considerato più vicino al cubismo è senza dubbio Zbigniew Pronaszko. Il suo progetto per l'altare della Chiesa dei Padri Missionari a Cracovia, risalente al 1912, è considerato da Turowski: "Come la primissima opera del cubismo polacco"⁷⁵. Chwistek considera la sua pittura religiosa come corrispondente della realtà primitiva e la mette in relazione, appunto, con il cubismo⁷⁶. In occasione di una mostra di Zbigniew Pronaszko,

72] A. TUROWSKI, *Awangardowe marginesy*, Warszawa, Instytut Kultury, 1998, p. 71, scrive: "In questo senso i cubisti polacchi, volendo conservare la tradizione, sebbene nella sua versione folcloristica, e rimanere ancora moderni (o cubisti), dovettero acquisire il nuovo nome di "formisti".

73] J. SZCZEPIŃSKA, *Historia i program ...*, op. cit., p. 225.

74] K. WINKLER, *Formizm ...*, op. cit., p. 74.

75] A. TUROWSKI, *Awangardowe marginesy*, op. cit., p. 62.

76] Cfr. L. CHWISTEK, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, in: "Maski", n. 2/1918, p. 38.

Wallis riconosce una fase “cubo-formista” all’interno dell’opera dell’artista. Nell’articolo *Wystawa obrazów Zbigniewa Pronaszki* (Mostra di dipinti di Zbigniew Pronaszko), uscito su “Robotnik” il 21 giugno 1922, si legge:

L’inserimento di un terreno, di vegetazione, di edifici in certi solidi geometrici regolari, nonché il volontario disinteresse per le regole della prospettiva, addirittura il loro rovesciamento: tutto ciò rappresenta una seconda fase “cubo-formista”⁷⁷.

Anche Leon Chwistek viene sovente accostato al cubismo. Intervendendo sul catalogo d’introduzione alla terza mostra formista di Cracovia, del resto, egli ammette i debiti della nuova corrente nei confronti dell’espressionismo, del futurismo e del cubismo⁷⁸. Da questo momento in poi, egli deve combattere una dura battaglia per distaccarsi dai pareri dei critici che lo legano ad altri movimenti artistici prima che al formismo. In merito al cubismo, sul secondo numero di “Formiści” Chwistek specifica:

Tendendo unicamente a una certa interpretazione dell’oggetto, il cubismo non va oltre la nozione “naturale” dell’oggetto: essa conta sulla sottolineatura di qualità che considera fondamentali in un dato momento (primitivismo). Nei quadri dei cubisti, gli oggetti si fanno avanti come tali, in rapporti il più delle volte distaccati; il che, naturalmente, non ostacola affatto la realizzazione conseguente dei suoi principi compositivi. [...] Al contrario, il formismo rompe con la nozione tradizionale dell’oggetto, ponendo piuttosto l’accento su forme che la presenza di un oggetto accorda all’atmosfera. Per effetto di ciò i dipinti formisti, sebbene si basino su materiale noto dall’esperienza quotidiana, non condividono con essa il carattere mosaicato, rivelando un’assidua tendenza alla più grande uniformità⁷⁹.

Chwistek si richiama a una diversa interpretazione dell’oggetto per allontanare se stesso e il formismo dal cubismo. La ribellione contro gli influssi futuristi, in questo caso europei, riguarda invece la sua arte soltanto⁸⁰. Vengono accostati al futurismo soprattutto i dipinti che riproducono anonime città in maniera geometrica; Wallis scorge un’influenza futurista nel

77] M. WALLIS, *Wystawa obrazów Zbigniewa Pronaszki*, in: Id., *Sztuka polska dwudziestolecia*, op. cit., pp. 133-134.

78] Cfr. L. CHWISTEK, *Formizm*, op. cit., p. 7. Vi si legge tra l’altro: “Il formismo è la prova di costruzione di un nuovo stile sulla base dei concetti di “realismo” e di “bello” che si sono sviluppati dalle esperienze dei cubisti, dei futuristi e degli espressionisti”.

79] L. CHWISTEK, *Formizm*, in: “Formiści”, n. 2/1920, p. 3.

80] L. CHWISTEK, *Tytus Czyżewski ...*, op. cit., p. 107, scrive: “Mi definiscono “futurista” perché ho dipinto un paio di quadri in cui c’è del movimento [...] I critici non aggiungono, però, che cercando il movimento i futuristi hanno dimenticato la composizione e non operano affatto con

modo in cui Chwistek rende la caoticità delle percezioni, unendo assieme le visioni di un soggetto da punti diversi e in diversi momenti, seguendo il movimento di un corpo una fase dopo l'altra⁸¹. Winkler, dal canto suo, affianca il nome di Chwistek al futurismo italiano per via del comune *linearyzm dekoracyjny* – “linearismo decorativo”⁸².

Malgrado gli sforzi che egli compie per allontanarsi da correnti che non sente proprie fino in fondo, Chwistek è associato ancora oggi all'espressionismo, al cubismo, al futurismo. Si coglie una tendenza comune ad indebolire la sua figura di formista per eccellenza, sottolineando i vari influssi che operano sulla sua arte. Per quanto concerne Czyżewski, al contrario, il tentativo di avvicinarlo al cubismo sembra una spinta tra le braccia del formismo e la negazione definitiva delle pretese espressioniste sulla sua opera. Già Witkiewicz lo considera insieme a Kamil Witkowski ed Henryk Gotlib tra *los ultimos prodigos* del formismo, tra i titani della corrente, addirittura il suo nestore⁸³. Dobrowolski scorge l'analisi cubista negli *obrazy wielopłaszczyznowe* di Czyżewski⁸⁴, che Turowski definisce: “I lavori più originali del cubismo polacco dal punto di vista di una sperimentazione formale”⁸⁵. Anche certi disegni di Czyżewski, tra cui *Madonna* del 1916, sono generalmente considerati deformati alla maniera dei cubisti; mentre la sua pittura è caratterizzata anzitutto dal colore:

La pittura di Czyżewski è soprattutto il risultato del suo lavoro autonomo sull'approfondimento del valore del colore, che sovente si si muta presso di lui in un mezzo pittorico quasi immateriale. [...] L'opera di questo pittore, anzitutto come colorista, possiede per l'arte polacca più recente un significato di prim'ordine⁸⁶.

Anche Konrad Winkler e Jacek Mierzejewski vengono spesso accostati all'arte cubista. Già nell'articolo *Formista o formizmie*, scritto in occasione della quarta mostra formista tenutasi a Cracovia all'inizio del 1921, Witkiewicz nota a proposito delle opere di Winkler *silny wpływ kubizmu*, “un forte influsso del cubismo”⁸⁷.

le “tensioni direzionali”, limitandosi a porgere dei cassettoni di annotazioni emotive sciolte. Ecco allora che una persona imparziale deve affermare che nei miei dipinti non si trova nulla di simile”.

81] Cfr. M. WALLIS, *Wystawa formistów polskich*, op. cit., p. 306.

82] K. WINKLER, *Formiści polscy*, Warszawa, Nakład Gebethnera i Wolffa, 1927, p. 15.

83] S. I. WITKIEWICZ, *Bilans formizmu*, op. cit., p. 357.

84] Vedi nota 25.

85] A. TUROWSKI, *Awangardowe marginesy*, op. cit., p. 62.

86] K. WINKLER, *Wystawa prac Tytusa Czyżewskiego w Warszawie*, in: “Zwrotnica”, n. 6/1923, p. 193.

87] S. I. WITKIEWICZ, *Formista o formizmie*, op. cit., p. 314.

Quel che il formismo stende di proprio sugli stimoli che l'espressionismo e il cubismo gli procurano, è l'utilizzo della forma come principio costruttivo. Chwistek scrive: "La questione della forma incomincia per me nel momento in cui, da una parte, possiedo l'intuizione delle forme reali e dall'altra i principi compositivi"⁸⁸.

Malgrado i dubbi che la teoria di Chwistek ha suscitato e continua a suscitare⁸⁹, la forma si configura dunque come l'organizzazione razionale di un'intuizione. Nelle parole che Zbigniew Pronaszko scrive sul primo numero di "Maski" del gennaio 1918, nell'articolo *O ekspresjonizmie*, la forma è funzione del modo di vedere, un elemento fisso dello sguardo dell'autore. Pronaszko divide tra *forma* e *kształt*, due vocaboli dal significato del tutto simile. Il primo rappresenta il concetto astratto; il secondo non può prescindere, invece, dalla vicinanza di un riferimento concreto:

Chiamo "forma" la convenzione con cui esprimo una certa figura; chiamo "figura" l'aspetto di un qualsiasi corpo nello spazio, ad esempio un lembo di cielo azzurro tra le nuvole, una chiazza di luce sul volto, un albero, l'ombra di un albero e via dicendo. La figura, come manifestazione della natura, dipende dalla circostanza e dall'ambiente, quindi è casuale; la forma è una costante in quanto espressione della creazione. La figura umana è casuale, soggetta ai cambiamenti; la figura umana nel gotico, ad esempio, rappresenta invece la forma: la presentazione delle figure attraverso una certa convenzione, un certo sistema⁹⁰.

Si afferma così il ruolo costruttivo della forma⁹¹, che organizza il sentimento, l'intuizione secondo regole costanti. Il carattere geometrico della pittura formista deriva proprio dalla sistemazione coerente degli impulsi

88] L. CHWISTEK, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, in: Id., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, op. cit., p. 72, scrive: "La questione della forma incomincia per me nel momento in cui, da una parte, possiedo l'intuizione delle forme reali e dall'altra i principi compositivi". Si tratta di una versione di *Wielość rzeczywistości w sztuce* leggermente modificata rispetto all'originale e pubblicata su "Przegląd Współczesny", n. 24/1924.

89] A. HUTNIKIEWICZ, *Od czystej formy do literatury faktu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, p. 178, scrive ad esempio: "Cos'è la forma e in cosa si esprime la perfezione, in tali questioni concrete le concezioni di Chwistek alimentarono dall'inizio una schiera di autentici dubbi".

90] Z. PRONASZKO, *O ekspresjonizmie*, op. cit., p. 15.

91] Anche per Chwistek la forma rappresenta il criterio più fisso all'interno di un'opera d'arte, come fa notare J. POLLAKÓWNA, *Formiści*, op. cit., p. 121: "Il concetto di "forma" è immensamente ricco e i criteri formali applicati all'opera d'arte sono incomparabilmente più fissi dei criteri del contenuto, dato che questi ultimi dipendono dal tipo di realtà".

interiori: esso è evidente nelle opere di Andrzej Pronaszko⁹², del gruppo di Varsavia in genere oltre che degli artisti maggiori della corrente.

LA PITTURA ALL'INIZIO DELL'AVANGUARDIA DI CRACOVIA

Il corrispettivo pittorico delle idee propagate dall'avanguardia risulterà il costruttivismo. Peiper esige che la poesia rimanga lontana dal descrittivismo per immagini e dagli effetti sonori, che competono ad altri generi d'arte. Egli evita di adeguare mezzi specificatamente pittorici, o musicali, alla poesia; in termini teorici, però, si rivela profondamente debitore nei confronti delle arti visive. Fa notare Stanisław Jaworski:

Il sistema estetico di Peiper riuniva in sé due elementi fondamentali: il postulato del legame col presente e il postulato della costruzione. Il primo di essi scorreva con un'ampia corrente nel pensiero estetico europeo originato dal futurismo; il secondo rappresentava un ideale tratto dai risultati delle belle arti contemporanee⁹³.

In particolare, dunque, Peiper trae dalle arti visive il postulato della costruzione. Esso è approfondito sulle pagine di "Zwrotnica" in virtù dei riferimenti al cubismo e al purismo. Nell'articolo *Fernand Léger*, firmato con lo pseudonimo di Marjan Bielski, Peiper dedica un paragrafo alla "scelta del materiale da costruzione", *wyбір budulca*⁹⁴, dell'artista francese⁹⁵. Inoltre, sottolinea come l'idea centrale della pittura contemporanea sia quella della forma. Dopo aver condiviso la ricerca purista di un'impressione matematica che si trasmetta dall'opera⁹⁶, così, Peiper apre la rivista agli interventi dei formisti. La propaganda della forma come unica verità divulgata da Zamoyski, Dołżycki, Gotlib contiene impliciti elementi costruttivi. Trattando dei vari influssi che la teoria di Peiper subisce, Andrzej Lam può concludere: "L'idea

92] S. I. WITKIEWICZ, *Formista o...*, op. cit., p. 314, scrive: "Delle inaudite possibilità di costruzione nelle grandi opere" di cui Andrzej Pronaszko è testimone.

93] S. JAWORSKI, *Krytyka literacka i artystyczna w "Zwrotnicy"*, in: AA.VV., "Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", n. 36/1961, p. 141.

94] M. BIELSKI, *Fernand Léger*, in: "Zwrotnica", n. 1/1922, p. 12.

95] B. CARPENTER, *The poetic avant-garde in Poland 1918-1939*, University of Washington Press, Seattle-London 1983, p. 87, fa notare: "Peiper considerava Léger il più rappresentativo tra i pittori contemporanei e gli elementi che egli apprezzava particolarmente di Léger erano: ordine, composizione e logica".

96] Ibid., p. 87; La Carpenter inquadra così le affinità tra Peiper e la pittura purista: "Le idee di purificazione, di riduzione di un oggetto ai suoi tratti essenziali in un lavoro artistico attraevano Peiper perché conducevano ad un'arte che era autonoma al massimo e indipendente dalla realtà. Come il suo, l'approccio dei puristi all'arte era razionale e non lasciava spazio ad elementi irrazionali né al caso".

di un rigore funzionale della composizione era propria delle tendenze formiste”⁹⁷. In questo modo si riafferma l'importanza delle arti visive per i precetti costitutivi dell'avanguardia; in particolare, si evidenzia il ruolo che esercita su di essi la pittura formista specificatamente polacca.

Un elemento che potrebbe avere avvicinato ulteriormente formismo e avanguardia, sebbene in maniera meno diretta rispetto agli interventi di Zamoyski, Dołżycki, Gotlib sulle pagine di “Zwrotnica”, è rappresentato dalla comune conoscenza di Reverdy. Ben noto a Peiper come collaboratore de “L'Esprit Nouveau”, questi compare sul secondo numero di “Formiści” coi suoi versi ma anche in un articolo dedicato da L. Markous alle nuove tendenze artistiche francesi. Reverdy vi è descritto come il teorico principale dell'*art boche, krzyżacka sztuka*⁹⁸, “arte dal rigore teutonico”, ovvero il purismo. Scrive Joanna Pollakówna:

Sembra importante far notare che Reverdy influenzò notevolmente l'opera di Czyżewski e di altri formisti: addirittura si vorrebbe arrischiare l'affermazione che tale influsso (o solo un parallelismo?) non si limitò alla sfera poetica, ma si estese anche alla rappresentazione plastica⁹⁹.

Che il formismo agisca sull'avanguardia passando o meno per il filtro delle tendenze artistiche europee, resta fuori discussione la sua influenza sul movimento di Peiper. Allo stesso modo, è evidente l'importanza della pittura formista per il costruttivismo sul punto di nascere.

97] A. LAM, *Polska awangarda* ..., op. cit., p. 196.

98] L. MARKOUS, *Korespondencja z Paryża*, in: “Formiści”, nr 2/1920, p.12.

99] J. POLLAKÓWNA, *Formiści*, op. cit., p. 94.

STRESZCZENIE

W STRONĘ POLSKIEJ AWANGARDY: MALARSTWO

Odwołując się do podziału na okresy przyjętego przez większość polskich krytyków, twierdzących, że pojawienie się pierwszych sygnałów polskiej awangardy zbiega się z drugim cyklem publikacji czasopisma „Zwrotnica” (1926-1927), w niniejszym artykule przedstawiono rekonstrukcję najważniejszych etapów, charakteryzujących rozwój polskiego malarstwa awangardowego.

SUMMARY

TOWARDS THE POLISH AVANT-GARDE: THE PAINTING

Taking into consideration the classification adopted by most of the Polish critics, who maintain that the first harbingers of the Polish avant-garde come together with the second cycle of publication of *Zwrotnica* (1926-1927) journal, this article presents a reconstruction of the most important stages of the development of the Polish avant-garde painting.

MIŁOSZ E L'AVANGUARDIA: ALLE RADICI DI UN'AMBIVALENZA

“Però sbagliava l'avanguardia”
Czesław Miłosz, *Trattato poetico*¹

INTERROGARSI SUL RAPPORTO DI MIŁOSZ CON L'AVANGUARDIA IMPLICA L'ASSUNZIONE DI una duplice prospettiva, sincronica e diacronica: da un lato si tratta di considerare il periodo “avanguardista” di Miłosz ricostruendone la rete di relazioni e riferimenti, interni ed esterni alla cerchia di “Żagary”, senza cedere alla tentazione della rappresentazione collettiva; dall'altro occorre considerare l'evoluzione dell'atteggiamento di Miłosz nei confronti dell'avanguardia, che muta in senso negativo già a metà degli anni Trenta (N.B. in piena “seconda avanguardia”, di cui Miłosz è considerato un capofila), per poi fissarsi definitivamente nel dopoguerra nel modo sintetizzato dal motto apposto in testa a questo articolo. In parallelo a tale evoluzione, la fenomenologia delle avanguardie lascia gradualmente il posto, nelle considerazioni di Miłosz, all'ontologia dell'avanguardia: quanto più egli si allontana da quelle che chiama ironicamente “le varie parrocchie poetiche dell'Avanguardia”², tanto più la molteplicità si contrae, le differenze sfumano in dissolvenza e l'avanguardia viene sempre più ridotta alla sua essenza – di poetica e, soprattutto, di pensiero sotteso alla poetica – fino a ipostatizzarsi nella figura del suo più insigne rappresentante, Julian Przyboś.

Si tratta dunque di illuminare il percorso che conduce Miłosz dall'iniziale avanguardismo all'antiavanguardismo della maturità. Un punto di vista

1] I titoli delle opere di cui esiste una traduzione italiana vengono citati in italiano. Le citazioni di poesie e prose, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca, sono tradotte da chi scrive.

2] Cz. MIŁOSZ, *La mia Europa*, trad. it. di F. BOVOLI, Milano 2000², p. 231.

privilegiato per osservare gli inizi di tale percorso è offerto dalla pubblicistica degli anni Trenta, ed è da essa che partiremo. L'analisi delle opinioni di Miłosz ivi espresse fornisce, infatti, una prospettiva preziosa, utile a integrare o a precisare quanto emerge da altre prospettive, quale quella che considera la sua opera nel contesto di “Żagary” o della “seconda avanguardia”³, o quella intrinseca, che si concentra sulla poetica immanente, giacché se è vero – come afferma Miłosz con sguardo retrospettivo un settantennio dopo, nell'introduzione alla raccolta della sua pubblicistica giovanile – che “esisteva un parallelismo tra le mie poesie e le mie prose”⁴, è anche vero che non si tratta però di un parallelismo perfetto. Pubblicistica e poesia non sono cioè sovrapponibili, e lo dimostra per esempio lo spazio diverso, assai minore, che occupano i motivi catastrofistici nella prima rispetto alla seconda⁵. Lungi dal costituire una variante discorsiva o esplicativa dell'opera in versi, la pubblicistica giovanile di Miłosz offre piuttosto una storia della sua coscienza artistica, delle sue idee sull'arte, consentendo di ricostruire un ampio orizzonte di riferimenti – positivi ma anche negativi, polemici – su cui si incentra la sua riflessione metapoetica.

Nella pubblicistica miłosziana dei primi anni Trenta – quelli dell'appartenenza al gruppo “Żagary” (1931–1934), culminanti nell'Assalto dell'Avanguardia a Varsavia⁶ – si registra in effetti un vivace interesse per le avanguardie, straniere e polacche. La bussola dell'avanguardia si orienta secondo i seguenti punti cardinali: sull'asse straniera Miłosz guarda alla Francia e alla Russia, sull'asse polacca a Cracovia e a Lublino. Questa la geografia poetica che ispira la riflessione sulla poesia del primo Miłosz, il suo sistema di riferimenti, benché il modo in cui egli si rapporta alle varie direttive che ne discendono non sia – è opportuno sottolinearlo subito – né

3] La bibliografia è ampia. Si indicano qui solo i contributi maggiori: W. P. SZYMAŃSKI, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji lat trzydziestych*, Kraków 1973; T. KŁAK, „Idące Wilno” („Żagary” – „Piony” – „Kolumna Literacka”) in: Id., *Czasopisma awangardy. Część II: 1931-1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979; M. ZALESKI, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1984, 2000² emendata e ampliata; J. KRYSZAK, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1978, 1985² ampliata; A. ZIENIEWICZ, *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, Warszawa 1987; S. BEREŚ, *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1991.

4] “istniała równoległość pomiędzy moimi wierszami i tekstami prozą” (Cz. MIŁOSZ, *Przypis po latach*, in: Id., *Przygody młodego umysłu*, Kraków 2003, p. 6).

5] Cfr. S. BEREŚ, *Ostatnia wileńska plejada...*, op. cit., p. 82, ove nota come il catastrofismo caratterizzi assai più la poesia dei *żagaristi* che non le loro dichiarazioni programmatiche.

6] Happening che si tenne il 10 marzo del 1934 in via Karowa 31, nella sede del Towarzystwo Higieniczne, e a cui presero parte poeti “avanguardisti” provenienti da varie città: Vilna (oltre a Miłosz, Jerzy Putrament, Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski, Józef Maśliński), Lublino (Józef Czechowicz, Józef Łobodowski, Konrad Bielski), Cracovia (Julian Przyboś, Jalu Kurek, Jan Brzękowski) e Varsavia (Adam Ważyk).

univoco né statico, ma rifletta piuttosto il dinamismo che caratterizza la giovanile ricerca di modelli.

Sono anni in cui, di fronte all'arte contemporanea, il ventenne Miłosz vede aprirsi “due strade. O si venera il grande, ignoto subcosciente dell'artista e allora si proietta sulla tela o si scrive ciò che detta la mistica del talento (come fa il surrealismo), oppure si parte dal programmare una costruzione consapevole e intenzionale”⁷. La prima strada – surrealista – porta verso la Francia, la seconda – costruttivista – verso la Russia (e Cracovia). E non è un caso che, in una lettera a Iwaszkiewicz contemporanea allo scritto testé citato, Miłosz si dichiara interessato a Max Jacob e a Il'ja Sel'vinskij⁸ – all'uno e all'altro, malgrado l'aut aut espresso nel brano summenzionato.

L'interesse di Miłosz per il surrealismo, che emerge già dai brevi scritti dedicati a Max Jacob⁹ e a Lautréamont¹⁰, si rafforzerà poi con il soggiorno parigino del 1934-35, influenzando il carattere visionario della sua poesia catastrofista di quegli anni. È l'autore stesso, a distanza di oltre mezzo secolo, nelle conversazioni con Renata Gorczyńska, a insistere sull'elemento surrealistico in *Tre inverni* (1936), in particolare in tre poesie “medianico-surrealistiche”¹¹ composte a Parigi: *Bramy arsenatu* e *Ptaki*, che definisce “quasi surrealistiche nella tecnica”¹², e *Hymn* “scritto quasi come écriture automatique, sotto l'influsso di un daimon”¹³. È pur vero – e occorre precisarlo – che mai in Miłosz, nemmeno in quanto autore di *Tre inverni*, la poesia è vista come mezzo per dar voce alla dimensione inconscia, né mai l'immaginazione liberata rinuncia al rigore e alla disciplina della parola e dell'immagine.

È significativo che, nella primissima fase della sua attività letteraria, Miłosz sia attratto soprattutto dal costruttivismo, tendenza a cui ascrive la prosa, da lui molto apprezzata, di Aleksander Wat e di Stefan Flukowski, che definisce

7] “dwie drogi. Albo czci się wielką, niewiadomą podświadomość artysty i wtedy rzuca się na płótno czy pisze się to, co mistyka talentu dyktuje (surrealizm), albo wychodzi się z założeń świadomej, celowej konstrukcji” (Cz. MIŁOSZ, *Na froncie prozy* (settembre 1931), in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 26).

8] Cz. MIŁOSZ, J. IWASZKIEWICZ, *Portret podwójny*, wybór tekstów B. TORUŃCZYK, oprac. R. PAPIESKI, Warszawa 2011, p. 44.

9] Cz. MIŁOSZ, *Jacob o sztuce pisania* (dicembre 1931), in: Id., *Przygody...*, op. cit., pp. 40-41.

10] Cz. MIŁOSZ, *Ducasse* (29 luglio 1932), in: Id., *Przygody...*, op. cit., pp. 49-54, I suoi *Canti di Maldoror* erano stati ripubblicati nel 1920 sulla rivista dei surrealisti “Littérature” e poi nel 1927 in volume da Philippe Soupault, tra i fondatori del movimento surrealista con André Breton e Louis Aragon. Lautréamont era considerato dai surrealisti un precursore e un ispiratore.

11] “mediumiczno-surrealistyczne” (Cz. MIŁOSZ, R. GORCZYŃSKA, *Podróżny świata*. *Rozmowy*, Kraków 2002, p. 24).

12] “niemal surrealistyczne w technice” (Ibid., p. 13 e anche p. 19).

13] “pisany prawie jako écriture automatique, pod wpływem dajmoniona” (Ibid., p. 17).

“eccellente realizzatore del costruttivismo”¹⁴. Il saggio *Na froncie prozy* in cui troviamo tale definizione è del settembre 1931. Il 12 settembre Miłosz confessa nella già citata lettera a Iwaszkiewicz tutto il suo entusiasmo per il costruttivismo russo e tre mesi dopo, sempre su “Żagary”, dedica ad esso una breve ma significativa nota, che vale la pena di citare pressoché per intero, poiché sotto la laconicità si indovina un’adesione implicita ai principi esposti:

Il costruttivismo, in quanto corrente che mira a rimuovere il lirismo e il pathos dei suoi predecessori, i futuristi della scuola di Majakovskij e Pasternak, ha deciso di dichiarare guerra a qualunque manifestazione di alogicità nella tecnica poetica. I quattro principi che riassumono le aspirazioni dei costruttivisti sono i seguenti:

1. Il rispetto per l’oggetto.
2. Il “principio dello spazio”, ossia la congiunzione all’interno dell’opera di tutti gli elementi che la compongono, quali il vocabolario, le rime, le immagini, in armonia con l’essenza dell’oggetto.
3. La coesione e la concentrazione del senso.
4. L’introduzione nella poesia di mezzi utilizzati nella prosa, “l’afflusso di metodi prosastici”¹⁵.

La nota riassume i principi cardine della poetica costruttivista¹⁶, ma lo studioso di Miłosz è tentato di leggervi in filigrana un’anticipazione di posizioni programmatiche successive: nel rispetto per l’oggetto – come Miłosz declina l’“oggettocrazia” costruttivista – è possibile intravedere un embrione rudimentale, ancora tutto materialistico, di quella difesa della realtà oggettiva, rispetto a chi vorrebbe ridurla a un flusso di percezioni

14] “światny realizator konstruktywizmu” (Cz. MIŁOSZ, *Na froncie prozy*, op. cit., p. 27).

15] “Konstruktywizm, jako prąd zmierzający do usunięcia liryzmu i patosu swoich poprzedników, to jest futurystów ze szkoły Majakowskiego i Pasternaka, postanowił wypowiedzieć wojnę wszelkim przejawom alogiczności w technice poetyckiej. Cztery zasady, w których streszczają się dążenia konstruktywistów, są następujące: 1) Szacunek dla przedmiotu. 2) “Zasada miejsca”, to jest zespolenie wewnątrz dzieła wszystkich elementów, z których ono się składa, jak: słownika, rymów, obrazów, w zgodności z istotą przedmiotu. 3) Zwartość i koncentracja sensu. 4) Wprowadzenie do poezji sposobów używanych w prozie, “napływ metod prozaicznych” [...]” (Cz. MIŁOSZ, *Konstruktywizm* (dicembre 1931), in: Id., *Przegląd...*, op. cit., p. 39).

16] La nota di Miłosz contiene un anacronismo quando afferma che la poesia russa del tempo resta sotto il segno del costruttivismo. Il Centro letterario dei costruttivisti, infatti, “subì la sorte comune a tutta l’avanguardia e si sciolse all’inizio del 1930” (G. KRAISKI, *Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari 1968, p. 339), e anche la “Brigata letteraria M. 1”, sua costola, cessò di esistere nel dicembre dello stesso anno. L’anacronismo va messo in conto al carattere corrente dell’informazione: è cronaca della cultura, non storia. In una prospettiva temporale così ravvicinata, lacune e imprecisioni del genere non sono inusuali.

soggettive, che è così frequente in Miłosz a partire dal trittico sulle “virtù teologiche” contenuto in *Świat*; l’apertura della poesia alla prosa, a sua volta, richiama l’avversione alla “poesia pura” che è anch’essa tema frequente dal manifesto del 1938 *Kłamstwo dzisiejszej “poezji”* fino ad *Ars poetica?* e oltre; e infine, la rinuncia alla liricità e al pathos rappresenta un imperativo costante lungo tutto il percorso dell’espressione poetica miłosziana. Difficile dire se tali riprese si debbano a una lunga durata della prima fascinazione costruttivista o se piuttosto, com’è assolutamente più probabile, tale fascinazione costruttivista non risponda a una determinata *forma mentis*, a un’inclinazione mentale connaturata in Miłosz e destinata a maturare e a fissarsi di lì a un decennio¹⁷.

In quella direzione conduceva anche l’iniziale ammirazione per Peiper comune a molti żagaristi¹⁸, benché non si debba dimenticare che il costruttivismo peiperiano era altra cosa da quello russo e, per esempio, non ammetteva in alcun modo la commistione tra poesia e prosa (“proza nazywa, poezja pseudonimuje” – “la prosa nomina, la poesia pseudonima”, recitava il celebre principio peiperiano). Fatto sta che, mentre il surrealismo, punto di riferimento fondamentale per *Tre inverni*, rimane con il suo irrazionalismo una parentesi momentanea nel percorso poetico di Miłosz (un’eco la si può tutt’al più udire nel *daimon* di cui Miłosz frequentemente parla come ispiratore della sua poesia), i principi sopra esposti sembrano poter rappresentare una sorta di palinsesto che, pur abraso, modificato, riscritto, sottende in parte la futura poetica miłosziana.

Analoga cosa, e ad ancora maggior ragione, si può dire dei tre postulati della nuova arte formulati nell’incendiario *Bulion z gwoździ* (Brodo di chiodi): al di là del radicalismo con cui essi sono espressi, il rifiuto dell’arte che fa appello all’emotività e non all’intelletto (“invece dell’emotività, la dittatura dell’intelletto”¹⁹), il rifiuto dell’arte introspettiva (“un inseguire la propria coda”, la considera Miłosz²⁰), il rifiuto dell’arte incentrata – freudianamente – sulla sfera sessuale dell’esistenza, non caratterizzano forse anche il Miłosz maturo? In un’opera autobiografica come *La mia Europa* non porrà egli forse se stesso come “oggetto sociologico” e non

17] Similmente ricca di interessanti anticipazioni rispetto all’opera matura appare ad Aleksander Fiut la corrispondenza giovanile di Miłosz; cfr. A. FIUT, *Żagarysta w listach do skamandryty. (O korespondencji Czesława Miłosza z Jarosławem Iwaszkiewiczem z lat 1930-1934)*, in: *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, a cura di T. BUJNICKI, K. BIEDRZYCKI, J. FAZAN, Kraków 2009, pp. 314-331.

18] Cfr. A. ZIENIEWICZ, *Idące Wilno...*, op. cit., p. 60.

19] “zamiast emocjonalności – dyktatura intelektu” (Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ* (dicembre 1931), in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 37).

20] “gonitwa za własnym ogonem” (Ibid., p. 36).

psicologico? E nel *Cagnolino lungo la strada* non ribadirà forse di averne abbastanza della “letteratura delle confessioni, del flusso straripante delle percezioni, delle amorphe autonarrazioni”²¹ così in voga? E non è forse tutta la sua opera poetica un tentativo di sublimare l’individuale – l’ego così come la sua emanazione collettiva, la nazione – in qualcosa di umanamente universale?

Il polo negativo del pensiero miłosziano sull’arte non muta in fondo molto con il passare degli anni: il suo “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo” è in parte già pronto negli anni Trenta. È semmai il polo positivo, la *pars costruens*, a cambiare: ai tempi di *Bulion z gwoździ* l’arte per Miłosz doveva essere uno “strumento sociale”, doveva contribuire a creare una nuova società plasmando le menti dei propri lettori. “Il produttore di beni artistici – scriveva – deve avere uno scopo chiaro e preciso. Tale scopo dovrebbe essere quello di plasmare il tipo di uomo che servirà alla società nel futuro più prossimo. L’artista, dunque, dirige un allevamento di uomini”²². E in una lettera a Iwaszkiewicz dell’11 febbraio 1931 ammetteva: “Avrei la stoffa per diventare uno scrittore sovietico”²³.

“Siamo figli dell’epoca, l’epoca è politica”, avrebbero potuto dire i żagaristi all’inizio degli anni Trenta. Andrzej Zieniewicz vede in certe poesie di *Poemat o czasie zastygłym*, per esempio in *Przeciwko nim*, un connubio tra “sintassi avanguardistica” e “retorica rivoluzionaria”, in altre parole: “Peiper e Majakovskij che vanno a braccetto”²⁴. Ma l’interesse di Miłosz per la Russia non ha motivazioni solo poetiche. Il contesto geoculturale cui egli appartiene, unitamente al suo orientamento sinistrorso e al suo impeto anticapitalistico, lo spinge a guardare con attenzione all’URSS, che nel giugno 1932, pur con tutta la diffidenza che può aver instillato in lui la frequentazione di Pranas Ancevičius, definisce “il paese più interessante del mondo”²⁵. Tuttavia il marxismo professato dai suoi colleghi di Żagary non lo avvince, e anzi, persino *Bulion z gwoździ*, stando a quanto l’autore stesso suggerirà molti anni dopo, sarebbe stato ispirato piuttosto da Brzozowski e dalla sua filosofia dell’azione.

21] Cz. MIŁOSZ, *Il cagnolino lungo la strada*, a cura di A. CECCHERELLI, Milano 2002, p. 188.

22] “Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi” (Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, op. cit., p. 33).

23] “Swoją drogą, dobry byłby ze mnie materiał na sowieckiego pisarza” (Cz. MIŁOSZ, J. IWASZKIEWICZ, *Portret podwójny*, op. cit., pp. 27-28).

24] A. ZIENIEWICZ, *Idące Wilno ...*, op. cit., p. 81.

25] “najciekawszy kraj świata” (Cz. MIŁOSZ, *Sens regionalizmu* (giugno 1932), in: Id, *Przygody...*, op. cit., p. 45).

Comunque sia, il soggiorno in Francia del 1934-1935 attenua il radicalismo delle vedute politiche e artistiche di Miłosz. Quando torna a Vilna si ritrova perplesso di fronte all'evoluzione politicamente sempre più radicale di alcuni dei suoi colleghi di "Żagary", e ne prende le distanze. Segnale di tale svolta è, nel gennaio del 1936, *List do obrońców kultury*, nella quale Miłosz, pur condividendo la preoccupazione degli intellettuali di sinistra di fronte al montare dei fascismi e dei nazionalismi, critica il loro rapporto con la cultura, che definisce "barbaro"²⁶ in quanto rigidamente prescrittivo, e rivendica l'autonomia dell'artista. La distanza da *Bulion z gwoździ*, in cui affermava che "l'arte è uno strumento nella lotta delle società per forme più comode di esistenza. Il suo ruolo consiste nell'organizzazione della psiche"²⁷, non potrebbe essere maggiore²⁸. Da questo momento, fino alla scoperta di Eliot e della poesia anglosassone, avvenuta durante la guerra, sarà la Francia (non necessariamente delle avanguardie) a prevalere nell'opera pubblicistica (e poetica) di Miłosz: Cassou²⁹, Bernanos³⁰, Valéry, Breton, Jarry³¹ e soprattutto Maritain sono solo alcuni degli scrittori francesi

26] Cz. MIŁOSZ, *List do obrońców kultury* (20 gennaio 1936), in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 148.

27] "sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu. Jej rola polega na organizowaniu psychiki" (Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 32). A onor del vero, occorre precisare che, pur nel radicalismo ideologico che ispira la prima pubblicistica miłosziana, la preoccupazione estetica è in lui sempre presente, il che lo contraddistingue non solo dal gruppo di "Kwadryga" col suo postulato di poesia sociale, ma anche rispetto a molta parte della pubblicistica żagariśta, nelle cui prese di posizione "il primato della realtà sociale, politica ed economica faceva sì che gli aspetti estetici dell'arte passassero in secondo piano" (T. KŁAK, *Żagary*, in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, p. 1237). Il valore di un'opera, sottolinea Miłosz, non è dato dalla tematica che affronta, né dalle tesi che avanza, ma dal livello letterario e intellettuale. Non basta scrivere "poesie-manifesti, poesie-volantini" ("wiersze-plakaty, wiersze-ulotki": Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, op. cit., p. 31); non basta scrivere delle ingiustizie sociali, del lavoro in fabbrica, della disoccupazione, della miseria del proletariato urbano (Cz. MIŁOSZ, *Rozmowa o literaturze*, in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 83). Il tema deve essere espresso in una forma artisticamente valida.

28] E non è un caso che mentre là il discorso era condotto in prima persona plurale (vogliamo etc.), *List do obrońców kultury* e il successivo *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"* sono scritti invece in prima persona singolare: io, il che è anche un segnale del venir meno dell'esperienza di gruppo di "Żagary", della dimensione collettiva delle iniziative dei suoi esponenti, forte nella prima metà degli anni '30. *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"* iniziava in modo inequivocabile: "Parlo a mio nome e non voglio rappresentare nessuno oltre me stesso" ("Przemawiam w swoim imieniu i nie chcę reprezentować nikogo prócz siebie": Cz. MIŁOSZ, *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"* (13 marzo 1938), in: Id., *Przygody...*, op. cit., p. 233).

29] Cz. MIŁOSZ, *Młodzież literacka Francji* (settembre 1935); *Dzielo Jeana Cassou* (25 maggio 1936), in: Id., *Przygody...*, op. cit., pp. 130-135; 158-167.

30] Cz. MIŁOSZ, *Żołnierz Kościoła wojującego* (25 marzo 1937), in: Id., *Przygody...*, op. cit., pp. 180-187.

31] Questi tre nel ciclo *Sprawy francuskie*, pubblicato su "Pion" nel dicembre 1935-gennaio 1936, in: Cz. MIŁOSZ, *Przygody...*, op. cit., pp. 136-146.

cui Miłosz dedica pagine di riflessioni nei secondi anni Trenta³². “Per certi aspetti i miei saggi dei secondi anni Trenta testimoniano lo snobismo di un intellettuale polacco dallo sguardo rivolto verso Parigi”³³. Si passa dunque dal “piccolo Żdanov”³⁴ di *Bulion z gwoździ* allo snob filo francese dei secondi anni Trenta, con un conseguente riposizionamento anche poetico.

Il soggiorno parigino ebbe per la formazione di Miłosz un'importanza che va ben al di là della semplice scoperta dell'Occidente. Il giovane “barbaro nel giardino”, pur avendo un occhio attento alla cultura, non si astraeva dall'attualità sociale: la corrispondenza inviata in quel periodo ai giornali polacchi ci riferisce di spettacoli teatrali, incontri pubblici con poeti, congressi antifascisti, ma anche di scioperi e disoccupazione. È, però, soprattutto l'incontro con Oscar Vladislav de Lubicz Miłosz, suo lontano parente e poeta, a segnare il destino di Czesław e ad aprirgli nuovi orizzonti: “quella Parigi era recepita attraverso un filtro particolare, grazie a Oscar Miłosz”³⁵, scriverà poi. Il debito di Czesław nei confronti di Oscar, ribadito sovente dal Nobel polacco in interviste, saggi e poesie, è molto profondo e di diverso genere³⁶. In relazione all'argomento di questo nostro articolo possiamo dire, alludendo al sottotitolo del primo “Żagary” – “miesięcznik idącego Wilna” –, che Oscar insegnò a Czesław il valore dell'andare non avanti ma contro non con l'onda del progresso, dell'avanguardia, del nuovo ad ogni costo, bensì controcorrente, con la necessaria dose di diffidenza verso le mode artistiche e intellettuali.

La ruota dei valori si ribalta: la retroguardia sale, l'avanguardia scende. Soltanto pochi mesi prima Miłosz aveva preso parte all'Assalto dell'Avanguardia a Varsavia, momento in cui la coscienza dell'appartenenza a un unico fronte innovatore, che aveva ispirato l'evento, cominciava a cedere il campo alla coscienza prevalente della differenza tra gruppi, generazioni, singoli autori³⁷. Ora, sulla spinta del confronto con Oscar, il giovane Czesław

32] Sull'importanza di Maritain nella svolta occorsa in quegli anni nelle idee di Miłosz sull'arte cfr. J. BŁOŃSKI, *1938: Maritain i autonomia sztuki*, in: Id., *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

33] “Pod pewnymi względami moje eseje późniejszych lat trzydziestych świadczą o snobizmie polskiego inteligenta, wtedy zwróconego ku Paryżowi” (Cz. MIŁOSZ, *Przypis po latach*, op. cit., p. 6).

34] “Żdanov giovane” – si definisce in *La mia Europa* (trad. di F. BOVOLI, Milano 1985, p. 147). La stessa autodefinizione, “młodociany Żdanow”, compare nell'introduzione a: Cz. MIŁOSZ, *Przygody...*, op. cit., p. 6.

35] “ten Paryż był filtrowany w sposób szczególny, dzięki Oskarowi Miłoszowi” (Cz. MIŁOSZ, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, in: Id., *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, p. 161).

36] Su questo cfr. la specifica sezione dedicata ai due Miłosz in: *Czesława Miłosza “północna strona”*, a cura di M. CZERMIŃSKA, K. SZALEWSKA, Gdańsk 2011, pp. 297-337, con importanti contributi di R. FIEGUTH, A. FIUT, M. STOLA e A. KOSIŃSKA.

37] Cfr. P. ŚLIWIŃSKI, *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, Kraków 2004, pp. 44-45.

inizia a guardarsi indietro, a cercare punti di riferimento in una tradizione. Il suo modello di letterato non è più l'avanguardista che "getta fuori i classici dalla nave del nostro tempo", ma l'umanista che procede con i volumi di Dante e Byron sotto il braccio, anche quando si schiera dalla parte di chi lotta per nuove forme sociali³⁸. L'arte del Novecento ora è considerata "fedifraga", e ad essa sono contrapposte la Bibbia, la Divina Commedia, il Faust. In riferimento a ciò Miłosz affermerà nelle conversazioni con Renata Górczyńska: "fu certamente una buona spinta a contrapporsi, a non farsi assorbire dai vari movimenti d'avanguardia, nei confronti dei quali ho sempre drizzato con diffidenza il pelo, opponendomi ad essi"³⁹. Un "sempre" che in realtà ha come *terminus a quo* il soggiorno parigino del 1934-35. Se ne ha conferma considerando, come ora faremo, quella che abbiamo chiamato l'asse polacca sulla bussola dell'avanguardia.

Quanto ad alleanze e contrapposizioni, convergenze e divergenze interne alla poesia polacca, si notano nella pubblicistica di Miłosz degli anni Trenta due costanti – una negativa, l'altra positiva – e una variabile.

La prima costante – negativa – è l'avversione per Skamander, con la sua poesia individualista e disimpegnata che fa appello all'emotività del destinatario e non al suo intelletto. Essa è un antimodello non solo per Miłosz e i żagaristi. Dall'Avanguardia di Cracovia e il gruppo di "Kwadryga" fino ai giovani di Vilna e di Lublino, tutti i nuovi gruppi poetici degli anni Venti e Trenta si autodefiniscono in contrapposizione all'arte di matrice borghese ed esteticamente tradizionalista degli skamandriti. Skamander e la rivista "Wiadomości Literackie" rappresentano l'*establishment* della poesia del Ventesimo tra le due guerre. Tale supremazia polarizza le posizioni: chi è contro Skamander converge verso un polo genericamente "d'avanguardia"⁴⁰. Spiega Miłosz: "allora esisteva la questione dell'avanguardia. È difficile dire che cosa si intendeva per avanguardia. Ma senza dubbio esisteva un conflitto tra la giovane generazione e ciò che oggi è chiamato l'establishment letterario, vale a dire la poesia di Skamander e la rivista "Wiadomości Literackie"⁴¹.

38] Cz. MIŁOSZ, *List do obrońców kultury*, op. cit., p. 151.

39] "był to na pewno dobry napęd do tego, żeby się sprzeciwiać, żeby nie dać się pochłoniąć przez różne ruchy awangardowe, do których zawsze byłem nieufnie nastroszony, w opozycji" (Cz. MIŁOSZ, R. GÓRCZYŃSKA, *Podróżny świata*..., op. cit., p. 25).

40] Un effetto collaterale di tale situazione è che, quando un poeta come Tuwim è sollecitato dalla realtà stessa a scrivere poesie sociali, la sua azione viene giudicata dal giovane oppositore estemporanea e patetica. Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, op. cit., p. 31.

41] "wtedy istniała sprawa awangardy. Co rozumiało się przez awangardę, to trudno powiedzieć. Ale niewątpliwie istniał konflikt młodego pokolenia z tym, co się dzisiaj nazywa establishmentem literackim, a więc z poezją Skamandra i z pismem "Wiadomości Literackie"" (Cz. MIŁOSZ, R. GÓRCZYŃSKA, *Podróżny świata*..., op. cit., pp. 32-33).

Così era nata l'iniziativa dell'Assalto dell'avanguardia a Varsavia: una rivendicazione della propria esistenza da parte dei nuovi movimenti poetici che non trovavano spazio sulle pagine di quella rivista. E se un merito Miłosz riconosce a “Wiadomości Literackie”, esso è – non a caso – proprio quello di aver importato su suolo polacco le conquiste formali della poesia e della prosa francese e russa⁴².

Miłosz accettò poi di pubblicare le proprie poesie su “Wiadomości Literackie”, ma – come ha raccontato in più occasioni – non senza sensi di colpa: “mi sembrava un po' sleale nei confronti dell'avanguardia. Ma d'altra parte la nozione stessa di avanguardia era assolutamente fluida”⁴³, si affrettava a precisare, poiché l'Avanguardia di Cracovia destava in lui e nei vilniani scetticismo, mentre “per me un poeta autenticamente d'avanguardia era per esempio Czechowicz”⁴⁴. E qui veniamo alla seconda costante: l'alleanza con Czechowicz e la sua cerchia, che si esprime negli scritti, nelle iniziative comuni, nella frequentazione della casa di Czechowicz in via Dobra 9 nel quartiere Powiśle di Varsavia e anche nella sua difesa dagli attacchi del critico di “Wiadomości Literackie” Karol Zawodziński. Su Czechowicz Miłosz non cambierà mai idea, neppure a decenni di distanza. Nel 1954 gli dedicherà un ampio scritto su “Kultura”, *Czechowicz to jest o poezji między wojnami*, in cui invita a riscoprirlo, dopo che la guerra prima e la nuova realtà culturale della Polonia comunista poi lo avevano relegato nell'oblio.

La variabile riguarda l'atteggiamento verso l'Avanguardia di Cracovia. Miłosz e i żagaristi collaboravano con “Linia”, la rivista promossa da Jalu Kurek e Julian Przyboś che rappresentava la prosecuzione di “Zwrotnica”; e a loro volta i poeti dell'Avanguardia di Cracovia, Przyboś e Kurek, come anche Marian Czuchnowski e Jan Brzękowski, pubblicavano sulle riviste del gruppo di Vilna. Vi era quindi una sorta di alleanza inter-avanguardistica tra cracoviani e vilnensi. Proprio “Linia” veniva citata a modello in *Bulion z gwoździ* in quanto propagatrice di una poesia che sostituiva all'emotività la dittatura dell'intelletto, che era il primo dei tre principi della nuova arte postulati da Miłosz.

L'atteggiamento verso l'Avanguardia di Cracovia è però sin dall'inizio ambivalente, e lo vediamo proprio in *Bulion z gwoździ*. Se Przyboś ottiene

42] Cz. MIŁOSZ, *Dwa fałsze* et co. (ottobre 1932), in: Id., *Przygody* ..., op. cit., p. 59.

43] “było jakby trochę nielojalne w stosunku do awangardy. Ale samo pojęcie awangardy było przecież zupełnie płynne” (Cz. MIŁOSZ, R. GORCZYŃSKA, *Podróżny świata* ..., op. cit., p. 33). Cfr. anche quanto racconta ancora nel 2003 a Joanna GROMEK e Jerzy ILLG: “avevo la coscienza sporca, la sensazione di tradire la corrente avanguardista” (“miałem nieczyste sumienie, poczucie, że zdradzam awangardowy nurt”, in: Cz. MIŁOSZ, *Rozmowy polskie 1999-2004*, Kraków 2010, p. 486).

44] “prawdziwie awangardowym poetą dla mnie był na przykład Czechowicz” (Cz. MIŁOSZ, R. GORCZYŃSKA, *Podróżny świata* ..., op. cit., p. 33).

una breve menzione sostanzialmente encomiastica, poiché si dice che l'uomo a cui piacciono le sue poesie non può essere un *endek* (ossia un nazionaldemocratico, con sfumatura negativa), Tadeusz Peiper, "papa dell'avanguardia", vi è citato due volte. La prima in senso positivo, come teorico della "rima socialista"⁴⁵: in altre parole Miłosz si pone in continuità con la riflessione peiperiana sulla forma come portatrice di una connotazione politica, contrapponendosi all'opinione comune che scorge il carattere politico di una poesia solo a livello di contenuto, di temi, di idee⁴⁶:

finora si è discusso molto delle "verità" che lo scrittore esprime, della sua ideologia. Ma non appena il discorso si spostava su ciò che chiamiamo comunemente "la forma" nessuno ha mai osato chiedersi se una determinata struttura non sia per caso espressione di un preciso atteggiamento, per esempio antigerarchico. Oppure se una certo schema strofico non derivi da determinate tendenze sociali [...] Vogliamo una critica che in un poema composto di tre frasi su, poniamo, un tegame, veda una forza distruttiva o costruttiva⁴⁷.

La seconda volta, invece, Peiper è chiamato in causa in senso negativo, criticato perché in un suo scritto aveva difeso l'individualismo, cui Miłosz attribuisce il segno meno nel secondo dei tre principi propugnati in *Bulion z gwoździ*.

Il funzionalismo postulato in questa fase da Miłosz (e dai żagaristi in genere), l'idea dell'arte come strumento sociale, mal si conciliava con l'autonomismo rivendicato dall'avanguardia di Cracovia, la cui riflessione sull'arte era tutta interna alle regole di funzionamento dell'arte stessa. Qui sta il vero punto di frizione. E ha certamente ragione Tadeusz Kłak quando scrive che:

l'avanguardismo di "Żagary" non derivava da un orientamento filo-cracoviano, e non aveva molto in comune con l'avanguardia di Cracovia. Molti suoi principi,

45] Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, op. cit., p. 32.

46] Nella corrispondenza con Iwaszkiewicz alla data 1 XI 1931 troviamo la seguente affermazione: "Peiper ha ragione. La *forma* stessa di un'opera d'arte può essere socialista, borghese o monarchica" ("Peiper ma rację. Sama *forma* dzieła sztuki może być socjalistyczna, mieszczańska czy monarchiczna": Cz. MIŁOSZ, J. IWASZKIEWICZ, *Portret podwójny*, op. cit., p. 50).

47] "dotychczas dyskutowano dużo o "prawdach", jakie pisarz wypowiada, o jego ideologii. Ale skoro dochodziło do tego, co popularnie nazywamy 'formą' – nikt już nie ośmielił się zapytać, czy pewna kompozycja nie jest przypadkiem wyrazem pewnego nastawienia, na przykład antyhierarchicznego? Albo czy taki, a nie inny układ strof nie wypływa z pewnych socjalnych tendencji? [...] Chcemy krytyki, która by w poemacie złożonym z trzech zdań na temat na przykład rondla dostrzegła siłę burzycielską albo budującą" (Cz. MIŁOSZ, *Bulion z gwoździ*, op. cit., p. 34).

come la contrapposizione poesia-prosa, venivano negati, veniva rigettata l'idea di poesia come discorso metaforico, basato sulla pseudonimazione e il "pudore dei sentimenti" [...] I principi della poesia non venivano fatti derivare dalla struttura sociale della realtà (come in Peiper), ma al contrario, erano le poesie che dovevano trasformare la realtà⁴⁸;

ma non ha torto neppure Stanisław Bereś affermando che:

la ricchezza metaforica, il carattere figurativo, il rigore costruttivo, l'utilizzo del metro o della rima propri dell'avanguardia costituivano per il poeta delle qualità familiari e i modi di adoperarli osservati nei maestri dell'arte d'avanguardia gli rendevano possibile avventurarsi all'interno dei territori della poesia a partire dal punto raggiunto da "Zwrotnica". Si poteva polemizzare con quelle concezioni, ma era difficile non adottare ciò che intorno alla metà del periodo tra le due guerre era ormai una sorta di sillabario artistico⁴⁹.

L'approccio razionalista alla creazione artistica, parole d'ordine come disciplina, ordine, costruzione, "wstyd uczuć", erano molto vicini al primissimo Miłosz. E malgrado l'ambivalenza e il tendenziale prevalere della ripulsa sull'attrazione, i poeti cracoviani costituiscono indubbiamente dei compagni di strada, come dimostra il citato Assalto dell'Avanguardia a Varsavia; e come prova anche l'Antologia della poesia sociale (*Antologia poezji społecznej*) che Miłosz curò insieme a Zbigniew Folejewski nel 1933, nella quale i poeti antologizzati provenivano dagli ambienti "avanguardisti" di Cracovia (Przyboś, Kurek, Czuchnowski), di Varsavia – ovvero "Kwadryga" (Flukowski, Piechal), di Lublino (Czechowicz, Łobodowski) e di Vilna (Miłosz, Bujnicki, Zagórski), mentre non c'era nemmeno una poesia di Broniewski, considerato un passatista.

L'iniziale ambivalenza lascia il posto, a distanza di qualche anno, a una palese avversione, che si esprime in forma aggressiva in *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"* (1938). Nel mezzo, come abbiamo visto, l'anno francese e il riposizionamento poetico. Degno di nota il fatto che, nel dicembre del 1935, tornato da poco da Parigi, Miłosz scriva su "Pion" una nota intitolata *Awangarda trochę lepsza* (Un'avanguardia un po' migliore) in cui, riferendo sul gruppo di scrittori riuniti intorno ai "Cahiers du Sud" (di cui grazie a Oscar Miłosz è divenuto un assiduo lettore; anche dopo il suo ritorno in Polonia Oscar continuerà a spedirgliene regolarmente i numeri), ne

48] T. KLAK, "Żagary", op. cit., pp. 20, 22.

49] S. BEREŚ, *Ostatnia wielka plejada* ..., op. cit., p. 258.

riporta alcune considerazioni di tono catastrofista sulla civiltà coeva e li contrappone all'avanguardia polacca, i cui interessi sono limitati ai modi e alle forme dell'espressione poetica. Questo spiega perché, pur rivendicando in *List do obrońców kultury* l'autonomia dell'artista dalle istanze sociali e politiche, Miłosz non si riavvicina all'Avanguardia di Cracovia: l'arte ridotta a un problema formale non lo soddisfa. Questa posizione, così caratteristica del Miłosz maturo, viene ribadita in varie forme e modi in altri scritti di quegli anni (cfr. per es. quanto scrive nel marzo del 1938: "L'autore di queste righe dichiara solennemente di essere nemico delle grandi discussioni e delle grandi fatiche sulla forma dell'opera artistica, e che le lotte accanite dell'avanguardia per il ritmo e la metafora gli sono oltremodo indifferenti")⁵⁰ e viene sviluppata pienamente in *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"* (luglio 1938).

Bersaglio non dichiarato ma evidente dello scritto è la poetica dell'avanguardia cracoviana. Miłosz comincia dichiarando la propria avversione "verso quegli sterili giochi detti poesia pura"⁵¹, termine che si precisa poco dopo quando Miłosz si interroga – retoricamente – sull'utilità delle "incessanti premure per nuovi artifizi e nuove metafore"⁵². L'allusione chiara è alla poetica dell'Avanguardia di Cracovia, incentrata sulla metafora come segno distintivo del linguaggio poetico, e i cui seguaci Miłosz apostrofa come "banda di illetterati" che "insozza le vetrine con i propri libri di poesia". Altrettanto chiara è, più avanti, l'allusione a Przyboś e al suo principio del "międzysłowie" (che potremmo tradurre "intraverba") quando scrive: "Asserite che tra le righe, nel non detto fino in fondo, nelle pause si nascondono formidabili "cariche emotive"". No, contesta Miłosz, "un'opera d'arte letteraria vale solo per quello che in essa è scritto da cima a fondo"⁵³.

Kłamstwo dzisiejszej poezji è uno scritto importante, poiché contiene un attacco non tanto a una corrente, ma a un intero modo di fare poesia di cui l'avanguardia è la conseguenza più radicale: qui si manifesta per la prima volta in modo chiaro e programmatico la preoccupazione – tipica del Miłosz maturo – che in poesia, come nell'arte in generale, il come prevalga sul cosa. Si legga il brano seguente:

50] "Autor tych zdań uroczysto oświadcza, że jest wrogiem sporów i ślęczenia nad formą artystycznego dzieła, i że zaciekle walczy "awangardy" o rytmikę i metaforę są mu w wysokim stopniu obojętne" (Cz. MIŁOSZ, *Prawie zmierzch bogów* (13 marzo 1938), in: Id., *Przygody ...*, op. cit., p. 209).

51] "do tych bezpłodnych zabaw, nazywanych poezją czystą" (Cz. MIŁOSZ, *Kłamstwo dzisiejszej "poezji"*, op. cit., p. 233).

52] "nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę" (Ibid., p. 234).

53] "Twierdzenie, że między liniami, w niedopowiedzeniach, pauzach kryją się niesłyszane "ładunki uczuciowe" [...] dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki" (Ibid., p. 235).

E sarebbero poesia questi vostri versi scritti [...] solo per creare un insieme di immagini e suoni? Versi di cui non si può dire né di quale concezione del mondo siano al servizio né quale saggezza esprimano? Opere non soggette ad altra definizione se non di essere malfatte o benfatte?⁵⁴.

La lezione di Oscar Miłosz è evidente: “Non si sradica impunemente l’arte dal suo terreno specifico, dalla sfera concettuale che rimanda alla metafisica e all’etica”⁵⁵.

Alla luce dell’evoluzione sin qui mostrata nel rapporto di Miłosz con l’avanguardia, appare interessante la retrospettiva sulla letteratura degli anni Trenta che Miłosz compierà nell’articolo *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, del 1966. L’intenzione non dichiarata è quella di neutralizzare il preteso avanguardismo della (“cosiddetta”, appunto) seconda avanguardia, nella quale egli stesso veniva annoverato, proponendo una categorizzazione su altre basi. Visione della poesia e visione del mondo sono due facce della stessa medaglia per il Miłosz maturo, sempre teso a indagare le implicazioni antropologiche insite nell’atto poetico, a enucleare dall’opera l’immagine del mondo che essa rispecchia. Un criterio tematico, non formale, diventa la discriminante: il catastrofismo dovrebbe essere visto come il marchio distintivo della cosiddetta seconda avanguardia, “nome infelice”, dice Miłosz, ma dato che ormai è in uso si mantenga il significato, modificando però il significato.

La strategia di neutralizzazione passa attraverso due fasi. Come prima cosa Miłosz mette Skamander e Awangarda Krakowska in un unico sacco con la scritta: ottimismo e fiducia nella civiltà, avversione ad ogni tematica metafisica e storiosofica, venerazione dell’arte poetica⁵⁶. Si noterà la significativa dislocazione rispetto ai tempi dell’Assalto dell’avanguardia a Varsavia: allora l’Avanguardia di Cracovia era considerata da Miłosz un’alleata nella lotta contro Skamander, ora l’avanguardia polacca *par excellence* si trova invece dalla parte opposta della barricata. “Intorno al 1930 si stava spegnendo l’ondata di poesia ottimistica [...]. Si andava cioè indebolendo quella fede nell’atto creativo contrapposto al mondo che era comune a Skamander

54] “Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane [...] tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć, ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu jak to, że są złe lub z pewnością zrobione?” (Ibid., p. 234).

55] “Nie odrywa się bezkarnie sztuki od jej właściwego podłoża, od sfery pojęć zakresu metafizyki i etyki” (Ibid., p. 239).

56] Cz. MIŁOSZ, *Punkt widzenia* ..., op. cit., p. 163.

e all'Avanguardia di Cracovia"⁵⁷. Ed ecco la seconda fase della strategia: ampliare la capienza del raggruppamento che va sotto il nome di "seconda avanguardia" così da annullarne l'avanguardismo che lo contraddistingue. Se, infatti, la discriminante è l'atmosfera apocalittica e catastrofista crescente dopo il 1930, allora in esso possono ben rientrare non solo "Żagary" e il gruppo di Czechowicz, ma anche il Gałczyński di *Bal u Salomona*, tutto il gruppo di "Kwadryga", nonché Jastrun e Ważyk. In questo modo Miłosz mantiene il nome, seconda avanguardia, ma lo svuota di ogni sostanza propriamente avanguardistica.

Il giudizio di Miłosz sull'avanguardia assume così nel dopoguerra un aspetto meno militante, vestendo gli abiti della retrospettiva storica, ma l'asprezza non s'attenua, tutt'altro. Nel *Trattato poetico* (1957) il verdetto è senza appello: "Però sbagliava l'avanguardia rinnovando/ l'antico rito cracoviano ed ascrivendo/ al linguaggio un'importanza maggiore/ di quella che, senz'essere ridicolo, può reggere"⁵⁸, sentenziava Miłosz, collocandone le radici nella bohème cracoviana di fine secolo e nel suo "ridicolo" culto dell'arte⁵⁹. Il giudizio su Przyboś, l'avanguardista polacco *par excellence*, era più complesso e meno univoco. "C'erano molti poeti d'avanguardia./ Apprezzabile è soltanto Przyboś"⁶⁰, affermava Miłosz. Ma proseguendo si capisce come l'ammirazione fosse in realtà condita da una buona dose d'ironia, se non di perfidia: "Nel sale e nella cenere caddero popoli/ e paesi, ma Przyboś restò sempre se stesso./ [...] Aveva tutti gli appropriati sentimenti/ di un saggio membro della società"⁶¹. E analogamente ironico è il ritratto di Przyboś che Miłosz tratterà un ventennio più tardi nella *Terra di Ulro*: "Fra gli scrittori della mia generazione – scrive – ce n'è uno solo a cui

57] "W okolicach roku 1930 dogasała faza poezji optymistycznej [...]. To znaczy słabła wiara w akt twórczy przeciwstawiony światu, wspólna Skamandrowi i Krakowskiej Awangardzie" (Ibid., p. 155).

58] Cz. MIŁOSZ, *Trattato poetico*, trad. di V. ROSSELLA, Milano 2011, p. 28.

59] Zieniewicz interpreta curiosamente "l'antico rito cracoviano" come "individualismo conservatore" (Id., *Idące Wilno* ..., op. cit., p. 64). Ma nel contesto del brano pare evidente che si tratta di questioni stilistiche piuttosto che politico-ideologiche. Si legga, a conferma indiretta della mia interpretazione, il seguente brano tratto dal saggio di Miłosz *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, che è quasi una parafrasi dei versi in questione del *Trattato poetico*: "più di tutti forse lo divertivano Przyboś e i suoi discepoli [Miłosz sta parlando di Gałczyński e del suo farsi beffe degli imitatori delle avanguardie straniere]. E in effetti il comico apporto della Cracovia imperialregia (tradizioni della Giovane Polonia?) alla letteratura consisteva nei riti altamente intellettuali celebrati dai teorici della poesia, fanatici, tronfi e che si prendevano terribilmente sul serio" ("najbardziej chyba bawił go Przyboś i jego uczniowie. I rzeczywiście C.K. Kraków (tradycje Młodej Polski?) wnosił do literatury swój zabawny wkład wysoce inteligenckich obrządków, celebrowanych przez teoretyków poezji, fanatycznych, nadętych i biorących siebie za zabójców poważnie": Cz. MIŁOSZ, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, in: Id., *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, p. 127).

60] Cz. MIŁOSZ, *Trattato poetico*, op. cit., p. 28.

61] Ibid.

penso con invidia: il poeta Julian Przyboś”, salvo precisare subito: “Non è la poesia che gli invidio, bensì il posto che egli si era assegnato sulla terra, senza mai lasciarsi prendere da dubbi e perplessità”⁶².

Il nome di Przyboś ritorna più volte nell'opera saggistica matura di Miłosz, e sempre con una funzione ben precisa: per contrasto. Anzi, possiamo dire che Przyboś è, insieme a Gombrowicz, la personalità letteraria polacca alla quale l'autore della *Terra di Ulro* più ama contrapporsi, con la differenza che mentre Gombrowicz mantiene agli occhi di Miłosz che lo analizza la propria complessità, la propria irriducibile alterità, Przyboś viene invece sottoposto a una sistematica e intenzionale riduzione. Egli è l'emblema del poeta puro, al quale – nell'ottica di Miłosz – si potrebbero applicare le parole del protagonista di *Trans-Atlantyk*: “nie lubię ja gdy Maśło zbyt Maślane, Kluski zbyt Kluskowe...”⁶³. La critica miłosziana si appunta su tre aspetti: la visione della poesia, la visione della storia, la visione del mondo. Przyboś viene descritto come uno “specialista della poesia”, un poeta tutto compreso nel ruolo che si è scelto, mentre Miłosz dichiara sovente il proprio disagio nelle vesti di “układacz słów”; per Przyboś la poesia è *techné*, ovvero ciò che conta è il lavoro sul linguaggio, per Miłosz invece è coscienza, ovvero ciò che conta è la sua valenza conoscitiva; Przyboś ha verso il linguaggio un atteggiamento di sostanziale fiducia, mentre Miłosz è scettico verso il potere del linguaggio di aderire alle cose, pur affermando la necessità della “testimonianza”. Come scrive Błoński, “Przyboś non ha mai smesso di venerare la poesia, mentre in Miłosz essa ha suscitato spesso diffidenza”⁶⁴. L'ottimismo di Przyboś si estende alla visione del divenire umano, magnifico e progressivo: tutto proteso verso il futuro Przyboś, devoto cantore delle tre M dell'avanguardia (“metropoli, massa, macchina”); radicato nella storia grande e piccola, attento al passato e alla tradizione Miłosz, per il quale le tre M sono piuttosto quelle del motto a lui caro “Mnemosyne mater Musarum” e il cui antiavanguardismo maturo poggia su una concezione di arte in cui il “momento eterno” è contrapposto al movimento. Attaccato alla metafisica e consapevole degli “abissi filosofici sui quali – e soltanto grazie ai quali – la scienza e la tecnica hanno innalzato i loro palazzi caduchi”⁶⁵, convinto che il dominio universale della mentalità scientifica abbia portato a un impoverimento della dimensione antropologica, alla mutilazione di facoltà

62] Cz. MIŁOSZ, *La terra di Ulro*, a cura di P. MARCHESANI, Adelphi, Milano 2000, p. 31.

63] Così traduce R. LANDAU: “Non mi piacciono gli gnocchi troppo gnoccosi; la carne troppo carnosa, l'olio troppo oleoso” (W. GOMBROWICZ, *Trans-Atlantico*, Milano 2005², p. 65).

64] J. BŁOŃSKI, *Bieguny poezji*, in: Id., *Odmarsz*, Kraków 1978, p. 204.

65] Cz. MIŁOSZ, *La terra di Ulro*, op. cit., p. 33.

e bisogni innati nell'uomo, Miłosz guarda con sospetto al "razionalista"⁶⁶ Przyboś, per il quale il trionfo dell'uomo è nelle conquiste della scienza e della tecnica, con cui la poesia è tenuta a stare al passo⁶⁷.

La critica a Przyboś è il culmine del lungo confronto di Miłosz con l'avanguardia, che abbiamo ricostruito sulla base della pubblicistica. Come si è visto, l'opera giovanile di Miłosz si situa al crocevia di varie linee di influenza: l'avanguardia di Cracovia, della quale Miłosz rifiuta la concezione autonomistica dell'arte, il surrealismo, del quale rifiuta il determinismo psichico, ma anche le avanguardie russe e altri modelli di poesia impegnata socialmente, da quella proletaria a Kwadryga, di cui non approva la sottovalutazione dell'aspetto estetico – formale. Gli anni Trenta sono quelli in cui si forma la personalità poetica e intellettuale di Miłosz: anni di sperimentazioni, di ricerca di una propria strada, di passaggio da un'arte come fattore di costruzione a un'arte come sensore di distruzione. Niente di ciò che viene elaborato, meditato, approvato o criticato in quegli anni, si perde. Il radicalismo anteriore al soggiorno parigino, una volta superato, lascerà in lui gli anticorpi che dovranno proteggerlo contro ogni arte ideologica, così come il successivo periodo antebellico, caratterizzato da versi densi di oscuri presagi apocalittici espressi tramite indecifrabili intrecci simbolici⁶⁸, condurrà il futuro autore del saggio *Przeciw poezji niezrozumiałej* alla ben nota dichiarazione contenuta nella poesia *Ars poetica?*: "ho sempre aspirato a una forma più capace,/ che non fosse né troppo poesia né troppo prosa/ e permettesse di comprendersi senza esporre nessuno,/ né l'autore, né il lettore, a sofferenze insigni"⁶⁹.

Così accade anche nel rapporto con l'avanguardia. „Czesław Miłosz appartiene alla prima generazione entrata nella letteratura con l'eredità dell'avanguardia nel sangue"⁷⁰, ha scritto Jerzy Kwiatkowski. Questo ci aiuta a capire la dinamica di attrazione e repulsione, il continuo ritornare col pensiero all'avanguardia anche quando essa costituisce per Miłosz una tappa superata. Il riferimento passato non viene semplicemente accantonato

66] Cz. MIŁOSZ, *Trattato poetico*, op. cit., p. 28.

67] Sulla contrapposizione tra Miłosz e Przyboś, elevata a modello bipolare di sviluppo della poesia polacca del Novecento da Jan Błoński nell'articolo *Bieguny poezji* citato sopra, si veda anche A. NASIŁOWSKA, *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej*, in: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, a cura di A. BRODZKA, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1994, pp. 83-92.

68] "non è chiaro che cosa significhi, ma presagisce qualcosa di minaccioso" (nie wiadomo, co to znaczy, ale zapowiada coś groźnego), dice Miłosz stesso di una sua poesia di *Tre invernali: Wieczorem wiatr* (Cz. MIŁOSZ, R. GORCZYŃSKA, "Podróżny świata"..., op. cit., p. 27).

69] Cz. MIŁOSZ, *Poesie*, a cura di P. MARCHESANI, Milano 2010⁸, p. 118.

70] J. KWIATKOWSKI, *O poezji Czesława Miłosza. "Poemat o czasie zastygłym"*, in "Twórczość", 1957, nr 12, p. 86.

e dimenticato, ma resta sempre presente diventando riferimento negativo. Essa è considerata per le sue conseguenze⁷¹, come inizio di un processo che imprime il suo marchio su tutta la poesia del Novecento e verso il quale il Miłosz più maturo assume una posizione fortemente critica. Come spiega egli stesso in un'intervista del 1996:

Caso ha voluto che per tutta la vita, componendo poesie, io abbia scritto per qualcosa o contro qualcosa. Persino le poesie su temi apparentemente neutri diventavano opere impegnate. Non è un mistero che il mio antagonista fosse Julian Przyboś [...] Ho dedicato la gran parte della mia vita artistica a cercare di ampliare il cerchio di gesso tracciato dalla cosiddetta poesia modernista⁷²,

dove con “modernista” Miłosz intende semplicemente l'avanguardia, ovvero ciò che tale parola indica in Polonia: “C'è una nozione polacca di avanguardia che è ormai consolidata, e che da noi è collegata a determinati nomi. In altre letterature, nella storia dell'arte si usa la nozione di *modernity*”⁷³.

71] Cfr. J. FAZAN, *Czesław Miłosz wobec awangardy i jej ponowoczesnych konsekwencji*, in: *Poznawanie Miłosza 3. 1999-2010*, a cura di A. FIUT, Kraków 2011, pp. 194-209.

72] “Tak się jakoś złożyło, że całe życie, pisząc wiersze, pisałem za czymś lub przeciw czemuś. Nawet wiersze pisane na tematy, zdawałoby się, neutralne stawały się utworami zaangażowanymi. Nie jest tajemnicą, że moim antagonistą był Julian Przyboś [...] Przez większość mego życia twórczego chodziło mi o rozszerzenie kredowego koła zakreślonego przez tak zwaną poezję modernistyczną” (Cz. MIŁOSZ, *Poszerzanie kredowego koła*, in “Rzeczpospolita” 1996, nr 121, ripubblicato in: Id., *Rozmowy polskie 1979-1998*, Kraków 2006, p. 534).

73] “Jest polskie pojęcie awangardy, które już się ustaliło, u nas łączone z pewnymi nazwiskami. W innych literaturach, w historii sztuki używa się pojęcia *modernity*” (Cz. MIŁOSZ, *Nie chcę być głęboki*, in: “Polityka” 1981, nr 3, ripubblicato in: Id., *Rozmowy polskie ...*, op. cit., p. 26).

STRESZCZENIE

MIŁOSZ WOBEC AWANGARDY

Zaliczany, z uwagi na swoją młodzieńczą twórczość, do najważniejszych przedstawicieli “Drugiej Awangardy” – etykieta sama w sobie dość problematyczna – Miłosz szybko i dość stanowczo zamanifestował silną idiosynkrazję, mimo że niepozbawioną pewnej ambiwalencji, wobec awangardyzmów i awangardystów. Analizie poddane zostają bardziej wypowiedzi metapoetyczne pisarza, aniżeli sama jego twórczość. Jest to próba przeprowadzenia rekonstrukcji świadomości poprzez analizę postawy Miłosza wobec awangardy – z całą jej wieloznacznością – poczynwszy od publicystyki lat trzydziestych poprzez retrospekcje, także autotematyczne z lat pięćdziesiątych, aż po jego najważniejsze eseje.

SUMMARY

MIŁOSZ AND THE AVANT-GARDE

Miłosz, ranked among the most important representatives of the “Second Avant-garde” (a label quite problematic in itself) because of his early works, quickly and quite strongly manifested a strong idiosyncrasy, towards avant-gardisms and avant-gardists. The analysis involves Miłosz’s meta-poetic statements rather than his work itself. The author of this article tries to reconstruct the consciousness by examining his attitude towards the avant-garde – with all its ambiguity – starting from the first articles published in magazines in the thirties through flashbacks, also self-reflexive, of the fifties, through to his most important essays.

“L'EROICA”, RIVISTA ITALIANA DI AVANGUARDIA, SULLA QUESTIONE POLACCA

IL SENSO DELL'EROICO¹

L'AMBIENTE DI LA SPEZIA COSTITUIVA, ALL'INIZIO DEL '900, IL LABORATORIO IDEALE PER coltivare il sogno di potenza dell'Italia. Dai suoi cantieri scendevano in mare le grandi navi che dovevano renderne temibile la Marina. Gli acciai scintillavano tra lo sventolio delle bandiere, mentre la retorica della forza militare ispirava i letterati, i musicisti, gli artisti. In tale ambiente maturò l'esperienza editoriale della rivista “L'Eroica” di Ettore Cozzani, definita dal fondatore “rivista italiana di arte e letteratura” con il sottotitolo di “rivista mensile di futurismo, arte, letteratura e xilografia”. Traspone evidente l'intenzione dei redattori di generare il movimento, di sviluppare la forza creatrice della nazione in nome del senso artistico, applicato a tutti gli aspetti della vita umana, purché toccati dalla scintilla poetica.

L'ambiente materiale della città e quello spirituale della rivista lasciano intendere, pur nel microcosmo, come maturò nella mente di una minoranza il desiderio di potenza, di prestigio, di ardore, che trovò la propria sintesi nella guerra mondiale, da interpretare come momento catartico rigenerante della nazione italiana.

ETTORE COZZANI

Il fondatore de “L'Eroica” nacque a La Spezia nel 1884 e fece parte di quella giovane generazione che diventò adulta nell'Italia giolittiana ricavandone la

1] AA.VV., *Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2001.

percezione di un paradigma negativo al quale veniva addossata la responsabilità dei tanti mali che affliggevano il paese. Era avvertita l'esigenza di superare il senso di mortificazione, derivato dall'affermazione della mediocrità e dall'assenza di ideali, attraverso l'esaltazione delle gesta eroiche, il desiderio di una ferrea morale pubblica, l'affermazione di un sistema politico autorevole. La guerra sembrò coronare quei progetti, estremizzandoli, fino a produrre la visione di un evento finalmente in grado di saldare le masse italiane alla nazione rinnovata, portando a compimento un progetto già contenuto nei movimenti antigiolittiani.

Cozzani aveva seguito l'iter degli studi con diligenza e successo: liceo classico, laurea in Lettere a Pisa con il massimo dei voti, passione per la poesia, "scuola" di Gicchino Volpe, anch'egli abbondantemente antigiolittiano. Poi aveva incontrato il pittore bolognese Antonio Discovolo e tramite lui il poeta Sem Benelli². Le nuove conoscenze avevano arricchito la sua sensibilità verso le arti figurative e la critica artistica, fino a farlo approdare, nel 1908, alla collaborazione con la rivista "Vita d'Arte". Ma l'esuberante Cozzani decise presto di mettersi in proprio e nel 1911 fondò "L'Eroica". Aveva ventisette anni ed era un giovane intellettuale animato da sacro fuoco che intendeva lasciare la propria impronta nel dibattito culturale nazionale. L'immagine che più lo rappresenta è impressa sulla copertina di un volume dedicato alla sua figura e pubblicato dalla Cassa di Risparmio: uno stallone imbizzarrito sullo sfondo di un cielo rosso.



Nei primi anni de "L'Eroica", Cozzani coltivò gli ideali post-risorgimentali che traevano linfa vitale dai grandi poeti del passaggio di secolo, come

2] A Sem Benelli e alla sua poesia *Notte sul Golfo dei Poeti* è dedicato il n. 6 dei Gioielli del "L'Eroica" del 1919.

Carducci, Pascoli, D'Annunzio. A loro dedicò ampio spazio nella rivista e poi nelle edizioni che presto affiancarono la rivista. L'avvento della Prima Guerra mondiale lo trovò quindi schierato dalla parte degli interventisti. Nel 1915, in pieno dibattito tra neutralisti e interventisti fu protagonista di un episodio clamoroso: invitò Gabriele D'Annunzio a rientrare in patria da Parigi per inaugurare il Monumento ai Mille, opera dello scultore Eugenio Boroni.

"L'EROICA" E LA POLONIA

L'interventismo fece propria la causa delle nazionalità oppresse tra le quali era compresa anche la parte di nord-est della nazione italiana. Tra gli oppressi, assumeva particolare rilievo lo *status* della nazione polacca, che agitava le cancellerie d'Europa e verso la quale i belligeranti rivolgevano uno sguardo interessato, ma con cautela, viste le alleanze di entrambi gli schieramenti con le potenze occupanti. "L'Eroica" prese quindi in considerazione la questione polacca e lo fece con passione dedicandole il volume unico che conteneva i cinque numeri della rivista dell'anno 1916. La decisione di produrre tale sforzo editoriale era insita nella vena movimentista della rivista e del suo direttore.



A. Pandolfi, Copertina del volume unico sulla Polonia

Il modello di interventismo che patrocinava Cozzani emerge chiaramente dal volume dedicato alla Polonia. Il contributo di apertura dal titolo *Polonia e Italia*, da lui definito un *Discorso*³, è chiarissimo: il piglio è antiaustriaco ("un grande Stato avverso per natura alle libertà democratiche e al

3] E. COZZANI, *Polonia e Italia*, "L'Eroica", Anno VI – 1916, Fasc. I-V, p. 7 ss.

principio delle libere nazioni”), contrario al neutralismo (“un mostruoso deprezzamento d’ogni nostro valore spirituale e morale”), ammonitore per l’Intesa (“ogni nazione dell’Intesa deve serbare intatto e accrescere il tesoro di virtù, aspirazioni, certezze civili, ch’essa reca nell’impresa”), indicatore dell’apporto italiano (“combattiamo contro la tenebrosa potenza barbarica in nome e per la salvezza della radiosa civiltà latina; combattiamo in nome della libertà e dell’indipendenza dei popoli, contro il principio dell’oppressione e della sopraffazione”). In sintesi, il *Discorso* costituisce il manifesto programmatico di Cozzani per la guerra in atto: “Vogliamo che l’Europa sia liberata dall’incubo del militarismo, inteso come preparazione alla violenza usurpatrice; vogliamo che il mondo proceda, ad ogni palpito di genio, verso il più alto e puro segno, per le strade tracciate dalla Bellezza”. Già, la Bellezza. Il concetto ricorreva costantemente nelle multiformi attività di Cozzani. Il Manifesto fondante de “L’Eroica” così recitava: “Ricerca di Poesia nelle migliori opere di letteratura, pittura e scultura, battaglia di Bellezza, Lotta come quella per la rinascita della xilografia, ugualmente come quella per la rinascita del Bel Libro”.

Dopo aver definito gli scopi bellici dell’Intesa e dell’Italia su basi idealistiche, il *Discorso* prendeva in carico la questione polacca ritenuta da Cozzani prioritaria. Sicuramente, il Belgio e la Serbia avrebbero ottenuto, a guerra finita, la loro piena libertà e più salde garanzie di indipendenza, mentre dovevano essere affrontati i nodi dell’Armenia e della Polonia, ma il secondo era il più complesso e le potenze dell’Intesa avevano il dovere di prenderlo subito in considerazione per risolverlo in maniera definitiva al futuro Congresso di Pace. Secondo Cozzani, la Polonia avrebbe costituito un elemento di stabilità materiale e morale al centro dell’Europa in contrapposizione all’ipotetico pericolo russo, all’invasione del Germanesimo, all’instabilità dei popoli balcanici. La nazione polacca con i suoi trenta milioni di abitanti avrebbe portato un contributo profondo, arricchito “da una millenaria tradizione di sapienza”, nei futuri Consigli delle nazioni e negli arbitrati internazionali. Del resto, l’interesse dell’Italia per la causa polacca era evidente. La Polonia possedeva una cultura imbevuta di cristianità e di latinità. Quale migliore baluardo, quindi, contro le forze antagoniste e “quale stupendo punto d’appoggio per noi italiani e per l’espandersi della nostra cultura nazionale nel mondo!” Fin dal tempo del Risorgimento italiano, i suoi più alti spiriti auspicavano la soluzione della questione polacca (la voce di Garibaldi da Caprera, gli ammonimenti di Cavour), ma nel 1916 gli interessi nazionali lo imponevano: “Liberiamo (la Polonia) anche, e soprattutto, perché siamo Italia”.



A. Pandolfi, Tavole fuori testo

Il contributo di Cozzani appare oggi indubbiamente retorico, ma deve essere riportato al clima dell'epoca. La guerra di logoramento fiaccava il morale degli italiani e gli spunti idealistici aiutavano ad accettare il sacrificio. La causa polacca era sicuramente giusta e "L'Eroica" le dedicò il poderoso numero dell'anno 1916, anche a costo di scontentare tanti autori desiderosi di vedere pubblicate le loro opere⁴.

Dopo il *Discorso* di apertura, il sommario elencava nove autorevoli contributi. Il primo era la lirica di Bronisława Ostrowska "Lettera a D'Annunzio" con la quale la poetessa polacca salutava "il poeta – che – baciata la spada dell'eroe benediva con essa la folla sul Campidoglio". Seguiva il saggio di Maciej Loret "Attraverso la storia" fondato sulla complessità del rapporto – tra appartenenza e distinzione – dei Polacchi con gli Slavi; quindi lo studio sulla "Musica polacca" di Henryk Opienski e poi le liriche di Maria Konopnicka dal titolo di "Italia". Seguiva la novella di Stefan Żeromski "Verso il loro Dio", che narrava del pellegrinaggio pasquale del contadino Felko con la nipote Teofilka, ambedue grandi colpevoli perché si erano convertiti alla fede straniera. Quindi era la volta de "L'arte polacca", che Cozzani, critico d'arte, non poteva lasciare ad altri:

Se arte significa – scrisse il direttore – la passione di adornarsi la vita con richiami alla bellezza che ci vengono da tutte le cose d'intorno [...] o significa l'avere un'ardente e irrequieta sensibilità estetica che sia sedotta dal gioco delle luci e delle moli [...] se arte significa questo e altro di civile, nessun popolo al mondo è più del popolo

4] Cozzani si rivolse a loro nell'ultima pagina del volume unico del 1916: "A tutti gli editori e a tutti gli scrittori che hanno mandato le loro pubblicazioni o le loro composizioni, di cui non ho potuto tenere conto, chiedo scusa. Nessuno rimarrà senza risposta. Ma pazientino. Il ritmo di questi volumi che assorbono tanto delle mie forze è la giustificazione che basta".

polacco artista *d'istinto* e perciò capace di una profonda educazione estetica, e ricco d'una potenza creatrice senza misura.

Il contributo sull'arte era seguito da quello sulla "Cultura polacca" con il saggio di Janowski che dipanava un lungo *excursus* dal X al XX secolo. Seguiva l'articolo di Giovanni Amendola con il titolo molto augurale di "La Polonia ritorna" nel corso del quale l'intellettuale salernitano azzardava una profezia: "la Polonia si prepara un avvenire diverso dal suo passato storico recente, [...] mentre l'assetto politico dell'Europa dopo la guerra si nasconde, ancora enigmatico tra le incertezze dell'avvenire". Il motivo del suo ottimismo era fondato sulla fine delle intese tra gli slavi ortodossi e i tedeschi, che per oltre due secoli avevano accresciuto il loro peso garantendosi a vicenda e applicando la medesima filosofia politica e tradizione statale. Il risorgimento polacco sarebbe stato più arduo di quello italiano – continuava Amendola – perché non esisteva un Piemonte polacco, ma come aveva previsto Eugeniusz Starczewski in *L'Europe et la Pologne* del 1913, la Polonia sarebbe risorta in conseguenza dell'esaurimento del vecchio ordine europeo⁵.

Il saggio conclusivo del numero unico de "L'Eroica" era "La letteratura", opera di Stanisław Dobrzycki, professore di slavistica a Friburgo. L'autore citava i colossi immortali e le opere sacre che avevano mantenuto viva la nazione anche in assenza dello Stato: dal *Libro della Nazione Polacca* di Mickiewicz al poema *Prima dell'alba* di Krasiński a *Acropoli* di Wyspiański.



A. Pandolfi, Tavole fuori testo

5] Il contributo di Giovanni Amendola sul numero unico de "L'Eroica" non era casuale. Egli maneggiava con perizia le vicende di quella parte d'Europa, se non altro per aver sposato Eva Kuhn originaria di Vilnius e per aver soggiornato nella città allora sotto la sovranità russa. Cfr. E. KUHN, *Vita con Giovanni Amendola*, Parenti, Firenze 1960.

Le opere di scrittura non erano i soli contributi che arricchivano il volume. I saggi, gli articoli, le liriche, erano impreziositi dai contributi iconografici che conferivano all'opera uno stile inconfondibile. Si trattava di 21 tavole fuori testo e 35 ornamenti incisi in legno e impressi sugli originali di Alessandro Pandolfi, attivo collaboratore di Cozzani. Erano anche presenti 16 tavole fuori testo di celebri autori polacchi come Malczewski, Frycz, Wyczółkowski, Wyspiański, Axentowicz.

CONCLUSIONE

"L'Eroica" di Ettore Cozzani, le cui pubblicazioni proseguirono a La Spezia fino al 1917 per poi riprendere a Milano nel 1919, costituisce una iniziativa di sicura originalità nel panorama delle avanguardie di inizio secolo. Il numero unico dedicato alla Polonia si inquadra in tale atmosfera. In chiusura del numero si ricorda il 5 maggio 1916 che costituiva "per gli italiani il primo anniversario, non proprio della guerra, ma della resurrezione del popolo che condusse alla guerra; per i polacchi, con minor gioia, ma con uguale speranza, il settantesimo anniversario della nascita di Henryk Sienkiewicz, che ha riunito i suoi connazionali offrendo loro iniziative concrete, aggiungendo l'uomo all'artista, nel momento in cui ha creato, nel cerchio luminoso della Bellezza, il Comitato di soccorso a Vevey in Svizzera"⁶.

"L'Eroica" continuò ad uscire con il suo inconfondibile stile fino al 1944, quando i bombardamenti sulla città meneghina danneggiarono l'archivio e la sede editoriale interrompendo definitivamente le pubblicazioni. Nel secondo dopoguerra, Cozzani dovette sopportare l'accusa di aver fiancheggiato il regime fascista. Fu arrestato e processato, ma venne assolto. Rimase comunque escluso dal dibattito nazionale post bellico ispirato ai valori della Resistenza. Solo di recente la sua figura e la sua produzione editoriale sono state rivisitate, trovando una sintesi nella mostra organizzata nel 2004 dalla Biblioteca di via Senato a Milano nel corso della quale si sono alternati i dibattiti che hanno fatto da cornice alla acquisizione ed esposizione della collezione completa de "L'Eroica"⁷.

6] Il celebre romanziere polacco era deceduto il 15 novembre del 1916.

7] A. MODENA e altri, *Ettore Cozzani e l'Eroica*, Catalogo della mostra della Biblioteca di via Senato, Milano, 2004.

STRESZCZENIE

AWANGARDOWE WŁOSKIE CZASOPISMO „L'EROICA”
O SPRAWIE POLSKIEJ

Miesięcznik «L'Eroica» (1911-1944) opublikował w roku 1916 specjalny tom poświęcony Polsce i jej kulturze. Tom składał się z pięciu numerów czasopisma, szata graficzna była bardzo staranna i doskonale uzupełniała projekt wydawniczy, który propagował „bitwę o piękno”, „poszukiwanie poezji” w najlepszych dziełach literatury, malarstwa i rzeźby, wreszcie, „walkę” o odrodzenie drzeworytu oraz o przywrócenie wysokiego artystycznego poziomu edytorstwa.

Założyciel, redaktor naczelny (dyrektor) i jednocześnie spiritus movens czasopisma, a później i wydawnictwa, Ettore Cozzani (1884-1971), nieprzypadkowo wybrał tytuł «Eroica» dla swojego periodyku. Jego zamierzeniem było krzewienie ideałów „heroizmu” i „piękna” w celu dowartościowania sił twórczych w dziedzinie sztuki, a nawet szerzej – we wszystkich dziedzinach życia. Jego ideały wyrastały z tradycji kultury Włoch już zjednoczonych i znajdowały siłę witalną w dziełach wielkich poetów przełomu XIX i XX wieku, takich jak Carducci, Pascoli, D'Annunzio. W środowisku skupionym wokół czasopisma «Eroica» pojawił się ten nurt refleksji historiograficznej, uzasadniający polityczny zwrot, który doprowadził Włochy do przystąpienia do wojny przeciw Austro-Węgrom w celu dokończenia procesu budowy jedności narodowej.

Osobiste przemyślenia redaktora naczelnego zamieszczane w tekstach publikowanych na łamach pisma są świadectwem jego głębokiego zaangażowania w wydanie tomu poświęconego sprawie polskiej, której nie mogło zabraknąć w jego wielkim projekcie „heroizacji” kultury.

Czasopismo i wydawnictwo funkcjonowało w całym dwudziestoleciu międzywojennym, otwarte zarówno dla wielkich dzieł narodowych jak i bieżącej produkcji literackiej – literatury faktu, biografii czy powieści. W czasie wojny siedziba redakcji została zbombardowana a archiwa w dużej mierze zniszczone, przerwano wydawanie pisma, które nigdy już nie miało zostać wznowione po wojnie. Sam Cozzani został poddany oficjalnej krytyce i skazany na całkowite milczenie. Dopiero w ostatnich latach rozpoczęto reinterpretację jego działalności oraz analizę programu czasopisma.

SUMMARY

THE AVANT-GARDE ITALIAN MAGAZINE "L'EROICA" OF THE POLISH CAUSE

In 1916 the monthly "L'Eroica" (1911-1944) published a special volume on Poland and its culture. The volume consisted of five issues of the journal. The layout was very careful, even admirable, perfectly complementing the publishing project which promoted the "battle of beauty" and "search for poetry" in the best literary, painting, and sculpture works, and finally, the "struggle" for the rebirth of the woodcut and the restoration of high-level artistic editing.

It was no accident that the founder, editor-in-chief (director) and, at the same time, *spiritus movens* of the magazine, and later of a publishing house, Ettore Cozza (1884-1971), chose the title "Eroica" for his journal, and his intention was to promote the ideals of "heroism" and "beauty" aimed at the appreciation of creative forces in art, and even more broadly – in all areas of life. His ideals stemmed from the tradition of the culture of an Italy which was already united, and found their vital force in the works of the great poets of the late nineteenth and early twentieth centuries, such as Carducci, Pascoli, D'Annunzio. In the circle around the "Eroica" magazine, this current of historiographical reflection, justifying the political turn which caused Italy to join the war against Austria-Hungary, came to complete the process of building national unity.

The personal reflections of the editor-in-chief contained in the articles published in the journal are a testament to his deep commitment to the publication of the volume devoted to the Polish cause, which could not be missing from his great project of the "heroization" of culture.

The magazine and the publishing house operated throughout the inter-war period, open both to great national works and to the current literary production: non-fiction, biographies and novels. During the war, the editorial office was bombed and the archives largely destroyed; the publishing of the magazine was stopped and was never to be resumed after the war. Cozzani himself was subject to official criticism and condemned to total silence. It is only in recent years that reinterpretation of his activity and an analysis of the programme of the magazine has started.

CINGUETTII E SFERRAGLIARE SATANICO.
JULIAN TUWIM E LA POESIA ITALIANA
FRA OTTO E NOVECENTO

*Wpływy? Ja wpływów nie wstydzę się wcale!
To duma moja, że Bożych olbrzymów
Uczniem się stałem! Że wśród moich rymów
Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!
Że dusza moja znalazła Patronów
Śród lat minionych, wśród ofiarnych dymów
Wielkich Kapłanów – nie pośród bistrionów.*

J. Tuwim, *Poezja (Czybanie na Boga)*

A CAVALLO DEI DUE SECOLI (GUIDO GOZZANO)

Tuwim è il poeta polacco del Novecento che più di ogni altro ha saputo coniugare le innovazioni dell'avanguardia con le forme della tradizione. Dal padre poliglotta (che tra l'altro si era messo a studiare l'italiano in tarda età) aveva ereditato a passione per le lingue: il suo rapporto con loro fu non privo di blocchi psicologici da una parte, disinvolto e creativo dall'altra. Seppur ottimo traduttore dal russo e dal tedesco (che conosceva dagli anni della prima giovinezza), ebbe una conoscenza perlopiù passiva con il francese e tedesco. Dopo aver appreso da adolescente l'esperanto, in cui aveva mosso i primi passi letterari, negli ultimi anni di vita intraprese perfino lo studio del tibetano, mentre per comunicare con interlocutori italiani, spagnoli, portoghesi o romeni forgiò una sorta di lingua franca da

lui chiamata “*romaneska*” o più poeticamente “*una lingua furiosamente libre*”¹.

Il poeta polacco per tutta la vita si interessò di poesia straniera. Nelle sue opere troviamo riferimenti ad autori italiani, da Manzoni a D’Annunzio², da Carducci a Marinetti, spesso sfuggiti ai suoi critici. Si dimentica così che in Polonia fino alla seconda guerra mondiale la poesia italiana del secondo Ottocento era nota e apprezzata. Solo limitandosi alla cerchia di Tuwim, basterebbe ricordare gli italoфиli Leopold Staff, sua guida poetica negli anni della formazione e amico fino alla morte, traduttore di Francesco d’Assisi, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, G. Deledda e De Amicis, e Jarosław Iwaszkiewicz, suo compagno del gruppo *Skamander*, che nel 1919 tradusse Papini³ e nel ’26 D. Niccodemi.

Il poeta di Łódź fu anche tra i primi a parlare di Marinetti in alcune conferenze tra il 1915 e il 1920⁴ e il primo a tradurre in polacco brani del *Bombardamento di Adrianopoli* (*Opis wielkiej bitwy*, 1916)⁵. All’epoca in cui iniziò a scrivere versi, nei primi anni ’10, la poesia italiana stava attraversando un periodo di rinnovato splendore, con le cosiddette nuove tre corone, Carducci, Pascoli, D’Annunzio. Si trattava di autori fortemente impegnati nelle ricerche sul piano fonosimbolico, aperti a una dimensione europea, in particolare francese e tedesca (Heine), proprio quella verso cui si erano orientate anche le generazioni a cavallo dei due secoli in Polonia. Con la “poesia barbara” Carducci si era imposto come una delle più grandi personalità poetiche di fine secolo e nel 1906 era stato insignito del Nobel per la letteratura. Quei suoi esperimenti con il ritmo della metrica classica furono recuperati anche da Pascoli e dai Crepuscolari. Non a caso il poeta insieme a Pascoli sarà spesso ospite della rivista “Poesia” e poi idolatrato dai Futuristi⁶.

1] T. VENCLOVA, *Odyseusz spełniony. Z liteuskim poetą rozmawiała Ewa Zdrojkowska*, „Variart”04 2010, www.wbp.olsztyn.pl/publikacje/variart/variart042010.pdf

2] J. TUWIM, *Literatura w negliżu*, Warszawa, J. Mortkowicz, 1928, p. 194.

3] G. PAPINI, *Moja niewiasta; Moje dziewczynki*, “Zdrój”, 3 (1919), t. 9, n. 6, pp. 117-118.

4] Nella conferenza Tuwim parlò della letteratura, pittura, scultura e musica futurista italiana. Cfr. il trafiletto di S. B., *Z sali odczytowej. Apostołowie brutalnego jutra*, “Nowy Kurier Łódzki”, V (1915), 15 XII 1915, n. 343, p. 3.

5] *Opis wielkiej bitwy* (Descrizione di una grande battaglia), “Nowy Kurier Łódzki. Dodatek ilustrowany”, 3.06.1916, n. 50, siglato R[och]P[ekiński]; cfr. J. STRADECKI, *Julian Tuwim: bibliografia*, op. cit., pp. 34, 31 e 86.

6] Si veda ad es. U. BOCCIONI: “Questa mattina a letto, leggendo Carducci e osservando la sua lenta e meravigliosa evoluzione poetica, pensavo alla mia miseria, alla mia mancanza di visione netta, di metodo, di tutto. Poi ho sperato che questo studio sparso oggettivo disordinato possa essere una preparazione. All’ideale d’arte che si va per quanto ancora debolmente maturando in me”. U. BOCCIONI, *Taccuini futuristi (1907-1915)*, Roma, Mancosu, 1993, I° taccuino, 19 febbraio 1907.

Anche in Polonia Carducci ebbe una posizione di tutto rispetto, forse anche a causa del clamore suscitato da varie sue opere – quali l'inno *A Satana* (1863) – accusate dalla Chiesa cattolica di giacobinismo e blasfemia. Lo stesso Stanisław Brzozowski lo loderà con entusiasmo nella sua *Legenda Młodej Polski* (La leggenda della Giovane Polonia, cap. *Humor i prawo* (L'humour e la Legge) e apporrà a motto dell'opera l'*incipit* in versione originale del suo *Prologo ai Giambi ed epodi* ("No non sono morto. Dietro me – cadavere. Lasciai la prima vita!"). In *Literatura a życie polskie* (1915) lo apprezzerà anche Stefan Żeromski:

Possiamo forse innalzare Mickiewicz al di sopra di Goethe, Słowacki del sempreverde Shelley, Krasiński al di sopra di Leopardi, Norwid di Poe, Wyspiański di Carducci, Kasprówic, di Francis Jammes o del tanto a lui affine Pascoli? Non ha senso qui parlare di un loro maggiore o minore valore, gli scrittori da me elencati, Goethe, Shelley, Leopardi, Carducci, Poe, Jammes, Pascoli, sono a noi vicini, familiari, quasi nostri⁷.

Żeromski tornerà sullo stesso tema pochi anni dopo, definendo Carducci "vate dell'Italia unita":

Dell'intera opera di Giosuè Carducci, vate dell'Italia unita, possediamo una *Scelta di scritti* nella perfetta traduzione di Zenon Przesmycki, *l'Inno a Satana* (...) in "Chimera" e la breve lirica *Pianto antico*, magistralmente resa da Józef Ruffer⁸.

La prima delle due versioni polacche del controverso *A Satana* aveva in effetti visto la luce nel 1913 ad opera di Julia Dickstein Wieleżyńska⁹, mentre il corifeo della *Młoda Polska* Miriam aveva fatto conoscere altre poesie carducciane dalle pagine delle prestigiose riviste simboliste "Życie" (1887) e "Chimera" (1907). Altre traduzioni erano apparse anche in vari altri periodici ("Prawda", "Izraelita", "Sfinks", "Tygodnik Ilustrowany" ecc.)¹⁰. Dopo la prima guerra mondiale ci si continuò a interessare di Carducci: perfino la rivista "Zdrój", legata all'Avanguardia, nel 1920 ne pubblicherà

7] Stefan ŻEROMSKI, *Literatura a życie polskie*, in: [http://pl.wikisource.org/wiki/Literatura_a_życie_polskie_\(odczyt\)](http://pl.wikisource.org/wiki/Literatura_a_życie_polskie_(odczyt)). Le citazioni di poesie e prose, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca, salvo che non indicato diversamente, sono tradotte da chi scrive.

8] Id., *Projekt Akademii Literatury Polskiej* (1918), in: http://pl.wikisource.org/wiki/Projekt_Akademii_Literatury_Polskiej.

9] *Do Szatana*, "Krytyka", XV (1913), vol. 40, n. 11, pp. 209-212. Verrà ristampato anche in "Kamena" (Chełm Lubelski), 1935, n. 3 in un numero dedicato al centenario della nascita di Carducci.

10] Per una completa bibliografia delle traduzioni di Carducci cfr. J. MISZAŁSKA, M. GURGUL, M. SURMA GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, pp. 179-185.

*La guerra*¹¹. Qualche anno dopo la traduzione completa delle *Odi barbare* a opera della stessa Dickstein Wieleżyńska sarà accolta con interesse da Boy-Żeleński e Porębowicz (che del poeta italiano era stato traduttore fin dagli anni '80 del sec. XIX).

Anche Pascoli era stato tradotto (da “Chimera”, “Sfinks” e altre riviste)¹². In *Szlakiem duszy polskiej* (1917) Stanisław Przybyszewski lo tacerà di scarsa originalità insieme a Francis Jammes (poeta tanto amato dai nostri Crepuscolari e tradotto in Polonia da Bronisława Ostrowska e Kazimierz Rychłowski), spingendo Żeromski a un'accurata difesa del loro *Jammisme*¹³.

Carducci, Pascoli e Gozzano erano stati fortemente innovativi sul piano formale, ritmico e quello dell'onomatopea, in parte mutuata dalla tradizione classica, e avevano inventato una poesia colloquiale che faceva parlare e parlava agli animali, agli alberi, perfino “ai sassi, alle nuvole, alle stelle”¹⁴. La poetica degli ultimi due era vitalizzata da un'ironia discreta, un'atmosfera malinconica e fiabesca, da filastrocca infantile. Pascoli era stato inoltre unico per la polifonia di stili e registri, il ricorso alle onomatopee e il plurilinguismo poetico. Magistrale poeta latino, per ben tredici volte aveva vinto il prestigioso *Certamen poeticum Hoeufftianum* di Amsterdam. La

11] G. CARDUCCI, *Wojna*, “Zdrój” 4 (1920), t. 10, n. 5-6, pp. 70-71.

12] “Chimera” v. 5 (1902), n. 13, pp. 127-132; v. 9 (1905), n. 27, p. 485; v. 10 (1907), n. 28-30 (Anna Bronisławska), “Sfinks” v. 26 (1914) pp. 106-112; *Na duszy mej palecie*, Warszawa 1919; “Trybuna” 1920, n. 35; “Nowy Przegląd literatury i sztuki” 1922, n. 1-3; “Bluszcz”, 1924, n. 20 (tr. di Julia Dickstein-Wieleżyńska). Per la completa bibliografia delle traduzioni da Pascoli, cfr. J. MISZAŁSKA..., *cit.*, pp. 282-284

13] “Anna Bronisławska ha tradotto ottimamente una scelta di poesie di Giovanni Pascoli su “Chimera”. [...] Gli scrittori di cui ho ricordato i nomi, Goethe, Shelley, Leopardi, Carducci, Poe, Jammes, Pascoli sono a noi vicini, familiari, quasi nostri. [...] Nel suo libro *Lungo i sentieri dell'anima polacca* (Poznań, 1917, p. 147) Stanisław Przybyszewski contesta aspramente i giudizi da me espressi nella conferenza *Letteratura e vita polacca* [...], dichiarando: [...] “Ma cosa è mai questo meraviglioso sviluppo del pensiero polacco [...] che si esprime in opere di immenso valore artistico quali gli *Inni* di Kasproicz, la *Leggenda dei Tatra* di Tętmajer, l'opera critica completa di Stanisław Brzozowski, *I contadini* di Reymont, *Marciume* di Berent, *Il peccato* dello stesso Żeromski, cosa mai l'opera di Miciński, Szandlerowski, Daniłowski o (?) Strug confrontata a un gigante quale G. K. Chesterton, [...] cosa è mai il metà (*sic!*) francese — metà (*sic!*) irlandese Jammes che attinge a piene mani da altri e cosa mai ancora un certo Pascoli?” [...] Credo che S. Przybyszewski si sia riferito non all'autore di cui ci occupiamo, ma a qualcun altro [...] Francis Jammes è eccezionale, unico nel suo genere, la sua sincerità e religiosità non menzognera [...] si esprimono in poesie meravigliose di cui è impossibile dire che attingono da altri. In tutte le sue opere, [...] nelle sue inimitabili liriche e deliziose novelle è a tal punto se stesso che i suoi scritti [...] hanno cominciato ad attirare, a dar vita a una scuola di imitatori [...], lo *Jammisme*. [...] Trattando “un certo Pascoli” dalla vertiginosa altezza dei nostri Parnasi (in cui noi risiediamo ammantati di gloria), Stanisław Przybyszewski si è tuttavia persuaso che occorre rafforzare la letteratura polacca di un'opera di reale valore [...], in: S. ŻEROMSKI, *Literatura a życie polskie, Projekt Akademii Literatury Polskiej*, op. cit.

14] G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in: www.fondazionepascoli.it/Poesie/fan03.htm

sua perizia linguistica gli aveva perfino permesso di e giocare con le forme dialettali e dell'inglese parlato dagli emigranti garfagnini negli Stati Uniti (nel poema *Italy*, 1904). Fu inoltre anche un punto di riferimento fondamentale per i Crepuscolari, aiutandoli a far virare la loro poetica simbolista verso orizzonti più minimalisti e quotidiani. Educati dalla sua "Poesia delle cose" si sarebbero appassionati al *Kitsch*, alle gozzaniane "buone cose di pessimo gusto", parodiando e "degradando" certi stilemi dannunziani.

Tutto ciò poteva ben interessare il curioso e onnivoro Tuwim, che oltretutto sapeva il latino. La critica polacca odierna, poco interessata alla poesia italiana a cavallo fra Otto e Novecento, che pure in Polonia aveva destato entusiasmo e polemiche, non ha indagato a fondo la questione delle sue letture. Penso invece che valga la pena di chiedersi se abbia conosciuto i poeti italiani e cosa abbia potuto attingere dai autori quali Carducci e Pascoli, appartenenti a una comune linea evolutiva.

Come ho scritto altrove, echi della poesia di Palazzeschi e Marinetti risuonano non solo in certi primi testi tuwimiani degli anni 1913-1919 (*Pour épater les bourgeois*, *Kusy* (Piccoletto), *Wiosna* (Primavera), *Do krytyków* (Ai critici)), ma anche nelle raccolte successive (*Wierszy tom IV* (Quarto volume di versi), *Meble* (Mobili), *Milion HP* (Un milione di HP); *Słowa we krwi* (Parole nel sangue), *Hokus Pokus*)¹⁵. Agli inizi del 1928 Tuwim fu per qualche mese in Italia, dove incontrò probabilmente gli slavisti appassionati alle sue poesie: proprio l'anno successivo W. Giusti ne tradurrà alcune sulla "Rivista di letterature slave": tra loro un testo molto gozzaniano, *Walc starych panien* (Valzer di vecchie signorine), *Czwarty tom wierszy*, 1923¹⁶. E' quindi assai probabile che alcuni contatti con gli italiani esistessero già da prima.

Influssi di Guido Gozzano, un autore che deve molto a Jammes, mi paiono individuabili in *Epistola sentymentalna* (Epistola sentimentale, 1916), poi in *Sokrates tańczący* (Socrate danzante, 1920). Vi si manifesta l'io lirico ingenuo e antieroico, tipico del primo Tuwim (più tardi esso verrà sostituito da uno

15] G. TOMASSUCCI, *Tuwim, il primo futurista?*, w *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania. Atti del convegno Internazionale*, G. TOMASSUCCI, M. TRIA (ed.), Pisa, Plus 2010, pp. 93-112

16] J. TUWIM, *Il valzer delle vecchie signorine*, trad. it. di W. Giusti, "Rivista di Letterature Slave", 4 (1929), fasc. 5, pp. 360-361. Vale la pena di ricordare che nel decennio 1929-39 furono tradotte in italiano ben sue 19 poesie: cfr. G. TOMASSUCCI, *Le traduzioni italiane delle poesie di Julian Tuwim. Alcune riflessioni*, in *Cultura e traduzione. Atti del Convegno dei Polonisti italiani svoltosi all'Accademia Polacca di Roma il 9 dicembre 1994*, a cura di K. ŻABOKLIICKI e M. PIA-CENTINI, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Varsavia-Roma 1995, pp. 93-107.

più entusiasta, dinamico e trasgressivo)¹⁷. Gli studiosi hanno individuato per questo una fonte in Rousseau¹⁸. La mia ipotesi, invece, è che a Tuwim non fosse ignota la più vicina poesia pascoliano-crepuscolare “delle cose semplici” (che nell’*Epistola sentymentalna* fanno comparsa come „*faramuszki*”, minuzie) e che egli avesse recepito la lezione di due capolavori gozzaniani, le “novelle in versi” *L'amica di nonna Speranza (La via del rifugio, 1907)* e *La Signorina Felicita ovvero la Felicità* (apparsa con il sottotitolo *Idillio* nella “Nuova Antologia” nel marzo 1909, poi nei *Colloqui*, 1911).

Tuwim scrisse l’*Epistola sentymentalna* nel novembre 1916, pochi mesi dopo la prematura scomparsa del loro trentaduenne autore, e la pubblicò nel settembre di tre anni dopo¹⁹. Agli inizi degli anni ’30 essa verrà tradotta da G. Cau e O. Skarbek Tłuchowski in modo sorprendentemente affine alla poetica gozzaniana²⁰. In quello stesso periodo un altro suo estimatore italiano, il prestigioso slavista Renato Poggioli, non esiterà ad accostare la sua poetica a quella di Francis Jammes e dello stesso Gozzano²¹.

Nella lirica *J’aime dans le temps* Jammes aveva già narrato con un pizzico di sarcasmo la fascinazione per una donna provinciale²². L’*Epistola* tuwimiana rivela tuttavia maggiori affinità con Gozzano:

1. L’io lirico si rivolge in seconda persona a una donna lontana, appartenente al loro passato.
2. Come accade nei due poemi gozzaniani, anche qui si torna indietro nel tempo: in Tuwim ci si dimentica „*że to przecież / rok tysiąc dziewięćset szesnasty*” (che eppure è il mille novecento sedici), in Gozzano si

17] A. KOWALCZYKOWA, *Jak Tuwim swój młodzińczy wizerunek korygował*, in *Skamander*, v. 3, *Studia o poezji Juliana Tuwima*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1982, pp. 78-86; cfr. J. SAWICKA, *Julian Tuwim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, p. 121.

18] I. OPAK, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia „Samotność” i „Wspólnota” w międzywojennej poezji Tuwima*, in: *Skamander*, t. I, *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, a cura di I. OPAK, Uniwersytet Śląski, Katowice 1978.

19] “Posta”, 1.09.1919, pp. 30-31.

20] J. TUWIM, *Epistola sentimentale*, in *Antologia della poesia contemporanea polacca. Versioni metriche dall’originale polacco*, a cura di G. CAU, O. SKARBEK-TŁUCHOWSKI, Carabba, Lanciano 1932, pp. 183-187.

21] R. POGGIOLI, *Michele Kuzmin*, “Rivista di letterature slave”, settembre-ottobre 1931, pp. 307-315.

22] “J’aime dans le temps Clara d’Ellébeuse, / l’écôlière des anciens pensionnats, / qui allait, les soirs chauds, sous les tilleuls / lire les magazines d’autrefois. / Je n’aime qu’elle, et je sens sur mon cœur / la lumière bleue de sa gorge blanche. / Où est-elle ? Où était donc ce bonheur ? / Dans sa chambre claire il entraient des branches. // Elle n’est peut-être pas encore morte / – ou peut-être que nous l’étions tous deux. / La grande cour avait des feuilles mortes / dans le vent froid des fins d’été très vieux. // Te souviens-tu de ces plumes de paon, / dans un grand vase, auprès de coquillages ?... / on apprenait qu’on avait fait naufrage, / on appelait Terre-Neuve : le Banc. // Viens, viens, ma chère Clara d’Ellébeuse : / aimons-nous encore si tu existes. / Le vieux jardin a de vieilles tulipes. / Viens toute nue, ô Clara d’Ellébeuse”.

arretra all'epoca della giovinezza di Nonna Speranza ("Rinasci, rinasci nel *mille ottocento cinquanta* [...] Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno / la data: *Vent'otto di Giugno del mille ottocento cinquanta*" [vv. 14 e 100-101, corsivi di GT]).

3. Nell'*Epistola* il vagheggiamento sentimentale di un antico *flirt* si trasforma in un sogno "telepatico" a occhi aperti, in cui si "spia" cosa sta facendo a casa propria l'ex fidanzata. Se nella *Signorina Felicita* un esteta gelido, sofista stanco delle "donne rifatte sui romanzi" e delle intellettuali "gemebonde", rievocava la modesta e laboriosa provinciale, immaginandola tostare il caffè, cucire e rammendare, nel testo di Tuwim l'affettata borghesuccia, un tempo amata, viene vista cuocere un „tort niebieskomigdałowy" (letteralmente "una torta alle mandorle celesti", ovvero "di castelli in aria").
4. Non solo l'autoironia, così caratteristica della prima produzione tuwimiana²³, ma i tratti dell'eroina, il tipo di relazione amorosa e la stessa "messa in scena", richiamano da vicino la *Signorina Felicita*.
5. Entrambi i testi sono venati di una malinconica e ambivalente nostalgia per il passato, che sconfina qua e là con la parodia e il grottesco.
6. È inoltre significativo che anche Tuwim descriva con meticolosità l'attrezzeria dell'appartamento dell'ex fidanzata, ricorrendo a una serie di diminutivi:

Twój pokoik,	la tua stanza verginale
Tak dawno, dawno nie widziany:	non più vista da tempo; tutto bene:
Pianinko, sofka, etażerka	il sofà, il pianoforte, lo scaffale
I obrazeczków pełne ściany.	e le pareti di quadretti piene
Śliczne kwiateczki, podusieczki	I fiorellini belli, i cuscineti.
Książeczki (zwykle nierozcięte)	le tendine, i tuoi libri (di cui tanti
I lustreczka, firaneczki,	ancora intonsi), i piccoli specchietti..
Dalekie wszystko, drogie, święte...	ricordi ora lontani, cari, santi ²⁴ .

Un certo sentimentalismo *Kitsch* ricorrerà anche nella lirica giovanile *Jestem dziś sentymentalny...* (Oggi sono sentimentale...) e nel già citato *Walc starych panien* – scritto nel 1920 – in cui accanto a un grammofoño incespicante compare una lista di oggetti "di pessimo gusto", analoga alla lunga elencazione posta all'inizio dell'*Amica di Nonna Speranza*:

23] Cfr. A. KOWALCZYKOWA, *Jak Tuwim...*, op. cit.; J. SAWICKIA, *Julian Tuwim*, op. cit, p. 121.

24] J. TUWIM, *Epistola sentimentale*, op. cit.

łyse meble pluszowe, za lat dziecinnych bordo [...],
zzółkle fotografie [...]

spelati divani in velluto, negli anni verdi color bordò [...],
foto ingiallite [...] ²⁵

CINGUETTII (G. PASCOLI)

Ma prendiamo ora in considerazione l'onomatopea, un altro procedimento praticato intensamente da Carducci, Pascoli e Gozzano, poi centrale anche per i Futurismi (tra cui quello polacco) ²⁶ e per la poetica tuwimiana. Ci soffermeremo sulle onomatopee ornitologiche, cui Tuwim ricorse fin dai suoi esordi.

Il poeta, che pur negli anni '30 si avventurerà a sperimentare forme di glossolalia e *nonsense*, in questo ambito sembra ancorarsi alla tradizione, diversamente dalla complessa "audiografia" (lingua degli uccelli) del dramma *Zangesi* (1922) di V. V. Chlebnikov, in cui compaiono cinguettii del tipo *V'er-v'ör viru s'ek-s'ek-s'ek! Ver-ver viru sek-sek-sek! [...]* *T'örti edigredi* ²⁷ ecc.)

Tuwim "trascriveva" nel linguaggio poetico ogni sorta di sonorità, arrivando perfino a intravedere una "complessa combinazione metrica" nei fischi "di una certa marmotta" ²⁸. Era anche un conoscitore della tradizione poetica imitativa dei dialoghi ornitologici, a partire dalla celebre monodia dell'upupa (*"Epopoe, popoi, popoi, popoi, / io, io, ito, ito, ito, ito, ito, [...]* *tio tio tio tio tio tio tio tio [...]* *trioto, trioto, trioto, tobrix..."*) ²⁹ degli *Uccelli* aristofaneschi, da cui nel '33 trarrà un'omonima commedia musicale. Fatto rimasto abbastanza inosservato, gli erano anche note le successive variazioni dell'età barocca in cui comparivano onomatopee analoghe, quali la tragicommedia *Hilarotragoedia satyropastoralis Rubenus* del gesuita italiano Mario Bettini (1613) ³⁰. La citerà in *Zarys ćwierkologii* (Compendio di cinguettologia) di *Pegaz dęba, czyli Panopticum poetyckie* (Pegaso

25] Preferisco proporre qui una mia traduzione in luogo di quella già citata di W. Giusti.

26] Si veda le interessanti letture in chiave dada dei poeti futuristi polacchi di B. ŚNIECIKOWSKA *"Nuż w ubu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, in particolare nel capitolo 3.

27] V. V. CHLEBNIKOV, *Zangesi*, Ann Arbor, Ardis, 1978 (reprint dell'ed. Moskva, 1922), p. 2; trad. it. parziale su www.baubo.unito.it/archivio/chl.pdf.

28] *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Kraków, 2008, p. 359.

29] Faccio riferimento all'edizione grecolatina *Aristophanis komoidiai ia. Aristophanis comoediae undecim, graecè & latinè*, Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, 1624, pp. 523-525.

30] Nel 5 atto il servo Rubenus Israelus imita così il canto degli uccelli: "Tiùu tiùu tiùu tiùu / Spè tiù zquà / Quoròr pipi/ Tio tio tio tio tio tio / Tio tio tio tio tix. /[...] Quùò quùò quùò quùò / Quùò quùò quùò / Zi zi zi zi zi zi / Quoròr tiù zquà pipiquè.". La *Hilarotragoedia satyropastoralis Rubenus* (Parma, Antaeum Viouthum, 1614) fu rappresentata a Piacenza, Forlì e Roma tra il 1611 e il 1613.

rampante ovvero Panopticum poetico), senza tuttavia fornirne il nome dell'autore, e facendo invece riferimento al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro³¹, grande estimatore del Bettini³², da cui aveva probabilmente tratto l'informazione.

Questo mio balzo a ritroso nel XVII sec., che ad alcuni potrebbe apparire un equilibrismo accademico, ricalca invece il reale interesse per gli stilemi barocchi della poesia europea tra Otto e Novecento. Come ebbe a scrivere un critico italiano dei primi del Novecento, anche in Italia esso rifioriva "deliziosamente rinnovellato di novelle fronde e frasche [...] nei giardini di alcuni poeti novissimi"³³. Uno dei primi ad attingere a quella cultura raffinata e allo stesso *Rubenus* bettiniano era stato appunto Pascoli.

La strada che porta Tuwim alle sue poesie "uccelline" attraversa dunque i terreni di quella solida tradizione poetico-musicale che dal Rinascimento aveva efficacemente imitato i canti dei volatili, coinvolgendo geni del Barocco letterario e musicale quali Tasso, Marino, Vivaldi e Haydn. Vale la pena di ricordare che uno dei centri culturali della riscoperta novecentesca del "Secentismo" era appunto il nostro paese (uno degli ammiratori novecenteschi del Bettini fu Benedetto Croce)³⁴ e che non è improbabile che il poeta polacco si possa essere interessato al dibattito in corso.

Torniamo ora a Pascoli. Di origine contadina, egli si era costantemente interessato ai canti degli uccelli, che ascoltava con estrema attenzione. Aveva sistematicamente reintrodotta il lessico ornitologico in poesia, rielaborando una tradizione secolare e sperimentando plurime soluzioni innovative (volle intitolare perfino alcune sue composizioni *Poesie uccelline*). Non a caso nei suoi *Pensieri e discorsi (Il sabato)* il poeta romagnolo ebbe a criticare Leopardi per l'indeterminatezza per cui "tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole [...], tutti gli uccelli a usignolo"³⁵. Da *Myrica* ai *Canti di Castelvecchio* fino ai *Poemi italici* ospitò ripetutamente un' innumerevole varietà di specie e gorgheggi: "Canti [...] di pettirossi, di capinere, di cardellini, d'allodole, di rosignoli, di cuculi, d'assiuoli, di fringuelli, di passerì, di forasiepe, di tortore, di cincie, di verlette, di saltimpali, di rondini e rondini e rondini che tornano e che vanno e che restano"³⁶,

31] J. TUWIM, *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa 2008, p. 365.

32] In effetti il Tesauro riflettendo sulle onomatopee aveva dichiarato che i versi del *Rubenus* "ti terranno incerto non il Rosignuolo sia divenuto Poeta o il Poeta un rosignuolo", E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, per Gio. Francesco Valvasense, Venetia 1688, p. 104.

33] I. DELLA GIOVANNA, *Ancora l'usignolo*, "Atene e Roma. Bollettino della Società italiana per la diffusione e incoraggiamento degli Studi Classici", 9 (1906), nn. 85-86, p. 9.

34] B. CROCE, *Bello di natura e natura poetante*, "La Critica", 33, (1935), pp. 488-489.

35] G. PASCOLI, *Pensieri e discorsi, 1895-1906*, Zanichelli, Bologna 1914, p. 59.

36] Id., *Prefazione ai Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna 1907, p. VII.

spesso suggerendo – conformemente alla poetica simbolista – un substrato nascosto e problematico dell’io lirico.

Partiremo dalla più tradizionale poesia *Nozze*, una favola in versi alla La Fontaine. Colpisce la dolce ironia con cui si rappresenta il mondo animale, trasparente metafora di quello degli uomini, e il palese richiamo a certa “letteratura per fanciulli” (qualcosa di analogo accadrà anche a Tuwim nello *Spóźniony słowik* (L’usignolo ritardatario))³⁷.

Una Rana che sta dando sposo il figlio prega l’Usignolo di tenere un concerto per l’occasione:

Le campagne addolcì quel tintinnio
e i neri boschi fumiganti d’oro.
tiò tiò tiò tiò tiò tiò tiò tiò
torotorotorotorotix
torotorotorotorolililix [...] ³⁸

Quando gli vengono proposti come onorario „ quattro chioccioline, o qualche foglia / d’appio o [...] un mazzuolo di serpillo, / o (...) un paio di bachi”, l’altero usignolo lo rifiuta, persuaso della sua superiorità di cantore.

Pascoli qui non cerca soluzioni nuove: per riprodurre il concerto dell’uccellino trae spunto dalla tradizione che da Aristofane attraversa il Barocco e che grazie a lui giungerà – come vedremo tra poco – anche al romanzo *Gli indomabili* di Marinetti (1922). Accadrà invece ben diversamente in altre due sue poesie, *Il fringuello cieco* (*Canti di Castelvecchio*) e *Dialogo* (*Mirymae*), di cui riporto alcuni brani:

Il fringuello cieco

Finch... finché nel cielo volai,
finch... finch’ebbi il nido sul moro,
c’era un lume, lassù, in ma’ mai,
un gran lume di fuoco e d’oro,
che andava sul cielo canoro,
[...]
- Non c’è più! – gemea l’assiuolo;
e cantava già l’usignolo:

37] Ne esiste una versione di Massimo SPIRITINI in: *Panorama della poesia mondiale*, F.lli Bocca, Milano 1951, p. 240.

38] G. PASCOLI, *Nozze*, in: www.fondazionepascoli.it/Poesie/My68.htm

– Addio, addio *dio dio dio dio...* –
 [...]
 «*Finch...* finché non vedo, non credo»
 però dicevo a quando a quando.
 Il merlo fischiava – Io lo vedo -;
 l'usignolo zittia spiando.
 Poi cantava gracile e blando:
 – Anch'io anch'io *chio chio chio chio...* –
 Ma il dì ch'io persi cieli e nidi,
 ahimè che fu vero, e s'è spento!
 Sentii gli occhi pungermi, e vidi
 che s'annerava lento lento.
 Ed ora perciò mi risento:
 – O *sol sol sol sol...* sole mio? –

Dialogo

Scilp: i passeri neri su lo spalto
 corrono, molleggiando. Il terren sollo
 rade la rondine e vanisce in alto:

vitt... videvitt. Per gli uni il casolare,
 l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo;
 ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.

[...]

Dib dib bilp bilp: e per le nebbie rare,
 quando alla prima languida dolciura
 l'olmo già sogna di rigermogliare,

[...]

La neve! (Videvitt: la neve? il gelo?
 ei di voi, rondini, ride:
 bianco in terra, nero in cielo
 v'è di voi chi vide... vide... videvitt?)

[...]

Tornano quindi ai campi, a seminare
 vecchia e saggina coi villani scalzi,
 e – videvitt – venuta d'oltremare
 trovano te che scivoli, che sbalzi,

rondine, e canti; ma non sai la gioia
– scilp – della neve, il giorno che dimoia³⁹.

L'io lirico del primo testo è un fringuello cieco che non solo si duole di non poter intravedere il sole, ma dubita perfino della sua stessa esistenza. Il suo dialogo allusivo con gli altri volatili si basa su una serie di onomatopее assolutamente originali rispetto alla tradizione, che non cercano affatto di imitare i suoni della natura, ma ripetono dei sintagmi linguistici fino a fornire loro un'implicazione sonora mai sperimentata prima. Come ha acutamente notato G. Contini, Pascoli si muove alla ricerca di un senso semantico dei canti degli uccelli, leggendoli come lessemi italiani. L'ecolalia di onomatopее insolite e apparentemente prive di senso quali "Finch [...] finch" si rivela un "equivoco quasi omofonico", trasformandosi in qualcosa di ben diverso, "*finché* [...] *finch' ebbi*". Lo stesso accade nella seconda poesia, in cui il poeta disvela un senso inatteso nel dialogo onomatopeico fra passeri e rondini: il loro „*videvitt*” all'improvviso si svela: "v'è di voi chi **vide... vide...**" Oppure al contrario ci si sposta verso un tipo di comunicazione agrammaticale o pregrammaticale in cui i termini più banali, divengono improvvisamente delle onomatopее inusitate "*Addio*" "*Anch'io...*", *O sol* diventano "**dio dio dio dio**", "**chio chio chio chio**" "**sol sol sol sol**"⁴⁰. Perfino il neutro "A quando quando" in questo contesto può risuonare come un cinguettio. Così si crea una nuova potenzialità nel codice comunicativo: non ci sono più "suoni che si fingono parole"⁴¹, ma al contrario piuttosto "parole che si fingono suoni".

Come ha osservato ancora Contini, il dialogo fra gli uccelli in Pascoli non si presenta più come estraneo alla lingua. Il poeta italiano amplia i confini del linguaggio poetico, ospitandovi lingue speciali. Da una parte ascolta i loro cinguettii come se fossero una lingua misteriosa da decifrare, dall'altra li innesta nel linguaggio comune, interpretando il loro criptico senso all'interno delle sue categorie.

Prendiamo ora due poesie "uccelline" di Tuwim, la giovanile *Mowa ptaków* (La lingua degli uccelli, 1913):

39] G. PASCOLI, *Il fringuello cieco*, www.fondazionepascoli.it/Poesie/33frngllcc.html; *Il dialogo*, www.fondazionepascoli.it/Poesie/My67.html

40] G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in: Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245.

41] Prendo spunto dalla nota su Tuwim di R. INGARDEN: *Jeszcze "Atuli mirobłady"* (1934), poi in: Id., *Studia z estetyki*, vol. 2, PWN, Warszawa 1970, p. 76, e dalle osservazioni di J. SAWICKA, "*Filozofia słowa*" *Juliana Tuwima*, Ossolineum, Wrocław 1975, pp. 61-66.

Kto z was mowę ptaków zna?
 Nikt – i tylko jeden ja.
 Chrzęst i szelest, szepty cisz,
 W szmerach trzciny cicho śnisz,
 Ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit,
 A to znaczy: zaraz świt,
 Zaraz drgną różowe zorze,
 Bo i cóż to znaczyć może?
 Cóż, cóż,
 Jak nie świt wiosennych zórz?
 Ćwir-ćwir-ćwir i tiju-fit,
 Cyt...

[...]
 Wiew, westchnienie, jakiś głos:
 "Tiju-tiju-tiju-fit" ...
 Tak, tak, tak, lecz cicho, cyt,
 A to znaczy: Cóż, czy wiesz?
 Wiem, nie powiem... Ja wiem też.
 Tak, to to... Któż wytłumaczy,
 Że to coś innego znaczy?
 Cóż, cóż?
 Czy to, czy to, czy to już?
 Kuku, tiju, ćwir i fit,
 Cyt – a może to już świt?

Ni to tan, ni nuty ton,
 [...]
 Czyj to, czyj to, czyj to szmer?
 Liście? Trzciny? Trawy? Cóż?
 Szum wśród ciszy suchych zbóż?
 [...]
 Ćwir-ćwir-ćwir przez pola leci,
 A to znaczy: słońce świeci,
 [...]
 Tak, to to... A jeśli nie?
 Tak, to to... A jeśli tak,
 To zrozumie ptaka ptak,
 To zrozumie także ja,

Jaką piosnkę las mi gra:
 Że już tiju-tiju-fit,
 A to znaczy – że już świt⁴².

e la più tarda *Ptasie radio* (Radio ornitologica), pubblicata nel 1936 da “Wiadomości Literackie”, testo poetico assai più complesso di quanto possa far intravedere la mera definizione di poesia per bambini:

Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju,
 Nadajemy audycję z ptasiego kraju.
 Proszę, niech każdy nastawi aparat,
 Bo sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad:
 Po pierwsze – w sprawie,
 Co świtem piszczy w trawie?
 Po drugie – gdzie się
 Ukrywa echo w lesie?
 Po trzecie – kto się
 Ma pierwszy kąpać w rosie?
 Po czwarte – jak
 Poznać, kto ptak,
 A kto nie ptak?
 A po piąte przez dziesiąte
 Będą ćwierkać, świstać, kwilić,
 Pitpilitać i pimpilić
 Ptaszki następujące:

Słowik, wróbel, kos, jaskółka,
 Kogut, dzięcioł, gil, kukułka,
 Szczygieł, sowa, kruk, czubatka,
 Drozd, sikora i dzierlatka,
 Kaczka, gąska, jemiółuszka,

Dudek, trznadel, pośmiecuszka,
 Wilga, zięba, bocian, szpak
 Oraz każdy inny ptak.

Pierwszy – słowik
 Zaczął tak:

42] J. TUWIM, *Mowa ptaków*, in: Id., *Wiersze*, vol. 1, parte. 2, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 243-244.

‘Halo! O, halo lo lo lo lo!
 Tu tu tu tu tu tu
 Radio, radijo, dijo, ijo, ijo,
 Tijo, trijo, tru lu lu lu lu
 Pio pio pijo lo lo lo lo lo
 Plo plo plo plo plo halo!’

Na to wróbel zaterlikał:
 “Cóż to znowu za muzyka?
 Muszę zajrzeć do słownika,
 By zrozumieć śpiew słowika.
 Ćwir ćwir świrk!
 Świr świr ćwir!
 Tu nie teatr
 Ani cyrk!
 [...]
 Ćwir ćwir czyrik,
 Czyr czyr ćwirik!

I tak zaczął ćwirzyć, ćwikać,
 Ćwierkać, czyrkać, czykczyrikać,
 Że aż kogut na patyku
 Zapiał gniewnie: „Kukuryku!”

Jak usłyszy to kukułka,
 Wrzaśnie: „A to co za spółka?
 Kuku-ryku? Kuku-ryku?
 Nie pozwalam, rozbójniku!
 Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię,
 [...]
 Czajka woła: czyjaś ty, czyjaś?
 Byłaś gdzie? Piłaś co? Piłaś, to wylaż!
 Przepióreczka: chodź tu! Pójdź tu!
 Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu!

I od razu wszystkie ptaki
 W szczebiot, w świegot, w zgiełk – o taki:
 „Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek?
 Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek?

Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć!
 Lepię gniazdko, przylep to, przytwierdź!
 Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje?
 Gniazdko ci wiję, wiję, wiję!
 Nie dasz mi? Takiś ty? Wstydz się, wstydz się!”
 I wszystkie ptaki zaczęły bić się.
 Przyfrunęła ptasia milicja
 I tak się skończyła ta leśna audycja⁴³.

Scritte a distanza di un quarto di secolo, le due poesie sono una concreta prova dell'incessante interesse del poeta polacco verso il problema della trascrizione onomatopeica dei canti degli uccelli. Non bisogna del resto dimenticare che anche nella raccolta di saggi *Pegaz dęba*, scritta anch'essa nel ventennio tra le due guerre, egli si soffermerà sulla questione in uno specifico capitolo⁴⁴.

Qui troviamo una riuscitissima orchestrazione che non solo esalta le varie tonalità delle specie, ma cerca nuove associazioni (nella *Radio ornitologica* la polifonia viene innestata su un'icona della modernità, la radio). Accanto alle più tradizionali onomatopee primarie (Pio pio pijo lo lo lo lo lo), secondarie (chrzęst i szelest ecc.), il ritmo è potenziato dalla moltiplicazione di lessemi monosillabici solo apparentemente neutrali di cui viene inaspettatamente esaltato il substrato onomatopeico.

Come Pascoli, anche Tuwim ama giocare con le analogie, esaltando la divertente l'ambiguità di suoni rubati ai più vari registri. Le parole più comuni, in apparenza prive di implicazioni onomatopeiche, se combinate e frammentate, ripetute e alternate, creando un inaspettato flusso sonoro. Il lettore-ascoltatore può liberamente dimenticare il primitivo significato delle parole, associandone il “significante” ai versi dei volatili o ai fischi e trilli delle prime trasmissioni radiofoniche:

Cóż, cóż? [...] Tak, to to, Pójdź tu! [...] Czy to, czy to [...] Masz co? daj mi! rzuć tu! rzuć tu! [...]
 [...] „Kogut, dzieciół, gil, kukułka, Szczygieł, sowa, kruk” [...] ‘Halo! O, halo lo lo lo lo!
 Tu tu tu tu tu tu tu / Radio, radijo, dijo, ijo, ijo, / Tijo, trijo, [...]

43] Id, *Ptasie radio*, in: Id., *Wiersze*, op. cit., pp. 325-327. Consiglio vivamente anche chi non conosce il polacco di ascoltare la lettura del testo di Irena Kwiatkowska su Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=-Hpo5RZJNg&feature=related>

44] J. TUWIM, *Zarys ćwierkologii*, op. cit., pp. 349-368.

Cosa, cosa? [...] SÍ, sì, s sì, Vieni qui! [...] E' questo, quello [...] Hai cosa? Dammi! Getta qui! getta qui! [...] Gallo, picchio, ciuffolotto, cuculo, cardellino, civetta, corvo [...] „Hallo! O, hallo lo lo lo lo!”, „Qui qui qui qui qui qui qui /Radio, radiio, diio, iio, iio – Tiio, triio.

Anche in Tuwim il canto degli uccelli si esprime in un dialogo a più voci. Il suo concerto canoro si presenta come suono puro, le sue onomatopее si associano foneticamente a lessemi quotidiani e appartengono alla struttura morfologica del testo. Gli esperimenti di Pascoli e Tuwim sono inoltre accomunati da un identico progetto di “traduzione” dalla lingua degli uccelli nel linguaggio naturale e viceversa (in *Mowa ptaków* questo fatto è evidenziato dal ripetersi di “*A to znaczy*” (E questo vuol dire)). Il dialogo ornitologico attiva perciò il potenziale fonetico del linguaggio poetico. Si crea così un’inusitata corrispondenza con i misteriosi suoni della natura, che la poesia contribuisce a disvelare e tradurre. Grazie al più duttile fonetismo del polacco, i cinguettii – qui imitati con minore rigidità rispetto agli esperimenti italiani – fungono da stimolo a creare nuovi sintagmi fonici, vicini al balbettio infantile, rivelando inesplorate potenzialità nei lemmi più consueti. Come Pascoli, anche Tuwim annette combinazioni fonetiche inesistenti nel lessico basate sull’analogia evocativa, come lui e più spesso di lui si muove tuttavia anche nella direzione opposta: verso la frammentazione del verso in parole prive originariamente di implicazioni onomatopeiche di cui ci si dimentica del significato perché sono assemblate in modo da esaltarne la sonorità. Si può notare come la polifonia uccellina di Tuwim si fondi sulla scissione del verso in monosillabi (*gdzie, się, ćwir, świrk, cyrk* ecc.) che permettono una marcatura tonica altrimenti infrequente in polacco. Per la loro forte carica onomatopeica anch’essi sembrano “uscire dalla lingua” per divenire suoni puri⁴⁵.

Simili testi, che mirano a creare uno specifico flusso verbale, si prestano soprattutto a una lettura ad alta voce, a una teatralizzazione. Alla poesia si attribuisce così un potere evocativo fortissimo e molto astratto – come si conviene a un testo che appartiene in pieno al Novecento – senza mirare più al descrittivismo o accentuare uno specifico stato d’animo. Prolungandosi per interi segmenti linguistici l’onomatopea si avvicina alle lingue artificiali o immaginarie. Così “imbottito” di una simile carica musicale e ritmica, il testo offre al lettore-ascoltatore la possibilità di dimenticare ogni implicazione semantica e recepire solo un concerto musicale di parole.

45] Si confronti con i cinguettii “*Czyżby, czyż*”, ottenuti con un procedimento analogo in: *Romans Peru* (Romanzo Perù) del futurista polacco A. STERN (in: *GGa. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej, Dwumiesięcznik prymitywistów*, Warszawa 1920, p. 6).

È noto che con le parole in libertà futuriste l'onomatopea diventa uno degli stilemi più usati, meno noto è che essa si applica anche dei suoni della natura. Il canto degli usignoli allietta i versi di vari esponenti del movimento (Corrado Govoni, *Poesie elettriche*, 1911, Enrico Cavicchioli *Maledetta la luna* in *Cavalcando il sole*, Milano, 1914,) e il già citato *Gli indomabili* (1922) in cui viene inaspettatamente inserito un concerto di usignoli:

[illegible]

Il raffronto con Tuwim è paradossale, dato che in quest'ennesima gara canora il capofila del Futurismo si limita a sfruttare il modello aristofanesco, basato soprattutto sulla ripetizione (*tinũ tinũ tinũ tinũ tinũ Contio contio* ecc.), modello mediato dall'esperienza secentista del Bettini. L'unico tentativo di innovazione è il disvelamento delle potenzialità onomatopeiche del sostantivo "cicisbei" accanto all'uso di neologismi che possono rievocare una sorta di *grammelot* pseudoinglese (*tirrading, Zirrading*)⁴⁷. Neanche le cacofonie "*Squaa pipi qui Squaa glia tidi qui*" si avvicinano minimamente ai modelli da lui stesso proposti nel manifesto del 1914 *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*.

L'“ornitologia” tuwimiana non costituisce quindi solo un pretesto per divertire più o meno giovani destinatari della sue poesie. Essa si assurge a metafora di un tessuto poetico moltiplicato nelle sue potenzialità ritmiche e foniche, ma proprio per questo frammentato e proiettato verso l'astrazione, la glossolalia, la pura musicalità. In *Z okruszynami młodości* (Con i bricioli di gioventù), *Treść gorejąca* (Contenuto ardente) del 1936, splendida poesia dall'aura vagamente schulziana, i suoni “alati” si trasformano in uccelli

46] F. T. MARINETTI, *Gli indomabili*, "Poesia", 22 (2009), n. 237 Aprile, pp. 17-18.

[47] Altre saranno le scelte di Marinetti altrove: nella tavola parolibera *Après la Marne*, ricorrerà ai neologismi “mocastrinar”, “fralingaren”, “vronkap”, “falasò”, “viamelokranu” per riprodurre il dinamismo dei rumori di un’automobile un’automobile, in: P. ALBANI, *Filippo Tommaso Marinetti: parole in libertà e lingue immaginarie*, in: www.paoloalbani.it/BiblioNazionale.html.

e attendono disperati fuori dalla finestra del poeta che egli recuperi la perduta ispirazione e torni ad assemblarli in parole⁴⁸.

SFERRAGLIAR SATANICO (GIOSUÈ CARDUCCI)

Ci confronteremo ora con un altro testo poetico italiano, il già citato *A Satana* di Carducci, testo molto noto anche in Polonia: Ignacy Matuszewski nella monografia *Diabeł w poezji* (Il diavolo nella poesia, 1894) lo accosterà alle opere di Byron e Baudelaire⁴⁹.

Anche se non facilmente decifrabili, tracce di una sua lettura sono presenti anche in Tuwim. Oltre che per i suoi aspetti ritmici, l'inno aveva probabilmente interessato il poeta polacco in relazione alle sue appassionate ricerche sul satanismo. La *pointe* in versione originale del poema "*Satana passa! [Carducci]*" compare infatti nei suoi *Czary i czarty polskie* (Diavolerie e diavoli polacchi) del 1924⁵⁰.

A partire dalla metà del sec. XIX la poesia italiana si era ripetutamente misurata con la resa onomatopeica dello sferragliare del treno. Quasi un ventennio da *Rain, Steam, and Speed. The Great Western Railway* (1844) di Turner e dai primi poemi europei sulle locomotive⁵¹, tredici anni prima

48] Z okruszynami młodości — co robić? Rozrzucić ptakom? / Można i ptakom rozrzucić, można i w słowa powkładać. Odfruną, uradowane, żeby po nowe powrócić, / Wrócą — i słowa, i ptaki — nadzieją skrzydlate jednak. // A co im powiesz? Że nie ma! Że nie ma! powiesz biedakom. / Uwierzą? Nie, nie uwierzą. Do późnej, pochmurnej nocy Będą za oknem czekać, skrzydłami w szyby uderzą / I padną, martwe i wierne. Ptaki i słowa, jednak (J. TUWIM, *Dzieła*, vol. 1, *Wiersze*, parte 2, Warszawa, 1955, p. 179). [Con i bricioli di gioventù, che ci fai? Li getti agli uccelli? / Gettarli agli uccelli o farne parole si può. / Voleran via felici per tornare ancora da te, / Torneranno parole e uccelli, alati di uguale speranza. / Che gli dirai tu? Non ce n'è, non ce n'è, dirai a quei tapini. / Ti crederanno forse? Non crederanno. Fino a notte alta / Attenderanno fuori, sbattendo sui vetri le ali / Cadendo, morti e fedeli. Uccelli e parole, eguali. (trad. di G. Tomassucci)].

49] Faccio riferimento alla seconda edizione: I. MATUSZEWSKI, *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków: studium literacko-porównawcze* Wyd. drugie znacznie powiększone i poszerzone, Bronisław Natanson Skład Główny w Księgarni J. Fiszera, Warszawa 1899, pp. 179 e 190: "Come un seguace di una setta medioevale [...] Carducci associa Satana con tutto quello che nella natura umana è stato [...] da una parte felice e gaio [...], dall'altra nobile e indipendente. Byron fece di Satana una figura che un lettore superficiale sarebbe pronto a chiamare Prometeo; Carducci e Baudelaire quasi lo venerarono [...]". In Italia l'inno *A Satana* venne più volte stampato insieme a vari scritti sul tema dell'autore con il titolo *Satana e polemiche sataniche*: una di queste edizioni (Bologna, Zanichelli, 1882) è conservata alla Biblioteca Nazionale di Varsavia.

50] J. TUWIM, *Czary i czarty polskie*, in: www.zwoje-scrolls.com/zwoje38/text02.htm,

51] Cfr. *Le Remorquer* (1840), del poeta belga Th. H. Weustenraad, cit. in: T. MELDOLESI, *La machine à vapeur, mythe fondateur de la modernité en France et en Italie à partir de 1830*, in: *De Prométhée à la machine à vapeur. Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps et l'espace*, a cura di A. LE BERRE, Limoges, Pulim 2003, p. 216.

del whitmaniano *To a Locomotive in Winter* (1876), in *A Satana* Carducci riprodurrà ritmicamente il sincopato rotolare del treno: tornerà sulle esperienze anche nella lirica amorosa *Alla stazione in una mattina d'autunno* (*Odi barbare*, tr. polacca *Na dworcu kolejowym*⁵²).

Nello stesso 1863 l'eccellente latinista e scolopio Giuseppe Giacoletti vinse il *Certamen Hoeufftianum* di Amsterdam con un poemetto dedicato alla locomotiva⁵³. Anche Pascoli, che era stato suo allievo, si sarebbe misurato con il tema del treno nell'onomatopeico *Notte d'inverno* (*Canti di Castelvecchio*, 1903). Due anni dopo il letterato e noto paroliere Giovanni Alfredo Cesareo pubblicherà *La locomotiva* in cui ricorreva anche a bisillabi per imitarne il rumore⁵⁴.

L'appello entusiastico di Marinetti a cantare le "locomotive dall'ampio petto che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi" nel celebre *Manifesto del Futurismo* (1909) non era quindi solo un riflesso dell'entusiasmo dei futuristi per il bardo Whitman, ma una strada aperta dagli esperimenti di Carducci e degli altri poeti citati. Qualche anno più tardi, nella *Nuova religione-morale della velocità* (1916), Marinetti avrebbe inneggiato alla "Santità della ruota e delle rotaie", esortando a imitare nella nuova arte la visione di una corsa a ritroso:

Bisogna inginocchiarsi sulle rotaie per pregare la divina velocità [...] Luoghi abitati dal divino – [...] imitiamo il treno e l'automobile che impongono a tutto ciò che esiste lungo la strada di correre con velocità identica in senso inverso, e destano in tutto ciò che esiste lungo la strada lo spirito di contraddizione, cioè la vita. La velocità del treno costringe il paesaggio attraversato a dividersi in due paesaggi giranti in senso inverso alla sua direzione. Ogni treno porta via con sé la parte nostalgica dell'anima di chi lo vede passare. Le cose un po' lontane, alberi, boschi, colline, montagne guardano con spavento questo avventarsi delle cose lanciate in senso inverso del treno, poi si decidono a seguirle, ma come a malincuore e più lentamente⁵⁵.

52] Bydgoszcz 1923 e 1924 (trad. di J. Dickstein Wieleżyńska).

53] *De lebetis materie et forma eiusque tutela in machinis vaporis vi agentibus carmen didascalicum*, Amstelodami, C. G. Van Der Post, 1863.

54] G. A. CESAREO, *La locomotiva*, in *Le occidentali – Gl'inni – Le consolatrici*, Zanichelli, Bologna 19122, pp. 380-385. Cfr. R. CESERANI, *Treni di carta: L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Marietti, Genova 1993; Id., [introduzione a] P. PELLINI, M. POLACCO, P. ZANOTTI, *Strade ferrate: La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele D'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, Nistri Lischi, Pisa 1995, pp. 7-34.

55] F. T. MARINETTI, *Nuova religione-morale della velocità*, in: *Manifesti del Futurismo italiano*, a cura di V. BIROLI, Abscondita, Milano, p. 166 e 168-169.

Un pensiero non dissimile (la “*danse du paysage*”) si era già manifestato nei *Dix-neuf poèmes élastiques* (1914) di Blaise Cendrars:

Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes
et regarde
découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Danse-paysage
Paritatitata
Je tout-tourne⁵⁶.

Il treno avrà un ruolo centrale anche nel poema *Le monoplan du pape* (1912), chiaramente emulato dal giovane Tuwim nel già citato *Pour épater les bourgeois*, 1913 (*Juvenilia*)⁵⁷. Marinetti vi aveva rappresentato enormi tradotte militari gremite di soldati, salmerie e dinamite, viste non più *en face* o di lato, ma dall'alto di un aeroplano, in conformità ai dettami della poetica futuristica⁵⁸.

In quegli stessi anni anche Blaise Cendrars avrebbe riservato un'ampia attenzione a treni colossali nel visionario *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913):

les rytmes du train
[...]
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel
Les vitres sont givrées
Pas de nature!
Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés
[...]
e train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues.

56] B. CENDRARS, *Ma dance*, in: *Cendrars*, Nuova Accademia, Milano 1965, pp. 220-221.

57] Cfr. G. TOMASSUCCI, *Tuwim, il primo futurista?*, op. cit., pp. 17-18.

58] “Train chargé de soldats. Cinquante wagons, autant d’anneaux colossaux d’une chaîne formidable, qui retents lugrubement en sortant de la terre [...] / Cinq / cents wagons par jour viennent vider leur pance / dans plus de quatre cent mille bouches rôties par la poudre et le feu volant de la bataille”, in: F. T. MARINETTI, *Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Paris, Sansot, 1912, p. 101 e 291 (trad. it. *L’aeroplano del Papa*, Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milano 1914).

[...]

Le train palpite au cœur des horizons plombés

[...]

Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie

S'enfuient

Et dans les trous,

Les roues vertigineuses les bouches les voix

Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses

Les démons sont déchaînés

Ferrailles

Tout est un faux accord

Le broun-roun-roun des roues

Chocs

Rebondissements

Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd

[...]

Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés

Bilboquets diaboliques

Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais

D'autres se perdent en route

Les chefs de gare jouent aux échecs

Tric-trac

Billard

Caramboles

Paraboles

La voie ferrée est une nouvelle géométrie

[...]

J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après

Disparaître

Dans la direction de Port-Arthur⁵⁹.

In Italia il tema resterà ben presente nelle arti figurative⁶⁰, mentre la letteratura si dimostrerà abbastanza refrattaria a dedicare al treno uno

59] B. CENDRARS, *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, in: *Cendrars*, op. cit., pp. 188-191 e 195-197.

60] Cfr. i quadri di L. RUSSOLO, *Treno in corsa nella notte*, 1910 (noto anche in Polonia: cfr. T. NALEPIŃSKI, *Wystawa futurystów*, "Sfinks", V (1912), vol. 18, pp. 102-117) e *Dinamismo di un treno*, 1912; G. SEVERINI, *Treno nella città*, 1913; F. DEPERO, *Treno partorito dal sole*, 1924.

specifico e dinamico spazio sonoro. Questo fatto è paradossale in primo luogo perché – come abbiamo visto – proprio i poeti italiani avevano creato importanti invenzioni ritmiche e metriche, in secondo perché veniva mancata l'occasione di sviluppare importanti intuizioni futuriste nella direzione indicata da Depero. La sua teoria dell'Onomalingua (1916) mirava a facilitare una comunicazione universale, per cui non erano più “necessari traduttori”: grazie a essa ci si poteva “intendere efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli animali” – come già in Pascoli – e anche con gli “esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini”⁶¹.

Tra i pochi tentativi poetici di qualche rilievo vanno sicuramente ricordati i calligrammi *Polirumori di un treno in fuga* di Jamar 14 (pseudonimo di Piero Gigli, 1917) e *Treno in corsa* (1925) di Cesare Simonetti, che riproduce in forma di bolide visto dall'alto il moto dei vagoni sui binari, con una lunga serie di innovative onomatopee, tra cui

glik glak glak glik
 t'lak
 t'lak
 t'lak
 t'lak
 t'lak
 t'lak
 (ecc.)⁶²

Questo tipo di imitazione onomatopeica rimarrà marginale anche presso le altre Avanguardie, compreso il Futurismo russo, attirando solo sporadicamente la loro attenzione: Louis Aragon nel 1927 si servirà ad esempio dell'apparente *nonsense* “Adéphau” per riprodurre il rotolare delle ruote sui binari⁶³. Se uno dei primi a esaltare la possente locomotiva d'acciaio era stato il bardo Walt Whitman (in *To a locomotive in winter*, 1876, poi in *Leaves of grass*), in Europa il tema del treno tenderà piuttosto a farsi

[61] F. DEPERO, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, a cura di M. RUELE, con una prefazione di Fausto Curi, Cucù libri Editore, Trento 1992.

[62] Nell'antologia *Marinetti presenta i nuovi poeti futuristi*, Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milano, 1925, p. 335. La poesia è stata riprodotta su una facciata laterale di una casa in Pelikaanstraat a Leida, Olanda: cfr. la foto in: <http://www.muurgedichten.nl/simonetti.html>.

[63] L. ARAGON, *Après une longue marche...* “La Révolution surréaliste”, nn. 9-10, section *Rêves*, 1er octobre 1927, p. 8. In una *Variante al testo* si spiega: “Adéphau paraît un nom fictif construit sur la répétition rythmique du syntagme “à défaut de” reproduisant en onomatopée le roulement du train sur les rails”.

minaccioso⁶⁴ fino a costituire perfino un *Chockerlebnis* (termine usato da Simmel e Benjamin), come accade nel 1913 all'espressionista Ernst Stadler (*Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* (Viaggio di notte sul ponte sul Reno di Colonia), apparso su "Die Aktion"⁶⁵).

Ma torniamo all'inno carducciano di cui riporteremo alcune strofe. Nella sua parte conclusiva Satana viene presentato come lo splendido spirito del Progresso e della civiltà industriale che si incarna nel "bello e orribile mostro", la locomotiva (il poeta voleva controbattere a quanti nella Chiesa l'avevano considerato uno strumento diabolico, a partire dal papa Gregorio XVI, cui si attribuiva il motto "*Chemin de fer, chemin d'enfer*").

Accanto a un linguaggio che denuncia ascendenze melodrammatiche⁶⁶, è assai interessante la resa ritmica del rotolio sincopato del treno:

Un bello e orribile
mostro si sferra,
corre gli oceani,
corre la terra:
corusco e fumido
come i vulcani,
i monti supera,
divora i piani,
sorvola i baratri;
poi si nasconde
per antri incogniti
per vie profonde;
ed esce; e indomito
di lido in lido
come di turbine
manda il suo grido,
come di turbine
l'alito spande:
ei passa, o popoli,
Satana il grande [...]⁶⁷

64] R. CESERANI, *The Impact of the Train on Modern Literary Imagination*, Stanford humanities review v. 7.1. (1999), www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/ceserani.html

65] http://www.literatur-archiv-nrw.de/kritische_anthologie/Ernst_Stadler_Fahrt_ueber_die_K_lner_Rheinbruecke_bei_Nacht/seite_1.html.

66] Si confronti i primi quattro vv. con i doppi quinari del libretto di G. C. PASQUINI dell'opera buffa di A. CALDARA, *Don Chisciotte* (1727): "Ecco il terribile campion fortissimo /che molti annichila, giganti stermina" (cit. in: A. PINCHERA, *La metrica*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 175).

67] G. CARDUCCI, *A Satana*, in: *Poesie*, Garzanti, Milano 1982, pp. 109-110 (vv. 169-188).

Come già accennato l'inno *A Satana* fu tradotto in polacco due volte, nel 1913 e nel 1921.

Ecco la versione un po' "sintetica" di Julia Dickstein Wieleżyńska:

Zbudzony olbrzym
Poszarpa sznury,
Przepędza morze
Przepędza góry

Nad czeluściami
mroku ciemnoty,
Rozwitych, skrzydeł
Ciska blask złoty

Mija przepaście,
Mija wybrzeże,
Z wichrowym świstem
Światy przemierza

Z wichrowym świstem
Na gromów łodzi
Ludy! To wielki
Szatan nadchodzi! [...] ⁶⁸

E quella più variegata sotto il profilo ritmico di Zofia Wojnarowska:

Piękny i straszny dziw się wyzwała
Zgłębia ocean, ziemie przewala,
Żarny dymiący, wulkan ponury
Trawi równiny upraszcza góry
Otchłań zdobywa; w przepastne groty
Kryje, się pędząc przez dróg wykroty
I znów się jawi niepokonany
Krzyk jego leci jak huragany,
Z brzegów na brzegi, oddechem dymi
On idzie, ludy, Szatan Olbrzymi! ⁶⁹

68] Id., *Do Szatana*, "Krytyka", 15 (1913), t. 40, n 11, pp. 209-212; poi *Hymn do Szatana* [frammenti], "Kamena" 1935, n. 3, pp. 209-212 (trad. J. DICKSTEIN-WIELEŻYŃSKA);

69] Id., *Do Szatana*, in: *Panteon literatury wszechświatowej. Italia*, Polska Składnica Pomocy Szkolnych, Warszawa 1921, pp. 246-247 (trad. di Z. WOJNAROWSKA).

Carducci aveva scelto una struttura versificatoria molto tradizionale: cinquanta quartine di quinari. La struttura metrica è senz'altro tesa a dare un ritmo incalzante, adeguato alla corsa "diabolica" del treno. La sintassi è volutamente lineare, basata sulla paratassi di verbi di moto o che esprimono potenza (si sferra, corre, supera, sorvola, esce, passa, divora; spande, manda il suo grido ecc.) L'accorpamento in tradizionali quartine ha una struttura formale classica, di tipo aulico-metastasio, consona al genere della composizione, un inno (il poema fu aspramente criticato anche per questo insolito accostamento di genere e tema) La sequenza di dattili (a volte sostituiti da anfibrachi) e di trochei ($\text{—} \cup \cup$ [$\cup \text{—} \cup$] $\text{—} \cup$) era stata del resto sfruttata da tutti i poeti ottocenteschi imitatori del rotolare del treno (nel già citato *Notte d'inverno* Pascoli se ne era servito nella variante ottonaria di due dattili e un trocheo). L'alternanza di quinari sdrucchioli e piani crea qui un ritmo meno cantilenante, più dinamico e asimmetrico, che si presta bene a replicare la corsa "satanica" del treno.

La prima traduttrice del testo in polacco, Dickstein-Wieleżyńska, aveva recepito la stessa formula metrica: un quinario dalla struttura regolare: anfibraco (o dattilo) – trocheo ($\cup \text{—} \cup$ [$\text{—} \cup \cup$] $\text{—} \cup$). La seconda, Wojnarowska, opterà invece per un decasillabo con una duplice sequenza di dattili e trochei ($\text{—} \cup \cup \text{—} \cup$).

Anche Tuwim giocherà a simulare descrittivamente l'accelerazione della locomotiva. Abbiamo già visto bene come gli interessassero le "parole che si fingono suoni" del mondo della natura, gli capiterà tanto più nel mondo della meccanica. In *Lokomotywa* (Locomotiva), celeberrima poesia cosiddetta per bambini, ma pubblicata in maniera autonoma nell'aprile '36 dal prestigioso settimanale "Wiadomości Literackie"⁷⁰, l'accelerare di un treno viene riprodotto in una saldissima intelaiatura sillabotonica. Del resto fin dal '19 un altro poeta dello Skamander, l'amico Antoni Słonimski, aveva espresso un analogo proponimento nella scherzosa metrica "barbara di Czarna wiosna (Primavera nera):

70] Condivido l'opinione di J. Mikołajewski: "Lokomotywa" jest wierszem poważnym i dla dorosłych [...] jej pierwodruk przypada nie na książkę z wierszami dla dzieci (jak ta z "Rzepką", która ukazała się w roku 1938 u Przeworskiego) i nie na piśmanko familijno-pacholące, tylko na – uwaga! – "Wiadomości Literackie", rok 1936, numer 16. [La locomotiva è una poesia seria, dedicata agli adulti [...] la sua pubblicazione non coincide con quella della raccolta di poesie per bambini (come *La rapa*, apparsa nel 1938 per i tipi di Przeworski) e non su una rivistucola dedicata a fanciulli e alle loro famiglie, ma, attenzione! su "Wiadomości Literackie", 1936, n.16.] J. MIKOŁAJEWSKI, *Lokomotywa i inne wesole wierszyki*, "Gazeta wyborcza", 22 11 2003, <http://wyborcza.pl/1,75517,1786015.html>.

Słyszę w sapaniu lokomotyw / Rytm heksametru, w świstach kół / Gra motyw, / Co strofy pęd hamuje wpół. // W daktylu, jamby i trocheje / Zleję gwar miasta, mętny szum, / Szaleję!

Odo ritmi d' esametro / Nello sbuffar di locomotive/, nel cigolio di ruote / Risuona un motivo / Che frena a metà le strofe // In dattili, giambi e trochei / Tramuto brusii e strepiti opachi della città / Folleggio!⁷¹.

Riportiamo parte del testo tuwimiano, con particolare riferimento all'imitazione delle varie velocità del treno in corsa:

Stoi na stacji lokomotywa,
Ciężka, ogromna i pot z niej spływa -
Tłusta oliwa.

[...]

Już ledwo sapie, już ledwo zipie,
A jeszcze palacz węgiel w nią sypie.

Wagony do niej podoczepiali
Wielkie i ciężkie, z żelaza, stali,

[...]

A czwarty wagon pełen bananów,
A w piątym stoi sześć fortepianów,
W szóstym armata, o! jaka wielka!
Pod każdym kołem żelazna belka!
W siódmym dębowe stoły i szafy,
W ósmym słoń, niedźwiedź i dwie żyrafy,
W dziewiątym – same tuczone świny,
W dziesiątym – kufry, paki i skrzynie.

[...]

Nagle – gwizd!
Nagle – świst!
Para – buch!
Koła – w ruch!

Najpierw
powoli
jak żółw

71] La traduzione è mia.

ociężale
 Ruszyła
 maszyna
 po szynach
 ospale.
 Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem,
 I kręci się, kręci się koło za kołem,
 I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,
 I dudni, i stuka, łomoce i pędzi.

A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
 Po torze, po torze, po torze, przez most,
 Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las
 I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas,
 Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to,
 Gładko tak, lekko tak toczy się w dal,
 Jak gdyby to była piłeczka, nie stal,
 Nie ciężka maszyna zziajana, zdyszana,
 Lecz raszka, igraszka, zabawka blaszana.

A skądże to, jakże to, czemu tak gna?
 A co to to, co to to, kto to tak pcha?
 Że pędzi, że wali, że bucha, buch-buch?
 To para gorąca wprawiła to w ruch,
 To para, co z kotła rurami do tłoków,
 A tłoki kołami ruszają z dwóch boków
 I gnają, i pchają, i pociąg się toczy,
 Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,
 I koła turkocą, i puka, i stuka to:
 Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...⁷²

Prendendo ispirazione da uno dei temi e dal ritmo dell'inno *A Satana*, similmente alla Wojnarowska, anche Tuwim nella parte iniziale "traduce" la misura tetrastica carducciana in doppi quinari, decasillabi (metro non molto diffuso nella versificazione polacca) regolarmente piani. Essi qua

72] J. TUWIM, *Lokomotywa*, in: *Wiersze*, op. cit., pp. 319-320. Ne esiste un'ottima traduzione, curata da M. WOŹNIAK, *La locomotiva*, Instytut Adama Mickiewicza, Cracovia 2002.

e là sono straordinariamente vicini ai ritmi della traduzione polacca del '21 della Wojnarowska (cfr. "*Piękny i straszny dźwięk się wyzwał*" con il tuwimiano "*W szóstym armata – o! jaka wielka!*") e si susseguono solo fino a un certo punto col ritmo monotono di dattilo-trocheo tanto sfruttato in passato, talora sotto forma del decasillabo alcaico (due dattili e due trochei [˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘]), utilizzato da Carducci in *Alla stazione in una mattina d'autunno* ("Flebile, acuta, stridula fischia [...]") o nella variante di duplice sequenza di un dattilo-trocheo (˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘) ecc. Per rappresentare le diverse velocità del suo enorme treno di quaranta vagoni si serve poi di diversi altri metri. Un ritmo più intenso viene dato da un dodecasillabo dall'andamento insolitamente anfibrachico (˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘), dall'endecasillabo (con due anfibrachi, un dattilo e un trocheo: [˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘]) o tre anfibrachi e un trocheo [˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘ ˘˘˘˘]). Per superare la monotonia e accelerare il ritmo ricorre inoltre in maniera innovativa a versi trisillabi, potenziando al massimo le varie onomatopее per controbilanciare il ritmo cantilenante dell'anfibraco: compare anche il fortemente ritmico e raro anfimacro (metro composto da atona-tonica-atona ˘˘˘˘). In questo modo si frantuma il verso, attuandone una scomposizione molecolare, quasi un annullamento, in cellule ritmiche minimali, sincopati monosillabi ripetuti e "gridati".

Ben prima di Marinetti, Carducci aveva dimostrato come attraverso la riproduzione dei rumori la poesia si potesse avvicinare all'azione, al movimento fisico e meccanico. Come nell'inno *A Satana*, in cui la macchina a vapore superava oceani, baratri, antri, vie, lidi, e come nel marinettiano *Monoplan du pape*, in cui varcava valli e città, la locomotiva di Tuwim oltrepassa ponti, monti, tunnel, campi e boschi, vista di lato e a volo d'uccello, in un'ampia visione.

Ciò che qui interessa al poeta polacco non è tanto la vertiginosa percezione del paesaggio, rivoluzionata dall'avvento dei viaggi in ferrovia, ma le potenzialità ritmiche e allusivo-associative del magnifico Mostro, rimarcate da poeti come Marinetti e Cendrars. Da sovrannaturale e ctonia, da "*bilboquet diabolique*" – come lo avevano concepito quei due poeti – nelle mani di Tuwim esso si muta in oggetto di parodia, balocco per bambini, ma non per questo meno cadenzato e potente, un trenino che ci scorre circolarmente davanti agli occhi, simbolo di una nuova poesia vivificata da un ritmo travolgente che "corre come un espresso"⁷³.

73] Cfr. la poesia *Historia* (Storia, 1933), in cui parole "informi", imprigionate in "stazioncine provinciali", aspettano di venir liberate da una melodia travolgente che "corre come un espresso".

STRESZCZENIE

AWANGARDA W OBLICZU WŁOSKIEJ TRADYCJI.
PRZYPADEK JULIANA TUWIMA

Artykuł podejmuje temat stosunku Juliana Tuwima do poezji włoskiej na przełomie XIX i XX wieku. Badacze polskiego poety dotychczas skupiali się raczej na jego zainteresowaniach literaturą rosyjską i francuską.

Tuwim był poliglotą i zachłannym czytelnikiem, uważnie obserwującym eksperymenty współczesnych od wczesnych lat. W 1928 roku odwiedził Włochy i najprawdopodobniej był w kontakcie ze swoimi tłumaczami na włoski. Autorka stara się śledzić tematyczne i rytmiczne ślady pojawiające się w twórczości Tuwima po lekturze włoskich poetów eksperymentujących w zakresie fonosymboliki (laureata Nagrody Nobla Carducciego, Pascoliego, Gozzana i Marinettiego).

SUMMARY

THE AVANT-GARDE IN FRONT OF THE ITALIAN TRADITION.
THE CASE OF JULIAN TUWIM

This article is dedicated to Julian Tuwim's knowledge of Italian poets towards XIX and XX heretofore frequently neglected by polish critics, more focused on his contacts with Russian, French or German literature.

Since he was young, Tuwim was an avid reader, a polyglot, an observer of the contemporary European poets. He visited Italy in 1928: probably he got in touch with some translators of his poetry. The article highlights the thematic links and the rhythmic traces of his readings of italian poets (Nobel price Carducci, Pascoli, Gozzano and Marinetti), examining the relationship between their experiments with Phonosymbolism and Tuwim's poetry.

L'AVANGUARDIA NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA: LA RIVOLUZIONE DI JULIAN TUWIM E JAN BRZECHWA

PARLARE DELL'AVANGUARDIA NEL CONTESTO DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA PUÒ sembrare a prima vista esagerato, se non proprio contraddittorio, dal momento che una delle caratteristiche attribuite, non a torto, a questo tipo di creazione letteraria è la sua posizione periferica e secondaria rispetto ai sistemi letterari centrali. Infatti, la stessa nozione di "letteratura" nel caso di testi destinati a giovani autori ha un significato alquanto ambiguo. Dire "letteratura per l'infanzia" suona un po' come dire "letteratura per il popolo" e per lo meno fa scattare un meccanismo curioso, cioè la nascita di un'entità virtuale quale la "letteratura per adulti", che esiste esclusivamente come un elemento di confronto con quella "infantile"¹.

Il fatto che la definizione della produzione letteraria per l'infanzia sia basata esclusivamente sul destinatario del testo ha una serie di ripercussioni negative. Innanzitutto significa che essa è tutto e niente: un insieme informe di testi che comprende sia *Il Signore degli anelli* di John Ronald Reuel Tolkien che *Il pio pio cerca la mamma*; sia le fiabe di Hans Christian Andersen che *Dinosauri in azione* di Geronimo Stilton. In secondo luogo la preposizione "per" presuppone uno scopo esclusivamente – o quasi esclusivamente – utilitaristico di questo tipo di testi, e cioè quello pedagogico (è significativo che andando in una libreria Feltrinelli, non si troverà *La letteratura per l'infanzia* di Pino Boero e Carmine De Luca nello scaffale della critica letteraria, ma in quello della puericultura). Come notava giustamente Edward Balcerzan: "nella prospettiva di una didattica totale, la letteratura per l'infanzia può essere vista in un modo solo: come

1] Infatti, anche le proposte terminologiche coniate da studiosi, come ad esempio "la quarta letteratura", "la letteratura separata", "didattico-moralista" ecc. hanno una sfumatura paternalistica e situano a priori la produzione per l'infanzia nell'anticamera della "vera" letteratura. (cfr. Z. ADAMCZYKOWA, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Wyd. WSP TWP, Warszawa 2001, pp. 21-24).

un sottosistema di supporto, messo al servizio dell'educazione scolastica o prescolastica, e allo stesso tempo come un sistema chiuso, tagliato fuori dalla "grande" letteratura"². La situazione non è molto cambiata anche da quando – all'incirca dall'inizio del Novecento – venne riconosciuta l'esigenza di una qualità artistica in un testo d'infanzia, visto che anche l'aspetto estetico viene in questo caso subordinato alla funzione utilitaria, quella di sviluppare e di stimolare la sensibilità del bambino per l'esperienza artistica e per la lettura. In terzo luogo il problema è costituito dall'implicita inferiorità del destinatario della letteratura per l'infanzia. Semplicemente, si suppone a priori che la produzione per l'infanzia sia meno valida di quella per gli adulti, perché il lettore infantile viene considerato un lettore meno valido del lettore adulto. E anche questa considerazione di base ha una serie di conseguenze, a partire dalla profonda asimmetria della situazione comunicativa. L'autore del testo per l'infanzia è infatti, tranne pochissime eccezioni, una persona adulta, "forte" che si rivolge al lettore minorenne "debole", con tutto il suo bagaglio di preconcetti e di pregiudizi riguardo all'infanzia. La stessa situazione si crea anche riguardo al discorso critico sulla letteratura per l'infanzia. "La necessità di assumere un punto di vista "estraneo" – dice ancora Balcerzan – sembra essere una delle principali ragioni oggettive per le quali la critica della letteratura per l'infanzia si situa alla periferia della vita letteraria"³. Si potrebbe parlare di una specie di complicità tra gli autori, i critici e perfino gli studiosi della letteratura, in quanto tutti sembrano condividere l'opinione che il testo per l'infanzia non è degno di essere considerato un testo letterario tout court. Gli scrittori più ambiziosi temono più di ogni altra cosa l'etichetta di scrittore per l'infanzia, non stancandosi mai di spiegare che scrivono "per tutti", non rivolgendosi in particolare al lettore infantile (difficile dar loro torto, visto che nessun autore per l'infanzia ha mai vinto un Premio Nobel per la letteratura). I critici e gli studiosi generalmente non si degnano di prestare attenzione ad un testo per l'infanzia finché esso non si sposti di fatto nell'ambito della letteratura "adulta", come è capitato ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll.

Non c'è da meravigliarsi se, sviluppatasi in tale contesto assiologico/ideologico/culturale, la letteratura per l'infanzia in molti casi effettivamente appaia priva di un reale valore letterario e che, soprattutto, essa sembri parassitaria o epigonica rispetto alla letteratura con la "L" maiuscola. È emblematico, infatti, che come primo testo letterario "per l'infanzia" vengano tradizionalmente indicate *Le avventure di Telemaco* di François

2] E. BALCERZAN, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, in: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży*, a cura di J. CIEŚLIKOWSKI e R. WAKSMUND, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1983, p.149.

3] E. BALCERZAN, *Odbiorca w poezji...*, op. cit., p.150.

Fenelon, che altro non sono se non una specie di adattamento dell'*Odissea*. La letteratura per l'infanzia, specialmente nel Sette-Ottocento si appropriava di continuo di testi per "adulti" modificandoli e plasmandoli a dovere: *Robinson Crusoe*, *I viaggi di Gulliver*, *Le avventure del barone di Münchhausen* e molti altri classici dell'infanzia sono delle opere fagocitate dalla letteratura "grande" (o dalla "grande" letteratura, se vogliamo). Cosa ancora più importante, una delle caratteristiche principali della letteratura infantile risultava sin dall'inizio quella di seguire con un notevole ritardo i modelli stilistici e estetici ormai affermati o addirittura superati delle correnti letterarie dell'epoca. La letteratura per l'infanzia polacca, che cominciò a svilupparsi nella prima metà dell'Ottocento, nel periodo di piena fioritura del romanticismo, rimase fermamente ancorata mentalmente e stilisticamente alle tradizioni dell'Illuminismo; i modelli del romanzo di tendenza, ben presto superati dai grandi narratori polacchi del positivismo, nei romanzi per la gioventù languivano ancora nei primi decenni del Novecento – e via scorrendo.

Ma allora, è proprio concepibile anche una remota supposizione che nell'ambito della letteratura per l'infanzia possa allignare un qualsiasi fenomeno avvicicabile all'avanguardia? E prima di tutto come sarebbe da intendere in questo caso la stessa nozione di avanguardia, già di per sé assai labile e terminologicamente incerta?

Nel suo senso stretto, storico, il concetto di avanguardia si riferisce a un insieme di tendenze e di movimenti artistici nei primi decenni del Novecento, contraddistinti da una serie di caratteristiche specifiche e viene associato con movimenti quali il futurismo, il dadaismo, il surrealismo, il cubismo e molti altri. Nel senso largo esso viene usato, invece, per indicare "tutte quelle correnti del comportamento o dell'opinione intellettuale (ma soprattutto delle espressioni letterarie e artistiche) che si dichiarano, sono, o sono dette, nuove, per forma o contenuto o destinazione, quindi in anticipo sui gusti e le conoscenze di una società data in un dato momento"⁴. Sarebbe forse da precisare che il concetto di novità sottintende generalmente in questo caso una polemica con la tradizione precedente.

In vista di queste due definizioni dell'avanguardia, ci sono almeno due modi in cui è possibile applicare il concetto di avanguardia nei confronti della creazione letteraria di un dato l'autore per l'infanzia:

Nel senso più semplice e generico si potrebbero considerare d'avanguardia opere innovative e polemiche rispetto alla precedente tradizione letteraria per l'infanzia di un dato paese, specie quelle che segnano cambiamenti

4] F. FORTINI, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. XX

radicali del sistema della letteratura infantile, del suo programma estetico e della sua funzione sociale.

Dal punto di vista del panorama storico-letterario generale si potrebbero invece analizzare eventuali legami di una data produzione letteraria per l'infanzia con l'avanguardia nell'accezione storica, vista cioè come risposta dell'arte alla società borghese e al predominio della mentalità utilitaristica e mercantile e come una tendenza che arriva a mettere in dubbio le conformazioni della rappresentazione (la *mimesi* classica), forzandola all'estremo limite fino al punto di rottura, realizzando una rappresentazione problematica oppure deformata, parodistico-grottesca.

Negli studi sulla letteratura infantile non è infatti raro trovare la prima, più larga accezione del termine: i classici per l'infanzia (in particolare *Alice nel paese delle meraviglie* ma anche, ad esempio, *Pinocchio*) vengono spesso definiti come testi d'avanguardia rispetto all'immagine del bambino e dell'infanzia nell'epoca in cui erano nati⁵. Non mancano neppure delle analisi che esaminano molteplici legami tra il linguaggio infantile e alcuni esperimenti linguistici delle correnti d'avanguardia oppure scoprono l'influenza esercitata da alcune opere della letteratura per l'infanzia sui testi delle avanguardie. E' stato giustamente sottolineato che

movimenti quali il dadaismo, il futurismo e il surrealismo si ispiravano direttamente alla tradizione pure-nonsense della stanza dei bambini e dell'aula della scuola, allo stesso tempo coltivando le forme di *performance* artistica che influivano sulla letteratura per l'infanzia. Marcel Duchamp compì il famoso gesto di capovolgere un orinale e di chiamarlo arte. Similmente, nei giochi dei bambini, ogni cosa rovesciata diventa un oggetto di immaginazione⁶.

L'ispirazione all'arte infantile si manifestò chiaramente nell'arte dei futuristi russi: il primitivismo di pittori quali Gonciarova e Larionov traeva spunti sia dall'arte dei popoli primitivi che dai disegni dei bambini e in seguito, come sottolineava nel suo pionieristico studio sul futurismo russo Camilla Gray, i poeti futuristi ripresero da Lorionov "l'uso di associazioni irreverenti-irrelevanti, l'imitazione dell'arte infantile e l'adattamentno

5] Cfr. F. CAMBI, *Collodi, de Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Roma 1985, p. 46.

6] "Movements such as dada, Futurism and surrealism drew directly on the nonsense traditions of the nursery and schoolroom, while fostering forms of artistic performance that affected children's literature itself. Marcel Duchamp famously turned a urinal upside down and called it art. So, too, in childish play, any upside-down thing becomes an object of imagination" (S. LEHRER, *Children's Literature: A Riders's History, from Aesop to Harry Potter*, University of Chicago Press, Chicago 2008, p. 205).

dell'immaginario e dei motivi del folklore"⁷. I poeti del gruppo Hylaea, quali Chlebnikov e Kruchenykh dimostravano un assiduo interesse alla prosa e poesia per l'infanzia e soprattutto al potenziale sovversivo del linguaggio infantile⁸. Ancora più evidente e diretta, forse, è l'ispirazione all'immaginario e alla lingua infantile nelle opere dei surrealisti, a cominciare dal primo manifesto del surrealismo, in cui si asserisce che l'uomo "non può che volgersi verso l'infanzia"⁹. Le illustrazioni di Salvador Dalí alla *Alice nel paese delle meraviglie* e l'analisi approfondita dedicata al capolavoro di Carroll da André Breton la dicono lunga sull'importanza che la tradizione di nonsenso, sviluppata dalla letteratura britannica per l'infanzia, ebbe sullo sviluppo di surrealismo.

Rimane invece assai problematica e inesplorata la questione dell'influenza esercitata dalle idee d'avanguardia sulla letteratura per l'infanzia, anche se qualche tentativo in tale direzione è stato fatto, per citare, ad esempio, una perspicace lettura dei testi di dr Seuss e di altri autori americani per l'infanzia fatta da Phil Nel nel sua monografia *The Avant-Garde and American Post-modernity: Small Incisive Shock*¹⁰, o l'analisi delle influenze della poetica espressionista e surrealista nei romanzi di Erich Kästner svolta da Bettina Kümmerling-Meibauer¹¹. Si tratta comunque di considerazioni assai rare e limitate, per lo più, all'ambito della letteratura anglosassone e americana.

Proporre una prospettiva di studio simile nei confronti delle letterature per l'infanzia nei paesi in cui esse rimasero tradizionalmente escluse dal discorso storico-letterario diventa ancora più difficile. In Polonia la produzione letteraria per bambini, nata all'inizio dell'Ottocento in un contesto storico specifico delle spartizioni e della difesa dell'identità nazionale e culturale, si trovò subito subordinata ai compiti sociali e patriottici, in un clima poco favorevole agli esperimenti linguistici e formali. E' significativo che *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll, il capolavoro di surrealismo *ante litteram*, non venne tradotto in Polonia

7] "The use of "irreverent-irrelevant" associations, the imitation of children's art and adaptation of folk-art imagery and motifs" (C. GRAY, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962, p. 94).

8] Cfr. V. MARKOV, *Russian futurism: a history*, New Academia Publishing, Washington 20062, p. 35 e ss.; C. KELLY, *Children's world: growing up in Russia, 1890-1991*, Yale University Press, London 2006, p. 86.

9] M. DE MICHELI, *Avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 322.

10] University of Mississippi Press, Jackson 2002. I legami del dr Seuss con il surrealismo, e in particolare la sua ispirazione alle opere di Magritte, vengono analizzati da Nel anche in un'altra sua monografia: *Dr. Seuss: American Icon*, Continuum, London 2003.

11] B. KÜMMERLING-MEIBAUER, *Crosswriting as a criterion of canonicity: the case of Erich Kästner*, in: *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults*, a cura di S. BECKETT, Garland 1999, p. 13-28.

che in 1910¹², non riscuotendo successo e ancora nel 1927 in una versione profondamente banalizzata e piatta di Adela Morawska¹³. Infatti, anche nel Ventennio tra le due guerre, quando l'indipendenza statale finalmente riconquistata sembrava aprire all'arte la possibilità di liberarsi da impegni e finalità direttamente educativi e nazionalistici, le nuove correnti artistiche tardavano a penetrare nell'ambito della produzione per l'infanzia. Anche se molti pedagoghi, scrittori e insegnanti postulavano la necessità di rinnovare schemi letterari proposti ai bambini e sottolineavano l'importanza del valore artistico nei testi per l'infanzia, le critiche e le discussioni si concentravano soprattutto sulle questioni pedagogiche e sulla qualità dei contenuti¹⁴, finendo per imporre un modello ancora più fortemente strumentalizzato ai fini educativi e sociali. Questa tendenza si fece sentire in modo particolarmente forte nell'ambito della narrativa. Nonostante la prosa polacca per l'infanzia potesse vantare alcuni testi fortemente originali e innovativi, quali l'adattamento delle novelle delle *Mille e una notte* di Bolesław Leśmian (1913) e il romanzo *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (1896) di Maria Konopnicka, già a cavallo tra Ottocento e Novecento, la stragrande maggioranza della produzione prosastica dei primi decenni del Novecento si limitò a imitare nel modo più o meno felice i modelli sviluppati in precedenza all'estero¹⁵, quali, ad esempio, i romanzi d'avventura di Jules Verne o di Mark Twain. Influenze delle nuove tendenze d'avanguardia si fecero invece sentire nell'ambito dell'illustrazione, anche grazie al potenziamento del mercato librario¹⁶ e alla sempre più sentita necessità di staccarsi dall'estetica antiquata e spesso non compatibile con i gusti nazionali delle immagini importate dall'estero. Questa aspirazione estetica si preannuncia già con la prima edizione (1918) del racconto fantastico di Kazimiera Iłakowiczówna, *Bajeczna opowieść o królewiczu La-fi-czaniu, o żołnierzu Soju i dziewczynce Kio* dotata di

12] L. KARROL (sic!), *Przygody Alinki w krainie cudów*, trad. A.C., Arct, Warszawa 1910.

13] *Ala w krainie czarów*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1927.

14] Cfr. una piccola antologia di voci critiche dell'epoca in: J. Z. BIAŁEK, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, pp. 352-438.

15] Pure autori di indubbio talento, quali Kornel Makuszyński, Maria Kownacka, Janina Porazińska o Ewa Szelburg-Zarembina, erano interessati più che altro a creare dei racconti godibili e divertenti, non dimostrando un interesse particolare per gli esperimenti formali presenti nelle correnti letterarie contemporanee. Anche il carattere indubbiamente innovativo della prosa di Janusz Korczak sta nella sua perspicace analisi della psiche infantile e nella novità delle idee pedagogiche piuttosto che nell'originalità della forma.

16] Infatti, fino agli inizi del Novecento, le case editrici polacche specializzate nei testi per l'infanzia, per abbassare i costi di produzione ricorrevano di solito alle illustrazioni comprate all'estero, soprattutto in Germania (cfr. J. DUNIN, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Ossolineum, Wrocław... 1991, pp. 82-121).

una copertina altamente originale disegnata da Witkacy¹⁷ ed ebbe risvolti assai interessanti nei due decenni successivi, grazie alla collaborazione di molti artisti eminenti, quali Zofia Stryjeńska, Władysław Skoczylas o Stanisław Ostoja-Chrostowski ed altri, creando così le premesse per un eccellente sviluppo artistico della scuola polacca dell'illustrazione per l'infanzia nel secondo dopoguerra.

Una maggiore apertura alla sperimentazione formale e alle nuove forme di espressione si manifestò invece negli anni Venti e Trenta nella produzione poetica per l'infanzia, anche perché essa era in grado di distaccarsi più facilmente dalla sua funzione didattica e perché già a partire dalla fine dell'Ottocento cominciò sempre di più a farsi strada la convinzione che i versi per bambini dovessero essere poesia a pieno titolo e che la loro dimensione estetica fosse di vitale importanza¹⁸. Inoltre, a differenza della narrativa, la poesia per bambini aveva ormai in Polonia una tradizione ben consolidata e riconoscibile¹⁹, legata fortemente al modello della filastrocca educativa sviluppato nella prima metà dell'Ottocento da Stanisław Jachowicz (1796-1857) e continuato poi dai suoi innumerevoli, più mediocri imitatori. L'esistenza di questo materiale di riferimento costituiva una premessa indispensabile per qualsiasi moto di avanguardia, quello cioè della rottura con la tradizione passata, considerata ormai arida e inadeguata. Infine, nei primi decenni del Novecento apparvero in Polonia alcuni poeti per l'infanzia dotati di indubbio talento, quali Janina Porazińska (1888-1971), Hanna Januszewska (1905-1980) o Ewa Szelburg-Zarembina (1899-1966) e per di più scrivevano versi per bambini – in modo più o meno occasionale – anche poeti di rilievo quali Władysław Broniewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Młodożeniec e soprattutto Kazimiera Iłłakowiczówna e Józef Czechowicz²⁰. Bisogna dire, però, che nonostante il livello artistico di molti testi fosse notevole, gli scrittori miravano piuttosto al rinnovamento o all'arricchimento delle tendenze precedenti che a un totale rovesciamento delle forme e dei contenuti, orientandosi verso l'ispirazione folkloristica (Porazińska, Januszewska) e verso una visione lirica emozionale e soggettiva (Czechowicz, Iłłakowiczówna). Anche se nella produzione infantile di Czechowicz e forse anche di Iłłakowiczówna penetrarono indubbiamente

17] Cfr. J. DUNIN, *Książeczki...*, op. cit., pp. 129-130.

18] La prima a sostenerlo fu Maria Konopnicka che insisteva sulla necessità di offrire ai bambini una "poesia pura" libera di vincoli didattici (cfr. J. CIEŚLIKOWSKI, *Wstęp*, in: *Antologia poezji dziecięcej*, a cura di Jerzy CIEŚLIKOWSKI, Ossolineum, Wrocław... 1980, p. XV).

19] Cfr. M. WOŹNIAK, *Pigroni, locomotive e cetrioli: la poesia per l'infanzia come veicolo dell'identità nazionale polacca*, in: "pl.it. rassegna italiana di argomenti polacchi", Roma 2007, pp.118-127.

20] Dal 1932 al 1936 Czechowicz fu redattore di "Płomyk" e "Płomyczek", due settimanali polacchi per l'infanzia di maggior successo.

alcuni elementi di poetica surrealista²¹, essi non furono tanto decisivi da poter parlare proprio di una sperimentazione d'avanguardia all'interno della poesia per l'infanzia.

In tale contesto l'arte poetica per l'infanzia di Julian Tuwim (1894-1953) e di Jan Brzechwa (1900-1966) costituisce, per varie ragioni, un fenomeno letterario unico nel suo genere, dominando da più di settant'anni in modo assoluto l'orizzonte della poesia infantile polacca: un incontestabile e – a quanto sembra – intramontabile bestseller poetico per diverse generazioni dei bambini polacchi.



Julian Tuwim approdò alla produzione per l'infanzia a metà degli anni Trenta, essendo ormai uno dei più celebri e stimati poeti dell'epoca, membro del gruppo Skamander e autore di diversi volumi di poesia "seria". Scegliendo di pubblicare le sue prime poesie per l'infanzia in prima pagina di "Wiadomości Literackie", il più prestigioso periodico letterario polacco del periodo tra le due guerre, Tuwim compiva una consapevole azione di sfida nei confronti del pubblico adulto, un gesto squisitamente scioccante, dettato da un *goût de scandal* così caro a tutte le avanguardie, mirato a scandalizzare i lettori abituati a considerare la letteratura una cosa "seria", ma anche a rivendicare la dignità artistica della poesia per l'infanzia e a mettere in discussione la distinzione artificiale tra la poesia "per bambini" e quella "per adulti". In seguito apparvero quattro raccolte poetiche, *Lokomotywa, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia i inne wierszyki, O panu Tralalińskim i inne wierszyki* (1938), tutte destinate a diventare il canone della letteratura polacca per prima infanzia. Anche Jan Brzechwa (pseudonimo di Jan Lesman, primo cugino del famoso poeta Bolesław Leśmian), si era avvicinato alla produzione per bambini all'età relativamente matura, dopo aver pubblicato ben quattro volumi di poesie, oggi del tutto dimenticati²². Il suo debutto per l'infanzia, le raccolte *Tańcowała igła z nitką* (1938 [1937]) e *Kaczka dziwaczka* (1939) fu meno spettacolare dal punto di vista mediatico da quello di Tuwim, ma non meno importante per la creazione di un nuovo modello di testo poetico per bambini.

21] Cfr. R. WAKSMUND, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, pp. 280-281.

22] Sulla produzione non infantile di Brzechwa cfr. A. SZÓSTAK, *Od modernizmu do lingwizmu: o przemianach w twórczości Jana Brzechwy*, Universitas, Kraków 2003.

Certamente, né Tuwim né Brzechwa arrivarono mai a proporre un manifesto o un programma esplicito della loro poesia per l'infanzia²³, si potrebbe dunque obiettare che alla loro rivoluzione estetica mancò un elemento fondamentale di tutti i movimenti d'avanguardia, vale a dire quello di formulare le proposte teoriche a proposito della nuova arte. Ciò nonostante i loro testi, animati da idee e strategie assai simili²⁴ formano, nel loro insieme, un messaggio coerente e ben delineato, da cui è facile estrarre i principali punti programmatici: infatti essi divennero lo spunto per la creazione di una vera e propria scuola di linguaggio poetico per l'infanzia, sviluppatasi appieno dopo la seconda guerra mondiale²⁵. Un punto fondamentale della strategia letteraria di tutti e due i poeti scaturiva proprio dal loro rapporto polemico con la tradizione precedente, dalla messa in discussione sia dei modelli estetici e didattici della poesia per l'infanzia che dell'immagine dell'infanzia stessa e del contesto sociale in cui si iscriveva. A differenza degli autori menzionati prima, Tuwim e Brzechwa si servivano delle strutture tradizionali per l'infanzia non tanto per arricchirle o rinnovarle, quanto piuttosto per prenderle in giro (insieme con i loro autori e sostenitori). E così nei testi che riprendono, in apparenza, i vecchi modelli jachowiczani, come ad esempio *Leń* (Pigrone) di Brzechwa, una tradizionale presentazione di un comportamento scorretto e riprovevole viene privata del commento morale e ironicamente iperbolizzata, per essere conclusa con un'immagine paradossale del pigrone talmente stanco di sognare di notte da arrivare a svegliarsi. Tecnica simile viene usata in molte altre poesie di Brzechwa, quali *Skarżypyta*, *Kłamczucha*, *Samochwała* ecc., mentre Tuwim tendeva a impiegarla per creare buffi e maliziosi ritratti di comportamenti tipici degli adulti, come il distratto signor Ilario che cerca senza tregua i suoi occhiali nella famosissima poesia *Okulary* (Occhiali). Un'altra novità importante è costituita dalle scelte tematiche. A inventare nuovi, improbabili soggetti per filastrocche si dilettava in particolare Brzechwa, che aveva introdotto come protagonisti dei suoi versi numerose personificazioni di oggetti inanimati quali cocomero, limone, pomodoro, cavolo, orologio, uovo, gesso, inchiostro ecc. ecc. Anche nel caso di animali personificati, a dispetto della

23] In realtà negli scritti di Tuwim si possono trovare diversi postulati e riflessioni riguardanti la letteratura per l'infanzia, messi poi in pratica nelle sue poesie: ad esempio, già nel 1934 nel saggio "W oparach absurdu" egli faceva notare "Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poetą" (J. TUWIM, *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa 2008).

24] E' infatti significativo che l'attribuzione di molte poesie, per altro conosciutissime, come "Zosia Samosia", "Skarżypyta", "Kłamczucha" ecc. viene spesso confusa dai lettori.

25] Tra i rappresentati più brillanti della scuola "linguistica" della poesia per l'infanzia bisogna ricordare almeno Ludwik Jerzy Kern e Wanda Chotomska.

tradizione che si era sempre servita di quelli simbolicamente connotati (leone, pecora, volpe, formica ecc.) Brzechwa sceglieva spesso esseri umili e sorprendenti, ad esempio una mosca, una papera, uno scarabeo e perfino un millepiedi. Se oggi tali argomenti possono apparire come un'idea buffa e divertente, a quell'epoca furono giudicati da molti bizzarri o addirittura scioccanti. Un'idea della reazione che suscitavano la si può avere leggendo un'opinione scandalizzata a proposito della poesia "millepiedi" in una delle recensioni:

L'idea di trasformare un millepiedi in una signora elegante è decisamente spiacevole: un millepiedi, che vive in case umide e sporche, è un'incarnazione di negligenza e non viene considerato un ospite gradito. Nella poesia quella signora si sta recando al villaggio Biała, invitata a mangiare *pierogi*. Durante il viaggio le sue gambe si ingarbugliano fatalmente e nel frattempo Biała cambia colore e diventa Zielona (non sarà un'allusione ai verdi recinti ufficiali?)²⁶.

Anche i versi infantili di Tuwim furono oggetto di critiche e attacchi violenti, come ad esempio quello di Wanda Miłaszewska che accusò il poeta di incitare i bambini "alla disubbidienza programmatica" e incoraggiarli alle trasgressioni pericolose, di dar loro una lezione di menzogna e un manuale di dispetti²⁷. Un'altra recensente, Stefania Posadzowa, riferendosi alla "sconcia grafomania" di Tuwim, lanciava un appello drammatico:

26] "Przykrym pomysłem jest zrobienie ze stonogi eleganckiej damy: stonoga żyjąca w wilgotnych, niechlujnych domach jest upostaciowaniem nieporządku i nie jest bynajmniej pożądanym gościem. W wierszu dama ta idzie zaproszona do Białej na pierogi, w czasie podróży płacząc się jej koszmarnie nogi, a przez ten czas przemalowano Białą na Zieloną (czy to aluzja do urzędowych zielonych płotów?" (B.St. KOSSUTHÓWNA, *Sprawozdanie z ksiązek*, "Wychowanie Przedszkolne", 1938, nr 4, s.131). Anche le opinioni più equilibrate dimostrano chiaramente quanto difficile fosse per il pubblico adulto di allora trovare una chiave di lettura per quei testi troppo fuoriuscenti dagli schemi a cui era abituato. Basta leggere qualche giudizio sul volume *Tańcowala igła z nitką* per capire l'impotenza dei critici nei confronti di questa nuova estetica: "Il carattere scherzoso di alcune poesie è adatto al livello intellettuale del lettore – un allievo che sta faticando a imparare a scrivere bene, a fare i conti e ad apprendere le notizie elementari della "scienza delle cose", ma in altri casi diventa un po' macabro in stile di grottesco russo (la poesia sul tacchino) oppure diventa un gioco verbale-concettuale al di sopra delle capacità di comprensione del giovane lettore" (Żartobliwość w niektórych wierszach dobrze dostosowana do poziomu czytelnika – ucznia borykającego się z pisownią, rachunkiem i zdobywającego pierwsze elementy z "nauki o rzeczach", kiedy indziej staje się trochę makabryczna w stylu groteski rosyjskiej (wiersz o indyku) lub staje się igraszką słowno-pojęciową przerastającą możliwości wieku czytelnika. (...) Forma wierszowa staranna i udatna, tematyka nie zawsze fortunna, Z. KLINGEROWA, *Książki dla dzieci i młodzieży*, "Rocznik Literacki", 1937, p. 233).

27] Cfr. "Polonistyka" 1984, v. 37, p. 169.

Guai al popolo che in un attacco di follia e di mania irresponsabile ha deciso di avvelenare i propri figli già all'alba della vita! Padri e madri, abbiate pietà dei cuori innocenti dei vostri bambini e non sporcate le loro manine con una letteratura così!²⁸.

Un nuovo approccio al testo per l'infanzia, proposto da Tuwim e Brzechwa, si iscriveva nelle tendenze internazionali della letteratura infantile che in questo periodo stava vivendo una fase di grande transizione, avvalendosi anche delle scoperte della psicologia e aprendosi alla specificità dell'immaginario, della fantasia e del linguaggio infantile. Indubbiamente sia Brzechwa che Tuwim si fecero influenzare da Korniej Czukowski che nel suo famoso libro *Da due a cinque* (1928) analizzava le particolarità strutturali del linguaggio infantile e postulava di rispecchiare nella poesia per l'infanzia la dimensione ludica, sperimentale, onirica della fantasia del bambino: anzi, si potrebbe sostenere che i poeti polacchi si fossero spinti nella realizzazione delle idee del poeta russo anche più in là di quanto avesse fatto lui stesso. (Le poesie di Czukowski uscirono in Polonia nel 1936, nella traduzione di Władysław Broniewski, mentre frammenti del *Da due a cinque* apparvero nel 1934 in "Wiadomości Literackie").

L'incomprensione e addirittura il rifiuto della nuova poesia per l'infanzia da parte di molti critici e genitori nasceva infatti non solo e forse neanche in primo luogo a causa della dimensione ludica e linguistica dei versi di Tuwim e Brzechwa. Si trattava, in realtà, di uno scontro profondo tra un'immagine tradizionale e una invece moderna dell'infanzia. Il bambino, trattato a lungo come un recipiente passivo di insegnamenti impartitigli da un saggio adulto per via di un testo appropriatamente costruito, diventava il rappresentante di un mondo affascinante e speciale, un partner con cui staccarsi dalla visione convenzionale delle cose e scoprire nuove sensazioni e prospettive. Allo stesso tempo cambiava pure l'immagine del bambino in quanto destinatario delle poesie per l'infanzia. Mentre la produzione tradizionale, perfino nel periodo del ventennio tra le due guerre si rivolgeva – in modo esplicito o sottinteso – al pubblico giovanile appartenente a un dato ceto sociale, i versi di Tuwim e Brzechwa instauravano un dialogo con il bambino

28] "Biada narodowi, który w jakimś obłądzie i niepoczytalnej manii postanowił wytruć własne dzieci już w zaraniu życia! Ojcowie i matki, ulitujcie się nad niewinnymi sercami własnych dzieci i nie brudźcie ich rączek taką literaturą!" (S. POSADZOWA, *Słowo do ojców i matek*, "Kurier Poznański", nr 554/1938). Bisogna comunque ricordare, che negli anni Trenta, nel crescente clima di antisemitismo, molti attacchi a Tuwim da parte della destra nazionalista erano dovuti alle origini ebraiche del poeta. (E così, ad esempio, quando nell'abecedario di Falski fu inserita una poesia di Tuwim, gli ambienti nazional-radicali si misero subito a protestare: "Non vogliamo che un ebreo insegni ai bambini polacchi la lingua polacca guasta" ("Nie chcemy, by Żyd uczył polskie dzieci złej polszczyzny"), cfr. "Więź", nr 7-8/1986.

concepito in senso psicologico, universale: probabilmente per questo motivo la maggior parte di questi testi non è invecchiata e oggi come ieri riesce a incantare sempre nuove generazioni di ragazzi.

Anche se l'interesse per la specificità del linguaggio infantile e per il suo potere creativo si era manifestato già nelle ispirazioni folkloristiche di Rogoszówna, Szelburg-Zarembina, Januszewska e altre poetesse per l'infanzia, furono Tuwim e Brzechwa a sperimentarne appieno tutte le potenzialità. Infatti, tutti e due i poeti misero a frutto con molta invenzione le sue regole principali, è cioè: 1. La regola dell'analogia che costruisce forme basate sull'analogia scontrandosi con il dedalo delle eccezioni e delle formule irrazionali della grammatica 2. La regola della disintegrazione che porta alla decostruzione delle forme fraseologiche, delle metafore ecc. 3. La regola dell'identificazione della parola con l'oggetto a cui rinvia²⁹. Non si trattava, però, tanto di introdurre elementi della lingua infantile nella poesia (pratica che si può notare, invece, nella poesia per l'infanzia di stampo folkloristico), quanto di usarla come spunto per trovare nuovi mezzi di espressione estetica, proprio alla maniera delle sperimentazioni dell'avanguardia. In Tuwim l'ispirarsi alle caratteristiche strutturali del linguaggio infantile nelle poesie per l'infanzia si univa comunque a una rappresentazione dinamica e sensuale della realtà ed a un profondo interesse per le potenzialità della lingua, tipici di tutta la sua produzione poetica. Il risultato fu una trasposizione letteraria di percezioni senso-motorie di un'incredibile efficacia, ottenuta soprattutto grazie a una magistrale orchestrazione del suono, del ritmo e della rima. Di Tuwim diceva giustamente Julian Przyboś „Le sue rime e i suoi ritmi incitano la lingua a muoversi, divertono i denti, mentre i suoni penetrano nell'orecchio come l'olio d'oliva, cinguettando con le onomatopee e trillando con i calambour”³⁰. Un esempio eccelso di questo virtuosismo linguistico costituisce la più celebre poesia per l'infanzia di Tuwim, *Lokomotywa* (La locomotiva), in cui la rappresentazione spaziale del treno e del suo passaggio dall'immobilità alla fase iniziale del movimento e alla corsa sempre più veloce, ma allo stesso tempo ritmica, diventa quasi tangibile. A partire dal famoso incipit “Stoi na stacji lokomotywa” (Sta in stazione la locomotiva) dove la locomotiva è immobilizzata verbalmente, fonicamente

29] Un resoconto lucido e ben delineato delle caratteristiche del linguaggio infantile si può trovare in: S. BARAŃCZAK, *Język dziecięcy a poezja dla dzieci*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1982, pp. 174-197.

30] “Jego rytmy i rymy same obracają język w gębie, bawiąc zęby, a dźwięki sączą się w ucho jak oliwa, dzwoniąc onomatopejami i tralalując kalamburami” (J. PRZYBOŚ, *Poezja dla dzieci*, in: “Kultura” nr 19/1964, trad. it. di M. WOŹNIAK).

e anche visualmente³¹, alla famosissima immagine onomatopeica “Najpierw powoli, jak żółw ocieźałe / ruszyła maszyna po szynach ospale”³² e al ritmo vorticoso e forsennato dell’ultima parte del testo, *La locomotiva* è un trionfo letterario dell’idea del moto e del dinamismo. Infatti, è quasi impossibile leggere il testo in silenzio: la poesia non solo si presta alla lettura ad alta voce, ma praticamente la impone, trasformandosi, inevitabilmente, in una performance artistica: difficile trovare un’incarnazione più convincente di un modello di arte “attiva”. Inoltre, per la sua esaltazione del movimento, della velocità, del progresso tecnico, è una poesia che appare un’incarnazione perfetta del programma “miasto – masa – maszyna” (città-massa-macchina) formulato dal leader dell’Avanguardia di Cracovia, Tadeusz Peiper, e può essere messa facilmente a confronto con testi come *l’Ode all’automobile da corsa* di Filippo Tommaso Marinetti. La strumentazione fonetica e ritmica che diventa parte integrale del testo e anzi il mezzo primario di veicolare il suo senso semantico, realizza meglio di tante creazioni poetiche “adulte” il postulato di inventare nuove forme d’espressione linguistica, capaci di descrivere e rispecchiare le trasformazioni del mondo moderno.

L’elemento fonico e ritmico svolge una funzione importante anche nelle poesie di Brzechwa che però si distinguono soprattutto per la sperimentazione semantica e per meccanismo delle analogie. Il poeta amava infatti costruire i suoi versi intorno a un proverbio o a un’espressione fraseologica, decostruendo la loro valenza metaforica e ridando loro in questo modo il valore di originalità e novità, come ad esempio nella poesia *Żaba* (La rana), in cui la protagonista “ci rimase secca” essendosi ridotta in una manciata di polvere in seguito alla cura che le imponeva di tenersi sempre asciutta. L’assurdo e il paradossale, onnipresenti nei versi di Brzechwa, vengono attivati attraverso una pletora di tattiche abili: accumulo di rime “panie sumie,/ w sumie pan niewiele umie” (*Sum*), “Usiadła zięba na dębie/ na pewno dziś się przeziębę” (*Ptasie plotki*); rime inusuali e sorprendenti “oprze-koprze”, “szczypiorku-wtorku, “czuli-cebuli” (*Na straganie*); allitterazioni e analogie basate sull’elemento fonico “Mam ja igły, ostre igły, Będę z igieł robił widły!” (*Jeź*), sovrapposizioni di significato metaforico e letterale “Poniedziałek już od wtorku/ poszukuje kota w worku” (*Tydzień*), “martwiły się kaczkę okropnie/ a niech tę kaczkę gęś kopnie” (*Kaczka-dziwaczka*); accostamenti di immagini incompatibili “Znosiła jaja na twardo/ i miała czubek z kokardą” (*Kaczka-dziwaczka*) ecc. Si potrebbe proprio

31] Infatti, lo stesso aspetto grafico della parola con la l iniziale e quattro vocali aperte o, o, o, a fa venire in mente le forma tipica delle locomotive a vapore.

32] “Come lumaca all’inizio lenta / sulle rotaie a muoversi stenta” trad. libera di Monika Woźniak.

dire che non esista un meccanismo linguistico che non sia stato esplorato in qualche modo da Brzechwa nei suoi versi per l'infanzia.

Per riassumere, passando in rassegna il modello poetico di Tuwim e di Brzechwa, si possono individuare le seguenti caratteristiche principali:

1. Messa in discussione dei modelli letterari (infantili) tradizionali, dialogo intertestuale in chiave comica e polemica con la tradizione precedente;
2. Un nuovo concetto del rapporto tra il mittente (adulto) e il destinatario (bambino) del testo;
3. Rifiuto dell'approccio didattico tradizionale;
4. Rinnovamento dei contenuti: personaggi principali (animali, persone) della fiaba "riscritti", presentati in una nuova ottica; introduzione di protagonisti inanimati (oggetti): il pomodoro, il cocomero ecc., il mappamondo, la locomotiva, la presa elettrica o perfino concetti astratti, ad esempio la settimana;
5. Rovesciamento dell'ordine "logico" delle cose, parodia, grottesco, pure-nonsense, libere associazioni semantiche basate sul principio dell'analogia fonica;
6. Tattica della sorpresa nei confronti del lettore, delusione delle sue aspettative con una conclusione del testo inattesa e non convenzionale;
7. Trasposizione letteraria delle percezioni senso-motorie, in particolare ricerca di una rappresentazione dinamica del movimento;
8. Forma che prevale sul contenuto e spesso lo sostituisce, almeno in parte;
9. Sperimentazioni formali attraverso l'eufonia, il ritmo, la derivazione morfologica e semantica, giochi linguistici basati sulla polisemia, l'omonimia, il significato denotativo e connotativo delle parole, "de-costruzione" di espressioni fraseologiche.

Insomma, la produzione poetica di Tuwim e Brzechwa costituiva senz'altro una novità rivoluzionaria nel panorama della poesia polacca dell'infanzia di allora, una proposta d'avanguardia *par excellence*, capace di sconvolgere il pubblico conservatore e di aprire nuove prospettive per il futuro. Ma la ricchezza della sperimentazione linguistica proposta dai due poeti va oltre la dimensione della "quarta letteratura". Molte delle strategie usate nei loro testi, dagli esperimenti fonosimbolici di zaum, le rappresentazioni cinesiche e la dinamizzazione dell'immagine, alla decostruzione del linguaggio e dei suoi meccanismi, si rifanno direttamente alle ricerche promosse dai futuristi, dadaisti e surrealisti. Insomma, se togliessimo ai testi di Tuwim e di Brzechwa l'etichetta di "poesia per l'infanzia" ci troveremmo di fronte a forme letterarie d'avanguardia tra le più interessanti nella letteratura polacca di quel periodo. Purtroppo, sembra proprio che quest'etichetta sia indelebile.

Neanche il prestigio artistico di Tuwim né il suo status nel pantheon della poesia polacca è stato in grado di cambiare la mentalità del pubblico e della critica nei confronti della poesia per l'infanzia. Ancora oggi, come allora, dire che un testo è "per l'infanzia" lo trasforma automaticamente in un paria che la critica e la storia letteraria non degna di solito né di interesse né di analisi. Anche le più esaurienti monografie dell'opera poetica di Tuwim non si occupano, di regola, delle sue poesie per l'infanzia, oppure, nel migliore dei casi, si limitano a qualche breve cenno di sfuggita. Ancora peggio è andata a Brzechwa che negli ultimi anni della vita commentava che "la produzione per l'infanzia viene ancora considerata una specie di giocattolo infantile, un'attività di cui vergognarsi e giustificarsi"³³ ed infatti fino ad oggi né i suoi versi per l'infanzia né il ciclo di romanzi per ragazzi su Pan Kleks (Signor Macchiadinchiostro)³⁴ sono diventati oggetto di un qualche studio critico-letterario di ampio respiro.

Ma se questa mancanza di attenzione e di comprensione critica per la poesia per l'infanzia risulta in un effettivo impoverimento della riflessione storico-letteraria sulle dinamiche di sviluppo delle nuove tendenze artistiche in Polonia nei primi decenni del Novecento, non sarà esagerato dire che i testi stessi si prendono una sorta di rivincita sullo snobismo di studiosi e critici. Infatti, mentre un lettore odierno polacco, pur essendo consapevole del rango di Julian Tuwim nel pantheon della letteratura polacca contemporanea, difficilmente saprà ricordare qualche titolo delle sue poesie "adulte", non esiste in Polonia nessuno, giovane o anziano che sia, che non sappia recitare almeno qualche verso di *Lokomotywa*, *Słoń Trąbalski o Zosia Samosia*...

33] Cfr. A. SZÓSTAK, *Od modernizmu...*, op. cit., p. 345.

34] Il ciclo su *Pan Kleks*, scritto durante gli anni della seconda guerra mondiale, è un esperimento narrativo tanto tanto originale e innovativo per la prosa polacca per l'infanzia, quanto lo sono i versi di Brzechwa per la tradizione poetica, e pertanto meriterebbe uno studio approfondito a parte.

STRESZCZENIE

AWANGARDA W LITERATURZE DZIECIĘCEJ:
REWOLUCJA TUWIMA I BRZECZWA

Mówienie o awangardzie w kontekście literatury dziecięcej zakrawać może na przesadę, albo wydać się wręcz absurdem: za jedną z głównych cech charakterystycznych piśmiennictwa dla dzieci uważa się wszak, nie bez racji, jego peryferyjność i wtórność w stosunku do głównych systemów literackich. W jeszcze większym stopniu dotyczy to polskiej literatury dziecięcej, będącej przez długi czas nie tylko kopciuszkiem literatury krajowej, ale i ubogą krewną zagranicznych literatur dla dzieci, zwłaszcza angielskiej, która już w dziewiętnastym wieku wydała arcydzieło humoru, pure-nonsensu i surrealizmu, jakim jest Alicja w krainie czarów Lewisa Carrolla. A jednak również w Polsce znaleźli się twórcy potrafiący zrewolucjonizować spojrzenie na twórczość dla dzieci i zdolni stworzyć język poetycki, nie ustępujący nowatorstwem eksperymentom literatury „dla dorosłych”. Rewolucyjność utworów dla dzieci Tuwima i Brzechwy rozpatrywać można na dwa sposoby: a) jako przełamanie wcześniejszych konwencji literackich twórczości dla dzieci, b) jako awangardowy język poetycki. Analizie tych dwóch kwestii poświęcony jest ten artykuł.

SUMMARY

AVANT-GARDE IN CHILDREN'S LITERATURE:
TUWIM'S AND BRZECZWA'S REVOLUTION

Speaking about the avant-garde in the context of children's literature may sound like exaggeration, or even seem absurd: one of the main characteristics of literature for children is, after all, not without reason, its peripheral and secondary character in relation to the major literary systems. To a greater extent it relates to Polish children's literature which, for a long time, was not only the Cinderella of the national literature, but also a poor cousin of foreign literature for children, especially English children's literature which, already in the nineteenth century, had released a masterpiece of humour, pure-nonsense and surrealism – *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll. But also in Poland there were artists capable of revolutionizing the attitude towards works for children and able to create a poetic language, not inferior in novelty to experimentation in the literature "for adults". The revolutionary nature of Tuwim's and Brzechwa's works for children can be considered in two ways: a) as a breakthrough in earlier conventions of literary works for children, b) as an avant-garde poetic language. This article is devoted to analysis of these issues.

L'AVANGUARDIA SPARPAGLIATA

IL TITOLO DEL MIO INTERVENTO RIMANDA A QUELLO DEL DRAMMA DI TADEUSZ Różewicz, *Kartoteka rozrzucona* (Cartoteca sparpagliata). Sparpagliata, sparsa, disintegrata. La 'dispersione' in un movimento artistico-intellettuale vivo è un processo naturale, ma al tempo stesso limitato da energie che agiscono in senso contrario, ovvero in direzione del compattamento di un dato fenomeno, dell'esibizione della sua identità e integrità, grazie alle quali rimane dunque sempre riconoscibile. Se così non fosse, considereremmo privo di senso il tema della nostra conferenza. "L'avanguardia vive" ho scritto tempo fa, dedicando ad alcuni amici una copia del mio libricino *Liryka Juliana Przybosia* (La lirica di Julian Przyboś): vive grazie alle antinomie e alle tensioni¹. Tenendo a mente la dialettica del compattamento e della disgregazione, mi concentrerò sul secondo aspetto, quello distruttivo, della 'vita' dell'avanguardia, in cui si possono distinguere tre cerchi della 'dispersione', determinati: dall'attuale situazione della nomenclatura terminologica, dalla diversa configurazione dei tratti distintivi delle opere d'avanguardia e, infine, dai limiti del fenomeno stesso, nel tempo e nello spazio.

1] Il tema è trattato in modo particolarmente accurato e puntuale da M. DELAPERRIÈRE in: *Pod znakiem antynomi. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.

PRIMO CERCHIO: LA DISPERSIONE DELLA NOMENCLATURA

Nel 1957 il mensile “Dialog” pubblicò lo stenogramma della discussione che la redazione aveva condotto sul tema *Che cosa significa «avanguardia» oggi?* Un concetto nato più di quarant’anni prima, e apparso di nuovo nel lessico di base della critica artistica, richiedeva un’analisi a tutto campo. Esiste una differenza nell’uso del termine «avanguardia» nel passato e nel presente?, chiedeva Konstanty Puzyna. Dobbiamo riflettere – suggeriva Julian Przyboś – se parlare dell’avanguardia per come la ricordiamo prima della guerra, oppure di quella dei nostri giorni, innovativa, che ne è la continuazione; [...] gli interlocutori, travolti da una passione critica, concordavano comunque su una cosa: il significato della parola «avanguardia» cambia col passare del tempo. Non è un fossile. Al contrario: il corso degli eventi dell’arte e della vita sociale lo trasforma e lo modifica incessantemente. I nuovi fatti artistici arricchiscono «l’avanguardia» di significati sempre nuovi”².

Mi sono permesso di citare qui l’inizio del mio articolo *Wieloznaczność «awangardy»* (I diversi significati di «avanguardia»), scritto nel 1978, in cui mi richiamavo a eventi che dalla prospettiva odierna risultano remoti. Oggi la semantica del termine «avanguardia» continua a essere complessa e, a quanto pare, lo è sempre di più. Gli studi hanno messo ordine su molte questioni, separando gli elementi occasionali da quelli costitutivi. Ma quegli stessi studi, condotti in un clima intellettuale davvero ‘tempestoso’, sotto un diluvio di sempre nuove ‘svolte’ metodologiche, si sono accresciuti di larghi bacini, riempiti di anno in anno dalle abbondanti piogge di idee e di retoriche che permettono di attraversare gli spazi della cultura in quasi tutte le direzioni volute, collocando ogni volta in un posto diverso l’avanguardia (come anche i fenomeni ad essa somiglianti).

Utilizzando i vecchi e i nuovi dizionari che usavano o usano gli autori, i critici, gli insegnanti, gli studenti, gli amanti dell’arte, alla domanda sul come si possa definire «l’avanguardia» si può rispondere in vario modo. L’avanguardia è considerata: un gruppo, una cerchia artistica, un movimento, una tendenza, una direzione, una corrente, una dottrina, un’ideologia artistica, una scuola, una poetica (storica), uno stile, una tecnica artistica, una sperimentazione, un’innovazione, un’attitudine a rivolgere l’attenzione alla specificità del materiale, una forma di antitradizionalismo, un paradigma, un discorso, un sistema storico-letterario, un sistema di riferimento (per), una tradizione (per), una convenzione, una maniera, una moda, una manifestazione di

2] E. BALCERZAN, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, pp. 317-318.

elitarismo, un'«incomprensione», un'arte dell'amputazione, un complesso di tendenze, un modo di porsi di fronte al mondo, un'ideologia sociale, una formazione storico-letteraria, un'epoca.

Alcune di queste esplicazioni sono sinonimiche, ma se considerate tutte insieme si differenziano enormemente. Questa differenziazione mi interessa qui esclusivamente in riferimento ai significati letterari dell'avanguardia, a causa di un fattore straordinariamente significativo per tutte le avanguardie: l'attenzione rivolta alla specificità del materiale dell'espressione artistica. L'avanguardia poetica tratta la poesia come 'linguismo' organizzato al più alto livello, e se la sua lirica appare insieme alla pittura o al cinema di avanguardia, non è un motivo per annullare i confini che separano le singole forme dell'arte. Nei casi estremi il culto della specificità del materiale si manifesta nell'esclusione dell'influenza di un'arte sull'altra. Per esempio, il cinema di avanguardia viene definito come opera antiletteraria, 'antinarrativa' e 'antiretorica'³, il che potenzia l'autonomia della maestria specificamente filmica, ottenuta attraverso la successione delle immagini in movimento, il gioco dei fotogrammi, il cambiamento di prospettiva, la dinamica delle forme di montaggio. La varietà semiotica delle avanguardie, contrariamente a quanto si può credere, favorisce non la disintegrazione, ma l'accumulo di significati della categoria che ci interessa in questa sede, poiché nelle diverse discipline viene salvata la comunanza delle regole di partenza (verrebbe da dire: le regole fondanti).

Invece nell'ambito di una sola categoria, ad esempio la poesia, la sua nomenclatura è sottoposta a 'dispersione', e ciò avviene per molti motivi e in molte direzioni. In questi processi gli elementi più attivi sono le antinomie tra la prospettiva più stretta e quella più ampia indicata dal termine 'avanguardia', la contrapposizione fra statica e dinamica e infine il confronto di giudizi.

La polarizzazione delle prospettive nasce dal conflitto di due modi sostanzialmente diversi di concepire l'avanguardia: come *poetica* e come *formazione*. Nella mentalità comune, in particolare quella scolastica, si osserva la prospettiva limitata alla poetica (alla tecnica, allo stile) – di regola si tratta del patrimonio della prima avanguardia (di Cracovia). Nella mentalità scientifica specialmente nelle critiche più alla moda, all'avanguardia si affida il compito di periodizzare, essendo il suo nome utilizzato per indicare una grande formazione storica, paragonabile ad altre formazioni (epoche) come il medioevo, il classicismo, il romanticismo⁴.

3] Cfr. M. HENDRYKOWSKI, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, p. 27-28.

4] L'avanguardia viene definita "formazione" da Jerzy Ziomek, "epoca" da Jurij Łotman.

L'**antinomia tra statica e dinamica** emerge quando si mettono a confronto i molteplici significati della denominazione in questione. Se definiamo l'«avanguardia» come poetica storica, sistema storico-letterario, sistema di riferimento (per le tendenze più recenti), tradizione (per un dato momento), oppure come convenzione, subito la nostra mente ci rimanda a qualcosa di statico, a qualcosa che ammuffisce in archivio. D'altro canto le spiegazioni del senso dell'«avanguardia» come sperimentazione, innovazione, attenzione alla specificità del materiale e antitradizionalismo, rendono evidente il movimento, il dinamismo, il rinnovamento continuo.

L'antinomia tra statica e dinamica può avere uno scopo assiologicamente neutro: quello di fare ordine. Spesso però si trasforma in un **confronto di giudizi**. Per gli oppositori la «longevità» dell'«avanguardia» significa che i suoi artifici sono diventati prevedibili e dunque, per descrivere la situazione attuale, il giusto termine sarebbe «retroguardia». «C'erano molti poeti d'avanguardia», ha scritto Czesław Miłosz nel *Trattato poetico* (1957). C'è stato, è passato. E se dura ancora, come la scrittura di Julian Przyboś, allora dura, dice Miłosz, in una forma immutata, mummificata. «Nel sale e nella cenere caddero popoli / e paesi, ma Przyboś per sempre rimase se stesso»⁵.

Per gli altri, la stessa caratteristica (durata, longevità), può essere al contrario un segno di eterna giovinezza, della costante ricerca di regole nuove; è l'opinione di coloro per i quali la condizione dell'arte è l'iniziazione incessante, «poiché se qualcosa è, è l'eterno inizio». Przyboś, l'autore di queste parole, considerava la sperimentazione della prima avanguardia una fase storica e conclusa; invece, la direttiva avanguardista dell'innovazione, la considerava immortale. Nel 1963 scriveva: «L'avanguardia è il segno dell'incessante superamento del limite dell'umanità raggiunto. E cos'altro è il lavoro creativo?»⁶.

Dietro le dispute di carattere terminologico si nascondono i drammi delle passioni più vere! Tali passioni attivano, specie da parte degli oppositori, i valori emotivi del termine, mettendo un segno di uguaglianza tra avanguardia e maniera, moda, atteggiamento, incomunicabilità, arte amputazione e riprovevole elitarismo. Lo stesso termine «avanguardia» è stato oggetto di satira: come nella poesia di Antoni Słonimski, che, con un gioco di parole, rimproverava i giovani eredi della scuola dell'innovazione

5] I titoli di cui esiste una traduzione italiana vengono citati in italiano; i titoli di quelle di cui non esiste traduzione vengono citati la prima volta in lingua originale con la traduzione italiana fra parentesi, e successivamente solo in italiano. Le citazioni di poesie e prose incluse nel testo o localizzate in nota dalla sola edizione polacca sono in traduzione di Agnieszka Cichoń.

6] J. PRZYBOŚ, *Sens poetycki*, Kraków 1963, p. 270.

per il fatto che “ciascuno di essi *awangardzi*⁷ il mondo” e “scrive poesie come se sputasse sulla gente”.

SECONDO CERCHIO: LA DISPERSIONE DEGLI ELEMENTI RICONOSCIBILI

L’“essere o non essere” dell’avanguardia letteraria, così come delle forme letterarie del naturalismo, del simbolismo e del realismo, è la poetica prima postulata nei manifesti e poi realizzata nelle opere. I suoi elementi distintivi, o considerati tali da una parte di artisti e critici, sono indispensabili in quanto segni di assoluta originalità rispetto ai modi di scrivere precedenti e come indicatori ritenuti *sui generis* sin dal primo contatto dei destinatari con le nuove forme di scrittura.

È noto che inizialmente tutto sembrò razionale e motivato. All’inizio il pioniere dell’avanguardia polacca, Tadeusz Peiper, nominò in modo suggestivo gli elementi riconoscibili del poema d’avanguardia. Ma ben presto, tra i membri dell’avanguardia di Cracovia, venne fuori che l’essere d’accordo sulle direttive ideologiche generali (la distruzione delle forme letterarie tradizionali, l’imperativo dell’innovazione, “la metafora dell’oggi” e il poema come costruzione) non necessariamente si doveva tradurre in modo univoco nelle particolari decisioni prese per la realizzazione di tali idee. Il primo a voler affermare propri originali elementi riconoscibili della poetica d’avanguardia fu Julian Przyboś, che poi sviluppò e perfezionò il suo sistema per tutta la vita. Se i suoi concetti avessero costituito solo un arricchimento del repertorio di artifici esistente, non sarebbero stati soggetti al pericolo di ‘dispersione’. Il problema sta invece nel fatto che le dominanti della poetica di Przyboś in molti punti contrastano con le dominanti della poetica di Peiper; talvolta ci costringono addirittura ad un “aut/aut”.

Lo si può mostrare attraverso uno schema:

Peiper	Przyboś
schema di fioritura	situazione lirica
frase che fiorisce	minimo di parole
fiumi di parole	senso tra le parole
libero imparentamento di idee	senso tra le parole

7] In polacco *gardzi* significa *disprezza* – N.d.t.

Lo “schema di fioritura” (*układ rozkwitania*) è una struttura data, alla quale si deve adeguare l’esperienza del poeta; la “situazione lirica” (*sytuacja liryczna*), al contrario, deve essere un’esperienza nuova, alla quale occorre dare una nuova struttura. “Frase che fiorisce” (*zdanie rozkwitające*) richiede ripetizioni, che creano una moltitudine di parole; l’idea del “minimo di parole” (*najmniej słów*), invece, impedisce le ripetizioni. La concezione dei fiumi di parole (*słowiartwo*) designa la parola, il ‘verbo’, come materiale fondamentale per la costruzione della poesia; il “senso tra le parole” (*międzysłowie*) sposta il meccanismo di creazione del senso verso le relazioni tra le parole. Il “libero imparentamento di idee” (*samowolne spokrewnienie pojęć*), “a cui non corrisponde niente nella realtà”, nell’idea del “senso tra le parole” perde ogni significato: il rapporto del “senso tra le parole” con la realtà viene deciso ogni volta dal diverso scopo della poesia.

Quando entrambe le posizioni furono accettate a pari merito come avanguardia – come fu ben descritto da Janusz Sławiński nello studio sul linguaggio poetico dell’avanguardia di Cracovia (1965) – uscirono due libri che evidenziavano un altro elemento riconoscibile dello stile d’avanguardia: la giustapposizione. Tale figura fu considerata lo scopo finale di tutta la produzione d’avanguardia da Adam Ważyk, nella sua *Dziwna historia awangardy* (La strana storia dell’avanguardia). Quest’opera si poneva in concorrenza coi precedenti lavori di Peiper, Przyboś e con *Poezja integralna* (Poesia integrale) di Jan Brzękowski, e in polemica (in modo celato) con la concezione di Sławiński, che chiaramente emarginava la produzione di Ważyk. Sul campo di battaglia rimase solo Jalu Kurek, ma non per molto, perché nell’introduzione alle sue opere scritte fra le due guerre – un tomo retrospettivo ostentatamente intitolato *Wiersze awangardowe* (Poesie avanguardiste), Stanisław Jaworski indicò quale principale artificio di Kurek proprio la giustapposizione, per di più evidenziata attraverso l’uso di i distici. Ed ecco una nuova antinomia:

Peiper e Przyboś

fioritura,
senso tra le parole

Ważyk e Kurek

giustapposizione

Eppure il modo di interpretare l’avanguardia non viene deciso solo dagli autori e dai fedeli seguaci delle loro teorie. Quante volte gli studiosi di letteratura – e oggi in modo particolare – concepiscono il proprio compito, sotto l’influenza della decostruzione derridiana, come quello di smontare le teorie degli autori! Di regola si tratta di negare gli elementi riconoscibili, fin qui accettati come centrali, a favore di quelli occasionali, periferici, che

devono illuminare la poetica in questione sorprendendo – e nello stesso tempo in modo più completo.

In questa direzione si è mosso Ryszard Nycz. Rifiutando le categorie e le teorie precedenti, si è richiamato a una concezione – come egli stesso afferma – “sotto molti aspetti straordinariamente radicale (per non dire opposta a quelle)”⁸, contenuta nel paragone che Przyboś fa della poesia a un razzo. Nycz, all’inizio della sua argomentazione, riporta una struttura assai complicata di Przyboś, composta di molti elementi, nella quale la “frase poetica” (e non la poesia!) viene dapprima definita dal poeta come un proiettore d’immagini (a ragione sottolineato anche con lo spazieggiato), e poi “come un razzo”, similitudine subito corretta dallo stesso autore in questo modo: “come un razzo, oppure, per attingere a un paragone oggi così sinistramente eloquente, come un missile multistadio vettore della poesia, di quel proiettile che attraverso l’immaginazione deve raggiungere la più profonda e la più intima essenza dell’uomo, di questo microcosmo”.

Il frammento, tratto da *Sens poetycki* (Il senso poetico), nella parte finale dell’articolo di Nycz acquista un significato così specifico che sarebbe vano cercare in esso una traccia del ragionamento di Przyboś. Nycz afferma, infatti:

Una poesia, sembra argomentare il poeta, è ‘come un razzo’: non comunica e non esprime niente; non trasmette alcuna informazione rilevante, non contribuisce né a costruire relazioni sociali, né a esprimere la propria soggettività...⁹.

La questione sta nel fatto che il poeta nei suoi scritti non argomenta né “sembra argomentare” queste tesi, come pure non utilizza le parole, suggeritegli dallo studioso, “fuochi d’artificio” e “giochi pirotecnici”. Per Przyboś il “razzo” sta a significare nient’altro che un volo nello spazio, piccolo o grande, buio o luminoso, multicolore o incolore, e lo scopo di questo volo può essere diverso: una richiesta d’aiuto, un avvertimento di pericolo, lo stupore di fronte alla bellezza e alla drammaticità dell’esistenza strappate all’oscurità. Tali sono le definizioni tratte dal dizionario del lemma “razzo”. Nycz preferisce riconoscerne solo una (perché gli è più comoda): quella pirotecnica. Per di più, nel mondo immaginario del Poeta, il razzo non tanto “è”, ma “può essere” per un istante una delle tante momentanee, metaforiche situazioni della poesia. I significati delle parole: “razzo”, “missile”, “proiettore d’immagini”, nel saggio di Przyboś sono intercorrelati, e i loro valori sono situazionali, mutabili, fluidi. Di questa costellazione di

8] R. NY CZ, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, p. 140.

9] Ibid., p. 141.

metafore, è proprio “il razzo” che si rivela il troppo più debole (mentre per Nycz è il più forte!) a spiegare il fenomeno della frase poetica. Occorre aggiungere che il razzo nei componimenti di Przyboś può affascinare o inorridire, ma può anche far ridere. Può essere oggetto di riso se il suo volo trionfante serve solo ad adulare la vanità – ed è proprio quello che succede con il razzo nella poesia del 1938 *Cztery strony* (Quattro direzioni) citata dallo studioso¹⁰. Lo spazio della città, probabilmente Parigi, si svela insieme alla “notte trionfale”; e questo sospetto trionfalismo – come l’Arco Trionfale innalzato per i piccioni, nella poesia *Łuk* (L’Arco) – viene descritto senza pathos, addirittura in modo derisorio, attraverso “il formicaio di automobili senza ali”; qui l’onnipotente vigile somiglia a “una marmotta tra monticelli”, e il soggetto-protagonista dell’opera, schizzato fuori da una “materia scintillante”, si rivolge al “vigile-direttore” del traffico senza convenevoli:

M’sieur! Pianta il nocciolo che saltella nel fischietto!
Soltanto un chiodo è germinato sulla carreggiata...
Il fumo, germoglio di benzina, prima di svilupparsi, è già avvizzito
Urtato dalla grandine di edifici.

Qui la corsa d’oro incita la notte trionfante.

Guardo quando il verso si trasforma in razzo

In *Linia i gwar* (La linea e il brusio) il poeta scriveva che ogni esperienza umana può costituire un impulso per la scrittura di un componimento lirico. Né la sua poesia, né quella di qualsiasi altro autore d’avanguardia può essere ricondotta a una sola dominante. Ogni opera, originale e di qualità, si rivela un gioco di dominanti molteplici e contraddittorie. Nycz è invece di parere opposto, il che, di conseguenza, genera un’altra tensione:

Przyboś	Nycz
moltitudine di impulsi	un solo impulso
varie dominanti	una sola dominante

A margine di quanto detto finora si può osservare che nei manifesti, negli articoli e nelle poesie di Przyboś troviamo molte altre metafore, metonimie, perifrasi che “definiscono” per immagini la poesia, il lirismo (“l’impeto verso

10] Il paragone di una poesia a un razzo, non può essere considerato, come vuole Nycz, chiave per l’ultimo periodo della produzione del Poeta, perché appartiene a un’opera di quasi trent’anni precedente a *Sens poetycki* (1967).

la felicità all'intera umanità”), un poema o un componimento; ciò a cui una poesia viene paragonata (il rema della metafora) spesso è solo suggerito, non è nominato esplicitamente:

Tema	Rema
poema	Come far scorrere un poema sulle ruote? come solleverò un poema io che al posto delle ali ho soltanto le palpebre...
poesia	Da sette giorni trascino da parete a parete l'emozione: poesia ancora in fasce. [trad.C. Verdiani] sull'appezzamento dei padri, la poesia risultò migliore La poesia si fa con la propria pelle nella poesia traslata nel tuo cuore Colpire i terroretici con questa poesia come con la sciabola! Il verso dopo anni crebbe, l'assenzio sulla tomba segreta sento il ritmo di questa poesia, l'elettrocardiogramma delle parole per i viali che rimano in un distico di alberi E tu – mentre cadi dalle nuvole, ascolti ciò di cui sono le poesie

Nessuna delle suddette metafore riferite a un poema o a una poesia (nell'opera di Przyboś ne esistono molte di più!) aveva, nell'intenzione del loro autore, il carattere di “definizione” unica, esatta, dogmatica e rigida. Su quali basi Ryszard Nycz ha attribuito questo satuto solo al “razzo”? A questa domanda è vano cercare una risposta nel suo testo.

Nel cerchio della dispersione degli elementi riconoscibili della poetica dell'avanguardia non compaiono solo voci riguardanti la prima avanguardia. Bisogna menzionare altri numerosi concetti che si riferiscono alle avanguardie successive: alla seconda (di Józef Czechowicz, Marian Czuchnowski, Stefan Flukowski) e alla terza, quella postbellica (di Franciszek e Stefan Themerson). Fermiamoci a considerare un'idea che contrasta con tutte le precedenti gerarchie avanguardiste, costruite (compresa la proposta di Nycz) sulla base di una metafora. Proprio la metaforicità del monologo lirico è annullata in partenza dall'idea di Stefan Themerson di “poesia semantica”, che, anche se messa tra virgolette, è ampiamente praticata nelle sue opere. “Il compito della Poesia Semantica [...] è di domare le parole divenute

troppo poetiche, che non hanno più alcun significato; e di tradurle in una lingua capace di far loro ritrovare il senso originale e che dia loro un gusto nuovo”¹¹. Ewa Kraskowska interpreta ciò come una reazione all’appello all’“unicità e verità” delle parole, fatto da Julian Tuwim in *Kwiaty polskie* (Fiori polacchi) – dove, però, le parole ingannevoli temute da Tuwim, non sono opera dei poeti, ma dei “raggiratori” politici. Gli alleati di Themerson nella sua battaglia artistica (non ideologica) per ripulire il discorso poetico dalla polisemia erano futuristi (preavanguardisti) come l’Anatol Stern del saggio *Głód jednoznaczności* (Fame di univocità di significato) e, prima di lui, Bruno Jasieński, che nell’ode *Do futurystów* (Ai futuristi) ordinava agli amici-poeti di “strappare dalla lava delle metafore / il volto / emergente del Mondo”. Ancora una volta emerge un’antinomia:

avanguardia	Jasieński, Wat, Themerson
poesia polisemica	poesia monosemica

TERZO CERCHIO: LA DISPERSIONE DELLO SPAZIO-TEMPO

Per l’interpretazione delle opere dell’avanguardia poetica polacca del XX secolo, quanto più ci si richiama a contesti ampi, tanto più i suoi orizzonti si allargano. La dispersione spazio-temporale avviene su un piano duplice: sincronico e diacronico.

Da una parte si evidenziano sempre più i punti in comune esistenti nella produzione letteraria di Peiper, Przyboś, Ważyk, Czechowicz, Czuchnowski, Flukowski, nelle opere tradotte dalle letterature straniere e negli studi critici che man mano vengono assimilati dalla cultura nazionale, opere di autori in Polonia del tutto o quasi sconosciuti, ma che scrivono nello stesso periodo¹², come Michaił Sespel’ (nella Ciuvascia postrivoluzionaria)¹³ e Pablo Neruda (in Cile). D’altra parte l’avanguardia polacca del XX secolo trova le sue radici nel passato della letteratura nazionale e si protende verso il futuro. Si attenuano gradualmente gli atteggiamenti antitradizionalisti, ci si rifà in modo sempre più palese a modelli scelti della letteratura del passato,

11] E. KRASKOWSKA, *Stefana Themersona alfabet awangardy*, in: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, a cura di T. MIZERKIEWICZ e A. OSTROWSKA, Poznań 2007, p. 400.

12] Qualche volta nello stesso spazio geopolitico, ma in una differente lingua; cfr. *Warszawska awangarda jidysz*. Antologia di testi a cura di K. Szymaniak, Gdańsk 2005.

13] Cfr. E. BALCERZAN, *Thumaczenie jako „wojna światów”*. W *kągu translatologii i komparatystyki*, Poznań 2009, pp. 197-224.

cosicchè i suoi antenati diventano Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid. Nello stesso tempo, con il passare degli anni, l'avanguardia stessa diventa fonte di ispirazione per singoli riferimenti, reminiscenze, parafrasi, rovesciamenti, nella produzione letteraria di Marian Jachimowicz, Krzysztof Kamil Baczyński, Zbigniew Bieńkowski, Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz, Tadeusz Różewicz, Krystyna Miłobędzka, Bogusława Latawiec, Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak¹⁴.

Ecco un esempio: l'iperbole enumerativa. Propongo di chiamare così il modello (quasi da manuale) della poesia di Peiper attivo e modificato nei suoi componimenti *Żyła* (Vena), *Noga* (Gamba), *Latarnie* (Lampioni), *Football*. Le iperboli enumerative hanno la forma di successione multipla di metafore nelle quali il dato alla base di ogni singolo enunciato, il **tema**, viene mostrato attraverso una successione di più remi, senza che questi abbiano tra loro alcun legame logico o di causa-effetto. Nella poesia *Football* il tema è un uccello (o almeno così appare all'inizio) chiuso da una moltitudine di remi. Lo schema è il seguente:

Tema	Rema
uccello	lampione
	arco
	dispensa
	luce
	frase
	linea
	cascata
	ordine
	linea
	panino

Questo, però, è solo il punto di partenza, la matrice statica. Nel componimento di Peiper, ogni successivo rema viene reso con bravura attraverso ulteriori metafore, divenendo in questo modo un tema per nuovi remi; ad esempio:

14] A tal proposito si veda: M. DELAPERRIÈRE, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, in: *Pod znakiem antynomi*, op. cit. p. 53-70; A. SKRENDÓ, *Przyboś i Różewicz. Paralela*; K. KRASOŃ, *Echa poezji Przybosia w Żywych wymiarach Karpowicza*; A. WĘGRZYŃIAKOWI, *Uczennice Przybosia*, in: *Stulecie Przybosia*, a cura di S. BALBUS ed E. BALCERZAN, Poznań 2002.

Tema	Rema
lampiono	liquido
arco	tracciato largo dall'anca della donna più bella
frase	di amarene
ordine	rosso di gioia nel circo azzurro

Un'ulteriore complicazione: il titolo della poesia suggerisce che l'uccello non è un uccello, ma "un pallone da calcio colpito con coraggio", quindi "pallone" dovrebbe essere il tema e "uccello" il rema, ma è possibile anche che si tratti del volo di un uccello e che sia il pallone che il football del titolo siano i suoi remi. Quindi:

Tema	Rema
uccello	pallone
pallone	uccello

L'inversione del tema e del rema sembra giustificata, tanto più che in alcune nuove interpretazioni, mutate per esempio dalla sensibilità all'ambito dei *Gender Studies*, sia "l'uccello" che "la palla" sono trattati come remi eufemistici dell'organo maschile, chiamato affettuosamente nel linguaggio comune polacco "*ptak*" (uccello) o "*ptaszek*" (uccellino). Questa idea mi è stata suggerita da Joanna Grądział-Wójcik di cui ho letto il dattiloscritto sul metaforismo carnale nella poesia di Peiper.

Il modello peiperiano della poesia-metafora (pluristratificata e suscettibile di inversione) non costituisce una novità assoluta nel panorama della letteratura polacca. Sue anticipazioni si hanno già in epoca barocca, quando si adoperava l'artificio dell'iperbole enumerativa. È interessante notare come gli autori del Barocco, paragonati all'avanguardia, si rivelino costruttori di mondi assai ordinati, simmetrici, pianificati con rigore. Questo risulta evidente per esempio nella poesia di Daniel Naborowski *Na oczy królowny angielskiej, która była za Fryderykiem, falcgrafem reńskim, obranym królem czeskim* (Agli occhi della principessa inglese sposa di Federico, palatino della contea del Reno, eletto Re di Boemia). Qui la complicazione, in realtà apparente, viene introdotta all'inizio da remi contraddittori. Gli occhi della principessa inglese sono "Non occhi, ma due fuochi impietosi / Che inceneriscono i cuori bramosi". Al tempo stesso i fuochi sono "Non fuochi, ma stelle, luci chiare / Supplicano il mare

infuriato dal fortunale”; stelle non stelle, ecc. Il risultato finale è che tutti i remi che prima si contraddicevano l’un l’altro confluiscono nel verso finale del componimento barocco con metafore relative agli “occhi” tutte egualmente precise, egualmente significative.

Tema	Rema
occhi	fuochi, stelle, soli, cieli e dei

Il modello della poesia-metafora appena illustrato trova la sua continuazione e trasformazione nelle successive opere *Football* e *Lampioni*. Lo troviamo, tra l’altro, nella produzione postbellica di Tymoteusz Karpowicz e Stanisław Barańczak. Anche qui alcune tecniche del passato vengono riprese, altre vengono sottoposte a modifiche. Leggiamo prima una poesia di Barańczak, che, anche se successiva a quella di Karpowicz, è meno complicata: in *La ragnatela* il tema del titolo è definito da una serie di immagini separate, ma metaforicamente imparentate, che “non si stupiscono di un tale accostamento”. Si presenta così:

TEMA

ragnatela

REMA

è una vela tesa di foglia in foglia,
 il setaccio dell'alba (quindi componiamo versi
 finchè c'è tempo), un tetto di paglia
 che filtra le stelle in una notte d'agosto (perché
 ormai domani), uno sguardo
 invernale (noi non ci saremo) sul vetro;
 all'improvviso:
 la mano distesa che ti hanno dato in faccia;
 il cerchio, nel quale sei stato spezzato; il bersaglio
 del tiro a segno con la tua sagoma ricurva;
 i cerchi nell'acqua in cui sei affogato;
 il tuo plesso solare, raggiante
 di dolore; il mirino nell'aereo
 in picchiata sopra la strada dove, in mezzo ai profughi,
 copri la testa con le mani; il vetro
 con la rete di crepe, in cui erano i tuoi occhi;

Barańczak, seguendo il modello dell'autore di *Football*, tratta il tema del titolo come un enigma: non si tratta infatti della ragnatela, come il titolo suggerirebbe, bensì della morte (o di una sua perifrasi). Si noti inoltre la presenza di una citazione piuttosto celata: "filtra le stelle" appartenente a Peiper nella sua *Że* (Che).

Per quanto riguarda invece la poesia *Nóż* (Il coltello) di Karpowicz, l'artificio dell'iperbole enumerativa si incontra nella prima parte del testo, dove già nel punto di partenza il tema risulta problematico, dal momento che esso non è né il coltello, né la sineddoche da lui utilizzata per definirlo (il suo dorso), bensì l'essere metafisico: "la bellezza del dorso del coltello".

Tema:

la bellezza del dorso del coltello

Rema:

scheletro freddo su cui si arrampicano fiori magnetici
 dorso di un'avventura sanguinosa dorso del pranzo dorso di trucioli
 tendine del blu fascia del meccanismo del giorno quotidiano
 possibilità di trapassare il velo imponderabile di albugine
 steso fra la nostra cucina e l'America Latina
 costellazioni di montoni costellazioni di bistecche sistemi di anime splendide
 che hanno preso le sembianze di pomodori
 vaga idea della fame rivolo di pianto rappreso
 pupilla tesa verso una fetta di pane
 lingua con una sola espressione balbettio d'acciaio
 annuncio di una slavina morta che squarcia il petto della terra

Nella poesia di Karpowicz la peculiarità dell'accumulo e della vorticosità dei remi è resa attraverso l'utilizzo di oggetti e idee, esseri materiali e immateriali che emergono bruscamente, inaspettatamente, che si compenetrano secondo regole mutabili. Da un lato viene descritto il mondo della cucina, del pranzo, delle bucce, delle bistecche, dei pomodori, e dall'altro vengono descritti eventi difficilmente rappresentabili attraverso immagini, come l'"avventura sanguinosa", o proiezioni di eventi come la "possibilità di penetrare" e la "vaga idea della fame". Le tensioni parallele nascono tra il piccolo e il grande, tra la litote e l'iperbole, tra "la nostra cucina" e "l'America Latina", tra "una fetta di pane" e "una slavina morta che squarcia il petto della terra". Il tema centrale di questa poesia-metafora, quella "bellezza del dorso del coltello", si chiarisce nel planetario di eventi da capogiro o, al contrario,

sfugge a ulteriori definizioni? Questa è la domanda più importante presente nel modello interpretativo immaginato dall'autore di *Nóž*.

Quanto sono grandi le devastazioni provocate dagli 'sarpagliamenti' della nomenclatura, della poetica e dello spazio-tempo dell'avanguardia? Piccole, episodiche, credo. Ogni 'dispersione' qui presentata ha un carattere paradigmatico, riguardo i modi, i metodi, gli artifici retorici che sono non solo vari, ma anche contraddittori. Inoltre essi sono dei modelli validi per qualsiasi tempo e spazio storico-letterario. I principi fondamentali della strategia dell'avanguardia non sono invece soggetti alla dispersione di cui sopra. "L'inesorabile imperativo dell'innovazione" (espressione di Przyboś) può essere realizzato in vari modi. L'imperativo stesso, però, rimane eternamente attuale e invariabilmente attraente; niente finora (nella pratica scrittoriale!) è riuscito a revocarlo o a invalidarlo.

(Traduzione di Agnieszka Cichoń)

STRESZCZENIE

AWANGARDA ROZRZUCONA
EDWARD BALCERZAN

W uformowaniu polskiej awangardy, rozpoznawalnej jako odrębne zjawisko w dziejach sztuki słowa, oprócz nowej poetyki, która wpisuje się w utwory charakterystyczne dla tego kierunku, uczestniczyło szereg czynników zewnętrznych. Mam na myśli programowe wypowiedzi awangardzistów oraz ich sprzymierzeńców, polemiki z przeciwnikami (a więc także krytyczne sądy przeciwników), interpretacje wybranych utworów, wreszcie badawcze rekonstrukcje historycznoliterackie. Świadome uczestnictwo w procesie konsolidacji awangardy było wzmacniane zarówno przez uczestnictwo bezwiedne (dotyczy to artystów przeszłości, uznawanych za prekursorów tej formacji), jak i na poły świadome lub w pełni świadome (chodzi o młodszych artystów, nawiązujących w swoich dziełach do dorobku awangardy lat międzywojennych).

Niemal dokładnie te same energie – paradoksalnie! – powodowały niemal od początku, z biegiem czasu coraz potężniejszą dezintegrację – nie tyle samej awangardy, ile jej wizerunku w świadomości literackiej. Mamy prawo powiedzieć, parafrazując tytuł znanego dramatu Tadeusza Różewicza Kartoteka rozrzuciona, że obcujemy dziś z awangardą „rozrzuconą”.

Poetyki awangardzistów z biegiem lat ewoluowały, ich dążenia dojrzałe zacierają pamięć o juveniliach, a indywidualne drogi tych poetyk coraz bardziej się od siebie oddalały (Jalu Kurek szedł w stronę neofuturyzmu, Adam Ważyk – kubizmu, potem socrealizmu, Jan Brzękowski – nadrealizmu, Tadeusz Peiper – literatury faktu, Julian Przyboś – ku indywidualnemu systemowi wartości lirycznych).

Nadto jeszcze atrofia awangardy wynikała ze sporów wewnętrznych w jej kręgu, z biegiem lat ten spór potęgowały różnice wspomnieniowe (Zapiski bez daty Przybosia contra Dziwna przygoda awangardy Ważyka).

Interpretatorzy pojedynczych dzieł wskazywali w nich nowe sensy, przeciwstawiając stereotypom wiersza awangardowego – jego nieoczekiwaną różnorodność, dopominając się o osobliwości w krytyce dotychczas marginalizowane, traktowane jako peryferyjne, a przecież aktywne i godne uwagi (prace Janusza Sławińskiego, Stanisława Jaworskiego, Marii Deleperrière, Joanny Grądział-Wójcik, Agnieszki Kwiatkowskiej). Sprzyjają temu publikacje ineditów, zwłaszcza pism Tadeusza Peipera.

W badawczych rekonstrukcjach historycznoliterackich awangarda stała się jednym z wielu składników formacji modernistycznej (Ryszard Nycz), co skłania badaczy do zacierania różnic między poetykami odrzucanymi przez awangardzystów i eksponowania miejsc wspólnych, dzielonych na przykład z młodopolskim symbolizmem czy skamandrycką nastrojowością.

„Rozrzucenie” awangardy dotyczy dziś w równej mierze jej związków z poezją przeszłości (Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid), rozmywaniu się jej konturów w tak zwanej Drugiej Awangardzie, jak i osobnych nawiązań, reminiscencji, parafraz, odwróceń w twórczości Mariana Jachimowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Zbigniewa Bieńkowskiego, Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza, Tadeusza Różewicza, Krystyny Miłobędzkiej, Bogusława Latawca, Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka.

A przecież nadal pozostaje awangarda – pojmowana nieodmiennie jako „nieubłagany nakaz nowatorstwa” (Przyboś); tego nakazu nic nie jest w stanie odwołać ani unieważnić.

SUMMARY

AVANT-GARDE SCATTERED

Apart from a new poetics of the avant-garde works, many external factors contributed to the formation of the Polish avant-garde movement, seen as a phenomenon of its own in the history of the art of word. Among them are the statements of avant-garde artists and their followers as well as polemics (including critical opinions expressed by the opponents of the movement), interpretations of selected works and, last but not least, historical and literary research reconstructions. Conscious participation in the consolidation of the avant-garde was reinforced by both unintentional (of the artists of the past, seen as forerunners of this formation) and half- or fully conscious participation (of younger artists, alluding to the avant-garde works of the period between the wars).

Almost exactly the same energies – paradoxically ! – triggered and, with time, escalated the disintegration of the avant-garde image (rather than the avant-garde itself) in the literary consciousness. Paraphrasing the title of Tadeusz Różewicz's well-known drama *The Card Index Scattered*, it is right to say that today we have to do with the avant-garde "scattered".

In historical and literary reconstructions, avant-garde has become one of the numerous components of the modernist formation, which has inclined the literary researchers towards blurring the distinction between the poetics rejected by the avant-garde artists and exposing the common areas, for example those shared with the symbolism of the Young Poland (*Młoda Polska*) movement and the mood of the *Skamander* group.

„Scattering” of avant-garde refers in the same measure to its connections with the poetry of the past, blurring of its contours in the so called Second Avant-Garde as to the individual allusions, reminiscences, paraphrase and *a rebours* in art.

And yet, avant-garde still remains – invariably understood as “a persistent call for innovation”; a call which nothing can revoke or annul.

UN SARMATA NEL LAGER: (ANTI)TRADIZIONE E (ANTI)CANONE NELL'OPERA DI MARIAN PANKOWSKI

MARIAN PANKOWSKI, “IL PIÙ GIOVANE DEI PIÙ VECCHI SCRITTORI”¹, SECONDO l'appellativo per lui coniato da Przemysław Czapliński, è nato nel 1919 in una famiglia operaia fortemente impegnata a sinistra, a Sanok; una cittadina, per usare un linguaggio attuale, multietnica, multiculturale, e straordinariamente periferica. Studente di Lettere per un solo anno all'Università di Cracovia (periodo a cui risale il suo esordio letterario), con l'invasione della Polonia interrompe gli studi e la vita normale, avvicinandosi alla resistenza. Nel 1942, arrestato in una retata, fu mandato prima ad Auschwitz, poi a Bergen Belsen e a Gross Rosen, lager in cui trascorse oltre tre anni. Al termine della guerra si ritrovò, per puro caso, in Belgio, dove abita tuttora e dove pochi anni dopo sarebbe diventato professore di polacco e letterature slave alla Université Libre della capitale. Nel 1959 pubblicò a Bruxelles, a proprie spese, il romanzo *Matuga idzie*² (Matuga in marcia), che definisce il suo primo libro maturo e in cui

1] P. CZAPLIŃSKI, *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*, relazione presentata al convegno internazionale *Pan(K)opticum. Colloque international consacré à l'oeuvre de Marian Pankowski*, Université Libre de Bruxelles, 13 et 14 novembre 2009. Marian Pankowski è morto il 3 aprile 2011 a Bruxelles.

www.ulb.ac.be/philo/slavistique/pankopticum.html. Ringrazio sentitamente l'autore per avermi reso disponibile il testo prima della pubblicazione; sono altrettanto grata a Michał Bandura, Piotr Krupiński, Krystyna Ruta-Rutkowska, Bożena Shallcross. Un ringraziamento sincero a Kris van Heuckelom, fra gli organizzatori del convegno, e agli amici Alessandro Amenta e Katarzyna Bielas.

2] M. PANKOWSKI, *Matuga idzie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983, (Bruksela 1959¹).

decostruisce programmaticamente i miti della “letteratura alta” polacca: l’onore e l’altruismo, la patria, l’ethos dell’esule. Mai inseritosi dunque nel filone della letteratura polacca dell’emigrazione, rifiutato perché troppo poco critico nei confronti del regime della Polonia Popolare (paese che aveva cominciato a visitare regolarmente a partire dal 1958), fino a pochi anni fa Pankowski era considerato in Polonia un autore marginale e bizzarro. “Ogni nuova uscita di un suo libro in patria – scriveva nel 2004 Alessandro Amenta – quando non viene passata sotto silenzio suscita tra i critici commenti unanimi di scandalo, pornografia, iconoclastia”³. Va anche detto però, per complicare ulteriormente l’immagine di questo “iconoclasta”, che già al tempo dell’osservazione di Amenta una bibliografia tematica in polacco su Pankowski contava almeno 100 voci, fra cui gli atti di un convegno internazionale⁴, un volume collettaneo e una monografia⁵ e un’importante intervista fiume⁶. A partire dagli anni Settanta i suoi libri erano pubblicati in patria dai maggiori editori statali, come Czytelnik o il Państwowy Instytut Wydawniczy. Nel 1998 allo scrittore venne attribuita la cittadinanza onoraria di Sanok e, in quella città, fu inaugurata la rivista «Acta Pancoviana», giunta nel 2005 al suo quinto, e, temo, ultimo numero. Oggi, grazie al seppur tardivo successo del romanzo *Rudolf* del 1980⁷, assunto al ruolo di manifesto della letteratura omosessuale e di genere, agli sforzi di edizioni “alternative” e di alto prestigio culturale come Korporacja Ha-art! e Krytyka Polityczna (e in particolare di Piotr Marecki, autore di un’intervista fiume con Pankowski in uscita nella primavera del 2011), e di due nomine al premio Nike (nel 2001 è stata la volta del romanzo *Z Auszvicu do Belsen*⁸ (Da Auschwitz a Bergen Belsen), nel 2002 di *W stronę miłości*⁹ (In direzione dell’amore), Pankowski si direbbe aver trovato una propria collocazione all’interno del pantheon polacco. Nel 2008 il romanzo *Ostatni zlot aniołów*¹⁰ (L’ultimo

3] A. AMENTA, *La produzione dell’identità e il linguaggio del desiderio. Note a margine di Rudolf di Marian Pankowski*, “e-Samizdat” 2 (2004), p. 61; anche in: <http://www.esamizdat.it/amenta>

4] *Wokół dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1990.

5] *Pisarska rozróżba: w 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, a cura di S. BARĆ, T. KORZENIOWSKI, B. PRZYSTASZ, Miejska Biblioteka Publiczna-Wydawnictwo Polonia, Sanok-Lublin 1990; S. BARĆ, *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1991. Per questi dati cfr. la pur incompleta bibliografia redatta dalla biblioteca della città di Sanok: <http://www.biblioteka.sanok.pl/www/index.html>.

6] *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, IBL, Warszawa 2000, p. 132.

7] M. PANKOWSKI, *Rudolf*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980; Prima edizione in Polonia: Czytelnik, Warszawa 1984.

8] M. PANKOWSKI, *Z Auszvicu do Belsen*, Czytelnik, Warszawa 2000.

9] M. PANKOWSKI, *W stronę miłości*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.

10] M. PANKOWSKI, *Ostatni zlot aniołów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

convegno degli angeli) ha vinto il premio Gdynia, il più importante dopo il Nike; i novant'anni dello scrittore sono stati festeggiati anche in Polonia in maniera solenne; in Belgio le celebrazioni hanno visto la realizzazione di un imponente convegno internazionale, *Pan(K)opticum*¹¹. Ma la sua figura è sempre, e forse necessariamente, al limite fra un sia pur elitario successo e la marginalità, nel gruppo di coloro che, come suona il titolo del volume di Katarzyna Bielias che ne comprende una splendida intervista, possono venir definiti *Niesformatowani*¹².

I suoi testi mal si prestano in genere a una definizione, a una sintesi complessiva. È un autore che gioca sempre un po' di anticipo: *Rudolf*, che lo ha portato al successo, era stato scritto "come se in Polonia fossero già stati pubblicati almeno un centinaio di romanzi sull'omosessualità"¹³ (*Rudolf* è stato il primo a parlarne in modo esplicito); *Fara na Pomorzu*¹⁴ (Una parrocchia in Pomerania, 1997) è stato, secondo Inga Iwasiów, un romanzo che "già dissacrava" un mito che la letteratura polacca non aveva ancora espresso (il soldato tedesco visto al di là dello stereotipo)¹⁵. Nella sua copiosa produzione (una bibliografia incompleta conta oltre 30 titoli) Pankowski ha toccato gli argomenti più disparati e complessi, dagli eccessi del cattolicesimo polacco alla sessualità degli anziani e alla pedofilia.

Il rapporto di Pankowski con la tradizione e il canone è ambiguo, di alternativa ripulsa e accettazione. Certamente, se al canone polacco si vuol far riferimento, i numi tutelari di questo autore sono il sempre citato Gombrowicz, in particolare *Transatlantyk*, per il programmatico attacco ai miti polacchi e il gusto per il *pastiche* letterario, ma anche, se non ancor più, Bolesław Leśmian, con il suo pansessismo metafisico, la tensione estrema dell'inventiva linguistica, la battaglia contro il Cielo. A Leśmian Pankowski ha dedicato la sua tesi di dottorato, pubblicata in francese nel 1957, dal titolo indicativo di: *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*¹⁶.

Se un movimento ondivago nei confronti delle norme canoniche può dirsi comune, forse, alla maggior parte degli scrittori, va detto che quello dello "scandaloso" e provocatorio Pankowski, che definisco, ancora una volta con le parole di Czapliński, "Eulenspiegel sarmatico, picaro plebeo,

11] Cfr. nota 1.

12] K. BIELIAS, *Żegnaj, Maniusz, żegnaj!*, in: Ead., *Niesformatowani*, Znak, Kraków 2007, pp. 371-390. L'intervista a Pankowski, realizzata nell'aprile 2006, ha vinto il premio Barbara N. Łopieńska come migliore intervista dell'anno.

13] *Polak w dwuznacznych sytuacjach* ..., op.cit., p. 132.

14] M. PANKOWSKI, *Fara na Pomorzu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

15] I. IWASIÓW, *Jedyna uratowanka*, "Nowe Książki" 4, 2009, pp. 54-55.

16] M. PANKOWSKI, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1967.

nobile stalliere”¹⁷, è straordinariamente complesso e contraddittorio. Una parte della sua opera però sembra situarsi all’interno del corpus letterario postmoderno *par excellence*, sovranazionale, fluido e variegato, denominato *Letteratura dell’Olocausto* (ovvero *Holocaust Literature*, termine su cui si tornerà in seguito). Lo stesso Ryszard Nycz recentemente auspicava che opere di Pankowski come *Z Auszvicu do Belsen* trovassero, anche su scala internazionale, il posto che a loro spetta, a pari merito con la testimonianza di Tadeusz Borowski e di Primo Levi¹⁸.

Double Dying di Alvin Rosenfeld¹⁹, uno dei primi volumi che affronti la letteratura dell’Olocausto come un corpus differenziato ma unico, è introdotto da una citazione di Piotr Rawicz in cui lo scrittore si domanda se esiste una cosa che unisca gli scrittori dell’Olocausto:

Dal punto di vista artistico, – scrive Rawicz – non esiste di certo nulla che ci accomuni tutti. Perché dunque ci sentiamo così fortemente uniti uno all’altro...? Sono i sogni ad affratellarci...? Dopo l’Olocausto, quali sono i nostri sogni? Io conosco i miei incubi. [...] Ne scopro delle tracce persino nei nostri libri che non parlano dell’Olocausto. Forse, siamo scrittori dell’Olocausto a prescindere da ciò che scriviamo. Chissà, forse anche le nostre anime sono tatuate, come le nostre braccia²⁰.

Difficile dire se anche per Pankowski la presenza immanente del lager costituisca un continuum riscontrabile in ogni opera. Certo è che questa tematica riemerge ogni volta con nuovi accenni a distanza di tempo e si fa più frequente negli ultimi anni, confermando, nelle parole di Bożena Shallcross, “il carattere di palinsesto della memoria, e le tracce mai cancellate del lager nella sua opera”²¹. Il lager è il punto di partenza delle picaresche

17] P. CZAPLIŃSKI, *Pank's not dead ...*, op. cit.

18] Fra l’altro, nella relazione da lui tenuta al Convegno mondiale dei traduttori di letteratura polacca, Cracovia, maggio 2009.

19] A. ROSENFELD, *Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1980. Di questo volume è disponibile anche una traduzione in polacco: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, Cyklady, Warszawa 2003.

20] La traduzione di questo brano è effettuata dalla versione polacca del volume di Rosenfeld (cfr. *supra*). Piotr RAWICZ (Leopoli 1919-Parigi 1982) è autore, fra l’altro, dello straordinario romanzo *Le sang du ciel*, Gallimard, Paris 1961 (*Il sangue del cielo*, Giuntina, Firenze 2006, trad. it. di G. RISARI). Pankowski riesce in ogni caso a non essere *mainstream* neanche per quanto riguarda l’eredità fisica del lager: “Ma è vero il numero 46333 [riportato nel romanzo *Z Auszvicu do Belsen*]?”, chiede allo scrittore Katarzyna Bielias nell’intervista citata alla nota n. 7. “Era il mio vero numero nel campo”, le risponde Pankowski, “ma sul braccio non ho nessun tatuaggio. Non so come sia successo, deve essergli sfuggito nella fretta. Anche in questo sono un marginale (K. BIELAS, *Żegnaj...*, op. cit., p. 386). Le citazioni, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca, sono di traduzione di chi scrive.

21] B. SHALLCROSS, *Różowy trójkąt. Obozowa tożsamość w prozie Mariana Pankowskiego*; cfr. nota 1.

e disperate *Przygody*, le Avventure del polacco Matuga (che così suona il sottotitolo del già menzionato romanzo eponimo). Del lager tratta la molto trasgressiva pièce teatrale *Teatrowanie nad świętym barszczem*²² (Installazione teatrale sul santo barszcz) del 1989, dove al tempo stesso si distrugge il mito del reduce (polacco) eroico e patriottico e si descrive l'amore omosessuale fra un rozzo kapò tedesco e il giovane virgulto di una famiglia avvocatizia di Cracovia (si tratta forse del primo testo polacco che descriva in maniera empatica un argomento tanto spinoso). Un'altra provocatoria storia di amore nel lager è nel racconto del 2002 *Moja SS Rottenführer Joanna*²³ (La mia SS Rottenführer Joanna). La breve partitura teatrale *Podróż rodziców mej żony do Treblinki*²⁴ (Il viaggio dei genitori di mia moglie a Treblinka) del 2003 presenta in un caleidoscopio terribile e disordinato le differenti stazioni, la via crucis del lager alternando scene fizonali a altre più che esplicitamente autobiografiche. *Była Żydówka nie ma Żydówki* (C'era e non c'era una volta un'ebrea)²⁵ del 2008 è la storia fragile e poetica della salvezza di una giovane ebrea. Si può infine ricordare che il primo volume pubblicato da Pankowski, la raccolta di poesie *Pieśni pompejańskie* (Canti pompeiani) del 1946 si apre appunto con un *fragment poematu* dal titolo *Auschwitz*²⁶. È però il 2000, l'anno di pubblicazione di *Z Auszvicu do Belsen*, a fungere da spartiacque. Seguendo una sorta di regola non scritta, anche Pankowski ha dovuto aspettare un periodo di tempo quasi infinito, se paragonato a una vita umana: "cinquant'anni che d'altronde non ho contato", come dice nell'intervista *O pamięci można nieskończenie* (Della memoria si può parlare all'infinito), "perché prima non sarei stato in grado di tirar fuori tutte quelle esperienze che portavo dentro di me allo stato intatto, e quindi doloroso"²⁷.

È qui necessario un breve inciso. A differenza che in altre nazioni in Polonia, per motivi ben chiari a chi conosca anche solo in modo approssimativo la storia di questo paese, esiste una demarcazione abbastanza netta

22] M. PANKOWSKI, *Teatrowanie nad świętym barszczem*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1989. Ora anche in: *Wybór utworów dramatycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

23] M. PANKOWSKI, *Moja SS Rottenführer Joanna*, in: Idem, *Złoto żałobne*, Millenium, Koszalin 2002.

24] M. PANKOWSKI, *Podróż rodziców mej żony do Treblinki*, "Dialog" 12, 2003, pp. 66-74.

25] M. PANKOWSKI, *Była Żydówka nie ma Żydówki*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; in italiano: *C'era e non c'era una volta un'ebrea*, a cura di L. QUERCIOLO MINCER, con una nota introduttiva di Erri DE LUCA, Lithos Roma 2010.

26] M. PANKOWSKI, *Auschwitz. Fragment poematu*, in: Idem, *Pieśni pompejańskie*, R-J Stenuit, Bruxelles 1946, pp. 6-12. Il poema era apparso poco prima sulla rivista londinese "Wiadomości" 29, 1946, p. 1. Cfr. A. MORAWIEC, *Literatura w lagrze. Lagier w literaturze. Fakt-temat-metafora*, Wyd. Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2009, p. 259.

27] D. JOVANKA CIRCLIC, *O pamięci można nieskończenie. Rozmowa z Marianem Pankowskim*, "Dialog" 12, 2003, p. 75. Cit. in: A. MORAWIEC, *Literatura w lagrze* ..., op. cit., p. 269.

fra *literatura obozowa* e *literatura Holokaustowa* (letteratura del lager e letteratura dell'Olocausto): la prima riferita esclusivamente o quasi alle sofferenze polacche, la seconda a quelle ebraiche. Per quanto assumendo un punto di vista "occidentale" ciò possa apparire strano, diverse opere letterarie o memorialistiche dal lager non menzionano affatto ovvero nominano appena gli ebrei. Sono molteplici i casi di polonocentrismo da campo di concentramento. Non ha visto gli ebrei ad Auschwitz (dove costituivano il 90% degli internati), ad esempio, Zofia Kossak nella trilogia *W piekle, Golgota e Z otchłani*²⁸, li nomina come controfiglia Seweryna Szmaglewska nel pur esemplare libro di memorie *Dymy nad Birkenau*²⁹, non ne parla nella sue numerose relazioni Witold Pilecki, per ben due anni, dal 1941 al 1943, internato volontario ad Auschwitz dove organizzava il movimento di resistenza (almeno da quanto risulta dalla sua biografia italiana, il recente *Il volontario* di Marco Patricelli³⁰), e così via. Pankowski è invece certamente di quegli autori – come Borowski o Nałkowska, o, in altro campo, Tadeusz Kantor, volendo citare i nomi più celebri – in grado di unire la sofferenza polacca a quella ebraica. A differenza dei due scrittori qui nominati però, Pankowski non descrive la sofferenza ebraica come sofferenza dell'Altro, con cui pure è possibile l'identificazione nel segno dell'umanità condivisa ma, ribadendo l'inclusivo pronome "noi", la assume su di sé, se ne fa interamente carico.

È quasi tautologico affermare che ogni tipo di documento letterario che tratti del lager sia portatore implicito del problema della testimonianza. La questione si era posta in termini estremamente espliciti per Pankowski già nel giovanile *Matuga idzie*, dove particolarmente vivido è il senso del confine fra ciò che in letteratura "è consentito" e ciò che non lo è, confine che viene rimarcato per poter essere programmaticamente e provocatoriamente superato, come risulta in questi esempi:

Dovrò descriverlo prima o poi. Ad esempio questo caldo fottuto. E quel vecchio colonnello, a cui un attimo fa è colato fuori l'occhio. Dovrebbe venirne fuori una cosa carina.

Due rabbini mangiano una minestra di rape. Come farò, dopo, a descrivere questi due rabbini che mangiano una minestra di rape sui gradini del mio blocco? Perché dico mio? È tanto mio quanto loro. I blocchi sono di quelli là, dei Guardiani. Solo noi,

28] Z. KOSSAK, *W piekle*, Front Odrodzenia Polski, Warszawa 1942; Idem, *Golgota*, Front Odrodzenia Polski, Warszawa 1942; Idem, *Z otchłani*, Księgarnia Nagłowskiego, Częstochowa 1946.

29] S. SZMAGLEWSKA, *Dymy nad Birkenau*, Czytelnik, Warszawa 1945.

30] M. PATRICELLI, *Il volontario*, Laterza, Roma-Bari 2010.

qui seduti, siamo nostri. Come dare a tutto ciò un ritmo epico? Quelli che biasciano la minestra. Uno che passa all'altro la scodella. Il giovane al vecchio. Pazzi. Il camino. E bum! La selvaggina è cascata. Adesso sollevavo un po' dalla merda. E come farò a raccontarglielo? Lo farò, è una rognà, storcerò un po' il naso e via. Ma come infilarlo nell'epopea nazionale? Mica me lo faranno mettere nelle letture scolastiche³¹.

L'“epopea nazionale” redatta da Pankowski è di carattere diverso da quella a tutti nota dal canone, così come diverso è il concetto stesso di nazione che ne sta alla base: una nazione, per Pankowski, nella quale le pur esistenti differenze di religione, etnia, genere, non implicano alcuna visione gerarchica.

Z Auszvicu do Belsen, forse il capolavoro di questo autore, si apre in una spaziosa villa nei dintorni di Bruxelles di proprietà dell'ex compagno di lager Szymek dagli occhi azzurri, diventato direttore di un grande ospedale. E in quella villa l'io narrante autobiografico è ospite, “unico goy”, del ricevimento dato in occasione di una circoncisione.

In attesa del primo incontro con Szymek, l'autore così si descrive:

Scruto la strada, chissà da dove arriverà Szymek. Eccolo. Dalla Mercedes color perla scende un uomo dalla corporatura ben compatta [...]. Cammina verso di me, ma sempre più lento, perché scuote dalla sua giacca di alpaca color crema la cenere del crematorio.

Solidale compio un gesto simmetrico. Con la palma delle mani strofino il viso cristiano, per liberarmi del pallore che mi ha colto alla vista di Lazzaro fetido di morte ebraica. E solo quando cadiamo uno fra le braccia dell'altro e ci stringiamo, come bambini grandi vergognosi della vicinanza dei propri corpi, vedo di nuovo quei suoi occhi color pervinca³².

In *Z Auszvicu* il tempo del lager si sovrappone a quello “dei vivi”, lo cancella, lo brutalizza. In *Matuga* e in testi successivi il discorso sul lager ruota (anche) intorno a una delle questioni più ricorrenti nella *literatura obozowa*, ovvero la necessità di trovare un linguaggio nuovo e non mediato dalle convenzioni culturali per descrivere una situazione priva di precedenti, per contrastare “leggende e miti”, la cui inevitabile nascita veniva deprecata già nel 1946 nella prefazione al volume collettivo di Borowski, Nel-Siedlecki

31] M. PANKOWSKI, *Matuga idzie*, op. cit., rispettivamente p. 52; 59-60; 65. Il primo e il terzo brano sono citati anche in: K. MOJSK, “*Przygody ciała*”. *Podmiotowość i groteska w powieści Matuga idzie Mariana Pankowskiego*, “Pamiętnik Literacki” 4/2008, pp. 123-144.

32] M. PANKOWSKI, *Z Auszvicu ...*, op. cit., pp. 9-10.

e Olszewski *Byliśmy w Oświęcimiu*³³. In *Z Auszvicu* Pankowski – che altrove afferma, ancora una volta in maniera provocatoria, di aver trovato ad Auschwitz un seguito delle sevizie subite durante il servizio militare³⁴ – trasforma l'inadeguatezza verbale in una differenza al tempo stesso concreta e metafisica, che segna una palpabile demarcazione nello spazio fra i reduci e gli altri, “i vivi”. Ma in questo tempo diverso e terrificante il cristiano e l'ebreo si trovano insieme, uno accanto all'altro. Come non molti autori Pankowski è capace di usare la parola “noi”. Un noi che è alleanza³⁵ nella percezione costante di una sofferenza comune e difficilmente comunicabile, ma anche un noi sensuale, un “noi” comunque irretito dalla fisicità dell'altro essere umano.

Cosa ci aveva avvicinato? [cerca di rammentare l'autore] Lo stesso blocco e la stessa stanza. Ma anche la lingua polacca, di cui ci servivano con piacere sensuale. E forse anche che io avevo la pelle olivastra e gli occhi color nocciola sotto ciglia scure, e Szymek aveva gli occhi azzurri, ma così azzurri...³⁶

Qui abbiamo in miniatura un procedimento tipico di Pankowski, che ama mescolare, rovesciare le carte degli stereotipi e dei rapporti di potere. La differenza non è di cultura, di “razza”, di religione, di aspetto fisico; se c'è un abisso che separa le persone esso è costituito esclusivamente dall'esperienza del lager.

Noi, io e Szymek, lo vediamo, *come* i vivi ci guardano. [...] E sappiamo che si sentono terribilmente a disagio, perché non sono in grado di collocarci in maniera definitiva. Per fortuna ora la sua avvenente figliola si solleva con lentezza, e poggia l'anca al braccio paterno. Con il braccio delicatamente gli cinge il collo. Dura un pugno di secondi, non di più [...], perché Szymek, come risvegliato di colpo, si solleva sul tavolo, violaceo, fetido di fossa comune, nudo. Stende sul tavolo la mano non carbonizzata per afferrare la rosa di salmone dal piatto bianco.

33] Vale la pena qui citare il paragrafo per intero: “Było to zmaganie się, pozbawione prawie od razu elementów ideologicznych. Zostawała pierwotna walka, która samotny, upodlony więzień toczył o swój byt z równie upodlonym esmanem i z okropną przemocą obozu. Podkreślamy to mocno, bo na tym tle z obu stron będą się rodzić legendy i mity”, J. NEL-SIEDLECKI, K. OLSZEWSKI, T. BOROWSKI, *Byliśmy w Oświęcimiu*, Oficyna Warszawska na Obczyźnie, Monachium 1946, p. 12. Cit. da A. MORAWIEC, *Literatura w lagrze* ..., op. cit., p. 262, n. 896.

34] Cfr. *Polak w dwuznacznych*..., op. cit., p. 32-33.

35] Nello stesso frammento Pankowski si domanda come definire il legame che lo unisce a Szymek e opta per la parola *sojusznik*, alleato; M. PANKOWSKI, *Z Auszvicu*..., op. cit. p. 8.

36] Ibid.

E anche io non sono da meno. Mi alzo, nudo e pieno di pulci, incrocio le mani sul fallo cristiano incirconciso, vorrei arrivare allo spumante... ma come faccio per nascondere allo stesso tempo il buco lasciandomi da una pallottola nella nuca?

E i vivi atrocemente fingono di non vedere nulla, che non sia successo nulla, come se continuassimo a starcene seduti, come se ci preparassimo ben risolti a pranzare. Ciononostante è caduto il silenzio [...] un abisso nel loro tempo terreno, suscitato dalla nostra nudità, dalla nostra puzza di bruciato, che loro non possono rivestire di nessuna metafora.

Scattano in piedi dal tavolo, facendo finta di credere che vogliamo pappa e bevaggi della loro realtà; dunque avanti, a metterci piatti sotto al naso... ma a distanza, per non superare la frontiera oltre la quale il viale conduce dritto ai crematori, sui cui pende lacero il cielo monoteista³⁷.



Nel 2003 il prestigioso editore Routledge pubblicava una monumentale enciclopedia in due tomi dal titolo *Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work*, curata dalla studiosa dell'Università del Kansas S. Lillian Kremer. Fra i 309 autori citati vi si annoverano accanto a scelte ovvie come Elie Wiesel o Primo Levi, anche autori non ebrei come la comunista francese Charlotte Delbo e il tedesco Bertolt Brecht, o Thomas Bernhard, che ha fatto del silenzio sul passato nazista in Austria uno dei temi della sua produzione letteraria, e Albert Camus, che ne *La peste* "ha elevato una sorta di Monumento alla Testimonianza"³⁸. In questa prospettiva, l'Olocausto non è dunque l'esperienza esclusiva, non paragonabile e potenzialmente incomunicabile, dello sterminio del popolo ebraico, ma un fenomeno che riguarda, come scrive Kremer nell'Introduzione, "le strutture politiche, sociali, culturali e teologiche della civiltà occidentale"³⁹.

Nel 2004, uno dei maggiori interpreti della giovane critica letteraria polacca, il già citato Przemysław Czapliński, invitava con parole appassionate a ripensare la letteratura polacca alla luce della sfida posta dallo Sterminio – evento in cui Czapliński individua una sorta di nuovo Libro dell'Esodo per la filosofia e la letteratura postmoderne, "un testo a cui si fa incessantemente ritorno e che sempre ci riconduce all'esilio"⁴⁰. Nella sua introduzione a *Holocaust Literature* anche Kremer aveva rimarcato come la letteratura

37] Ibid., pp. 10-11.

38] S. FELMAN, voce *Albert Camus*, in: *Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work*, a cura di S. L. KREMER, Routledge, London 2003, vol. 1, p. 202.

39] S. L. KREMER, *Preface*, Ivi, p. XXI.

40] P. CZAPLIŃSKI, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, "Teksty drugie", 5/2004, p. 12.

polacca generalmente tenda a focalizzarsi sul destino della propria nazione o sull'adeguatezza della risposta morale dei polacchi. Anche a Pankowski, è chiaro, stanno a cuore l'adeguatezza morale dei polacchi, la polonità: ma questa è un tramite, un trampolino verso un'umanità complessa e multi-forme. Opere come quella del *marginesowiec* Pankowski, ancora assente, ma forse non a lungo, dalla grande narrazione sovranazionale sull'universo concentrazionario, rimodellano il canone, portandone al centro le tematiche fondamentali e la responsabilità per l'altro essere umano.

STRESZCZENIE

SARMATA W OBOZIE KONCENTRACYJNYM: (ANTY)TRADYCJA I
(ANTY)KANON W DZIELACH MARIANA PANKOWSKIEGO

Marian Pankowski, "najmłodszy z najstarszych pisarzy", zgodnie z definicją Przemysława Czaplińskiego uchodzi za pisarza, który tworzył z dala od nurtu polskiej literatury emigracyjnej, z którego wyłączony został pod zarzutem zbyt słabej krytyki wobec reżimu Polski Ludowej. Jeszcze kilka lat temu Pankowski był uważany w Polsce za autora dziwaczного i marginalnego. Obecnie, dzięki wysiłkom wydawnictw "alternatywnych" o wysokim prestiżu w kulturze oraz nominacji do nagrody Nike za powieść Z Auszwicu do Belsen, Pankowski, wydając się, odnalazł swoje miejsce w polskim panteonie literatury.

Jakie to miejsce? Temat obozu koncentracyjnego i stosunku do Żydów stanowią jeden z kluczowych wątków twórczości Pankowskiego; poprzez ten pryzmat, czyli przez analizę pojedynczych utworów poświęconych tej problematyce, pragnie się ukazać w pełnym świetle jego stosunek do polskiej i żydowskiej tradycji literackiej. Trudno jest umieścić tego autora w ramach polskiej literatury martyrologicznej, ale odcina się on również od proponowanego przez Tadeusza Borowskiego okrutnego i obiektywnego opisu katastrofy. Jego proza wydaje się pod wieloma względami bardziej zbliżona do niektórych utworów literatury żydowskiej o Zagładzie, lecz filozoficzne podejście Pankowskiego, w jego pogańskiej żywotności, oddala się wyraźnie od stanowiska reprezentowanego przez Prima Leviego, w szczególności w interpretacji Giorgia Agambena.

SUMMARY

A SARMATIAN IN A CONCENTRATION CAMP (ANTI)TRADITION
AND (ANTI)CANON IN THE WORKS OF MARIAN PANKOWSKI

Marian Pankowski, “the youngest of the oldest writers”, as defined by Przemysław Czapliński, is considered to be a writer who worked away from the mainstream of Polish literature in exile, from which he was excluded under the charge of his excessively weak criticism of the Polish People’s Republic’s regime. A few years ago Pankowski was considered bizarre and marginal in Poland. Now, thanks to the efforts of “alternative” publishers of high prestige in the culture and the Nike Award nomination for his novel *Z Auszvicu do Belsen* [From Auschwitz to Belsen], it seems that Pankowski has found his place in the pantheon of Polish literature.

What is this place? The theme of a concentration camp and the attitude to Jews are the key themes of Pankowski’s output; through this prism, or by analysis of individual works dealing with this subject, his relationship to the Polish and Jewish literary tradition appears in full light. It is difficult to put the author in the framework of Polish martyrdom literature, but he also detaches himself from the cruel and objective description of the disaster proposed by Tadeusz Borowski. His prose seems to be in many ways more similar to some of the works of Jewish Holocaust literature, but Pankowski’s philosophical approach, in his pagan vitality, clearly moves away from the position represented by Primo Levi, in particular in Giorgio Agamben’s interpretation.

AVANGUARDIA, AMICIZIA E RIVOLUZIONE: INTORNO AI *DIARI POLACCHI* DI LUIGI NONO

FRA CENTO ALTRE GENTI E PIAZZE CHE LO VEDONO ATTIVO E IN CONTATTO COI mondi musicali, intellettuali e culturali più diversi, dalla Darmstadt postweberniana degli anni Cinquanta¹ agli Stati Uniti del dopo-Kennedy², dalla Russia sovietica dopo il disgelo all'America latina del Che Guevara e dei maggiori oppositori a quei regimi populistici e dittatoriali, dalla Parigi studentesca del '68 al Giappone di metà anni '80, a far più volte sostare anche in Polonia il percorso artistico di Luigi Nono fu un internazionalismo forse connaturato in ogni veneziano, e tuttavia proprio di ogni artista d'avanguardia. In questo senso, considerata la sua affiliazione e il suo forte impegno politico, Nono fu sì – come ha scritto Giorgio Napolitano – un “messaggero del PCI”³ nel mondo, ma soprattutto – attraverso i suoi viaggi, incontri e progetti internazionali – fu uno dei maggiori esponenti di quella “vera avanguardia, radicata nella Storia e perciò costruttiva”⁴, di cui scriveva Massimo Mila nelle parole conclusive della sua *Breve storia della musica*, proprio dedicandone a Nono l'ultima pagina.

Nel ventennale della sua morte (8 maggio 1990), alla memoria di questo grande compositore e intellettuale, coerente nella tenace e drammatica adesione a una visione “di avanguardia” del lavoro artistico, una concezione che – come avrebbe detto un altro grande eretico della stessa generazione, Leonardo Sciascia –, obbliga oggettivamente l'artista a “impegnar[s]i di più,

1] Il venticinquenne Nono è ai Ferienkurse già dal 1950, con l'esecuzione delle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*.

2] Alla varia fortuna statunitense dell'opera di Luigi Nono è stata recentemente dedicata la mostra *Intolleranza 1960. Un percorso attraverso i documenti dell'Archivio Luigi Nono*, American Academy in Rome, 21-27 gennaio 2010, introdotta da Nuria SCHOENBERG NONO, con due relazioni di C. VINCIS e V. RIZZARDI sul tema dei rapporti fra Nono e il milieu artistico-musicale americano negli anni della guerra fredda e le vicissitudini della rappresentazione bostoniana (1965) di *Intolleranza '60*.

3] G. NAPOLITANO, *Dal PCI al socialismo europeo. Un'autobiografia politica*, Laterza, Bari 2005, p. 112.

4] M. MILA, *Breve storia della musica*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Einaudi, Torino 1974, p. 453.

essere sempre più deciso e intransigente, mantenere un atteggiamento sempre polemico nei riguardi di qualsiasi potere”⁵, vorremmo qui dedicare un piccolo omaggio di affetto e di riconoscenza, benché consapevoli che perfino lo studio di un capitolo apparentemente “minore” (e che invece crediamo a torto trascurato dalla critica) come quello dell’attività e della produzione di Nono direttamente o indirettamente legata alla Polonia, richiederebbe ben altro spazio e ben altre competenze⁶.

A voler soltanto enunciare i temi e gli aspetti connessi con questo specifico argomento, oltre che sulle notizie biografiche concernenti i viaggi, i soggiorni e i contatti di Nono, bisognerebbe infatti soffermarsi sulle opere musicali e sui testi dedicati alla Polonia e ai polacchi, dall’ampio (e per quanto riguarda la parte polacca ancora inedito) epistolario, ai saggi e articoli fin qui pubblicati, ripercorrendo infine la ricezione critica e le numerose esecuzioni polacche della sua musica, a partire perlomeno dal 1957 fino alla sua morte e ancora oltre, senza ovviamente dimenticare le eventuali eco e influenze che l’opera e la concezione musicale di Luigi Nono possa aver suscitato nella stessa musica e musicologia polacca contemporanea. Lungi dal tentare un resoconto ancorché minimamente approfondito su tutti questi argomenti, tentiamo dunque una breve panoramica, sottolineando quelli che ci paiono i nuclei principali del discorso in oggetto e di una futura ricerca ad ampio spettro sul “capitolo polacco” del libro, ancora in gran parte da scrivere, sull’internazionalismo musicale di Luigi Nono.

E il punto di partenza, e ovviamente anche di arrivo, più fermo e sicuro su questo argomento sono le almeno due grandi opere musicali che il compositore veneziano volle intitolare *Diario polacco* ‘58⁷ (1959) e *Diario polacco n. 2*⁸ (1982). Diciamo “almeno”, perché non si dovrebbero trascurare

5] L’intervento si può leggere in: *Almanacco Sciascia*, a cura di M. COLLURA, “Panta” n. 27, Bompiani, Milano 2009.

6] Vorremmo per questo ringraziare sentitamente l’Archivio Luigi Nono (d’ora in poi ALN), nelle persone delle Signore Nuria Schoenberg Nono, Claudia Vincis e Giovanna Boscarino, che con gentilezza, impeccabile precisione e organizzazione, ci hanno messo a disposizione il patrimonio prezioso di documenti, testi a stampa e manoscritti, opere e incisioni musicali, conservati e catalogati a Venezia nella bella sede giudecchina dell’ALN.

7] Titolo completo: *Composizione per orchestra n. 2 – Diario Polacco* ‘58; per orchestra e percussioni, I esecuzione assoluta: Darmstadt, Stadthalle, 2 settembre 1959 – Internazionale Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts in Verbindung mit den Tagen für Neue Musik des Hessischen Rundfunks, Darmstadt – Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt – Bruno Maderna, direttore. Interessante che solo un mese dopo, il 1 ottobre 1959 lo stesso Bruno Maderna dirigesse la prima esecuzione italiana (con registrazione radiofonica) del *Diario polacco* ‘58, con l’Orchestra Sinfonica della RAI di Roma, al Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.

8] Titolo completo: *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, per due soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics. Prima esecuzione: Venezia, *Numero e suono. Festival Internazionale di Musica Contemporanea de La Biennale di Venezia*, 3 ottobre 1982.

altre due, anzi tre, opere del 1965-'66, tutte tematicamente legate fra loro: le musiche su nastro per *Die Ermittlung* [L'istruttoria] di Peter Weiss con regia di Erwin Piscator; i cori da queste tratti per *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*⁹, la cui voce femminile per i suoni cantati e i fonemi fu quella della soprano polacca Stefania Wojtowicz; nonché la nuova versione della stessa *Composizione per orchestra n. 2 – Diario Polacco '58*, che Nono volle realizzare, “a sei anni dalla prima esecuzione a Darmstadt, aggiungendo alla musica del vivo una parte di nastro magnetico realizzata presso lo Studio di Fonologia della Rai di Milano”¹⁰.

Dalla musica e alla musica inevitabilmente muove e volge quindi ogni possibile discorso anche sul nostro Nono “polacco”. È peraltro interessante (e forse non causale) come cronologicamente le date di composizione dei due “Diari polacchi” accompagnino o seguano immediatamente le due principali e “clamorose svolte” (G. Borio¹¹) avvenute nell'ideologia artistica di Luigi Nono: 1959, polemica contro il circolo di Darmstadt, nella famosa conferenza *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*; 1980, approfondimento della dimensione interiore.

E del resto per l'artista d'avanguardia (ma forse in assoluto: per l'artista), come Nono dirà proprio a proposito del suo secondo *Diario polacco*:

Il dato più importante è la constatazione di come sia impossibile ripetere una cosa. Ci si è sempre dovuti liberare dalle esperienze già fatte per tentare di scoprire le esigenze nuove [...], è stato necessario staccarsi dalle cose date e mettersi in cammino e continuare a camminare rischiando tutto¹².

9] Accanto ai testi di Primo LEVI e alle pitture di Pupino SAMONÀ, questa toccante composizione fu scelta a suo tempo come traccia sonora per la visita del Padiglione italiano (l'ex Blocco 21, inaugurato il 13 aprile 1980) nel Museo di Auschwitz. Purtroppo una sventata opera di “ristrutturazione” del Museo negli ultimi tempi potrebbe mettere a rischio gli sforzi di allora, tanto che è stata promossa una petizione alle autorità polacche e italiane per la tutela e il restauro del Memorial italiano di Auschwitz in quanto opera “corale” della cultura e dell'arte italiana degli anni Settanta (per il testo dell'appello v. on-line: <http://www.pianadeicolli.net/read-news.asp?id=15>).

10] S. BASSANESE, *Sulla versione 1965 della “Composizione per orchestra n. 2 (Diario polacco '58)”*, in: AA.VV., *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Olschki, Firenze 1999, p. 95. Sui rapporti tematico-compositivi tra queste opere si veda anche: A. GENTILUCCI, *Gli anni Sessanta*, in: AA.VV., *Nono*, a cura di E. RESTAGNO, EDT, Torino 1987, pp. 161-16.

11] Citiamo dalla biografia redatta da Gianmario BORIO, uno dei maggiori studiosi dell'opera noniana, disponibile in rete all'indirizzo: <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia>.

12] L. NONO, *Scritti e colloqui*, 2 voll., a cura di A. I. DE BENEDICTIS, V. RIZZARDI, RICORDI – LIM, Lucca 2001, vol. II, p. 465 (*Musica in movimento*. Intervista di Paolo Petazzi). D'ora in avanti le citazioni provenienti dai due volumi degli *Scritti e Colloqui* di Luigi Nono, salvo indicazione contraria, verranno riportate nel testo fra parentesi tonde, con la sola indicazione della sigla SeC seguita dal volume e dalla/e pagina/e di riferimento.

La dimensione dell'eterna erranza (*Risonanze erranti* sarà il titolo di una sua composizione liederistica del 1986, dedicata a Massimo Cacciari), l'urgenza di "continuare a camminare" (conclamata nel titolo di un'altra delle ultime opere di Nono (*No hay caminos... hay que caminar* – *Andrej Tarkovskij*, come in tutto il coevo "trittico dei *caminantes*"), e la necessità, etimologicamente implicita nell'erranza, quindi nell'errore, di doverlo fare "rischiando tutto" – è dunque la condizione tipica di ogni arte di avanguardia. Ecco che, da una parte, nel *Diario polacco* '58 – pur non rinunciandovi affatto – Nono oltrepassa la tecnica seriale, introducendo per la prima volta "la forma di frammenti collegati tra di loro in modo non lineare e non narrativo"¹³; dall'altra il *Diario polacco n. 2* – "*Quando stanno morendo*" rappresenterà la "prima opera importante in cui Nono impiega un sistema coordinato di elaborazione in tempo reale del suono emesso da voci e strumenti durante l'esecuzione"¹⁴, il cosiddetto *live electronics*.

Gianmario Borio sottolineando il nesso irrevocabile che c'è nell'opera del compositore tra impegno civile e tecnica d'avanguardia, commenta:

La produzione di Nono è animata dalla convinzione che ogni attività artistica ha un necessario correlato etico-politico; un intervento nella realtà che contribuisca alla sua trasformazione può avere luogo solo se il compositore si è assicurato dello stadio più avanzato dei mezzi musicali della propria epoca. Per questo la sperimentazione con l'ausilio della tecnologia è spinta al massimo in quelle opere in cui Nono tratta esplicitamente temi politici¹⁵.

E porta espressamente l'esempio di *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*.

Entrambe le opere "polacche" di Nono, con le loro relative novità anche all'interno della stessa produzione del compositore veneziano, nascono così da quelli che egli chiamò "violentissimi sconvolgimenti" (SeC I, 433).

13] G. BORIO, *ibidem*. Fu qui dunque – come vedremo più avanti nell'analisi musicologica del *Diario polacco* '58 – che si fissò dapprima l'idea, poi più volte ripresa, della forma-diario, frammentaria e tipicamente postmoderna, una forma che del resto sappiamo costituire una sorta di "tradizione dell'avanguardia", e che proprio nei maestri che costituiscono il punto di partenza della scuola di Darmstadt (Schoenberg, Berg, Webern) trova i suoi diretti antesignani. Si tratta ovviamente di un fatto non solo musicale, se pensiamo a quel procedimento "silvico" che, anche in letteratura, darà i suoi migliori frutti molti anni dopo, al cui proposito rimane fondamentale lo studio di R. NYCZ, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996².

14] *Ibid.*

15] *Ibid.*

È quasi-poetica la descrizione del “primo incontro” – poiché più volte sarebbe ritornato in seguito “tra gli amici polacchi” (*ibid.*), a partire da quegli “alcuni giorni” dell’ottobre 1958, col

pellegrinaggio al ghetto di Varsavia e Auschwitz Birkenau – dove allo sgomento più tragico forse nella mia vita finora s’unisce una illuminazione catartica e lucida per la coscienza umana –, a momenti di ammirato stupore per la bellezza creata dall’uomo in Krakow e per quella naturale del grande parco di Varsavia e dei Tatra intorno a Zakopane, alla decisa volontà di vita del popolo polacco per la necessità di libera esistenza umana... (*ibid.*).

Così pure, dopo la tragedia del 13 dicembre e dello stato di guerra, la composizione del secondo *Diario polacco*, nascerà da quell’“angoscia apocalittica [che] è sperare disperati – credere increduli” (SeC I, 489-490). La visione messianica attorno a cui ruota questa composizione (ma in fondo tutta l’opera di Nono), qui anche grazie ai testi straordinari scelti da Massimo Cacciari, sarà dunque legata a quella che il compositore, nella ferma volontà di non cadere nello “stereotipo quietistico e ipocrita del crollo, della disillusione, dell’angoscia dopo il naufragio delle ‘speranze rivoluzionarie’” (SeC I, 489), indica come una “disperata fede”, laddove: “Il momento della catastrofe è indisciungibile, nel simbolo apocalittico, da quello della redenzione” (*ibidem*).

Da dove nasce questo “sperare disperati”? Nono l’aveva in fondo già scritto chiaramente a proposito della sua prima composizione “polacca” (e non si può non notare come risieda qui una delle più importanti chiavi di lettura e di maggiore continuità di tutta la sua opera):

sempre la genesi di un mio lavoro si basa su una *provocazione umana*: un avvenimento, una esperienza, un testo della nostra vita provoca il mio istinto e la mia coscienza a dare la testimonianza di me musicista-uomo (SeC I, 433; corsivo nostro).

Approfondendo allora le “provocazioni umane” che stanno all’origine dei due “Diari polacchi” del musicista veneziano, una di quelle più importanti sfide e provocazioni ci pare sia stata proprio quella dell’amicizia, un sentimento che Nono provò e coltivò fortemente per tutta la sua vita, subendo anche le aspre delusioni, i “violentissimi sconvolgimenti” oltreché i grandi entusiasmi che esso può generare, al di là di ogni frontiera e umana convinzione, o piuttosto, pregiudizio.

Nelle premesse d'autore e negli scritti collegati a entrambi le opere "polacche", ricorre più volte il riferimento agli "amici polacchi", che lo ricambiarono di grande stima, rispetto e attenzione: di amicizia, appunto. E così in una lettera del 14 settembre 1970, come segno di riconoscenza per l'impegno nella diffusione della cultura polacca – Jerzy Piórkowski¹⁶ trasmetterà a Nono l'insegna *Amicus Poloniae*, "symbole de nos pensées et actions comunes".

Chi erano allora i principali referenti e "amici" di Nono in Polonia? L'epistolario polacco conservato presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia rivela una rete assai fitta di incontri, scontri, collaborazioni, amicizie, rotture, interessi e affiliazioni. La lista dei nomi è ricca di personaggi illustri della musica e dell'arte polacca dell'epoca. E anche quando il vasto e accuratissimo apparato dell'Archivio della Giudecca non ci supporta con documenti di prima mano, è ancora possibile raccogliere testimonianze orali di una certa rilevanza, come ad esempio quella che abbiamo personalmente avuto dal professor Michał Głowiński, che ci ha riferito di aver conosciuto Nono, assieme al suo amico pittore Emilio Vedova, a Varsavia nel 1962, in casa di Miron Białoszewski, durante una delle legendarie esibizioni del suo Teatr Osobny.

Nella *Autobiografia dell'autore raccontata a Enzo Restagno*¹⁷, ricordando dopo quasi trent'anni il suo "primo viaggio in un paese socialista"¹⁸, nelle parole di Nono tornano il fervore e le grandi speranze di una Polonia in cui "si vivevano, dopo la chiusura staliniana, gli anni di Gomulka (1958). Il festival dell'autunno di Varsavia si apriva allora alle musiche contemporanee. S'apriva a tanti incontri e scontri nuovi"¹⁹. E i primi due nomi che compaiono sono ovviamente quelli di due musicisti:

Avvenne l'incontro, destinato a trasformarsi in un'amicizia di grande significato, con Josef Patkowski [sic], che stava creando a Varsavia uno studio di musica elettronica, e l'incontro con Lutosławski, che ammiro moltissimo. Quel festival, con le sue

16] Nel 1957 autore del famoso catalogo fotografico *Miasto nieujarzmione*, Iskry, Warszawa; redattore capo del mensile "Polska", 1953-1990 redatto in sei lingue, di cui tra l'altro critico musicale fu l'"ultimo barone della PRL", Jerzy Waldorff.

17] Si tratta di una famosa, lunga intervista registrata a Berlino nel marzo 1987, più volte pubblicata in varie sedi; qui citiamo da AA.VV., *Nono*, a cura di E. RESTAGNO, EDT, pp. 3-73.

18] In effetti, in questa affermazione si deve probabilmente sottolineare il termine "viaggio", inteso come soggiorno prolungato e visita di più luoghi. È, infatti, risaputo come Nono fosse già stato in paesi d'oltrecortina, e in particolare nella Germania Est di prima della costruzione del muro, come risulta pure da un altro suo ricordo apparso sul quotidiano "L'Unità" del 7 ottobre 1979. Cfr. il testo *La terra di Paul Dessau e Bertolt Brecht* (rist. in SeC I, 364-365).

19] Cfr. AA.VV., *Nono*, op. cit., pp. 33-34.

aperture, fu una sorpresa per tutti i polacchi, per l'intero mondo orientale, per tanti. Naturalmente anche per me. La pratica possibile del superamento dei limiti e della rottura di schemi rigidi, autoritari (in questo caso si trattava di un governo stalinista), le sensazioni violente che provai in Auschwitz, crearono in me come un vero sconvolgimento. Il contrasto fra un passato colmo di varie atrocità ed un presente in cui si schiudevano improvvise speranze: erano come note di diari, frammenti di sentimenti, sconvolgimenti, passioni che continuavo a raccogliere, a vivere. Mi scoprii a comporre musicalmente frammenti di tanti diari, con una tecnica-pensiero che ho usato, molto dopo, nel mio quartetto *Fragmente-Stille, an Diotima*, non sommando ma sottraendo, da diari appunto²⁰.

E dunque Witold Lutosławski (Varsavia, 25 gennaio 1913 – ivi, 7 febbraio 1994) e Józef Patkowski (Vilna 1929 – Varsavia 2005) come “punti fermi”. Quest’ultimo, musicista, fisico e musicologo, primo laureato alla Cattedra di musicologia di Zofia Lissa nel 1953 assieme a Józef Kański e Michał Bristiger, nelle lettere a Nono si firma familiarmente “Beppo”: “una persona bellissima” anche nel ricordo personale di Nuria Schoenberg Nono²¹; fu autore di musiche per film e principale creatore nel 1957 dello Studio Sperimentale della Radio Polacca di Varsavia, il primo del genere in tutta l’Europa orientale. Le sue lettere conservate all’ALN datano dal 1958 al 1988, cioè dal primo all’ultimo soggiorno di Nono in Polonia; e mentre già nella prima, del 28 dicembre 1958, troviamo quell’aura di grande amicizia e affabilità che avrebbe unito i due per quel lungo trentennio²², nell’ultima²³ – si noti: dell’anno immediatamente precedente l’implosione del regime socialista – si sente tutto il peso di quegli anni di grave crisi morale e materiale.

Così le parole di commossa gratitudine che Patkowski rivolge al vecchio amico Gigi per il suo ultimo soggiorno in Polonia e l’esecuzione, durante la Warszawska Jesień 1988, del *Diario polacco II*:

Caro Gigi!

Festival ist schon vorbei.

Wie du sicher schon weisst “Diario Polacco No 2” wurde auf dem Konzert am 22 Sept. mit grösstem Erfolg aufgeführt; André Richard am Pult. Ohne diesen Werk das

20] Ibid., p. 34.

21] Testimonianza personale resaci durante una conversazione privata all’ALN il 22 febbraio 2010.

22] Ad esempio nel poscritto della lettera a Nono, datata Varsavia 28 XII 1958 (colloc. ALN Patkowski/J 58-12-28 m), leggiamo: „Wodka war ein Neujahrssendung von Experimentalstudio. Wenn es in ordnung kommt – weitere geschickt werden”.

23] Colloc. ALN Patkowski/J 88-09-29 m

festival wurde ganz anders. Danke für Deine Musik und für Deine Hilfe in letzten Moment die Aufführung zu retten...

e l'aggiunta, in inglese, a firma Zofia, alla fine:

Dear Friend!

I never heard so dramatic pauses (A Carlo Scarpa...),

I never had been so moved (Diario Polacco...)

Thank you for your great music

For all this impression, emotion and... intimidation.

Di e su Witold Lutosławski, oltre a molte registrazioni musicali e materiale documentario vario (libri, articoli, recensioni, programmi di concerti), l'ALN conserva in particolare due lettere indirizzate a Nono, che basterebbero da sole a testimoniare dello spessore intellettuale e artistico dello scambio fra i due compositori, che ebbe il suo periodo certamente più vivace nell'immediato dopo-Darmstadt e nella prima metà degli anni '60.

In una in particolare, del 17 giugno 1963²⁴ traspare la grande finezza e ironia di Lutosławski, ma anche la sua non poca sollecitudine e preoccupazione per i rapporti internazionali della musica contemporanea polacca, dacché vi si fa carico di temperare la furia di Nono per qualcosa che non aveva funzionato fra lui e Andrzej Markowski. Questi, musicista e direttore d'orchestra, fu tra i suoi principali referenti e forse il maggiore esecutore di opere di Luigi Nono in terra polacca.

Nato a Lublino nello stesso anno di Luigi Nono (1924) e morto a Varsavia nel 1986, direttore d'orchestra ed egli stesso compositore (a lui si devono colonne sonore per film di Wajda, Kawalerowicz, Hoffman e altri), Andrzej Markowski diresse alcune delle principali orchestre polacche, introducendo – come novità assoluta negli anni '50 – la musica di Webern e Schoenberg. Negli anni delle prime visite di Nono in Polonia (1958-1964) ricopriva il posto di direttore stabile della Filarmonica di Cracovia, e probabilmente fu proprio Markowski, conosciuto ai *Ferienkurse* di Darmstadt dell'estate 1957, a introdurre per primo Nono nel milieu musicale polacco. Già nella prima della quindicina di lettere a Nono conservate presso l'ALN – pur in un improbabile inglese – il musicista polacco si lancia in entusiastiche affermazioni di adesione al programma musicale del gruppo di Darmstadt:

24] Colloc. ALN Lutosławski/W 63-06-17 m

All friends and I – we make “propaganda” for musical ideas from Darmstadt – and I hope many of us is really, sincerely interesting [sic] in propagate “serielle” and “electronic” in our country²⁵,

e prosegue citando nomi e opere di musicisti che in qualche modo rappresentassero una “variante polacca” della Musica Nuova di Darmstadt (“I want to submit all what is done in Poland with ‘post-Darmstadt’ impressions and facts”), i quali tutti – con maggiore o minore intensità – avrebbero poi avuto relazioni di lavoro, se non anche di amicizia, col compositore veneziano. Fra questi: Henryk Górecki, Włodzimierz Kotoński, Kazimierz Serocki e il già citato Patkowski.

Il sodalizio artistico e intellettuale fra i due appare dunque intenso fin dal primo momento, e nel vivace scambio epistolare di Markowski con Nono, accanto ad altri termini coloriti in varie lingue o pseudolingue (“musicoloidioti”, “So! So! My Baby!” “Grüsse für Alles l’Uomini simpatici!”, “Io bevo in questo momento”Stolitschna” – ma non così buona come CZYSTA WYBOROWA!” ecc.), non manca il motto “kurwa jebana” o piuttosto “jebanissima” (da intendersi evidentemente – e si sa che capita spesso – come uno dei primi lemmi polacchi appresi dal musicista italiano).

Forse sarà stato anche a causa del carattere estroverso ed espansivo di entrambi, delle non poche difficoltà nella situazione della politica culturale polacca dei primi anni ‘60 (che qua e là traspasano in certe lettere anche di altri corrispondenti²⁶) e dell’inevitabile intromissione di motivi d’interesse, che la loro amicizia ebbe momenti di forte tensione, come quello menzionato in cui dovette far da paciere Witold Lutosławski. Fatto sta che ritroviamo Markowski in alcune importanti esecuzioni di opere di Nono, in Polonia e fuori, lungo tutti gli anni ‘60. E d’altro canto fu certamente anche grazie a Nono che egli poté eseguire musiche di autori polacchi, e non solo, nelle principali rassegne italiane di musica contemporanea di quegli anni, come il Festival Internazionale – Biennale Musica di Venezia o la Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo. Fu ad esempio proprio a Venezia, al XXXV Festival Internazionale di Musica Contemporanea (1972), che Markowski diresse alla Fenice la prima esecuzione assoluta di *Hölderlin (frammento)* per coro e orchestra di Giacomo Manzoni, segno questo di come il direttore polacco fosse piuttosto inserito nell’ambiente della neoavanguardia musicale italiana.

25] Colloc. ALN Markowski/A 57-12-13 m: la lettera, datata dunque 13 dicembre 1957, porta l’indirizzo del mittente: Warszawa Chelmska 48/19.

26] Si veda ad es. la lettera di Włodzimierz KOTOŃSKI del 21.01.1960 (ALN Kotoński/W 60-01-21 m).

Per non lasciar troppo lacunosa questa sia pur rapida panoramica, non ci resta che ricordare i nomi di altri illustri corrispondenti del compositore italiano, e cioè: Jan Krenz, Włodzimierz Kotoński, Henryk Górecki, Bogusław Schäffer e ovviamente Krzysztof Penderecki.

Se nei primi quattro casi le lettere registrano rapporti di collaborazione anche intensa e di una notevole cordialità di fondo nei rapporti (è il caso soprattutto di Kotoński, co-creatore del citato Studio Sperimentale della Radio Polacca, figura centrale dello sperimentalismo post-darmstadtiano e della musica elettronica polacca, nonché del critico, compositore, teorico musicale e grafico Bogusław Schäffer, di cui l'Archivio della Giudecca conserva copie delle principali opere²⁷ e in particolare quel *Nowa Muzyka* del 1958, che già dedicava pagine di approfondimento critico alle tecniche compositive del giovane Nono), vale la pena da ultimo soffermarsi sul, a quanto pare, non facile rapporto tra il musicista veneziano e quello fra i compositori polacchi che riscosse i maggiori successi di una brillantissima carriera internazionale, a partire da quegli anni: Krzysztof Penderecki.

Nonostante il materiale epistolare riveli una minore familiarità (di Penderecki ALN conserva due lettere, entrambe del 1960, la prima, del 18 febbraio è addirittura indirizzata al "Dottor" Luigi Nono), d'altro canto, fra i polacchi, è proprio il nome di Penderecki quello che ricorre maggiormente nei due corposi volumi degli *Scritti e Colloqui* di Luigi Nono. Si potrebbe anzi dire che la sua figura e il suo modo di comporre siano in qualche modo emblematici per il nostro stesso discorso sulla riflessione noniana sull'essere artista di avanguardia nel secondo Novecento e sull'eventuale ruolo della Polonia e dei contatti polacchi in questo contesto.

27] Cfr. "Znak – miesiecznik" 1959 XI, lipiec-sierpień, n.61-62, pp. 963-974 (con resumé in francese alle pp. 1080-1087) dove si fa riferimento a Nono; B. SCHAFFER, *Klasycy dodekafonii, Część historyczna*, PWM, Kraków 1961, con dedica: "Für Luigi Nono von Boguslaw Schaffer, Krakow 21.11.62" (contiene foto di Nono alla p. 145 e brevi riferimenti alla sua musica alle pp. 99 e 147); *Mały informator muzyki XX wieku 1958*, PWM Kraków 1958, s.v. Nono p. 28, con cenno biografico ed elenco delle composizioni dal 1950 al 1957 e numerosi altri riferimenti a Nono, ad es. p. 89, in quanto, assieme a Berio, uno dei "compositori che si collocano in maniera creativa nei confronti delle acquisizioni tecniche e stilistiche di Webern"; *Nowa Muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, PWM, Kraków 1958, su Nono alle p. 346, accomunato nelle sue ricerche musicali ai giovani, ma anche a musicisti della generazione precedente, quali "Krenek, Blacher, Dallapiccola, perfino Stravinskij"; p. 378: "Un esempio di musica in cui si giunge alla trasposizione dei principi seriali su materiale vocale è *Il canto sospeso* di Luigi Nono"; p. 379, con riferimento a *Varianti*, per violino solo, archi e legni, che per Schäffer "è uno degli esempi più estremi di musica seriale, giacché accanto alla serializzazione degli elementi di solito differenziati quali altezza, durata, intensità e modo dell'articolazione, troviamo qui una cospicua differenziazione anche di certi strati polistrutturali quali registri, gruppi di battute, densità e infine il tempo, dunque elementi che nel ricco strutturalismo di Boulez venivano solo suggeriti come potenzialmente seriali".

Ecco che se nella stessa citata lettera del 18 febbraio 1960 Penderecki dichiarava, un po' piaggescamente, una sorta di fascinazione e quasi una dipendenza creativa dalle idee musicali di Luigi Nono ("Meine persönlicher Kontakt mit Ihnen, und die Gespräche über Musik waren für mich wertvoll und behilflich so, dass ich von nur ab anders schreibe"), viceversa molti anni più tardi Nono giudicherà molto severamente il celebre compositore di Dębica. A volerla far breve, crediamo che nel giudizio di Nono su Penderecki giaccia un po' il nucleo del nostro discorso su "avanguardia, amicizia e rivoluzione" e di quel "correlato etico-politico" di ogni sperimentalismo tecnico-artistico di cui – con Gianmario Borio – parlavamo qui all'inizio e, anche a prescindere dall'opera e dalle convinzioni di Luigi Nono, vorremmo vedere la chiave di ogni vera avanguardia. Lo si verifica a chiare lettere in vari interventi pubblici di Nono lungo tutto il ventennio che va dalla seconda metà anni '60 fino quasi alla sua scomparsa²⁸.

A motivo del suo intrinseco conformismo sincretistico (che diventa forse sinonimo, o piuttosto, sineddoche di ben altro conformismo), Penderecki risulta dunque per Nono un autore "antiavanguardistico" per eccellenza. Punto di arrivo della riflessione noniana sulla figura e l'opera di Krzysztof Penderecki, è una serie di colloqui che Klaus Kropfinger intrattenne col veneziano a Berlino nel 1987, e che nel secondo volume degli *Scritti* di Nono sono stati raccolti col titolo evocativo di ... *nessun inizio – nessuna fine...*

Vale la pena di citare quest'ultimo brano, ormai definitivo e durissimo, riguardante il compositore polacco, ma in fondo di ben più ampia portata e interesse. Si tratta infatti dello scontro fra due concezioni della musica contemporanea, e dell'impegno artistico, pressoché opposte:

28] Li elenchiamo qui per comodità, seguendo il loro ordine cronologico all'interno dei due volumi di SeC:

1968, Intervista: Situazione di un musicista contemporaneo, II, 21

1969, Dopo la contestazione, intervista a Rossana Rossanda, II, 44-45Q

1969, Michele L. Straniero, Colloquio con Luigi Nono su musica e impegno politico, II, 47-48 (qui Penderecki viene citato coQ0-61 (sul "cattolicesimo" di Penderecki)

(1970) A colloquio con Luigi Nono di Leonardo Pinzauti, II, 92; e soprattutto pp. 94-95 sul "naufragio musicale" di Penderecki.

1969, Il potere musicale, I, 268

1969, Su Fase seconda di Mario Bortolotto, I, 277

1970, Musica per la rivoluzione, II, 80 (parla del lato politico della Passione secondo S. Luca di Penderecki)

1981, Su Bartók compositore, I, 519

1987 (Berlino) ... nessun inizio – nessuna fine. Estratti da colloqui con Luigi Nono, II, 460 (sull'adesione di Penderecki al regime dello "stato di guerra" del generale Jaruzelski) e 465 (sul suo "metodo sincretico" in quanto "sincretismo superficiale").

Penderecki fu subito d'accordo dopo il colpo di stato militare in Polonia. È un puro opportunist, come uomo, come compositore, e come pensatore [...] Mette tutto insieme. Ma il suo cosiddetto metodo sincretico, è sincretismo superficiale. Questa sintesi è la più grande nemica di oggi. Io credo sia veramente importante il momento del conflitto. Bisogna continuamente frantumare ciò che si è prodotto (SeC II, 460 e 461).

Ancora a tre anni dalla propria morte, Nono non rinnega insomma la sua visione "totale" della musica e dell'impegno civile, ed è perfino toccante che, nel 1987, lo faccia in nome del proprio ideale rivoluzionario che lo porta a bollare duramente chi "fu subito d'accordo dopo il colpo di stato militare in Polonia".

E così, fra le opere non musicali, la testimonianza più importante legata alla Polonia del Nono "musicista-uomo" fu proprio quell'*Appello per Solidarność* del febbraio 1982, probabilmente pubblicato su "L'Unità" o su "Rinascita"²⁹, che è un appassionato riscontro sia di quanto egli tenesse ai "rapporti di lavoro di ricerca e di amicizia con le tendenze musicali polacche" e alla "solidarietà concreta col popolo polacco e le sue libere espressioni", sia d'altro canto della dura consapevolezza da parte del musicista veneziano della definitiva crisi di sistema in cui il totalitarismo comunista aveva condotto la società, il mondo del lavoro e della cultura in Polonia e negli altri paesi del blocco sovietico. Ecco il testo completo dell'Appello:

Sono ormai passati due mesi dal 13 dicembre 1981. Non può più bastare la condanna del colpo di stato del generale Jaruzelwskj [sic]. Non può più bastare la condanna della repressione militare del movimento sindacale e degli organismi politici autonomi polacchi. Né è più sufficiente la semplice denuncia delle pesanti interferenze sovietiche e del concreto appoggio, poi, da parte dell'Urss al regime autoritario di Varsavia. È ormai necessario che ogni organismo democratico, politico, sindacale, culturale, tenti ogni strada per dar vita ad un movimento di massa in solidarietà concreta col popolo polacco e le sue libere espressioni. Gli stessi movimenti per la pace, che

29] Non abbiamo avuto modo di verificare la sede esatta della (assai probabile) pubblicazione dell'appello, per la quale tuttavia nella bibliografia di SeC i curatori hanno indicato in via ipotetica il quotidiano "L'Unità". ALN ne conserva due copie dattiloscritte con varianti autografe lievi, ma non del tutto insignificanti (colloc. S155.01/01-02), da cui abbiamo tratto la presente trascrizione. Recentemente ne è stata ristampata la versione francese (*Appel pour Solidarność*) nella nuova edizione di: L. NONO, *Écrits*, a cura di L. FENEYROU, Contrechamps Editions, Genève 2007, pp. 402-493. Ne esiste anche una versione inglese on-line in calce all'articolo di David Ogborn, "When they are dying, men sing...": Nono's *Diario Polacco n. 2*, EMS: Electroacoustic Music Studies Network – Montréal 2005, all'indirizzo: <http://www.ems-network.org/IMG/EMS2005-Ogborn.pdf>. Pur non facendo direttamente menzione ai recenti fatti polacchi, Nono tornerà al tema dell'impegno etico-politico dell'artista in un'intervista a Renato GARAVAGLIA dal titolo *Solidarność elettronica* (in "L'Unità" 2 ottobre 1982, rist. in SeC II, 273-5).

tanto peso hanno avuto nel recente passato contro i programmi di riarmo atomico americani e europei, perderebbero ogni credibilità morale, prima ancora che politica, se non facessero oggi del ripristino delle libertà in Polonia il loro primo obiettivo. Compositori, esecutori, critici e dirigenti di istituzioni musicali qui sottoscritti, molti dei quali negli ultimi decenni, quando più vivaci in Polonia sono stati i movimenti di innovazione culturale, hanno potuto stringere rapporti di lavoro di ricerca di amicizia con le tendenze musicali e artistiche polacche, chiedono in completo accordo con quanto contenuto nel Documento dei 120 intellettuali polacchi:

l'immediata fine dello stato di assedio

l'immediata scarcerazione di tutti i detenuti politici

il ritorno a serie trattative tra governo e le libere espressioni sindacali, politiche, culturali, religiose del popolo polacco

piena libertà di associazione, organizzazione e movimento per Solidarnosc

Si impegnano a sostenere in ogni modo, all'interno del nostro paese queste sacrosante rivendicazioni e ad appoggiare con ogni mezzo la giusta resistenza del popolo polacco contro il regime autoritario che oggi lo opprime³⁰.

Vale forse la pena di sottolineare, se ce ne fosse bisogno, che questo duro e accorato appello antitotalitario veniva da uno degli intellettuali comunisti italiani più in vista della seconda metà del Novecento. In esso i temi più attuali della cronaca politica s'intrecciano con la profonda consapevolezza della fine della "Grande Menzogna" e della necessità di un rinnovato impegno "etico-politico": non cambia dunque l'intento artistico e rivoluzionario, e la necessità di "sperare disperati", del "musicista-uomo" Luigi Nono. Si deve peraltro ricordare come questa posizione di Nono sulla "questione polacca" non fosse proprio corrispondente con la "linea" politica del PCI di allora³¹, sortendo strascichi e polemiche con altri esponenti dell'intelligenzia musicale italiana, di cui testimonianza più rilevante restano le recensioni di Luigi Pestalozza su "Rinascita" alle esecuzioni veneziana e fiorentina di *Quando stanno morendo*³², nonché la corrispondenza privata del 1982,

30] ALN conserva il testo dattiloscritto dell'*Appello per Solidarność* in due diverse copie, con varianti autografe, alcune delle quali non poco significative, come la sostituzione di "stringere rapporti organici" con "rapporti di amicizia" o la cancellazione, subito prima delle parole "chiedono in completo accordo con quanto contenuto....", dell'intera frase: "superando ignoranze e diffidenze reciproche, derivanti anche dalla diversità dei nostri sistemi sociali".

31] Una dichiarazione di Nono in tal senso fu riportata nell'articolo di R. DI RIENZO, *Intellettuali e PCI. Lasciamoci così*, "L'Espresso", 6 giugno 1982, pp. 20-22.

32] Per cui cfr. L. PESTALOZZA, *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, a cura di R. FAVARO, Milano 1991, pp. 294-301.

che registra un crescente “senso di disagio” e una forte incomprensione fra i due amici³³.

Da ultimo, e prima di toccare aspetti più strettamente musicologici della questione, e in particolare i due *Diari polacchi* di Nono, non potremo non sottolineare il fatto che la nutrita corrispondenza conservata presso l'Archivio della Giudecca mostra un interesse davvero di ampio respiro da parte del musicista veneziano per la Polonia, la sua gente, i suoi paesaggi, la sua storia e soprattutto il suo mondo artistico e intellettuale, in particolare per quello meno ossequiente alle linee-guida culturali del regime.

Oltre alla già citata notizia della visita, sia pur occasionale, a un vero e proprio “tempio” della neoavanguardia letteraria in quegli anni come l'appartamento di Miron Białoszewski al numero 7 di plac Dąbrowskiego, ci hanno in particolare colpito due lettere provenienti dal mondo teatrale polacco, anzi dai suoi due maggiori artefici: la prima, evidentemente in risposta a una precedente missiva dello stesso Nono, in un ottimo francese, spedita da Opole il 31 gennaio 1963 su carta intestata e protocollata del Teatr 13 Rzędów, a firma Jerzy Grotowski. Il mittente, dopo aver brevemente esposto i principî guida della sua concezione registica e teatrale, chiede molto rispettosamente all'ormai famoso musicista veneziano: “Nous serions surtout intéressés de savoir votre opinion sur la fonction que nous donnons à la musique dans nos spectacle”, e non nasconde l'auspicio di una più stretta collaborazione con Luigi Nono:

J'espère que ce premier contact deviendra le tremplin pour un échange d'expériences et même une collaboration étroite. Vous êtes toujours le bienvenu dans notre Laboratoire pendant votre séjour en Pologne³⁴.

Cosa assai simile, a distanza di un quarto di secolo, si ripeterà con Tadeusz Kantor. Abbiamo infatti ritrovato una lettera datata Milano, Teatro dell'Arte 24.04.1987, in cui un imbarazzatissimo Franco Laera, a un mese di tempo dalla prima teatrale del “cricotage” *La macchina dell'amore e della morte*, fa appello a un recente incontro comune a Berlino (dove allora risiedeva Nono), nel quale si sarebbe ventilata l'ipotesi di una collaborazione artistica tra il regista di Cracovia e il compositore di Venezia, e dichiara:

Le scrivo perché Kantor ha espresso il vivo e pressante desiderio di coinvolgerLa per produrre i “materiali sonori” di questa “macchina dell'amore e della morte”. Se ciò si realizzasse sarebbe per me straordinario.

33] Per cui cfr. L. NONO, *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista italiano*, a cura di A. TRUDU, Firenze 2008, in particolare pp. 248-257.

34] ALN Grotowski/J 63-01-31 m.

Visti i tempi a disposizione, non oso insistere, ma credo che se mi fosse data la possibilità di organizzare un incontro tra Lei e Kantor, probabilmente questa ipotesi potrebbe prendere corpo concretamente nei modi che Lei riterrà più giusti, considerata la “furia manipolatrice” di Kantor.

[...] Le sarò grato se vorrà farmi avere un Suo cenno.

Fino ad allora cullerò questo sogno di poter essere l'artefice dell'incontro tra i due straordinari maestri della ricerca musicale e teatrale contemporanea: ed ogni impresa difficile come questa richiede una giusta dose di follia, come è questa di porgere a Lei un desiderio di Kantor giusto un mese prima che il progetto sia condotto a termine³⁵.

Non sappiamo se Nono abbia risposto, ma sappiamo per certo che il sogno di Laera (e forse anche di Kantor) non si realizzò. Le musiche per quello spettacolo furono curate da Saro Cosentino. Ma anche questa lettera accorata e “folle” del responsabile artistico del Centro Teatrale Milanese resta a testimonianza di come Luigi Nono fosse ben presente nella considerazione dei maggiori artisti e uomini di cultura polacchi, e che lo scambio intellettuale con questi avvenisse anche al di fuori del mero campo musicale.

E veniamo finalmente alle due grandi composizioni “polacche”.

Al primo ascolto, la *Composizione per orchestra n. 2* comunica soprattutto un senso di eccitazione e drammatico dinamismo³⁶. Il semplice esame della partitura rivela quasi uno slancio vitalistico, sopraggiunto – come dicevamo – a seguito di una delle prime “svolte” rinvenibili nella produzione dell'artista veneziano.

In via preliminare va raccolto infatti il dato “biologico” dell'ispirazione del *Diario polacco '58*, derivante dall'espedito grafico che trasforma pentagrammi e note in un singolare fluire arborescente: scorrendone le pagine con gli occhi³⁷, si scopre come l'insieme di segni e indicazioni musicali produca profili “organici”, simili ad alghe o altre oscillanti piante filiformi. Tutto ciò scaturisce da una ricercata disposizione simmetrica degli interventi sonori, di modo che quanto occorra nella parte superiore di ogni foglio si

35] ALN Laera/F 87-04-24.

36] Per più dettagliate e diverse letture musicologiche del *Diario polacco '58* oltre allo studio di K. KOSTRZEWA, *Diariusz polski '58 Luigi Nono jako współczesny poemat symfoniczny skomponowany za pomocą techniki serialnej*, in: “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, 2004 n. 2, pp. 91-121, cfr. ora l'articolo di S. NAVACCHIA, *La concezione drammaturgica dello spazio-tempo in Composizione per orchestra n. 2 – Diario Polacco '58 di Luigi Nono*, in “Musica/Realtà” 92, 2010 n. 2, pp. 105-114, con le cui conclusioni sull'importanza di questa partitura nell'ambito della poetica dello spazio e dello sviluppo successivo dell'opera noniana non possiamo che concordare.

37] Circa la “visibilità del testo musicale”, cfr. G. MORELLI, ...*virág az ember...* – l'uomo è un fiore, in: Id., *Scenari della lontananza*, Marsilio Editori, Venezia 2003, pp. 69-94.

rifletta costantemente, di battuta in battuta, anche in quella inferiore, lungo un ideale asse centrale orizzontale.

D'altronde anche in diverse opere strumentali precedenti³⁸ Nono aveva sperimentato la presentazione speculare del totale del materiale musicale, ma in un senso più tradizionale, ovvero in forme riconducibili ai principi della composizione per canoni (attitudine quest'ultima ereditata dal trattamento della serie dodecafonica secondo i dettami weberniani, non meno che da una rilettura in tal senso della grande scuola polifonica fiamminga e veneziana). Infatti nell'organizzazione formale delle creazioni strumentali degli anni Cinquanta – limitatamente ad alcune porzioni, se non addirittura per l'interezza dei pezzi – Nono aveva spesso scelto di sfruttare l'artificio del moto retrogrado, dando luogo a coppie di parti corrispondenti ed equivalenti, di cui la seconda fosse la ripresentazione a ritroso della prima, suono per suono.

Il compositore non volle però costringere il proprio pensiero musicale a una logica seriale “pura”, rigorosa; e così da subito, sviluppando la fase di “capovolgimento dell'enunciato fondamentale”³⁹, cioè la riesposizione rovesciata di materiali già impiegati, aveva cercato d'infondere lirismo e libertà al proprio *melos* in altro modo, guadagnandone in autenticità. Il miglior consiglio giungeva ancora una volta dagli insegnamenti della seconda scuola di Vienna; e in questo caso Nono rivolse attenzione diretta al genio di Arnold Schoenberg, di cui si ripromise di attuare le indicazioni circa la variazione costante dei parametri timbrici, ritmici e dinamici, lungo l'orizzonte della cosiddetta *Klangfarbenmelodie*.

Nella *Composizione per orchestra n. 2*, tuttavia, ciascun elemento rimesso in gioco assume rilevanza inedita, laddove la dimensione “speculare” del brano non esaurisce la propria funzione nell'unità strutturale che garantisce sul piano formale, né nella “migrazione coloristica” della serie di strumento in strumento (l'ottica della *Klangfarbenmelodie*, precisamente). Il risultato acustico di maggior rilievo è piuttosto la divisione “tangibile” del fronte sonoro, con l'orchestra che, per dirla in breve, si ritrova separata sul palco

38] Si pensi ad esempio ai *Canti per 13* e a *Incontri*, lavori risalenti entrambi al 1955, o a *Varianti*, del 1957, opera in quattro parti, delle quali la terza è il retrogrado della prima, mentre la quarta è il retrogrado della seconda.

39] Cfr. G. BORIO, *Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta*, in: AA.VV., *Nono*, op. cit., p. 88. Ma anche p. 77: nonostante, per l'organizzazione delle altezze, Nono sfrutti ancora la serie dodecafonica – e in particolare la “prediletta”, cioè quella maggiormente ricorrente nella sua produzione e detta *Allintervallreihe*, ovvero la serie cromatica “a spirale”, che abbraccia tutti gli intervalli –, in realtà con il primo *Diario* termina l'epoca in cui il veneziano andava confrontandosi con l'esperienza della serialità totale, cioè con un tipo di controllo inerente la partitura, che scaturisse da un'unica rigida regola esterna. In proposito cfr. anche E. SCHALLER, *Fra tradizione e innovazione. 1957-1959*, in: *Le musiche degli anni Cinquanta*, Olschki, Venezia 2004, pp. 117-182.

in due zone stereofoniche simmetriche, una posta alla sinistra e l'altra alla destra della ribalta. La vera novità – la “svolta”, appunto – nella poetica del compositore concerne dunque lo spazio fisico reale, in cui quella concezione grafica dello spartito va a tradursi⁴⁰.

L'opera rappresenta infatti il primo importante esempio di distribuzione spaziale delle fonti acustiche attuato da Nono. Questi ne aveva mutuato il principio dalla pratica della policoralità veneziana del Cinquecento, trattando i singoli strumentisti come “cantori”, come “voci” di “cori” distinti, e distribuendoli in quattro gruppi (due da un lato e due dall'altro, ciascuno composto dall'intera gamma timbrica messa a disposizione dall'organico, ovvero quattro ottoni, quattro legni, dieci archi e quattro sottogruppi di percussioni). In una delle lettere del 1960 ad Angelo Maria Ripellino, ritrovate da Nicola Sani⁴¹, è lo stesso Nono a suggerire questa lettura “corale” della propria musica strumentale anche a proposito del *Diario polacco* '58. Egli giungerà a chiamare esplicitamente “cori” questo tipo di gruppi strumentali sin dentro lo schema dell'organico di uno degli ultimi capolavori, «*No hay caminos, hay que caminar*»... *Andrej Tarkovskij*⁴².

40] G. BORIO, *Nono a Darmstadt...*, op. cit., p. 96. “L'accostamento di Nono alla problematica dello spazio” è messo a confronto con l'analoga ricerca rinvenibile nelle opere contemporanee di Stockhausen, intendendo però distinguere nettamente fra le due modalità di approccio alla medesima questione. Assai interessante la conclusione cui giunge l'autore, che rimanda a quanto accennato circa il dato “biologico” presente nella partitura del *Diario polacco*: “[...] si evidenzia un'ulteriore traccia del pensiero weberniano: la concezione, che Webern aveva tratto dalla *Metamorfosi delle piante* di Goethe, di un'identica sostanza manifestantesi in molteplici forme fenomeniche viene accolta da Nono nella proiezione di un unico evento sonoro in uno «spazio multidimensionale»”. (Citazione interna da Gundaris Poné, Webern and Nono. *The genesis of a new compositional morphology and syntax*, in: “Perspectives of New Music”, X (1972), p. 118).

41] N. SANI, *Intolleranza 60. Luigi Nono- Angelo Maria Ripellino: il carteggio*, in: “Musica/realtà”, n. 39, dicembre 1992, p. 125: “carissimo Angelo, cerca, se t'è possibile, di ascoltare alla radio, III programma [...] “CORI DI DIDONE” per coro e percussioni su poesie di Ungaretti – la terra promessa – e il DIARIO POLACCO '58” per orchestra. perché così anche ti sarà possibile comprendere meglio e direttamente quanto ti dissi sul CORO e sua funzione da “individuo a massa” – da sentimento individuale a sentimento corale di tutti – per il nostro teatro” (lettera del 7-4-1960). Il “Fondo Ripellino” attualmente in possesso dell'Archivio del Novecento diretto da Francesca Bernardini presso l'Università “La Sapienza” di Roma, conserva altre lettere e carte del poeta-slavista, su cui ci ripromettiamo di tornare in un prossimo futuro, per un possibile ulteriore approfondimento della storia di questo difficile, ma fecondo rapporto artistico con Nono.

42] Cfr. G. MORELLI, *Un incendio visto da lontano. Dedicato a una dedica*, in: Idem, op. cit., pp. 201-215. Su questa stessa opera ci permettiamo di rinviare anche alla terza parte di: Michele Sganga, *L'orizzonte filosofico di Luigi Nono*, tesi di laurea in storia della musica, Univ. di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2003-2004, relatore professor Pierluigi Petrobelli, la cui parte precedente affronta in particolare le problematiche relative al rapporto fra Nono e le avanguardie storiche, attraverso le figure di Schoenberg, Kandinskij e Adorno.

In quella composizione di quasi trent'anni successiva lo spettatore è completamente immerso nel dialogo fra gli eventi sonori, essendo posto al centro di sette fonti dislocate tutt'intorno. Ma già con *Diario polacco* '58 l'assialità orizzontale espressa nella partitura si riflette in un'assialità verticale concreta, ai cui lati è disposta la compagine di esecutori. Come ben sintetizzato da Gianmario Borio, l'ascoltatore avrà "la percezione di una serie di eventi pressoché identici provenienti simultaneamente o quasi da destra e sinistra e ricomponibili in una *sonorità centrale* in movimento. La temporalità si arresta, viene variata solo la dimensione spaziale"⁴³.

Il fatto notevole è proprio come la perfetta, puntuale simmetria di un ritorno dell'ordine "corretto" dei dodici suoni della serie sia qua e là tradita, lungo lo svolgersi dell'opera, a causa degli scarti minimi che l'autore prescrive per differenziare gli interventi fra gruppi orchestrali corrispondenti⁴⁴. E tutto ciò permise un preliminare appagamento dell'esigenza di far "muovere" il suono nello spazio, ancorché esclusivamente lungo il fronte orchestrale, e non attraverso tutte le direzioni della sala da concerto, come avverrà in seguito.

Agendo sulla mobilità del suono, quel genere di "variazioni minime" tra "cori" influisce a un livello che travalica la stessa *Klangfarbenmelodie* schoenbergiana. Ad essere qui anticipati di parecchio – pressoché di un ventennio – sono quindi gli interrogativi su cui il compositore sosterrà costantemente nella sua ultima produzione. E proprio il secondo dei "Diari polacchi" sarà la composizione in cui l'uso delle nuove tecnologie, per la prima volta, garantirà piena risoluzione alle questioni sollevate.

Se Nono dichiarò di aver provato un "vero sconvolgimento" durante il suo primo viaggio in Polonia, è però soprattutto alle percussioni che affidò il compito di trasferire in ambito sonoro quel genere di emozioni. Le percussioni, infatti, contribuiscono in modo determinante all'atmosfera dei ventotto episodi giustapposti che compongono l'opera. Il ruolo di quella famiglia di strumenti si chiarisce anche solo elencandone la varietà presente in organico, dai piatti sospesi ai tamtam, dalle lastre sottili di metallo (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) alle fruste, fino ai tom-tom, alle gran

43] Oltre a Borio, *Nono a Darmstadt...*, op. cit., p. 96, cfr. anche M. RAMAZZOTTI, *Luigi Nono*, L'Epos, Palermo 2007, p. 204.

44] Conclude correttamente in proposito S. NAVACCHIA, *La concezione drammaturgica...*, op. cit., p. 113: "È anche estremamente importante notare come, per ottenere gli intervalli di quinta, Nono abbia modificato l'ordine delle altezze all'interno della serie (per esempio il RE di battuta 18 è al settimo posto anziché al nono), segno evidente che il suo rapporto con il materiale di partenza era assolutamente libero e privilegiava ancora una volta la soggettività rispetto al rigido schematismo che a volte comportava l'adozione del serialismo integrale"; ma pure, circa il senso del confronto avveduto, originale e smaltito a un tempo, con la tecnica della composizione seriale in Nono, cfr. ancora G. BORIO, *Nono a Darmstadt...*, op. cit., p. 97.

casce e ai timpani (Soprano, Contralto, Tenore, Basso), e infine all'enorme varietà di tamburi (senza corde, di legno-pelle, di legno e cilindrici di legno). Si ricorderà qui come nel primo anno a Darmstadt, Nono abbia avuto quale professore di composizione Edgar Varèse, figura decisiva nel suo percorso di formazione musicale e intellettuale. Lo studio delle partiture di Varèse accompagnò per tutta la vita il veneziano, che nel differente modo di trattare le percussioni riconosceva una componente fondamentale per la comprensione del contributo varèsiano alla 'nuova musica'. E non secondaria era l'esigenza di considerare in ambito compositivo apporti provenienti dalle culture extra-europee, in cui le percussioni godevano di enorme spazio.

C'è poi ancora un elemento almeno di cui trattare, assai importante sin dalla prima fase della produzione noniana, ed è la frammentarietà entusiastica, esplosiva, non lineare e volutamente non narrativa degli enunciati del *Diario polacco* '58. Certamente, rispetto al "respiro messianico" che caratterizzerà le opere degli anni Ottanta, non sono qui tanto le pause e i silenzi ad essere articolati fra le intercapedini dei vari frammenti. Piuttosto sono messe a fuoco le pulsioni rumoreggianti, o meglio le "compulsioni" intellettualistiche ed emotive al contempo, dichiarate dal musicista stesso. Si odono fragori intermittenti e continui che ricercatamente tradiscono una sorta di *horror vacui* dovuto all'accavallarsi delle impressioni, dei sentimenti e più in generale dell'ispirazione scaturita da quel primo contatto con la cultura polacca. Tra di esse anche le "sensazioni violente" che Nono provò ad Auschwitz, ovvero quelle che gli solleciteranno ancor più apertamente l'opera *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, del 1966. La poetica dei "frammenti di tanti diari" risulta dunque quale una sorta di epifania, di autocoscienza maturata proprio in virtù del primo contatto diretto con la Polonia, con la sua gente e la sua storia.

Eppure, nonostante sia in fondo possibile ripercorrere tutta l'esperienza creativa di Nono come l'emergere continuo di frammenti diaristici tradotti in suono⁴⁵, il destino volle che rimanesse solo alle due opere polacche l'appellativo di *Diario*, mentre finì con lo sfumare anche l'unico altro esplicito progetto di "diario" (e teatro musicale), su testi a cura di Giuliano Scabia, *Un diario italiano*, in parte poi confluito nella *Fabbrica illuminata*⁴⁶.

45] La dimensione "diaristica" pervade trasversalmente l'intera produzione artistica di Nono: basta scorrerne il catalogo attraverso titoli e dediche, per scoprire come le sue composizioni si siano – spesso e più o meno esplicitamente – legate a un evento o un'occasione privata: una nascita, un compleanno, un incontro artistico, un'amicizia, un viaggio.

46] Su alcune vicende legate alla composizione di *Un diario italiano*, cfr. M. RAMAZZOTTI, *Luigi Nono...*, op. cit., pp. 86-93.

Il “salto” di un quarto di secolo che dobbiamo ora compiere da un’opera “polacca” all’altra, risulterà assai vantaggioso nell’ottica di un confronto immediato fra i due brani. In numerose occasioni, è stato Nono stesso a suggerire questo metodo d’analisi, come ribadito anche da Marinella Ramazzotti in una delle più recenti e illuminanti pubblicazioni monografiche sul veneziano. In particolare, dalle tre interviste inedite che compaiono in quella sede emerge la chiara presa di posizione del compositore circa le potenziali interconnessioni fra i due “diari”: Nono “nell’analizzare le opere degli anni Ottanta, rinvia ad elementi di continuità con quelle degli anni Cinquanta”, smentendo l’ipotesi di una rottura fra la sua ultima produzione e quanto l’aveva preceduta⁴⁷. Tuttavia, se non di cesura netta col passato, almeno di sviluppi e grandi cambiamenti è inevitabile parlare. In un certo senso, si potrebbe quindi riscontrare qui la dialettica “avanguardia / tradizione” all’interno della stessa opera complessiva di Luigi Nono.

Alla grande orchestra del *Diario polacco* ‘58 si contrappone un *ensemble* cameristico, “potenziato” dall’uso del *live electronics* e dalla disposizione dell’amplificazione intorno al pubblico lungo tutti e quattro i lati della sala da concerto⁴⁸. In realtà, a partire dal tentativo originario di spazializzazione sonora riscontrato nella *Composizione per orchestra n. 2*, e ben prima di *Quando stanno morendo*, il veneziano era giunto relativamente presto a completare il percorso di progressiva soppressione della monodirezionalità frontale dell’evento acustico, in opposizione con quanto realizzato nelle platee tradizionali e nella disposizione orchestrale classica. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, l’investigazione delle possibilità associate alla registrazione su più “piste” (ma oggi – in epoca definitivamente digitalizzata e informatizzata –, diremmo “a più canali” o “multitraccia”) permise di pari passo l’ampliamento e la moltiplicazione delle fonti acustiche, quale diretta conseguenza della riproduzione dei materiali registrati attraverso differenti altoparlanti, da disporre nella sala a proprio piacimento⁴⁹. La voglia di tentare combinazioni e dislocazioni sempre nuove delle sorgenti sonore accompagnò ininterrottamente il compositore. Ciononostante, la sperimentazione elettronica e, più in generale, le opportunità date dall’uso del nastro magnetico durante i concerti giunsero inevitabilmente a un punto di saturazione, tale da spingerlo verso ulteriori forme di tecnologia e di manipolazione del suono.

Circa la questione della spazializzazione, un vero punto di arrivo è dunque da considerarsi raggiunto solo allo svolgersi del capitolo successivo della

47] Cfr. Ibid., p. 219.

48] L’allestimento dell’opera prevede un totale di dieci altoparlanti.

49] A titolo d’esempio, si pensi alla disposizione delle fonti sonore prescritta per *La fabbrica illuminata* (1964), o per *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966).

biografia noniana, allorché si rese praticabile l'interazione e la variazione dal vivo, cioè "in tempo reale", delle modificazioni del suono, e non semplicemente la sua proliferazione spaziale. Infatti, nella poetica dell'ultimo periodo, la "mobilità" diviene un fatto totalmente interno al suono stesso, perché esso si fa "mobile" anzitutto nel senso di un dinamismo intrinseco, riferito all'"instabilità" e alla possibile metamorfosi continua di ogni parametro acustico: ciascun fenomeno risonante è considerato come "mobile" in sé, anche una singola nota.

Già solo ascoltando le cantanti soliste all'inizio del *Diario polacco n. 2* – i primi interventi apprezzabili degli altri esecutori (violoncello e flauto basso) non compaiono che in un secondo momento – s'incappa proprio in questo genere di svelamento progressivo delle risorse tecnico-espressive del suono. In proposito, basterebbe gettare un'occhiata all'enorme e minuziosa quantità di spiegazioni, precisazioni, puntualizzazioni e schemi presenti nelle pagine introduttive della seconda e definitiva partitura dell'opera⁵⁰, concernenti aspetti relativi all'interpretazione e alla corretta realizzazione di ogni sorta di prescrizioni, grafiche e non: dalla giusta intonazione dei micro-intervalli – quelli inferiori al semitono, che nella notazione occidentale tradizionale non godono di simboli specifici universalmente condivisi – alla durata delle corone; dall'impiego corretto dei microfoni da parte degli esecutori alle modalità di emissione vocale; dall'uso del soffio per il flauto basso alle "stonature" per l'accordatura delle corde del violoncello (è previsto un violoncellista con tre strumenti "preparati" in maniera diversificata); e così via⁵¹.

Essendo il *Diario polacco n. 2* da ritenersi in fin dei conti l'opera di grande respiro con la quale il compositore incominciò a mettere interamente in pratica la complessità del proprio rinnovato ordine di idee, esso fu anche il banco di prova decisivo, che aprì quasi del tutto la strada alla creazione del *Prometeo*. Di lì la "tragedia dell'ascolto" divenne per Nono un'avventura continua, una pratica quotidiana vissuta in studio di registrazione e un *work in progress* in grado di congiungere idealmente e trasversalmente tutta l'ultima vena creativa, di opera in opera, sin dentro al *Prometeo* e oltre.

Nel caso di *Quando stanno morendo*, la messe d'indicazioni e desideri dell'autore è stata in parte ricostruita attraverso le testimonianze dei primi interpreti del brano⁵². Nel lavoro a stretto contatto con vari musicisti-esecutori, il veneziano aveva infatti accumulato "immagini sonore" stimolanti, una volta piegate ai propri fini estetici molte delle ricerche svolte presso

50] Si tratta della seconda edizione curata da A. RICHARD e M. MAZZOLINI, Ricordi 133462, 1999. La prima risale alla data di composizione (1982).

51] Ibid., in particolare le "Avvertenze" alle pp. VIII–XVII.

52] Ibid., p. VIII.

l'*Experimental Studio* di Hans Peter Haller e Rudolf Strass. E se con questi ultimi, a Friburgo, già sul limitare degli anni Ottanta, aveva avviato un rapporto di strettissima collaborazione, a partire dal 1977 accadde lo stesso con Massimo Cacciari⁵³.

È risaputo come le partiture delle opere scritte nella prima metà degli anni Ottanta si basino quasi tutte su testi raccolti ed elaborati dal filosofo⁵⁴. E così fu anche nel caso di *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, per cui la selezione testuale si concentrò su sette distinte porzioni di versi. La struttura della composizione è però doppiamente tripartita⁵⁵. Consta infatti di tre macro-episodi, ciascuno, a sua volta, diviso in tre sezioni separate. Nove in tutto, dunque, laddove i versi da musicare, nella “rielaborazione” in italiano a cura di Cacciari, sono riconducibili solo a cinque autori, così ridistribuiti nello svolgersi dell’opera: nell’ordine, Czesław Miłosz, Endre Ady e Aleksandr Blok per la prima parte, il solo Velemir Chlebnikov per la seconda, Boris Pasternak, di nuovo Miłosz, e ancora Chlebnikov nella terza. Un solo polacco, dunque, e di sicuro il premio Nobel dell’anno precedente contribuì fortemente alla scelta, con l’evidente intenzione però di dar peso e centralità a una riflessione più ampia, sul sistema sovietico e sul regime di violenta oppressione scaturito da quell’esperienza.

Si è in grado di dedurre molto anche solo valutando lo schema della dislocazione degli scrittori nell’opera. Miłosz appare in posizione forte, con l'*incipit* che risuona a partire dalle celeberrime parole “Mia lingua fedele,/ ti ho servito...”⁵⁶. All’inizio, ovvero nelle tre sezioni della prima parte,

53] Siamo in grado di indicare questa come la data di inizio della collaborazione fra i due in riferimento ad un’intervista rilasciata da Nono a Gerhard MÜLLER in quell’anno (*Neue pläne – kollektive Arbeiten*, “Sonntag”, 10 Aprile 1977; in: *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., pp. 220-222). Cfr. pure *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 556.

54] Ci riferiamo in particolar modo a *Das atemde Klarsein* (1981), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Guai ai gelidi mostri* (1983), *Prometeo, tragedia dell’ascolto* (1984).

55] Per un’ampia analisi musicologica dell’opera cfr. l’articolo di Stefan BEYST, in rete all’indirizzo: <http://d-sites.net/english/nonopolacco.htm>.

56] Per il testo completo di *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, cfr. il libretto allegato al CD CRMCD 1003, Ricordi, Milano 1991, pp. 4-6. I testi “a cura di Massimo Cacciari”, senza un’indicazione precisa della loro provenienza eccetto il nome dei rispettivi autori, si presentano nel libretto noniano come un vero e proprio *collage*. Per quanto riguarda quelli di Miłosz, un punto di riferimento testuale, salvo letture di traduzioni anche in altre lingue, poté sicuramente essere il volumetto scheiwilleriano apparso nel 1981 a cura di Pietro Marchesani (*Cz. MIŁOSZ, Il castigo della speranza. 20 poesie*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1981): si noti che questa prima raccolta italiana non conteneva *Mia lingua fedele*, i cui primi sette versi venivano tuttavia citati dal curatore Marchesani nella sua introduzione (p. 7), per essere ripresi, ma completamente rielaborati e interpolati nel testo di Cacciari/Nono con due emistichi di *Caduta* (“perché le sue città sono vuote / perché il cardo ha coperto la sua terra...”; mentre il frammento successivo (tratto da *Dormo molto*) ne riprendeva i due versi finali quasi alla lettera (con la sola variante: “dimmi che

compare tutto il campionario delle nazionalità rappresentate: un polacco, un ungherese e un russo. Miłosz però torna simmetricamente nella parte finale, la terza ed ultima, anche se in seconda sezione, essendo preceduto e seguito da due russi. In forza di questa riapparizione, attuata sui versi di *Dormo molto*: “Spedisci la tua seconda anima/ oltre i monti, oltre il tempo;/ dimmi che cosa hai visto,/ aspetterò...”, si ristabilisce il giusto peso della dedica “agli amici e compagni polacchi che nell’esilio, nella clandestinità, in prigione, sul lavoro *resistono* – sperano anche se disperati, credono anche se increduli”. Nono intese infatti articolare la scansione delle tre fasi della composizione come il passaggio da un condizione di buio e lamento a una di luce e speranza⁵⁷; il fatto che lo scrittore polacco compaia una volta all’inizio e una alla fine, testimonia della convinzione che la Polonia possa ora essere più che mai protagonista di un utopico cammino di speranza, o meglio: di un messianico auspicio di rinascita.

A uno sguardo superficiale, potrebbe certamente sembrare perfino strano che certe idee del musicista d’avanguardia e del filosofo curatore dei testi in quel 1982 consuonino con alcune posizioni della tradizione messianica polacca ottocentesca... Ma forse, anche e soprattutto in questo, risiede il messaggio artistico e, vorremmo dire, profetico, di quella dialettica di avanguardia e tradizione che riteniamo una chiave imprescindibile per comprendere davvero questa e tutta l’opera di Luigi Nono.

Le note di accompagnamento comparse in occasione della prima esecuzione rendono ancora più esplicite le intenzioni di fondo del compositore e del filosofo, proprio in relazione alla scelta di Miłosz come voce polacca fra le altre possibili: “Ora ci viene morte, ma non sarà mai *la* Morte, finché queste voci parleranno – finché Miłosz darà ancora luogo nel suo linguaggio alla patria polacca...”⁵⁸. Nelle stesse note s’incontra un chiarimento definitivo anche riguardo agli altri due testi d’esordio, quello di Ady – in cui compare il riferimento messianico più diretto: “Mille volte Messia/ sono i nostri Messia./ Se mille volte muoiono,/ non redime la croce...”, ecc.; e quello di Blok, con le “nevi” che cancellano le impronte sulla terra: “Da questo luogo ora – nel primo ‘movimento’ dei testi che citiamo – vengono immagini di morte. I Messia non hanno redento. La terra promessa si è ricoperta di nevi”⁵⁹.

cosa hai visto” (Cacciari) invece di “dimmi cosa hai visto” (Marchesani). È peraltro significativo che Cacciari abbia trascritto, dalla produzione miłosziana, tre poesie – datate rispettivamente “Berkeley 1968” e “Berkeley 1962” e “1975” –, in cui dominano i temi dell’esilio, della perdita d’identità, della morte (di Dio e dell’uomo).

57] Cfr. M. RAMAZZOTTI, *Luigi Nono...*, op. cit., p. 159.

58] Cfr. AA.VV., *Nono*, op. cit., p. 250. Testo ripubblicato anche in SeC I, 489-490.

59] Ibid.

Prima di approfondire l'analisi del rapporto musica/testo, è necessario ribadire come il trattamento delle quattro voci femminili – due soprani, mezzosoprano, contralto – preveda in molti punti della partitura l'elaborazione informatica dei segnali carpiri dai microfoni, e una loro istantanea riproposizione di volta in volta ritardata, riverberata, o filtrata nello spettro armonico, oltre che “animata” nello spazio per la migrazione controllata dei suoni da un altoparlante all'altro: quanto garantito dal sistema del *live electronics*. Inoltre, l'insistenza su suoni lunghi, a volte lunghissimi, e tenuti con dinamiche che sfiorano il limite dell'udibile (*dal niente*, richiedeva Nono), oltre alla particolare frammentazione sillabica perseguita ovunque, rendono difficile la comprensione delle parole. Ma si sappia che il testo compare in partitura per esteso, pagina per pagina (e dunque non solo a beneficio delle cantanti, ma anche degli strumentisti). Quest'ultima even-tualità delle parole in calce allo spartito non vale però per la parte mediana della composizione, e se ne capirà facilmente il perché.

La provocazione del momento di denuncia è infatti collocata al centro della composizione, come elemento intermedio della polarità su menzionata fra disperazione e speranza. Al cuore della riflessione principale proposta da Nono e Cacciari fa quindi da guida un autore russo e non un polacco. Per giunta i versi di Chlebnikov occupano un ‘movimento’ per intero, da soli, “dilagando” in tutte e tre le sezioni in cui la nuova fase si articola. Si vedrà come il momento dell'accusa si stagli con maggiore forza entro un tentativo di mimesi acustica (realizzata grazie all'utilizzo del computer) della sospensione storica prodotta dall'irruzione del giudizio: “Mosca – *chi sei?*/ Mosca – vetusto cranio, / con un rasoio di pietra spaccherei questi muri [...] *Mosca – chi sei?* Io so che voi siete/ lupi ortodossi”⁶⁰, ecc. Una dimensione d'eternità si schiude quale anelito di redenzione sotteso alla denuncia stessa. Ma dapprima ecco i termini in cui si spiegano Nono e Cacciari: “[...] come lavora dentro il linguaggio come una talpa che scavi gallerie per il futuro (Mandel'stam), così [...] l'immenso Chlebnikov spacca col suo «rasoio di pietra» i muri che la tengono prigioniera, accusa i «lupi ortodossi» che la incatenano”⁶¹. Anche questa nuova firma – unica assieme a quella di Miłosz – è destinata a ritornare in seguito, nella terza parte. Per

60] Sui vari giudizi e recensioni e sulla polemica insorta nella critica musicale italiana (Pestalozza, Tedeschi, Vergani, D'Amico) in seguito alle prime due esecuzioni (Venezia – Biennale Musica e Firenze – Maggio), e riguardante in particolare l'enfasi sonora diversamente attribuita nelle due edizioni dal compositore (alla consolle) una volta giunta la partitura ai versi di Chlebnikov “Mosca chi sei? ecc.”, cfr. la lettera di Nono a Pestalozza del 23 luglio 1982 e l'ampia nota esplicativa del curatore Antonio Trudu, in: L. NONO, *Carteggi concernenti politica...*, op. cit., in particolare pp. 252-253 e n. 369.

61] Cfr. AA.VV., *Nono*, op. cit., p. 250.

giunta ancora in posizione marcata, all'ultimo posto, laddove si scopre pure la provenienza del verso che dà il titolo e il senso principale all'opera: "Quando stanno morendo, / i cavalli respirano, / quando stanno morendo, le erbe intristiscono", / quando stanno morendo, i soli si spengono, / QUANDO STANNO MORENDO, / GLI UOMINI CANTANO...".

L'impiego di testi anche e soprattutto di poeti russi (Blok, Chlebnikov, Pasternak), tre autori la cui prima conoscenza Nono doveva senz'altro al suo fertile (ma bruscamente interrotto) sodalizio artistico con Angelo Maria Ripellino⁶², accanto all'ungherese Ady e al polacco Miłosz, in qualche modo "catalizzatori delle esperienze di prigionia e di esilio nei paesi a regime sovietico"⁶³, è un fatto molto importante e un chiaro indice dell'universalismo messianico e rivoluzionario di Luigi Nono. "Liberare questa poesia dallo stereotipo quietistico e ipocrita del crollo, della disillusione, dell'angoscia dopo il naufragio delle 'speranze rivoluzionarie'" significa appunto restituire all'arte e alla letteratura la sua dimensione messianica e di redenzione, a dispetto e al di là di tutti i fallimenti, le atrocità, le divisioni e le falsità

62] Per il sodalizio, poi interrotto, fra Nono e Ripellino, il cui esito maggiore restano i testi per *Intolleranza 60*, oltre ai numerosi record ripelliniani raccolti nel sito dell'ALN (<http://www.luiginono.it/it/cataloghi/risultati?keyword=Ripellino&catalogue=all&type-of-work=all>), e i frammenti di ricordi nella citata autobiografia raccontata a Restagno, si veda: N. SANI, *Intolleranza 60...*, op. cit., pp. 115-129. L'epistolario raccolto da Antonio Trudu nel citato L. Nono, *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito comunista italiano*, non contiene stranamente che un unico, scarso riferimento a Ripellino, in quanto autore del testo per *Intolleranza '60*, in una lettera di Nono a Togliatti del 30 gennaio 1961: il compositore informava e sollecitava al "Migliore" "un'indicazione" su come risolvere il "ritardo" con cui le autorità cecoslovacche (non) stavano concedendo il visto al regista Alfred Radok, pur essendo "la prima volta che la Biennale di Venezia invita un regista cecoslovacco per una prima assoluta" (com'è noto poi l'opera fu rappresentata il 13 aprile 1961 con la regia di Vaclav Kaslík e l'allestimento tecnico di Josef Svoboda). La lettera di Nono è esplicita nella denuncia di "tali dimostrazioni di cecità politica e culturale, non consone al nostro tempo e alla nostra storia"; "Il no del ministero della cultura in Praga mi sembra ancorato a situazioni anteriori al XX congresso e alla situazione politico culturale attuale. Soprattutto mi sembra una discriminazione culturale-politica da tempi oggi ormai antidiluviani" (L. NONO, *Carteggi concernenti...*, op. cit. p. 10). Da notare qui che il compositore usa ancora con Togliatti la dicitura "testo di Angelo Maria Ripellino", e non il generico "da un'idea di AMR", poi pubblicato sul frontespizio dell'opera e che risultò quale esito delle difformi vedute in proposito e della definitiva rottura fra i due. Anche nella corrispondenza privata di Nono a Ripellino trascritta nel citato articolo di N. Sani, torna comunque l'interesse di Nono per le ricerche teatrali di Lentera Magica (Radok, Svoboda e altri) e in genere per "la vita culturale di Praga (non l'ufficiale!!!)" (p. 117), "con ciò dimostrando – commenta Sani – quell'interesse che ha sempre caratterizzato la sua esperienza personale di musicista per ciò che si muoveva nel senso della diversità, della non-ufficialità e al tempo stesso l'insofferenza per ogni forma di costrizione e di burocrazia" (N. SANI, *Intolleranza 60...*, op. cit., pp. 118-119), per cui v. anche qua sotto n. 62.

63] G. BORIO, <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia>, cit.

della storia⁶⁴. La vera arte – insomma – e in questo caso la letteratura nelle varie lingue dell'Europa centro-orientale “dove l'Europa fa barriera e ponte verso l'Asia; dove incessantemente resiste in sé, nel suo proprio, nel suo *ethos*, e incessantemente si discute e si interroga. Dove l'Europa inizia-finisce, [e dove] soltanto sono possibili nuovi, veri inizi come è possibile una vera fine” (SeC I, 490), la vera arte e la vera letteratura non saranno mai complici dei boia, dei tiranni, dei “lupi ortodossi”. Non ci potrebbe essere un atteggiamento antitotalitario più netto da parte del “comunista” Luigi Nono.

Il rapporto di assoluta libertà rispetto al testo tende a manifestarsi in molteplici modi. Degli otto versi a disposizione della sezione finale, ad esser cantati sono solo gli ultimi due: “quando stanno morendo,/ gli uomini cantano...”, come d'altronde accade anche per una parte della sezione su parole di Pasternak (la settima), musicata per metà. Le ultime constatazioni non dovranno in alcun modo stupire. La componente semantica del testo era “lasciata” dal compositore alla lettura autonoma del libretto, messo a disposizione e conosciuto in anticipo dall'ascoltatore, ma nient'affatto “tralasciata” musicalmente: è la componente fonetica a fungere da provocazione alla stessa insorgenza del canto, che subito si trasforma in puro dato musicale, associabile esclusivamente alle regole del comporre, dunque. Il testo va sciogliendosi nella messa in musica dei versi, e non importa di quanto ardua accessibilità risultino poi le parole, al semplice ascolto (comunque non d'impossibile comprensibilità, come taluni vorrebbero)⁶⁵.

64] Importante a questo proposito rileggere il testo *Viaggio attraverso la musica dell'URSS* (SeC I, 150-153), e anche la dura protesta per le censure e i tagli di questo articolo-intervista di Giacomo Manzoni all'atto della pubblicazione sull' “Unità” del 15 dicembre 1963 (*ivi*, pp. 154-157). Da sottolineare il riferimento di Nono all'amicizia, come avvenuto in Polonia (“Gli incontri con alcuni giovani compositori sovietici si sono trasformati in rapporti di amicizia viva e particolarmente cara”, p. 152) e viceversa la netta presa di distanze dall'ufficialità e dalle linee ideologico-musicali (Chačaturjan!), oltre che da certi metodi polizieschi, dell'establishment sovietico, nonché il richiamo alla “genialità di Chlebnikov”, alla “grande espressività della poesia di Pasternak” e alla “luce fantastica di Aleksander Blok” (*ibidem*), gli stessi autori – dunque – che vent'anni dopo avrebbero costituito la “parte russa” del testo di *Quando stanno morendo. Diario polacco 2*.

65] Ma Nono d'altronde aveva chiarito una volta per tutte la sua posizione circa il rapporto “Testo – musica – canto” sin dal saggio omonimo del 1960: “Il principio della frammentazione del testo come si è sviluppato in *Cori di Didone* fino alla suddivisione in singole consonanti e vocali, non ha tolto al testo il suo significato, ma ha fatto del testo, inteso come struttura fonetico-semantica, una espressione musicale. La composizione con gli elementi fonetici di un testo serve oggi come in epoche precedenti alla trasposizione del suo significato semantico nel linguaggio musicale del compositore”. Cfr. SeC I, 82, oppure *ivi*, p. 69, dove si legge: “La pluridimensionalità della traduzione in musica del testo non ha distrutto la comprensibilità del testo che per l'ascoltatore era comunque già noto, ma ha ampliato e attualizzato in maniera logica questa comprensibilità nuova proprio nella composizione”. Più in generale, si consulti come ottimo e sintetico strumento di approfondimento la terza parte [*La poesia dei suoni*] di M. RAMAZZOTTI, *Luigi Nono...*, op. cit., pp. 131-216.

L'eccezione notevole è da capo quella prescritta per il tripartito passo centrale. Lì il testo è recitato, in modo declamatorio e del tutto fruibile senza letture preventive di sorta, ancorché frammentato e privato di alcuni grappoli di parole, in maniera apparentemente casuale. Le porzioni verbali che nella prima sezione vengono a mancare, quelle che sembrano di primo acchito “saltate”, sono invece proposte nello snodo formale successivo, il secondo, finché tutto il testo non torna per intero nella sezione conclusiva, anche se sovrapposto assai rapidamente a un effetto di lettura in *reverse*, attuato dal *live electronics*. In verità, quest'ultimo espediente – cui si accennava in precedenza – caratterizza oltremodo la fase centrale dell'opera, per la durata di tutte e tre le sezioni: prende corpo così la suggestione di un tempo che può fluire anche a ritroso. L'impressione scaturisce proprio dall'udire il ribaltamento fonetico del testo, e a ben vedere il *reversing* è nient'altro che un “canone elettronico” per moto retrogrado.

In definitiva, tra i ponti da gettare a parziale collegamento tra le varie composizioni “polacche” (ivi comprese quelle del '65) va dunque annoverato proprio il rapporto fra musica e testo, fra canto e parole. E anche qui la dialettica “avanguardia/tradizione” si manifesta in tutta la sua vitalità e produttività artistica. Le parole che Nono aveva scritto già a proposito di *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, risultano così a dir poco illuminanti su un requisito di “lunga durata” nella poetica del compositore, oltre a ricollegarci proprio a un'altra delle opere “polacche”: “In questi cori studiai come, componendo con semplici fonemi e suoni della voce umana, privi dell'elemento semantico di un testo letterario, si potesse raggiungere una carica espressiva, e non semplicemente divertimento formale, altrimenti significativa e precisa, e forse ancor più, rispetto a quella ancorata a un testo preesistente” (SeC I, 453). Se volessimo del resto proporre un parallelo *inter artes* che forse, a questo punto, potrà non sembrare troppo ardito, si tratta di un procedimento paragonabile a quel metodo “a doppia rotaia” (testo vs rappresentazione del dramma) che un Tadeusz Kantor andava contemporaneamente teorizzando e realizzando nelle sue messe in scena del teatro di Witkiewicz...

In conclusione, risulterà ancor più interessante insistere su un elemento di parziale discontinuità, o quantomeno di sensibile capovolgimento prospettico, utile per una ricezione in chiave politica della musica del Nono degli anni Ottanta. Il messaggio rivoluzionario non scompare, certo, ma si attua con ogni evidenza uno spostamento sul piano metafisico di quel messaggio. Nono sconfigge così il rischio di porsi volontariamente al di fuori della storia. Non è un caso però se all'estroversione vigorosa e prorompente

del primo “diario polacco” si contrappone l’atmosfera intrisa di messianica, contemplativa consapevolezza del secondo, a vantaggio di un’espressione musicale ben più intimista, ancorché autenticamente partecipe e commovente. L’importanza del *Diario polacco n. 2* – e in particolare dell’ultima sezione – è inoltre avvalorata dal fatto che Nono, attraverso un procedimento di autocitazione per lui abbastanza tipico, ma tanto più in quegli anni in cui la semiotica riportava al centro della poetica l’idea dell’intertestualità, abbia riutilizzato la musica del coro a cappella con cui si conclude, privandola del testo di Chlebnikov e sostituendo alle parole del russo la domanda in spagnolo che dà il titolo a una sua composizione – sempre del 1982 – per i *desaparecidos* argentini⁶⁶. Questo autoimprestito può allora essere interpretato come un chiaro indice del fatto che nella visione politica e intellettuale di Nono tutte le dittature e i totalitarismi, allo stesso modo fasciste e comuniste, oramai si equivalevano.

Passato il tempo di denunciare “gridando”, sull’onda del proprio entusiastico desiderio di ribellione e di rinnovamento, Nono approdò alla fase in cui sentiva piuttosto il bisogno di riflettere – e far riflettere –, “ascoltando”, sempre per dar voce ai vinti della storia, ma al contempo all’umanità tutta, in un sentimento più universale.

66] Nono scrisse *¿Dónde estás, hermano?* per quattro voci femminili nel settembre 1982, in occasione di un concerto a Colonia organizzato da Amnesty International para los desaparecidos en Argentina...

STRESZCZENIE

AWANGARDA, PRZYJAŹŃ, REWOLUCJA: WOKÓŁ “DIARI POLACCHI” LUIGIEGO NONO

Liczne i owocne kontakty osobiste i artystyczne Luigiiego Nono z polskim światem intelektualistów, ludzi kultury i muzyków stanowią tło dwóch wielkich kompozycji artysty: Diario polacco '58 [Dziennik polski 1958] i “Quando stanno morendo...” Diario polacco 2 [“Kiedy umierają...” Dziennik polski 2]; dzieł, które chronologicznie umieścić można nieopodal dwóch głównych zwrotów w twórczości artystycznej jednego z największych przedstawicieli muzycznej awangardy XX. wieku.

Artykuł, będący owocem współpracy polonisty i muzyka/muzykologa, poprzez rozwinięcie powyższego tematu, a także skupienie się na tematach pokrewnych ma na celu wyrażenie uznania Luigiemu Nono z okazji dwudziestej rocznicy jego śmierci.

SUMMARY

AVANT-GARDE, FRIENDSHIP, REVOLUTION: AROUND LUIGI NONO'S “DIARI POLACCHI”

The numerous and fruitful personal and artistic contacts of Luigi Nono with the Polish world of intellectuals, people of culture, and musicians are the background to two great compositions by the artist: *Diario polacco '58* [Polish Journal 1958] and “*Quando stanno morendo ...*” *Diario polacco 2* [“When they die ...” Polish Journal 2], works that can be chronologically placed near the two major turning points in the artistic work of one the greatest representatives of the musical avant-garde of the 20th century.

The article, which is a result of the cooperation of a philologist/comparatist and a musician/musicologist through the development of this theme, as well as focusing on related topics, is intended to pay homage to Luigi Nono on the occasion of the twentieth anniversary of his death.

BUSZ PO POLSKU:
IL REPORTAGE LETTERARIO DI VIAGGIO
IN AFRICA – TRADIZIONE POLACCA

1. (DE)SCRIVERE L'AFRICA A CONFORTO DEI CUORI POLACCHI:
HENRYK SIENKIEWICZ.

GÌÀ NELL'ANTICHITÀ L'AFRICA SETTENTRIONALE VENNE CONSIDERATA PARTE integrante dell'ecumene mediterranea, allorché le regioni centrali e meridionali sono rimaste sconosciute agli europei fino all'apertura delle grandi rotte euro-atlantiche agli inizi del XVI secolo. La tradizione odepórica del viaggio in Africa si afferma in Europa tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XX. La mancata partecipazione della Polonia al movimento di espansione coloniale e la sua definitiva crisi politica alla fine del '700 hanno avuto – tra le loro conseguenze – l'enorme ritardo con cui le lettere polacche si sono rivolte al tema del viaggio in Africa.

Edward W. Said ha definito l'orientalismo come “a Western style for dominating, restructuring and having authority over the Orient”¹. In questo oriente, la cultura occidentale ha fatto rientrare a pieno titolo il complesso del continente africano, pur nella già ricordata suddivisione tra sponda mediterranea da una parte, regioni centrali, orientali, occidentali e meridionali dall'altra. Scriveva Said:

Unlike the Americans, the French and the British – less so the Germans, Russians, Spains, Portuguese, Italians and Swiss – have a long tradition of what I shall be calling

1] E. SAID, *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1978, p. 1.

Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience².

Pur non menzionata da Said, una tradizione di orientalismo polacco, tanto accademica, quanto letteraria, esiste. Quella accademica può essere fatta risalire agli studi e alle opere di Joachim Lelewel, Jan Potocki e Wacław Rzewuski, fondatore della prima rivista orientalista in Europa, *Mines d'Orient*, pubblicata a Vienna tra il 1809 e il 1818³. La tradizione letteraria può essere messa in relazione, come ovunque in Europa, con la nascita del movimento romantico. Alcune caratteristiche salienti dell'orientalismo sono state segnalate da Dariusz Skórczewski nei *Sonetti* mickiewicziani di una Crimea apparentemente spopolata, altre possono essere rinvenute in *Farys*⁴. Sicuramente non è difficile notarne in *Agaj-Khan* di Zygmunt Krasiński, il cui protagonista – un mosaico di tessere prese dalle diverse sfere dell'Oriente (è un tataro, ma anche un arabo, un turco: non mancano a costituirlo nemmeno aspetti di cultura iranica o indiana), a suo tempo fu definito da Juliusz Kleiner come un rappresentante dell'orientalismo di marca internazionale, allorché la cornice (teoricamente russa) del romanzo, è stata caratterizzata da Kleiner ricorrendo alla locuzione impiegata per le opere giovanili di Victor Hugo: "oriente da bazar"⁵. Juliusz Słowacki, nella sua produzione poetica, passerà dalla "classicamente romantica" visione del beduino che combatte solitario contro una sorte avversa (in *Arab, Szanfary*) a una più complessa (e connotata nazionalmente) riflessione dove il mondo osservato viene posto a confronto con il destino del poeta e della sua terra d'origine (*Podróż do Ziemi świętej z Neapolu, Pieśń na Nilu, Rozmowa z piramidami, Piramidy, Na szczycie piramid, Ojciec zadżumionych*)⁶.

L'Africa, per quasi l'intera durata del XIX secolo, è rappresentata sull'orizzonte dell'orientalismo polacco esclusivamente dalla costa settentrionale, al punto che la voce "Orient a literatura polska" del *Przewodnik encyklopedyczny. Literatura polska* (1984) non presenta uno specifico paragrafo dedicato al continente, ma lo inserisce in quello sugli "Arabskie kraje" [sic!] (Paesi arabi) che affianca gli altri, dedicati all'Armenia, l'Azerbaigian,

2] Ibid.

3] J. DANECKI, *Orient a literatura polska; Arabskie kraje*, in: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, a cura di J. KRZYŻANOWSKI, Cz. HERNAS, Vol. 2, PWN, Warszawa 1984, pp. 89-91.

4] D. SKÓRCZEWSKI, *Retoryka pominięcia i przemilczenia, a prawda literatury: o postkolonialnych implikacjach pewnych praktyk dykursywnych*, in: *(Nie)obecność pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, a cura di H. GOSK, B. KARKOWSKA, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, pp. 92-93.

5] J. KLEINER, *Pseudoromantyka "Agaj-Hana"*, "Roczniki Humanistyczne", Vol.1, Lublin 1949.

6] J. DANECKI, *Orient a literatura polska...*, op. cit., p. 90.

Cina, Georgia, India, Iran, Israele, Giappone, Caucaso e Dagestan, Corea, Mongolia, popoli della Siberia, Turchia, le nazioni turche dell'Asia centrale e Kazakistan, Vietnam⁷. Nello *Słownik motywów literackich* pubblicato nel 2006 non compaiono né "Afryka" né "Orient"⁸, al contrario del coevo *Dizionario dei temi letterari* UTET che riporta la voci "Africa", "Colonia, colonizzazione", "Negro, negritudine", "Oriente", "Schiavo, schiavitù"⁹. Il già citato *Przewodnik encyklopedyczny*, tra le opere polacche dedicate all'Africa cita esclusivamente *W pustyni i w puszczy*, di Henryk Sienkiewicz, peraltro solo perché "il romanzo all'interno della nostra letteratura rappresenta una strana occorrenza di errata interpretazione della storia araba osservata con gli occhi dei colonialisti britannici"¹⁰.

Nell'ultimo decennio gli studi post-coloniali hanno conosciuto in Polonia una fortuna di cui dà ben conto Paolo Morawski in un saggio pubblicato su "pl.it" nel 2009¹¹. Anche a un'analisi superficiale di una bibliografia ormai assai ricca (nonostante *Orientalism* sia stato tradotto solo nel 2005 e *Culture and Colonialism* nel 2009), appare evidente come il nucleo dell'attenzione sia prevalentemente incentrato sul "discorso polacco" tanto nella sua accezione di "discorso imperiale" quanto di "contro-discorso" anti imperiale. Ai margini dell'attenzione sembrano però collocarsi quei testi "che tradiscono affinità con le letterature coloniali europee", quelli cioè "dove la scrittura presenta il punto di vista dell'uomo bianco"¹². Skórczewski ritiene che il compito sia

7] Vedi voci: "Armenia", "Azerbajdżan", "Chiny", "Gruzja", "Indie", "Iran", "Izrael", "Japonia", "Kaukaz i Dagestan", "Korea", "Mongolia", "Narody Syberii", "Turcja", "Tureckie narody Azji środkowej i Kazachstanu", "Wietnam", in: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, a cura di J. KRZYŻANOWSKI, Cz. HERNAS, Vol. 2, PWN, Warszawa 1984, pp. 89-109.

8] D. NOSOWSKA, *Słownik motywów literackich*, Wydawnictwo Szkolne PWN, 2006⁴.

9] Cfr. le voci: "Africa", a cura di L. C. FIORELLA, A. M. IORIO, F. SINOPOLI (Vol. 1, A-E, pp. 29-35); "Colonia, colonizzazione", a cura di S. ALBERTAZZI (Vol. 1, A-E, pp. 457-461); "Oriente", a cura di M. DOMENICHELLI (Vol. 2, F-O, pp. 1757-1761); "Negro, negritudine", a cura di S. GHELFI (Vol. II, F-O, 1639-1648) "Schiavo, schiavitù", a cura di M. DOMENICHELLI e B. TORREGIANI (Vol. III, 2180-2187), in: *Dizionario dei temi letterari* a cura di R. Ceserani, M. Domenicheli, P. Fasano, UTET, Torino 2007.

10] J. DANECKI, *Orient a literatura polska...*, op. cit., p. 91. È interessante notare come la voce presenti lo stesso identico testo nell'edizione del 1991. Le citazioni, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca sono in traduzione di chi scrive.

11] Cfr. P. MORAWSKI, *Colonial, (post)colonial, (post)polonial, polskolonializm*, in: "pl.it". Rassegna italiana di argomenti polacchi, Roma 2009, pp. 566-597. Si veda anche a questo proposito: *Studia postkolonialne w Polsce. Wybrana bibliografia*, a cura di E. DOMAŃSKA: <http://www.postcolonial-europe.eu/index.php/ru/bibliographies/79-studia-postkolonialne-w-polsce-wybrana-bibliografia> (27/02/2011)

12] D. SKÓRCZEWSKI, *Od Murzynka Bambo do Hansa Castorpa, czyli co postkolonializm może zaoferować poloniście*, in: *Literatura. kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych* (III Kongres Polonistyki Zagranicznej. Poznań. 8-11 czerwca 2006 roku) a cura di M. CZERMIŃSKA, K. MELLER, P. FLICIŃSKI, Poznań, UAM 2007, pp. 683).

stato svolto in modo compiuto da Anna Cichoń nel documentato saggio intitolato *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej* – W pustyni i w puszczy Henryka Sienkiewicza. Quello che però né Skórczewski né Cichoń fanno è di sottolineare il ruolo svolto da un'altra opera di Henryk Sienkiewicz, le *Listy z Afryki* del 1891, tanto nel delinearsi di un paradigma coloniale nella letteratura polacca quanto nella genesi del romanzo per ragazzi comparso venti anni dopo la pubblicazione delle *Lettere*.

Le *Listy z Afryki*, il secondo grande reportage di viaggio sienkiewicziano dopo le *Listy z podróży do Ameryki* del 1877, furono una serie di corrispondenze per la rivista "Słowo" di Cracovia, inviate nel corso di un viaggio in Egitto, a Zanzibar e in quella che da lì a poco sarebbe divenuta la colonia tedesca del Tanganika. In teoria il viaggio di Sienkiewicz, effettuato nel 1891, aveva come scopo quello di raccogliere del materiale per scrivere un romanzo sulla tratta degli schiavi, la cui stesura gli avrebbe permesso di partecipare a un apposito concorso indetto dal cardinal Lavigerie, primate d'Africa e presidente della Società Internazionale per la lotta contro lo schiavismo; in realtà – fin dai suoi due precedenti tentativi di recarsi in Gabon, nel 1878, e nel Camerun, nel 1882 – ciò che maggiormente allettava lo scrittore era la prospettiva di prendere parte a battute di caccia grossa¹³.

Le lettere forniscono materiale per una serie di osservazioni sul funzionamento di talune prevenzioni orientaliste. A Port Said, Sienkiewicz trova tutto nuovo, privo delle caratteristiche dell'Oriente, a eccezione di un po' di sporcizia sulle mura europee. Persino il Cairo e il Nilo sembrano privi di attrattive esotiche, giacché – spiega lo scrittore – "al concetto di oriente sono talmente legati i concetti di espressività e fulgore che con gran meraviglia ti ritrovi a chiederti se questo fiume caliginoso sia il Nilo e la città il Cairo"¹⁴. Lo scrittore trova "interessante – anche se stancante per la mente e per i nervi – tutto ciò che è antico-egiziano, ma privo di valore tutto quello che è arabo"¹⁵. Si tratta della convinzione, maturata sul finire del secolo, che i moderni Orientali fossero i resti degradati di una antica e grandiosa civiltà, di una cultura "classica" pur sempre percepibile attraverso il caos della decadenza attuale, dovuta al sovrapporsi di elementi arabi e islamici. Sienkiewicz esprime appieno tutto il fastidio per ogni deroga alla

13] Riguardo alla genesi delle *Listy z Afryki* si vedano – tra gli altri – l'imponente studio sugli scritti "africani" di Sienkiewicz, a cura di A. KLOMINEK, *Ogniem i mieczem w pustyni i w puszczy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, p. 392, e il saggio di J. RUSZAŁA, *W krainie egzotyki i przygody. O W pustyni i w puszczy Henryka Sienkiewicza*, Słupsk 1995.

14] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, PIW, Warszawa 1949, p. 18-19.

15] Lo afferma in una sua lettera a Jadwiga Janczewska, 23 gennaio 1891, in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, Vol. 2, a cura di M. BOKSZCZANIN, PIW, Warszawa 1996, p. 410.

regola dell'immutabilità di un Oriente congelato nella sua diversità esotica, e tramandato dalla lezione orientalista occidentale¹⁶.

Ad appassionarlo è, letteralmente, quel già citato "oriente da Bazar" che aveva fatto la fortuna di Victor Hugo: i negozi di Aden, dove fanno bella mostra di sé pelli di tigre, leopardo e leone, armi indiane, piume di struzzo, corallo, zanne d'avorio. La disillusione dello scrittore causata da un oriente troppo dissimile rispetto a quello degli stereotipi culturali occidentali è a sua volta derivazione di un patrimonio di letture su precedenti esperienze altrui. È proprio Sienkiewicz, *malgré soi*, a fornirci un'indicazione bibliografica. In una sua lettera scritta a Jadwiga Janczewska durante i preparativi per la partenza, lo scrittore afferma di aver "tartarineggiato", indulgendo nell'acquisto di armi da caccia, coltelli, lanterne¹⁷. Di *Tartarin de Tarascon* di Alphonse Daudet, nelle *Listy z Afryki* non ritroviamo solo la panoplia venatoria, ma la stessa delusione provata dal protagonista quando, sbarcato ad Algeri, trova una città che è la copia d'oltremare di quella natia, la stessa assimilazione dei fin troppo volenterosi facchini locali a "corsari assetati di sangue" e finanche lo stesso poliziotto (in un caso algerino, nell'altro indiano) che a colpi di bastone mette in fuga mendicanti troppo insistenti.

Sbarcando a Port Said – scrive Sienkiewicz – mi circonda sulla banchina l'ennesima banda di pelandroni e di piccole pulci bipedi negre. Gli uni mi invitano a salire sulla loro barca quasi con la forza, le altre saltellano e mendicano. Di minuto in minuto aumenta la loro insistenza e diminuisce la mia pazienza, quando all'improvviso spariscono tutti. Che è successo? Ecco che si fa dappresso un poliziotto inglese, indiano. Questi, sempre pronto a prosternarsi ai bianchi come a entità supreme, non risparmia le bastonate ai *coloured*¹⁸.

16] Uno dei dogmi dell'orientalismo è il fatto che "abstractions about the Orient, particularly those based on texts representing a 'classical' Orient civilization, are always preferable to direct evidence drawn from modern Oriental realities", cfr. E. SAID, *Orientalism*, op. cit., p. 301.

17] Lettera inviata a Jadwiga Janczewska, Wiedeń, 10 XII 1890 in: H. SIENKIEWICZ, *Listy*, op. cit., p. 389.

18] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 47. Troviamo in Daudet: "mais à peine Tartarin eut-il mis pied à terre, le quai s'anima, changea d'aspect. Une bande de sauvages, encore plus hideux que le forbans du bateau, se dressa d'entre les cailloux de la berge et se rua sur le débarquant. Grands Arabes tout nus sous des couvertures de laine, petits Maures en eguenilles, nègres, Tunisiens, Mahonais, M'zabites, garçons d'hôtel en tablier blanc, tous criant, hurlant, s'accrochant à ses habits, se disputant les bagages, l'un emportent ses conserves, l'autre sa pharmacie, et, dans un charabia fantastique, lui jetant à la tête de noms d'hôtels invraisemblables... Étourdi de tout ce tumulte, le pauvre Tartarin allait, venait, pestait, jurait, se démenait, courait après ses bagages, et, ne sachant comment se faire comprendre de ces barbares, les haranguait en français, en provençal, et même en latin [...] Peine perdue. On ne l'écoutait pas. Heureusement qu'un petit homme, vêtu d'une tunique à collet jaune, et armé d'une longue canne de compagnon, intervint comme un dieu d'Homère dans la mêlée, et dispersa toute cette racaille à coups de bâton. C'était un sergent

E. W. Said ci insegna a cercare – nel testo orientalista – non solo quello che c'è, ma anche quello che manca. Nelle *Listy z Afryki* compare un caso non previsto dallo studioso americano: Sienkiewicz mostra quello che c'è, ma che non vuol vedere. Camminando per le strette strade di Zanzibar incrocia delle “fila di prigionieri, uomini e donne, legati con catene”¹⁹ e non si chiede chi siano, in una città che era il centro principale del traffico di schiavi sulla costa africana orientale. Ben diversamente si comporta il Marlow di *Heart of Darkness*, che quando vede dei neri in ceppi non si fa remore dal denunciare l'ipocrisia coloniale: “They were called criminals, and the outraged law, like the bursting shells, had come to them, an insoluble mystery from the sea”²⁰.

Sienkiewicz segue il principio orientalista di non dare voce all'oggetto dell'osservazione. Gli Swahili

sono costretti a darla vinta ai bianchi e *sicuramente* nutrono una profonda ammirazione per la loro potenza, per le loro ricchezze, per la loro autorità e il loro intelletto, ma fino ad ora riconoscono come propri legittimi signori gli arabi, e chi sa se non sia per il negro motivo di afflizione che quel suo signore debba oggi a sua volta darla vinta a quegli irrefrenabili parvenus bianchi giunti d'oltremare sulle loro ferree navi cariche di saette²¹.

Lo scrittore afferma di non sapere se le popolazioni indigene “nutrano una qualche riconoscenza verso l'uomo bianco per il fatto che dove ha messo piede è cessata la tratta degli schiavi”²² (e, se di schiavi ce ne sono ancora, basta fingere di non vederli), dal momento che “ancora oggi nel sangue africano è ben radicata la convinzione della legittimità della schiavitù”. E aggiunge: “D'altra parte, il negro con l'abolizione del traffico ha

de ville algérien” (A. DAUDET, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, Paris 2003, pp. 110-111). Nei due testi ritroviamo anche lo stesso più o meno inconfessato disagio che deriva da una sensazione di estraneità al nuovo contesto geografico, prima ancora che umano: nelle *Listy* Sienkiewicz, di fronte alle stelle del sud, si sente “dziwnie i nieswojo”, appunto, o – come avrebbe detto Conrad – “non al proprio posto”: la stessa esperienza in Daudet non la vive Tartarino, bensì la ... diligenza che dalla Provenza è stata relegata a far servizio nell'Africa del nord.

19] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 77. Non si capisce quale fosse realmente il grado di attenzione accordato da Sienkiewicz al fenomeno dello schiavismo, al di là delle asserite intenzioni letterarie. In una sua lettera a Mściław Godlewski inviata dal Cairo il 31 dicembre 1890, Sienkiewicz scriveva di temere le piogge, dal momento che a causa loro “si vede poco il paese, si caccia poco e non si incontrano le carovane con l'avorio e gli schiavi”, H. SIENKIEWICZ, *Listy do Mściława Godlewskiego*, a cura di E. KIERNICKI, ZNIO, Wrocław 1956, p. 154.

20] Cfr. J. CONRAD, *Heart of darkness*, WW Norton & Co., New York and London, 1971², p. 16.

21] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 85. Il corsivo è mio – LB.

22] Ibid., pp. 86-87.

sicuramente l'impressione di averci guadagnato per il fatto di non poter più cadere in schiavitù, ma anche di averci rimesso, giacché se prima poteva comprare o catturare schiavi, adesso non può più”²³. Sienkiewicz si dice altrettanto “sicuro” che “con stupore” gli Swahili osservino l'europeo che ha l'impudenza di ostacolare il passo ai cavalieri arabi, prendendoli finanche a bastonate “senza che un fulmine cada sulla sua testa arrogante”²⁴.

Di orientalista e coloniale c'è nelle *Listy z Afryki* la tendenza a definire l'"altro" esclusivamente sulla base di una sua caratterizzazione esteriore: a Zanzibar gli indigeni sono “pelli nere, teste completamente rasate, o coperte da capelli lanuginosi, bocche larghe, nasi schiacciati, cornee brillanti, braccialetti alle caviglie e anelli al naso”²⁵, allorché gli arabi hanno *tutti* sul volto l'espressione di qualcuno che non mangia da due giorni, e nei loro movimenti inconsulti è possibile cogliere i sintomi di una “fame febbrile”. Ovviamente i volti degli Swahili – “non sono belli: nasi schiacciati, denti storti a causa dei quali la parte inferiore del volto si protende in avanti”²⁶. Lamarchiane sono le continue similitudini tra gli abitanti dei luoghi attraversati e gli animali: una quattordicenne araba che fuma il narghilè ha l'aspetto di un “un abbattuto uccello selvaggio chiuso in gabbia”²⁷, i bambini che in Tanganika fanno il bagno in un laghetto assomigliano “a girini che si scaldano al sole”²⁸, gli adulti a un “branco di ippopotami”, mentre una “gregge nera” è quella dei portatori che devono trasferire sulla spiaggia i passeggeri della nave giunta a Bagamoyo. Sienkiewicz sceglie di farsi portare a spalle, e si mette “a cavalcioni di un negro”, superando “il timore involontario di impeciarsi gli abiti bianchi”²⁹.

Può forse essere utile osservare come l'approccio essenzialista e lamarchiano non fosse caratteristica di *tutti* gli scrittori europei che all'epoca si impegnarono a trattare il tema del viaggio in Africa. Nel 1873 Robert Michael Ballantyne, un acclamato scrittore per ragazzi, pubblicava un romanzo sulla

23] Ibid., p. 86. Il corsivo è di LB.

24] Ibid.

25] Ibid., p. 82.

26] Questo tipo di osservazioni ritornano in modo sostanzialmente immutato in *Per deserti e per foreste*, dove – a proposito delle ragazze della tribù Wahima – troviamo che “la non comune bruttezza delle negre le faceva assomigliare a delle streghe”, (H. SIENKIEWICZ, *Quo vadis? Per deserti e per foreste*, trad. di G. GROMSKA, UTET, Torino 1964, p. 831). Uno dei personaggi europei di *Black Ivory* (vedi *ultra*), Disco, ammette invece di aver sempre pensato alle ragazze africane in termini di stereotipo: “I’ve always thought that all niggers had ugly flat noses an’ thick blubber lips. But look at that one: her lips are scarce a bit thicker than those of many a good-looking lass in England”, (R. M. BALLANTYNE, *Black Ivory*, Bibliobazaar, Charleston SC, 2007, p. 23).

27] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 55.

28] Ibid., p. 119.

29] “mimowolną obawę, czy nie posmolę o jego czarną skórę mego białego ubrania” (Ibid., p. 125).

tratta degli schiavi, *Black Ivory: a Tale of Adventure Among the Slavers of East Africa* che presenta più di una convergenza tematica tanto con le *Listy z Afryki* quanto con *Per deserti e per foreste*. Nel suo testo Ballantyne, a proposito dell'aspetto e degli usi delle popolazioni Swahili, cercava – riuscendovi – di adottare un atteggiamento di relativismo culturale che permettesse al giovane lettore europeo di apprezzare le differenze con il contesto di appartenenza senza l'espressione di giudizi di valore³⁰. In questo caso è davvero giustificato parlare di paternalismo, e non di razzismo, ma non è certo che lo sia in altri³¹. Può essere utile riportare qui una citazione per esteso:

The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly and the men were [...] No they were not inhuman. Well, you know that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped and spun and made horrid faces, but what thrilled you, was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly³².

È oramai celebre l'osservazione dello scrittore Achebe Chinua a proposito del capolavoro conradiano: “Herein lies the meaning of *Heart of Darkness* and the fascination it holds over the Western mind: ‘What thrilled you was

30] Ballantyne cerca non solo di spiegare ai suoi piccoli lettori come “our ideal of the negro” possa contrastare con la realtà, giacché spesso gli indigeni non hanno il naso schiacciato o labbra più carnose di quelle di qualche “roast-beef-loving John Bull”, ma li invita a tener conto della complessità del reale: “Tribes in Africa differ materially in many respects, physically and mentally, just as do the various tribes of Europe”. Finanche i piattini inseriti da alcune tribù nel labbro inferiore, che tanto scalpore avevano destato in Sienkiewicz, un personaggio del romanzo non li trova necessariamente più impressionanti degli orecchini sfoggiati da tanti europei. Cfr. R. M. BALLANTYNE, *Black Ivory*, op. cit., pp.110-111.

31] Andrzej Klominek, per esempio, sostiene che “Sienkiewicz scrive dei neri con evidente benevolenza, tanto nel romanzo [*W pustyni i w p puszczy*] quanto nelle *Lettere*. Si tratta a dire il vero di una benevolenza paternalistica, quella che si accorda ai bambini, quali per l'appunto erano Kali e Mea. Ma era questa la convenzione della scrittura favorevole ai neri, ai tempi, e Sienkiewicz non faceva sicuramente parte di quel ristretto novero di autori capaci di sottrarsi al luogo comune ‘il nero non è che un grosso bambino’. (A. KLOMINEK, *Ogniem i mieczem...*, op. cit., p. 25). Anche J. RUSZAŁA, *W krainie...*, op. cit., p. 9, è convinta che “l’atteggiamento di Sienkiewicz per i negri ha un carattere di accondiscendenza paternalistica, le popolazioni africane sono trattate come bambini”. La convinzione che l’atteggiamento di Sienkiewicz nei confronti delle popolazioni indigene dell’Africa centro-orientale fosse tutto sommato bonario e paternalistico compare a più riprese nello studio di Z. NAJDER, *Listy z Afryki Henryka Sienkiewicza*, “Pamiętnik Literacki”, Anno XLVII, 4/1965, pp. 333-350.

32] J. CONRAD, *Heart of Darkness*, op. cit., pp. 36-37.

just the thought of their humanity – like yours [...] Ugly’.” Chinua ci tiene a sottolineare:

The point of my observations should be quite clear by now, namely that Joseph Conrad was a thoroughgoing racist. That this simple truth is glossed over in criticisms of his work is due to the fact that white racism against Africa is such a normal way of thinking that its manifestations go completely unremarked³³.

Si tratta di un’osservazione sicuramente applicabile agli scritti di Sienkiewicz:

Fin dall’inizio ci attorniò un gruppetto di bambini completamente nudi, che chiedevano insistentemente l’elemosina. Tra di loro c’erano certe buffe figurette – quasi finte – di bambini di quattro-cinque anni, dalle testoline tonde e ricciute, dagli occhi che ricordavano la madreperla incastonata nell’ebano, dai ventri sporgenti e dalle gambette sottili, su cui saltellavano come piccole pulci nere. Tutte questa massa di persone dalle pelli di colore diverso, la nudità dei corpi grandi e piccoli, i movimenti inconsulti, il frastuono delle diverse lingue, hanno dell’orgia esotica. Ti sembra di sognare, ma si tratta di un sogno che è anche incubo. Vi si nasconde qualcosa di febbrile e di ostile. Guardando questo formicolio di persone si prova la stessa sensazione di star osservando un brulichio di vermi³⁴.

Ci si potrebbe soffermare su molti altri aspetti delle *Lettere*, quali per esempio l’ostilità esibita da Sienkiewicz per gli arabi e per la religione musulmana o l’altrettanto esibita approvazione delle politiche coloniali britannica e tedesca. Quello più gravido di conseguenze per il prosieguo della sua attività letteraria è la positivisticamente asserita superiorità dell’osservatore sull’oggetto osservato, del detentore della narrazione rispetto a chi viene narrato. Su *Per deserti e per foreste* (1911) si è scritto molto. Come ogni opera letteraria di grande rilevanza artistica, offre lo spunto per una molteplicità di diverse interpretazioni: ci si può chiedere se la posizione espressa dal narratore nei confronti dei personaggi come Kali o Mea sia paternalistica o apertamente razzista, se il testo non contenga delle velate critiche ai progetti di espansione imperiale della Gran Bretagna ai danni non solo dell’Impero Ottomano ma anche di un Egitto semi-indipendente, se non vi sia da parte di Sienkiewicz una certa condivisione di alcune delle istanze irredentistiche del Mahdi (ancorché presentando il personaggio

33] A. CHINUA, *An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness*, “Massachusetts Review”, 18/1977, pp. 251-261.

34] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 45.

in una chiave completamente travisata rispetto alle fonti consultate, come *Feuer und Schwert in Sudan* [1896] di Slatin Pashà)³⁵. Nel romanzo per ragazzi, così come nelle *Lettere*, la superiorità ontologica dell'osservatore è un dato "a priori" che non necessita di riscontri concreti. Si tratta infatti della superiorità della conoscenza teorica su quella empirica – peraltro ritenuta impossibile o inutile: Staś desume la ingratitudine e la stupidità di Kali sulla base dei "libri che aveva letto a Porto Said e i racconti dei viaggi dai quali aveva appreso la stoltezza dei negri, che talvolta gettano il carico e scappano anche quando la fuga può essere per loro fatale"³⁶. Staś "conosceva i negri dai racconti degli esploratori, dalle avventure di Linde ed in parte per esperienza propria, [e] sapeva che al primo sorgere delle difficoltà, dei pericoli e delle fatiche, molti di quegli uomini se ne sarebbero fuggiti, e forse non gliene sarebbe rimasto nessuno"³⁷. Tuttavia ciò non trova riscontro né nella narrazione, allorché fino a questo punto nessun indigeno ha mai abbandonato Staś in difficoltà, né nella diretta esperienza di Sienkiewicz, come sappiamo dalle *Listy z Afryki*. Si tratta di un'informazione desunta dal libro di Henry Morton Stanley *Into Darkest Africa* (1890).

Il tradimento del principio scienziasta del "non effettuare affermazioni senza fornirne le prove" ha precise conseguenze nel campo dell'etica. Ne è chiara dimostrazione uno specifico episodio del libro. Staś e Nel riescono ad addomesticare un elefante africano, il celebre King, e fanno il loro ingresso in un villaggio indigeno in groppa proprio a quell'animale che è solito farne vivere gli abitanti nel terrore e nella miseria:

Ma nessuno di loro aveva ancora mai visto un elefante diventare schiavo dell'uomo tanto da permettergli di montargli sulla nuca. Non c'era quindi da stupirsi che quello spettacolo, sorpassando la loro immaginazione, li rendesse titubanti, così che non sapevano essi stessi che fare, se lottare o fuggire all'impazzata³⁸.

Di fatto gli indigeni Shilluk non avrebbero potuto credere ai loro occhi per il semplice motivo che in Sienkiewicz i due bambini cavalcano una *Loxodonta Africana Pharaonensis*, ovvero l'estinto elefante nordafricano, quello con cui Annibale attraversò le Alpi, invece di una inaddestrabile e assai irascibile

35] Ad avviso di A. KLOMINEK, *Ogniem i...*, op. cit., p. 99, in: *W pustyni i w puszczy* di Sienkiewicz "non mancano accenni al carattere popolare e di massa del movimento mahdista così come alle sue radici sociali. Altro è dire che di quel movimento Sienkiewicz scrisse senza alcuna simpatia". Z. NAJDER, *Listy...*, op. cit., p. 349, dal canto suo ricorda come Stefan Marusiński in un suo articolo sul *Wędrowiec* avesse definito quella del Mahdi una "rivoluzione socialista".

36] H. SIENKIEWICZ, *Per deserti e per foreste*, UTET, Torino 1964, trad. Giannina GROMSKA..

37] Ibid., p. 841.

38] Ibid., p. 304.

*Loxodonta Africana*³⁹. Sienkiewicz utilizza l'asservimento dell'animale per gettare una luce soprannaturale sui due piccoli protagonisti: agli indigeni del villaggio compare un "dobry Mzimu" che non assomiglia alle loro squadrate sculture di legno, ma un "un idolo fulgido, dolce e sorridente"⁴⁰. Il popolo e il re sufficientemente sciocchi da credere agli inganni dello stregone Kambo sono stati "illuministicamente", "positivisticamente" resi edotti della propria ignoranza e superstizione da divinità bianche comparse a cavallo di un animale estinto già all'epoca dei romani per il suo eccessivo uso nelle venationes⁴¹. L'assunto orientalista e colonialista che "gli indigeni non hanno letteratura" non solo permette allo scrittore europeo di esercitare il suo controllo sulle popolazioni locali attraverso la loro osservazione e descrizione dall'esterno, ma lo spinge, in questo caso più che in altri, a dar vita a una narrazione che ratifica il proprio predominio esistenziale⁴². Questo non accadeva certo per la prima volta:

He began with the argument that we whites, from the point of the development we had arrived at, 'must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings – we approach to them with the might of a deity', and so on, and so on. 'By the simple exercise of our will we can exert a power for good practically unbounded,' etc. etc. from that point he soared and took me with him. The peroration was magnificent, though difficult to remember, you know. It gave me the notion of an exotic Immensity ruled by an august Benevolence. I made me tingle with enthusiasm. This was the unbound power of eloquence – of words – of burning noble words. There were no practical hints to interrupt the magical current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, scrawled evidently much later, in an unsteady hand, may be regarded as the exposition of a method. It as very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment

39] L'unico ad aver fatto caso alla questione sembra essere stato l'illustratore Szymon Kobyliński, che sottolinea come "il carattere costantemente inaddomesticabile della varietà africana costituisca il principale ostacolo alla sua convivenza con l'uomo". Kobyliński ipotizza, un po' ingenuamente, che Annibale abbia fatto ricorso a elefanti indiani; cfr. Sz. KOBYLİŃSKI, *Przez pustynię i puszcze. O ilustrowaniu klasyki*, PIW, Warszawa 1990, p. 60.

40] H. SIENKIEWICZ, *Per deserti...*, op. cit., p. 307.

41] Ibid., p. 812. Sienkiewicz si cura di specificare che "i negri, finché il maomettismo non innesta nelle loro anime l'odio contro gli infedeli, sono piuttosto paurosi e miti", dal momento che -aveva premesso nelle *Listy* – è l'Islam "a fare del negro un lupo per gli altri negri" (H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., rispettivamente p. 319 e p. 132).

42] La convinzione sembra peraltro condivisa anche da R. M. Ballantyne, per il quale "savages have no literature [...] Neither have they any religion worth of the name", R. M. BALLANTYNE, *Black Ivory*, op. cit., pp. 111-112.

it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: 'Exterminate all the brutes!'⁴³.

Se Kurtz nella sua relazione alla International Society for the Suppression of Savage Customs fa ricorso allo stesso tipo di argomentazioni impiegate da Sienkiewicz ("dobbiamo necessariamente apparire a loro [ai selvaggi] come degli esseri soprannaturali; ci accostiamo a loro con una forza quasi divina"⁴⁴), Marlow denuncia il discorso coloniale come narrazione intenzionata a creare/ricreare la realtà sulla base di una sua descrizione totalmente arbitraria, ma sapientemente indirizzata verso l'unico destinatario ritenuto possibile, la società imperiale. La follia di Kurtz consiste soltanto nell'aver voluto svelare al destinatario del discorso coloniale la semplice verità che si nasconde dietro "il potere illimitato dell'eloquenza", dietro ogni "commovente appello a tutti i sentimenti più altruistici": "sterminate tutti quei bruti". La natura delle cose resta sostanzialmente immutata se Staś Tarkowski non sottoscrive – come Kurtz – la sua presenza in Africa con la propria firma, ma con le parole "la Polonia non è mai morta"⁴⁵. L'intenzione di Sienkiewicz è quindi quella di scrivere dell'Africa "a conforto dei cuori polacchi" ("ku pokrzepieniu polskich serc")⁴⁶. Lo scrittore affida al suo romanzo la funzione compensativa che secondo Said la letteratura di viaggio coloniale svolge rispetto alla crisi della modernità. È lo stesso Sienkiewicz a segnalare nelle *Listy z Afryki* come il viaggio in Africa, reale e/o letterario, sia la precisa espressione di una volontà di potenza, di un desiderio di dominio:

la vita civilizzata assorbe e attenua enormemente questo desiderio di dominio, che pure sonnecchia nell'animo pronto a risvegliarsi alle prima occasione. Una volta

43] J. CONRAD, *Heart of Darkness*, op. cit., p. 51.

44] J. CONRAD, *Cuore di tenebra*, trad. it. L. SARAVAL, Garzanti, Milano 1990, p. 67.

45] Se date e dati possono aiutarci a inquadrare la questione, si può segnalare che *Heart of Darkness* è del 1899 (pubblicato nel 1902), *W pustyni i w puszczy* esce nel 1911 e tra il 1890 e il 1908 le pratiche coloniali di Leopoldo re del Belgio dimezzano la popolazione del Congo. C'è chi non si è fatto remore nel rivendicare "in positivo" l'atteggiamento filoimperialista espresso da Sienkiewicz in *Per deserti e per foreste*. L'autore della prefazione all'edizione inglese pubblicata a Varsavia nel 1991 scrive: "What is astounding is the fact that while literary taste may have changed in the nearly hundred years since the time when Stas i Nell wandered in the African wilderness, the general situation in that part of the world remains today oddly similar to that of a century ago. Rampaging Moslems fanatics led by a charismatic religious leader, kidnapping as a thriving industry, Polish engineers employed in African countries – we have all of these today". Il romanzo di Sienkiewicz, per Aleksander T. LUTOSŁAWSKI, *Preface to: In Desert and Wilderness*, trad. inglese di Max A. DRZEMAL, Polonia Publishers, Warsaw 1991, pp.1-2., si fa espressione dell'"aura of the unspoken assumption of an omnipotent and benevolent [sic! "benevolent"] Empire".

46] H. SIENKIEWICZ, *Per deserti...*, op. cit., p. 844.

che si sia risvegliato, anche l'uomo più raffinato, il peggior scettico e pessimista, comprende che preferisce impartire ordini, sia pur ai tropici, in un misero villaggio di negri, che non doverne ascoltare nella più magnifica città europea. Questa è la natura umana⁴⁷.

Il romanzo borghese europeo è una narrazione di disillusioni e fallimenti, il romanzo coloniale – di successi, di trionfi⁴⁸. In Oriente diviene possibile quello che invece non si può portare a termine nel proprio ambiente occidentale – dove il tentativo di coronare la propria ricerca col successo è destinato a scontrarsi con gli ostacoli frapposti dalla propria mediocrità individuale e dalla corruzione sociale. Il tempo nel romanzo borghese è – ci dice Said sulla scorta di György Lukács – portatore di ironia, fa sprofondare il protagonista nelle sue illusioni per poi svelarne la futilità. Là però dove l'eroe può muoversi a piacimento nel contesto geografico esercitando la propria volontà di potenza, il tempo è al suo fianco, garantendogli il raggiungimento degli scopi. Prima ancora che dalla lettura di *Kim* di Joseph Rudyard Kipling (1901), attestata da *W pustyni i w puszczy*, Sienkiewicz ha derivato questa sensazione dalla sua stessa esperienza di viaggio in Africa, allorché sulla nave che lo riporta in Europa annota come

la compagnia sia assai interessante, dal momento che si compone, oltre che di forestieri, di una Francia coloniale così diversa da quella odierna, spossata, decadente e al contempo opportunistica. Queste creole dai volti olivastri, dalle enormi trecce e dallo sguardo intenso sono l'universo di Bernardin de St. Pierre, Chateaubriand, forse Balzac, non certo di Bourget o di Maupassant⁴⁹.

La Francia coloniale torna a essere quella della grandeur imperiale, e non quella della meschinità borghese o dello scetticismo morale delle classi privilegiate. In questo senso *Per deserti e per foreste*, del 1911, può essere visto come una sorta di presa di distanza dagli esperimenti di romanzo contemporaneo quali *Bez dogmatu* (1891) e *Rodzina Połanieckich* (1895): non deve peraltro essere stato un caso infatti se il viaggio africano venne intrapreso proprio dopo aver consegnato alle stampe *Senza dogma*.

47] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 153.

48] In E. SAID, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 192, troviamo un seguente passaggio: "How very different this all is from the lustreless world of the European bourgeoisie, whose ambience as every novelist of importance renders it reconfirms the debasement of contemporary life, the extinction of all dreams of passion success and exotic adventure. Kipling's fiction offers an antithesis: his world, because it is set in an India dominated by Britain, holds nothing back from the expatriate European".

49] H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, op. cit., p. 269.

2. UNA PALINODIA ANTICOLONIALE: *ŚLADAMI STASIA I NEL* DI MARIAN BRANDYS

W pustyni i w puszczy ha conosciuto un ininterrotto successo editoriale attestato da un'infinità di edizioni e di traduzioni (almeno undici), da una "prosecuzione" non ufficiale a firma di Wojciech Sambory (in realtà opera di un collettivo editoriale) *Powrót do Afryki*, pubblicata nel 1993, una carriera ininterrotta di lettura scolastica, se si eccettuano gli anni dal 1949 al 1956, quando venne considerato un manifesto di propaganda imperialista⁵⁰. E ancora: è stato oggetto di numerose monografie scientifiche, due adattamenti cinematografici (rispettivamente del 1973 e del 2001) e uno a fumetti. E di una palinodia. Perché sarebbe difficile definire diversamente la rilettura operata da Marian Brandys alla luce delle coeve lotte di liberazione coloniale. Il giornalista giunge in Egitto "sulle tracce di Staś e Nell" nella primavera del 1956, all'indomani della rivoluzione dei liberi ufficiali di Nasser e della nazionalizzazione del canale di Suez, visitando il Sudan nello stesso anno in cui il paese ottiene l'indipendenza dalla Gran Bretagna. Non mancano nel testo ironiche annotazioni "orientaliste", tutte incentrate sui due volti di un paese le cui strade sono sorprendentemente affollate da un numero di automobili "doppio rispetto a Varsavia", ma anche consolatoriamente solcate da cammelli carichi di legna⁵¹. Brandys sembra cedere alla convenzione per cui il viaggiatore occidentale giunge in Africa munito di un bagaglio di rappresentazioni che gli impediscono di percepire ogni evoluzione nella realtà osservata: "al tempo delle mie prime escursioni egiziane mi interessavano soprattutto quegli elementi delle letture di Karl May che mi erano rimasti impressi nella memoria. E quindi: turbanti, fez, gellabie, donne velate, beduini e muezzin, deserto e carovane di cammelli. In una parola, tutto ciò che da noi va sotto il comune denominatore di esotismo"⁵². Si tratta di una vera e propria forma di "pre-giudizio", di una griglia interpretativa in cui la realtà è destinata a introdurre un elemento di contraddizione: "No, non è la vera Africa – pensavo passando accanto a lussuosi negozi o fendendo una folla di elegantissimi pedoni nel centro del Cairo. – Macché Africa! Qui uno deve sempre stare attento a non cadere sotto un'automobile!"⁵³

50] Cfr. J. RUSZAŁA, op. cit., pp. 28-29.

51] "Che spettacolo! – glossa Brandys – Ma allora è davvero l'Africa!" in: M. BRANDYS, *Śladami Stasia i Nel. Z panem Biegankiem w Abisynii*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974.

52] Ibid., p. 28.

53] Ibid., p. 101.

E poco più avanti riconosce di essersi sentito costretto a ricercare “la vera Africa” altrove, nella rilettura di *W pustyni i w puszczy*.

Nei fatti però, la realtà “orientale” cessa di essere oggetto di osservazione, rifiuta di aderire alle rappresentazioni occidentali, e soprattutto prende la parola. Le convinzioni orientaliste pregresse vengono contraddette punto per punto dal portavoce della cultura locale, che rifiuta di lasciarsi definire dall'esterno. Lo studente di archeologia Halil, che fa da interprete, obietta alla visione dei beduini come “orgogliosi e romantici cavalieri del deserto”, dal momento che per la società egiziana contemporanea sono solo “ladri di bestiame, incorreggibili vagabondi e pelandroni”: “Per farla breve, l'atteggiamento di Halil per i romantici beduini era lo stesso che alcuni in Polonia ostentano nei confronti dei nomadi Rom”⁵⁴. Lo stesso deserto, solcato da “misteriose carovane di cavalieri”, popolato da beduini, meharisti e miraggi, un deserto così perfetto da far gridare allo scrittore “adesso sì che mi sento in Africa!”⁵⁵, per Halil non è altro che un ostacolo allo sviluppo dell'agricoltura e la causa della congiuntivite cronica che porta alla cecità tanti egiziani. Finanche là dove l'Africa sembra confortare il viaggiatore nelle sue aspettative stereotipiche, di fatto pone nuove questioni che capovolgono ironicamente l'usuale configurazione “orientalistica” del rapporto tra realtà e letteratura. Dal momento che gli incaricati commerciali intenzionati a recarsi in Sudan richiedono un visto d'affari, il giornalista e “letterato” Brandys fornisce come motivo del suo viaggio il desiderio di stringere rapporti con gli scrittori locali. Benché l'ambasciata sudanese al Cairo lo accolga nel modo più rassicurante, con interni corrispondenti alle rappresentazioni orientaliste⁵⁶, lo stereotipo che vuole l'oriente privo di una narrazione propria si vendica in modo tanto logico quanto inaspettato. Il visto infatti viene negato da un funzionario dell'ambasciata che spiega:

Il fatto – disse cortesemente il segretario, è che siamo una società molto giovane, e solo da poco ci siamo liberati dal giogo dell'occupazione. A parte quella popolare, in Sudan non vi è nessun'altra letteratura. In pratica, per ottenere il visto dovrebbe aspettare che nascesse un'autentica letteratura sudanese⁵⁷.

L'esplicita ammissione della mancanza di una narrativa postcoloniale di origine nazionale costringe lo scrittore europeo a definire il proprio contesto letterario di appartenenza:

54] Ibid., p. 29.

55] Ibid.

56] Ibid., p. 106.

57] Ibid., p. 108.

Le giuro che non mi interessano affatto i rapporti con gli scrittori sudanesi e non ho la benché minima intenzione di aspettare che nasca una letteratura sudanese. A interessarmi è soprattutto la letteratura polacca. ‘Oh, I see!’ Si stupì il segretario⁵⁸.

Nella relazione tra le due culture, in assenza di un discorso postcoloniale esplicitato in termini letterari, l’unica narrazione che rimane non può che essere coloniale. Brandys è costretto ad ammettere di essere il portatore di una forma monopolistica di narrativa:

Vede, signor segretario, nella letteratura polacca *abbiamo* un famoso romanzo per ragazzi, la cui trama si svolge in Sudan. E nel romanzo compare il vostro celebre Mahdi. E in Polonia tutti i ragazzi che vanno a scuola lo conoscono e ... lo amano (lo strano è che per quella mostruosa menzogna non mi sia caduto sulla testa il soffitto dell’ambasciata sudanese!)⁵⁹.

Allorché cessa di essere monopolistico e autoreferenziale, il romanzo europeo è costretto ad ammettere la propria natura coloniale, pena l’entrare in crisi a causa di una sua esplicita ammissione di non rispecchiare la realtà. Brandys per ovvi motivi non può (o non vuole) denunciare gli intenti coloniali di *W pustyni i w puszczy*, per cui è costretto a “redigerlo” secondo le esigenze di una situazione del tutto imprevista: quella in cui l’oggetto della narrazione è divenuto anche il suo destinatario.

– Oh, that’s very, very interesting! – si rallegrò il segretario, e mi pregò di esporgli brevemente il contenuto del libro. Mi accinsi a riassumere a quel sudanese *Per deserti e per foreste*, *ovviamente* omettendo quelle parti che potevano risultare controproducenti ai fini dell’ottenimento del visto⁶⁰.

Brandys frapponne un’ultima resistenza alla vittoria del discorso anti-coloniale, attestata dall’avverbio “oczywiście”. La sua (non sappiamo quanto inconscia) adesione, o forse abitudine, ai clichés del colonialismo letterario riemerge per un attimo nelle consuete vesti di un umanitarismo filantropico che non è altro che paternalistica accondiscendenza occidentale: il funzionario, quando Brandys ha finito il suo riassunto, si frega le mani e riprende “la sua aria di uno Zio Tom in imbarazzo”.

58] Ibid.

59] Ibid. Il corsivo di LB.

60] Ibid., p. 109. Il corsivo di LB. L’intervento del segretario è contrassegnato da quell’ironia che costituisce uno degli strumenti con cui viene messo in discussione il discorso coloniale (post-colonial irony): cfr. L. GHANDI, *Postcolonial Theory*, Columbia University, NY 1998.

I problemi segnalati da Brandys sono pertanto due: uno deriva dalla crisi della posizione monopolistica e autoreferenziale della narrazione letteraria occidentale riguardo all'Africa, l'altro dalla "scoperta" che l'Oriente non è un fenomeno dato e pienamente descrivibile – giacché immobile – ma è un processo, un divenire. Le due questioni sono strettamente legate e presentano delle soluzioni solo se e quando l'osservatore occidentale si mette in gioco, si pone in ascolto e partecipa attivamente alla costruzione di una narrativa che non è la sua. Brandys infatti sembra fare apertamente ammenda per le posizioni anti irredentiste assunte a suo tempo da Sienkiewicz con riguardo alla questione nazionale sudanese: nel museo dedicato alle vicende del mahdismo ospitato nella casa del califfo Abdullahi a Omdurman, il giornalista osserva le armi primitive dei mahdisti, le loro lance e le sciabole, confrontandole con le mitragliatrici Maxim di cui aveva fatto uso Kitchener nella battaglia di Omdurman, dove le truppe anglo egiziane avevano avuto solo quarantotto caduti, ma avevano inflitto ai mahdisti undicimila perdite e avevano giustiziato moltissimi dei feriti, nonostante le assicurazioni di Staś Tarkowski a Kali che "i bianchi non uccidono i prigionieri". Brandys assimila la disperata impresa dei mahdisti alla più alta espressione dell'eroismo polacco in tempi moderni: "Nell'atmosfera di quell'esotico museo africano c'era qualcosa che mi ricordava l'insurrezione di Varsavia. Quella stessa disperata, eroica resistenza senza possibilità di successo, preventivamente votata alla disfatta"⁶¹. L'identificazione tra le vicende storiche polacche e quelle del Sudan avviene attraverso un processo di trasferimento sul passato di una consapevolezza politica maturata "qui ed ora". Lo chauffeur Idris nel museo indossa l'uniforme e impugna le armi di un mahdista del 1898:

*Fino ad allora avevo valutato tutte le vicende che hanno luogo in Per deserti e per foreste con gli occhi di Staś e di Nell, perché tutte le mie simpatie andavano ai due bimbi rapiti. Adesso per la prima volta dovevo guardare ai fatti di Per deserti e per foreste attraverso lo sguardo di Idris il mahdista. Perché Idris il mahdista si identificava col mio simpatico amico, Idris lo chauffeur*⁶².

Scrivendo Said che una delle caratteristiche specifiche dell'orientalismo è quella che può essere definita come una sorta di essenzialismo sincronico, basato sulla convinzione che l'intero Oriente possa essere visto e descritto panotticamente, così che diviene necessario eliminare o ignorare

⁶¹] Ibid., p. 168.

⁶²] Ibid., p. 169. Il corsivo è di LB.

ogni dettaglio che si muova, che introduca una diacronia nel sistema. All'opposto di questa visione circolare e immobile si trova la

narrative [as] the specific form taken by written history to counter the permanence of vision [...] Narrative asserts the power of men to be born, develop, and die, the tendency of institutions and actualities to change, the likelihood that modernity and contemporaneity will finally overtake "classical" civilizations; above all, it asserts that the domination of reality by vision is no more than a will to power, a will to truth and interpretation, and not an objective condition of history⁶³.

La narrazione storica pone fine alla leggenda di un oriente immutabile e alle favole autoconsolatorie del viaggiatore europeo, che per la prima volta si trova in una condizione di difficoltà, obbligato com'è a rispondere a nuovi interrogativi:

Per tutta la strada dalla casa del califfo Abdullahi alle colline Kerreri mi chiesi che sarebbe accaduto se il romanzo *Per deserti e per foreste* fosse stato tradotto in arabo e dato da leggere a quegli scolaretti di Omdurman che mi seguivano passo passo come un seguito fedele e inseparabile⁶⁴.

Il problema della traduzione è quello – in termini letterari e letterali – della traslazione del testo narrativo in un contesto culturale che non è stato in alcun modo previsto o contemplato dal mittente. Brandys pone in termini pratici ciò che Said porterà all'attenzione del lettore europeo una trentina di anni dopo, sottolineando come gli scrittori occidentali fino alla metà del ventesimo secolo "wrote with an exclusively Western audience in mind"⁶⁵. In un contesto post coloniale non sarebbe più stato possibile analizzare il grande romanzo borghese europeo senza tenere in considerazione il fatto che Jane Austen, Charles Dickens o Flaubert scrivevano "without any thought of possible responses by the Caribbean or Indian natives resident". Sicuramente non lo aveva fatto Sienkiewicz, con conseguenze eticamente drammatiche per chi si fosse trovato a fare da tramite tra il testo e il suo nuovo ambito di ricezione:

È chiaro che i lettori polacchi di *Per deserti e per foreste* avrebbero potuto chiedere ai loro colleghi di Omdurman perché Chamis, Idris e Gebhr trattassero così male Staś e Nell. E gli scolari di Omdurman avrebbero risposto che a quel tempo in Sudan

63] Cfr. E. SAID, *Orientalism*, op. cit., p. 240.

64] M. BRANDYS, *Śladami Stasia...*, op. cit., p. 169.

65] Cfr. E. SAID, *Culture and ...*, op. cit., p. 78.

si combatteva una guerra per la libertà, che i sudanesi odiavano i bianchi che si intromettevano nei loro affari, che Chamis, Idris e Gebhr erano stanchi e nervosi perché li inseguiva la polizia e i due bambini facevano di tutto per portarla sulle tracce della carovana.

E poi i miei piccoli compagni di Omdurman sarebbero arrivati al punto in cui Staś uccide Chamis, Gebhr e i due beduini [...] No, preferivo non pensarci nemmeno⁶⁶.

Brandys si impegna così in un tipico esercizio di lettura contrappuntistica di stampo saidiano, là dove “a new integrative or contrapunctual orientation in history [...] sees Western and non-Western experiences as belonging together because connected by imperialism”⁶⁷. E che in epoca post-coloniale non esistano alternative a una lettura contrappuntistica del romanzo borghese europeo, Brandys lo constata *de visu* allorché – ricevuto dal figlio del Mahdi, Sir Ayed Abdel Rahman, il “re non coronato del Sudan” – si trova nuovamente nella necessità di esporre il contenuto del romanzo: “Dovetti ancora una volta comporre il mio riassunto così che non vi fosse nulla di negativo sul Mahdi e i mahdisti”⁶⁸. Di nuovo la presupposta superiorità ontologica del testo occidentale crolla di fronte alla inaspettata necessità di confrontarsi con l’oggetto del suo discorso. Abdel Rahman, infatti, messo al corrente dell’esistenza di un romanzo polacco che celebra le vicende dell’insurrezione nazionale capeggiata da suo padre, si ripropone di favorirne la traduzione in arabo e la pubblicazione in Sudan. A Brandys non rimane che fare orientaltisticamente affidamento sulla presunta propensione degli arabi a rimandare, così da trovarsi al sicuro in Polonia quando la traduzione farà la sua comparsa nelle librerie di Chartum. Se c’è una lezione che si può trarre dalle singolari avventure di Marian Brandys in Sudan, è che la realizzazione della goethiana *Weltliteratur* non passa attraverso le letterature nazionali, bensì per una letteratura comparata che operi con gli strumenti della lettura contrappuntistica.

APPENDICE: COLPA E CONTRAPPUNTO IN *EBANO* DI RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Un approccio comparativo non eurocentrico alle questioni di un passato coloniale può divenire anche la risposta all’interrogativo che più di una volta è stato posto da Ryszard Kapuściński riguardo alla “colpa” di questo

66] M. BRANDYS, *Śladami Stasia...*, op. cit., p. 170.

67] Cfr. E. SAID, *Culture and...*, op. cit., p. 337.

68] M. BRANDYS, *Śladami Stasia...*, op. cit., p. 209.

passato⁶⁹. Nel 1996, in *Lapidarium III*, Kapuściński scriveva di aver ricevuto in visione una sceneggiatura di un film sui pregiudizi razziali dei polacchi⁷⁰. Il reporter si chiedeva per quale motivo i suoi connazionali avessero finito con l'interiorizzare stereotipi che non corrispondevano alla loro esperienza storico-sociale. L'ideologia della superiorità razziale dei bianchi era nata in occidente per giustificare crimini quali la tratta degli schiavi e l'espansione coloniale, cui i polacchi non avevano preso parte. Nel XIX secolo, annotava Kapuściński "la nostra situazione era più affine al destino dell'Africa che non a quello della Svizzera o dell'Olanda: eravamo una colonia delle potenze confinanti. Le colonie amministrate da Berlino a quel tempo erano il Tanganica, la Polonia e il Ruanda-Burundi"⁷¹. Anche in epoca direttamente post-coloniale il sistema politico polacco era più affine all'autoritarismo di uno stato del Terzo Mondo che non alla democrazia occidentale⁷². A pro-

69] Kapuściński sembrava personalmente ossessionato dal problema della "colpa metafisica" in senso jaspersiano (cfr. S. DE FANTI, *Parlare di guerra e sognare di pace; Note e notizie sui testi*, in: R. KAPUŚCIŃSKI, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di Silvano De fanti, traduzioni di Vera Verdiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2009, p. XIV). Riporta Artur Domosławski nella sua biografia *Kapuściński non-fiction* come il giornalista, dopo un incontro con i lettori, avesse scritto in una relazione: "Nei confronti dell'Africa abbiamo la coscienza pulita: non abbiamo mai avuto colonie, siamo stati noi a soffrire sotto il tallone coloniale. C'è nella nostra storia qualcosa che rende particolarmente vicino il dramma vissuto dal Continente Nero. I destini, le lotte, le opportunità dei suoi abitanti", cfr: A. DOMOSŁAWSKI, *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010, p. 76. In *Ebano* scriverà: "La mia coscienza non arrivava a risolvere il problema della colpa. In quanto bianco, per loro ero colpevole. La schiavitù, il colonialismo, cinquecento anni di torti subiti erano stati opera dei bianchi, quindi anche mia. Mia? Non riuscivo in alcun modo a provare un senso di colpa salvifico e purificatore" (R. KAPUŚCIŃSKI, *Ebano*, trad. it. V. VERDIANI, Feltrinelli, Milano 2009, p. 41).

70] R. KAPUŚCIŃSKI, *Lapidarium III*, Czytelnik, Warszawa 1997, p.177.

71] Ibid., p. 178.

72] Cfr. R. KAPUŚCIŃSKI, *Ebano*, op. cit., p. 42. È stato lo stesso Kapuściński a sottolineare come a proposito di *Cesarz* (trad. it. *Negus*) in Polonia "cominciò a diffondersi l'opinione che si trattava di un'ottima descrizione di Gierek e di tutto il nostro Comitato Centrale" (Cfr. R. KAPUŚCIŃSKI, *Opere*, a cura di S. DE FANTI, op. cit., p.1516). J. RYLE, *Tales of Mythical Africa*, "Times Literary Supplement", 27 July 2001, p.3) recensendo sul *Times Literary Supplement* l'edizione inglese di *Heban* osservava come "Some apologists for *The Emperor* have located it, specifically, in a Polish literary genre where dissent masquerades as descriptive prose; and Kapuściński has subsequently endorsed this interpretation." Tutto questo rafforza il sospetto che anche Kapuściński abbia in una qualche misura voluto – almeno inizialmente – scrivere dell'Africa *ad usum Poloniae*, specie se si considera che in nessun suo libro troviamo alcun riferimento all'attività della Liga Morska i Kolonialna (la Lega Marittima e Coloniale) che negli anni '30 si fece latrice di un programma polacco di espansione coloniale. L'unica menzione fatta alla LMiK nelle opere di Kapuściński che mi sia riuscito di rinvenire è contenuta nella silloge *Rwący nurt historii* (R. KAPUŚCIŃSKI, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*, p. 46), e si trova in un'intervista concessa a Wojciech Jagielski e Weronika Kostyrko pubblicata su "Gazeta Wyborcza", nr 267, del 16 novembre 1996: "Anche la Polonia aspirava ad avere colonie in Madagascar, in Angola o in Liberia, e da noi esisteva una 'Lega marina [sic!] e coloniale'" (Cfr. R. KAPUŚCIŃSKI, *Nel turbine della storia. Riflessioni sul XXI secolo*, a cura di K. STRĄCZEK, trad. di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano 2009, p. 46.).

posito delle discusse scelte linguistiche operate in *Cesarz*, l'autore spiegò come andassero messe in rapporto con meccanismi di perpetuazione del potere operanti tanto in Africa quanto nell'Europa dell'est. Anche nel caso di Kapuściński può pertanto sembrare che lo "scrivere dell'Africa" a un certo punto si sia configurato come un nuovo apporto al "conforto morale dei cuori polacchi". Già in *Ebano* – di fronte alle accuse di colonialismo rivolte agli europei in generale – il giornalista si era sentito in diritto di contrattaccare, in quanto polacco: "Vi lamentate di essere stati colonizzati, Be', lo siamo stati anche noi polacchi: per centotrenta anni siamo stati la colonia di tre nazioni straniere, anche loro bianche"⁷³. Ma le osservazioni del reporter avevano generato un contrappunto: "A queste parole la gente rideva, si batteva un dito sulla fronte e se ne andava. Li irritavo, sospettavano che volessi imbrogliarli"⁷⁴. Il contrappunto finisce con lo strappare la tela dei processi autogiustificativi, così che l'ostentazione della propria innocenza lascia il posto alla presa di coscienza di essere un bianco: "In Polonia, in Europa non mi capitava mai di pensarci: invece qui in Africa diventava la distinzione principale e, per la gente semplice, anche l'unica"⁷⁵. Kapuściński comprende che l'interrompersi della narrazione coloniale ha messo fine all'autostereotipo fondato sul mito romantico dell'innocenza della nazione polacca. Il reporter riconosce ai suoi interlocutori, "quei ragazzi scalzi, affamati e analfabeti"⁷⁶, la superiorità morale che la storia assegna alle vittime: "Loro, i neri non avevano mai conquistato, occupato o reso schiavo nessuno". Nelle sue parole, in fondo, troviamo asserita l'impossibilità di intraprendere la via di una "retorica dei risentimenti" ("rhetoric of blame") polacca: "Potevano permettersi di guardarmi dall'alto in basso. Erano di razza nera, ma puliti. Mi facevano sentire disarmato, senza un solo argomento valido"⁷⁷. Sarebbe forse opportuno che il recente dibattito sulla rilettura in chiave post-coloniale delle vicende storiche polacche partisse dalla constatazione operata dall'autore di *Ebano* ormai più di dieci anni fa⁷⁸.

73] R. KAPUŚCIŃSKI, *Ebano*, op. cit., p. 40.

74] Ibid.

75] Ibid.

76] Ibid.

77] Ibid.

78] A. FIUT, *Polonizacja? Kolonizacja?*, "Teksty drugie" n. 6/2003, p. 152, ha voluto segnalare con chiarezza il rischio che il tradizionale autostereotipo romantico polacco oggi assuma le vesti di una "retorica dei risentimenti" post-coloniale: "Lo spettro martirologico agghindato di un nuovo costume post coloniale in effetti non è una visione troppo allettante. Che cosa contrapporgli? A mio avviso, un radicale capovolgimento di prospettiva. Ricordare l'esistenza di un periodo storico in cui la Polonia non fu terreno di conquista per l'espansione altrui, ma in cui fu lei stessa a praticare l'espansionismo".

STRESZCZENIE

Edward Wadie Said, definiując zjawisko “orientalizmu” pisał, że “Francuzi, Brytyjczycy – i w mniejszym stopniu Niemcy, Rosjanie, Hiszpanie, Portugalczycy, Włosi i Szwajcarzy – mają długą tradycję tego, co ja nazywać będę orientalizmem”. Said nie wspomina o tym otwarcie, jednak w polskim dorobku literackim istnieje pewna tradycja orientalistyczna, a jej początki można odnaleźć w Agaj-Han (1833) Zygmunta Krasińskiego a także, w pewnej mierze, w Sonetach Krymskich Adama Mickiewicza. Achebe Chinua, trzy lata przed ukazaniem się publikacji Saïda, stwierdził, że “Joseph Conrad był skończonym rasistą”. I jeżeli afrykański pisarz uznał za rasistę Conrada, to, co można powiedzieć o Henryku Sienkiewiczu, autorze W pustyni i w puszczy i – przede wszystkim – Listów z Afryki, którego „marzenia o kolonizowaniu innych” ujawniła Maria Janion w Niesamowitej Słowiańszczyźnie.

Po Afryce, w której rozpoczął się proces dekolonizacji, podróżuje śladami Stasia i Nel inny polski pisarz, Marian Brandys. Nieruchomy i cyklicznie powtarzający się obraz, stanowiący według Saïda cechę charakterystyczną orientalizmu, stopniowo ustępuje narracji o rozwoju i postępie, w którym nie brakuje pierwiastków dialektycznych i polemicznych, a czasami nawet otwartego konfliktu kulturowego. Śladami Stasia i Nel (1961) Brandysa stanowi pewnego rodzaju pali-nodię powieści sienkiewiczowskiej, gdzie niewątpliwą zasługą autora jest podkreślenie znaczenia takich spraw, jak translacja/tłumaczenie tekstów kulturowych w obrębie kolonialnym/antykolonialnym. Takie podejście do tekstu odnajdujemy w ekranizacji W pustyni i w puszczy Władysława Ślesickiego (Polska, 1973); utwór literacki dopasowany został do kontekstu postkolonialnego.

Wreszcie twórczość Ryszarda Kapuścińskiego sprawia, że polska tradycja spojrzenia na Afrykę staje wobec tematu dekolonizacji kulturalnej, doświadczenia wyjątkowo bolesnego dla Europy, zważywszy, że pełna dekolonizacja oznaczała dla Europy nic innego, jak pozbawienie jej panowania nad światem, trwającego od pięciu stuleci (Rwący nurt historii, 2007). Pisarstwo Kapuścińskiego utwierdza pewną dwuznaczność spojrzenia na Afrykę. Zdaniem dziennikarza nie tylko Afryka została skolonizowana, ale kolonizacji uległa także Polska, a Kapuściński przyznaje, że nie potrafi “poczuć się winnym, okazać skruchę, przeprosić” za europejski kolonializm (Heban, 1998). Skoro

sam Kapuściński wskazał na możliwość odczytania Cesarza (1978) jako dzieła demaskującego działania autorytarnego systemu panującego w Europie Wschodniej, rodzi się pytanie, czy tradycja polskiego reportażu z podróży do Afryki nie służy w sumie “ku pokrzepieniu polskich serc”.

SUMMARY

“BUSH IN A POLISH VERSION”. REPORTAGE FROM A JOURNEY
TO AFRICA – POLISH LITERARY TRADITION.

Edward Wadie Said, defining the phenomenon of “Orientalism” wrote that “the French, British, and, to a lesser extent, the German, Russian, Spanish, Portuguese, Italian and Swiss – have a long tradition of what I will refer to as “Orientalism”. Said does not mention that, however in the Polish literary outcome there is some Oriental tradition. Its beginnings can be found in *Agaj-Han* (1833) by Zygmunt Krasiński, and, to some extent, in *The Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz. Achebe Chinua, three years before the publication of Said, came to a conclusion that “Joseph Conrad was a complete racist.” If that African writer called Conrad a racist, what can be said about Henryk Sienkiewicz, the author of *In the Desert and Wilderness* and – above all – *Letters from Africa*, whose dreams of colonizing others were revealed by Maria Janion in *The Amazing Slavs*.

Following the footsteps of Stas and Nel, another Polish writer, Marian Brandys describes Africa in which the process of decolonization started. The still, recurring image, constituting according to Said a characteristic feature of Orientalism, gives way to the narration about development and progress, not devoid of dialectical and polemical elements, or even an open cultural conflict. *The Trail of Stas and Nel* (1961) by Brandys is a kind of palinode of Sienkiewicz’s novel, where the unquestionable merit of the author is emphasizing such issues as the translation of cultural texts, in the colonial and anti-colonial context. Such an attitude to a text can be found in the film adaptation of *In the Desert and Wilderness* of Władysław Slesicki (Poland, 1973); a literary work was set in a post-colonial context.

Finally, the literary output of Ryszard Kapuściński makes the Polish tradition of viewing Africa face the subject of cultural decolonization, an extremely painful experience for Europe, when we take into consideration that the full decolonization meant losing European power over the world, the reign that had lasted for five centuries (*The Rapid Current of History*, 2007). Kapuściński’s writing confirms some ambiguity in viewing Africa. In his opinion, not only Africa, but also Poland was colonized, but he admits that he cannot “feel guilty, show contrition, apologize for the European colonization (*Ebony*, 1998). If Kapuściński himself indicated the possibility

of reading *The Emperor* (1978) as a work unmasking the working of the authoritarian system in Eastern Europe, we may pose a question if the tradition of Polish reportage from journeys to Africa does not serve to “cheer Polish hearts”.

LIBERATURA TRA AVANGUARDIA E TRADIZIONE. BILANCIO DEL PRIMO DECENNIO

UN PRIMO TENTATIVO DI APPROCCIO ALL'ORMAI DECENNALE FENOMENO LETTERARIO che va sotto il nome di *liberatura*¹ incappa da subito in una serie di problemi di definizione. Innanzitutto occorre esprimere un forte dubbio sull'opportunità di chiamare corrente letteraria un movimento di pensiero che raggruppa autori eterogenei tra loro per formazione culturale e visione del mondo il cui unico minimo comune denominatore (ma non è poco) è un analogo approccio alla fisicità del libro. Il dubbio viene rafforzato dal fatto che il termine *liberatura* è stato coniato per supplire a una supposta manchevolezza del lessico genologico e pertanto

1] L'ambiguità del termine si riflette anche nel problema che si incontra quando si affronta l'argomento in una lingua romanza come l'italiano. Se intendiamo infatti per *liberatura* un genere letterario trasversale, come suggeriscono gli inventori del termine, in italiano andrebbe usato l'articolo, come si fa per altri generi consimili: la tragedia, il sonetto etc. Se invece *liberatura* è usata come nome proprio di un movimento letterario contemporaneo, quale di fatto è, l'articolo non andrebbe usato. Siccome però il termine significa sia l'una che l'altra cosa e spesso contemporaneamente, chi scrive in italiano si trova a dover risolvere un arduo dilemma. Confesso di non averci neppure provato nel presente testo. C'è poi un secondo problema di traduzione, quello dell'aggettivo *liberacki* (creato per analogia su *literacki*) e del sostantivo *liberat* (analogo a *literat*). Ho provato a rendere l'aggettivo in due modi: o con il neologismo "liberario" o perifrasticamente traducendo con "di liberatura". Ho invece evitato di creare in italiano il calco del sostantivo *liberat* che darebbe luogo a un equivoco, dato che l'aggettivo *liberato* in italiano esiste e il suo uso sostantivale conferirebbe un'enfasi piuttosto fanatica a una parola che in polacco non la possiede. È vero sì che nella parola *liberatura* c'è anche l'idea di libertà, ma da libertà a liberazione il passo è un po' troppo lungo, persino per l'entusiasmo ideale di Zenon Fajfer.

aspira a stabilire l'appartenenza o meno alla categoria descritta da questo termine non solo di opere letterarie composte dopo la sua invenzione, bensì anche di tutte quelle che adempiono i criteri di appartenenza, pur essendo state composte prima. In altre parole la liberatura ambisce ad abbracciare non solo le opere composte *ex post*, ma anche tutte quelle composte *ex ante* sin dagli albori della scrittura e che ne soddisfano i criteri di appartenenza. La difficoltà sta proprio nel fatto che nel 1999 non nasce tanto una corrente (anche se si può parlare di nascita di un movimento di pensiero e una nuova consapevolezza), quanto viene formulata una definizione di quello che (a detta dei suoi autori, ma anche qui le controversie non mancano) sarebbe un genere letterario antico quanto la scrittura.

Per districarci tuttavia in questa intricatissima matassa occorre procedere per ordine.

Nel giugno 1999 la Biblioteca Jagellonica di Cracovia ospita una mostra del libro non convenzionale, organizzata dal Dipartimento di anglistica dell'Università Jagellonica in collaborazione con l'irlandese Wexford Arts Centre. In coincidenza con il Bloomsday (16 giugno), dunque durante la mostra, Zenon Fajfer (*1970) presenta l'articolo-manifesto, nel quale per la prima volta viene proposto il nuovo termine e che uscirà alla fine del mese dello stesso anno sulla rivista "Dekada Literacka"². In questo primo testo l'autore oscilla ancora tra i due termini *liberyka* e *liberatura*, sarà poi il secondo a prender piede da subito. Nell'intento del suo ideatore il neologismo *liberatura* dovrebbe alludere al sostantivo latino *libër*, *libri* (libro), ma anche – giocando con le parole – all'aggettivo *libër*, *liberä*, *liberum*, (libero). L'articolo-manifesto di Fajfer nasce con intenti polemici nei confronti del noto *Słownik terminów literackich*³, il suo sottotitolo è infatti: *Aneks do słownika terminów literackich*. Già in questo primo di tre testi-manifesto⁴ sono racchiusi tutti i postulati principali dell'idea che sta alla base della liberatura, espressi in uno stile ardente, provocatorio e ancora giovanile. Fajfer fa rilevare come la fisicità del libro non venga presa in considerazione nella riflessione critica e letteraria. La problematica letteraria viene ridotta, a suo parere, alla sola sfera testuale intesa esclusivamente a livello fonico-semantic. Nel *Słownik terminów literackich*

2] Z. FAJFER, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, "Dekada Literacka", nr 5/6 (153/154) 30 VI 1999, pp. 8-9.

3] *Słownik terminów literackich*, a cura di J. SŁAWIŃSKI, Wrocław 1988.

4] Gli altri due sono: Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do Słownika terminów literackich)*, "FA-art", nr 4 (46), 2001; Id. *Liberum veto? Odautorski komentarz do tekstu „Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich”*, in: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, a cura di M. DAWIDEK-GRYLICKA, Kraków 2005.

è contenuta la definizione del lemma “libro” (peraltro ritenuta anch’essa fortemente riduttiva dall’autore), ma manca del tutto la voce “spazio dell’opera letteraria” che Fajfer distingue dalla voce (questa sì contenuta nel Dizionario) “spazio nell’opera letteraria”. A prima vista può sfuggire la differenza tra le due, in realtà si tratta di due dimensioni completamente differenti. Michał Głowiński, autore della voce in questione, intende con “spazio nell’opera letteraria” la rappresentazione dello spazio contenuta in ogni opera letteraria, non la spazialità dell’opera letteraria stessa ovvero la sua fisicità di oggetto materiale tenuto in mano dal lettore durante la lettura⁵. Ed è questa la dimensione che, secondo Fajfer, manca completamente non solo nel benemerito *Słownik terminów literackich*, ma in generale nella coscienza critica contemporanea, erede di una tradizione platonica che, in virtù della vieta distinzione tra forma e contenuto, ha finito con l’identificare il testo con quest’ultimo facendone un ente immateriale e trasparente che può essere travasato arbitrariamente da un contenitore all’altro. Non solo, Fajfer attribuisce proprio a questo deleterio approccio neoplatonico all’opera letteraria la responsabilità dell’*impasse*, nella quale si è venuta a trovare la letteratura nell’era del postmoderno. Fa inoltre notare la mancanza nel dizionario incriminato della voce “tempo dell’opera letteraria” (troviamo in compenso “tempo della trama” e “tempo della narrazione”). Con “tempo dell’opera letteraria” Fajfer intende il tempo della lettura: “a qualcuno può sembrare che stiamo cercando di spaccare il capello in quattro, ma in un’epoca in cui si scrivono le cosiddette opere aperte e si chiama il lettore coautore, si fa urgente la necessità di creare proprio una categoria come quella del tempo dell’opera”⁶. Questo secondo postulato è non meno significativo del primo, giacché è legato a uno degli aspetti potenziali della liberatura sui cui torneremo più avanti: la possibilità di una fruizione non lineare dell’opera letteraria.

Inizialmente dunque il termine *liberatura* viene inteso come un postulato e una dichiarazione di poetica. Negli anni in cui matura l’idea della liberatura infatti Fajfer lavora con la moglie, Katarzyna Bazarnik (*1970), al “tritoteuco” *Oka-leczenie*, che viene ora considerato uno dei cardini della

5] Cfr. M. GŁOWIŃSKI, *Przestrzeń w dziele literackim*, in: *Słownik terminów literackich*, op. cit. È quello che lo studioso americano C. D. Malmgren chiama questo spazio *narrational space*, per distinguere da *narrational space* che a sua volta contiene *discursive space* e *iconic space* (cioè lo spazio del discorso e lo spazio ionico), cfr.: C. D. MALMGREN, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg 1985.

6] Z. FAJFER, *Liberatura. Aneks...*, op. cit., p. 9. Le citazioni, quando localizzate in nota dalla sola edizione polacca, sono in traduzione di chi scrive.

pratica di liberatura ed è già stato fatto oggetto di studi critici⁷. L'opera, in mancanza di un editore disposto a pubblicarla, viene realizzata in nove esemplari prototipici sul finire dell'anno 2000. Dovrà attendere il 2010 per vedere la pubblicazione all'interno della collana "Liberatura" edita dalla corporazione Ha!art di Cracovia. In anticipo rispetto all'operato di Zenkasi (pseudonimo dei coniugi Fajfer-Bazarnik) dagli anni '80 è attiva a Dąbrowa Górna nei Monti della Santa Croce la *książkarnia* di Radosław Nowakowski (*1955). Nowakowski, di una generazione più anziano di Fajfer, cominciò a "fare" libri con il sussidio di un primo rudimentale computer. Dal momento che non esisteva una casa editrice disposta a pubblicare la sua tutt'altro che canonica produzione letteraria, distribuita in svariati volumi che insieme danno luogo a un ciclo incompiuto (e destinato a rimanere tale) dal titolo "Non-descrizione del mondo", il libriere (potremmo provare così a tradurre la parola *książkarz* escogitata da Nowakowski sull'analogia di *piekarz* per descrivere il suo mestiere – il mestiere di uno che progetta e realizza il libro nella sua interezza: contenuto letterario, progettazione grafica e realizzazione, legatoria compresa) decise di mettersi a produrre i suoi libri per conto proprio. È chiaro a questo punto che l'incontro con Fajfer non poteva che essere un colpo di fulmine per Nowakowski che da subito si riconobbe nell'idea della liberatura al punto da cambiare il nome della *książkarnia* in *Liberatorium*, nome con cui la piccola casa editrice di Nowakowski è a tutt'ora attiva. Nella prima metà degli anni '10 pertanto la triade Fajfer-Bazarnik-Nowakowski costituisce il nucleo forte del movimento. Ci si rende però conto subito che l'idea della liberatura non è solo un'utile categoria, alla quale ricondurre opere contemporanee, oltre che un postulato per il futuro, ma anche uno strumento che permette di classificare agevolmente tutta una serie di ibridi letterari che fin dall'antichità erano rimasti più o meno ai margini del filone principale, qualunque esso fosse. Vi sono state epoche come l'ellenismo, il medio

7) B. DARSKA, *Liter drżenie*, "Portret", nr 16-17 (2004), pp. 73-74; J. GONDOWICZ, *Muzyka sfer*, "Nowe Książki", nr 6 (2011), p. 81; K. C. KĘDER, *Oczu leczenie*, "FA-art" nr 1 (2002), pp. 64-65; A. POPRAWA, *To, co między*, "Tygodnik Powszechny", nr 20 (16 V 2010), p. 34; A. PRZYBYSZEWSKA, *Liberacka analiza tekstu. O czytaniu Oka-leczenia Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik*, in: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, a cura di P. KIERZEK, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, pp. 190-218; Id., *Literacki kanon literatury. O czytaniu Oka-leczenia Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (podwójne zapiski z lektury dwukrotnej czyli w dialogu z samą sobą)*, "Ha!art", nr 30 (2010), pp. 18-27; Id., *W pudełku i na wadze – o przestrzeni śmierci i przestrzeni tekstu w utworach Brayana [sic!] S. Johnsa oraz Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik* in: *Kulturowe obrazy śmierci. Od przełomu romantycznego do dziś*, a cura di I. GRZELAK e T. JERMALONEK, Piktór, Łódź 2007, pp. 207-223; M. ZGAIŃSKA, *Re-generacja sensów*, "Czas Kultury", nr 4 (2010), pp. 144-146; B. ZALEWSKI, *Na początku było*, "Ha!art", nr 15 (2003), pp. 89-90.

evo o l'età barocca che hanno mostrato una predilezione particolare per generi al confine tra arti figurative e letteratura come quello dei *carmina figurata*, della poesia visuale e dell'emblematica⁸. È questa la ragione per cui studiosi che si sono occupati di questi generi ibridi nella letteratura premoderna come Piotr Rypson o in quella moderna e contemporanea come Wojciech Kalaga hanno dimostrato una comprensione immediata e incondizionata per la liberatura, a riprova che le vie d'accesso al fenomeno possono passare per il contemporaneo, ma anche per la tradizione – e non necessariamente quella dell'Estremo Oriente che pure è molto cara agli ideatori di liberatura...

Un'altra svolta nella storia del movimento è segnata dall'apertura di una sala di lettura dedicata esclusivamente alla liberatura nella Biblioteca d'Arte dell'Istituto di Cultura di Małopolska a Cracovia (Małopolski Instytut Kultury) nell'ottobre 2002. È questo storicamente il primo luogo destinato a raccogliere opere del passato o contemporanee, accuratamente selezionate dai coniugi Fajfer e Bazarnik, e riconosciute come appartenenti al pensiero della liberatura, nonché letteratura critica attinente all'argomento. La sala di lettura trasferita recentemente poco lontano, nella neonata istituzione Małopolski Ogród Sztuk, ul Rajska 12, è a tutt'ora aperta al pubblico ed ha costituito dal momento della sua apertura un punto di riferimento per tutti gli spiriti curiosi, per studiosi e studenti interessati al fenomeno⁹. Infine dal 2003 la corporazione Ha!art pubblica la collana "Liberatura", nella quale sono uscite le opere successive di Fajfer e Bazarnik, assieme alle prime traduzioni in assoluto (ovvero alle prime corrette anche dal punto di vista grafico-materiale) di testi canonici per il pensiero "liberario" come *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, *Arw* di Stanisław Czycz, *Cent mille milliards des poèmes* di Raymond Queneau, *The Unfortunates* di Bryan Stanley Johnson, *La Vie mode d'emploi* di Georges Perec, *Double Or Nothing* di Raymond Federman o infine la prima traduzione mondiale dei collage di Herta Müller *Der Wächter nimmt Seinen Kamm*. Ma in realtà il pantheon di liberatura è molto più vasto. Lo presiede fin dagli inizi quale sorta di nume tutelare James Joyce, la cui ultima opera *Finnegan's Wake*, stampata sempre con lo stesso numero di pagine, invariate rispetto alla prima edizione anche nelle loro interruzioni, è stata per lunghi anni l'oggetto di studi di Katarzyna Bazarnik, anglista presso

8] Cfr. P. RYPSOŃ, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa, A. R., 1989; Id., *Piramidy, słonica, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.

9] Una seconda sala di lettura di liberatura è stata aperta grazie agli sforzi del musicista e letterato Marcin Karnowski nell'ottobre del 2010 a Bydgoszcz presso il Caffè Pianola del Centro di Cultura Cittadina. Il Centro nel giugno del 2011 ha organizzato anche il primo festival dedicato alla liberatura e intitolato "Liberatak".

l'Università Jagellonica¹⁰. Tra i precursori della liberatura vengono poi sovente nominati sir Laurence Sterne (con il suo *Tristram Shandy*, pieno zeppo di procedimenti "liberari") e William Blake che concepiva le proprie opere manoscritte e miniate come un'unità inscindibile di forma grafica e poesia.

In realtà la liberatura si sente anche erede in senso lato della svolta che ha interessato la letteratura occidentale a partire dagli anni '60 del secolo scorso e che, pur non lasciandosi ricondurre ad una corrente unitaria, si è espressa in autori come i già nominati Johnson, Queneau e Czycz, ma anche Calvino e Butor, per non parlare poi di tutta la corrente della poesia concreta, evidentemente assai prossima al sentire della liberatura e che ha avuto in Polonia in Stanisław Dróżdź un rappresentante di primissimo rilievo¹¹.

Ritorniamo così all'aporia cui accennavamo in apertura, se considerare cioè la liberatura come un movimento o non piuttosto quale genere letterario trasversale, come propongono i suoi autori. La proposta fa la sua comparsa già nel primo testo di Fajfer del 1999, oggi considerato ormai l'atto di fondazione di liberatura:

Che si chiami poi ancora letteratura o non piuttosto "liberatura" è una questione del tutto secondaria. Il problema riguarda i teorici, non gli scrittori. Si troverà forse una soluzione di compromesso, ad es. riconoscere che oltre ai tre generi letterari – epica, lirica e dramma (suddivisione che di gran lunga non esaurisce l'intera ricchezza della letteratura) – esiste anche un quarto genere – "liberyka", che raccolga tutto quanto detto sopra. In ogni caso in questo quarto genere, ufficialmente ancora non esistente, vedo il rinnovamento e il futuro della letteratura¹².

Dal canto suo Nowakowski nel suo *Traktat kartkograficzny* del 2002¹³ affronta la questione dal punto di vista dei mezzi espressivi (voce, scrittura, libro) e delinea una linea evolutiva che da *oratura* passerebbe per *literatura* per approdare infine a *liberatura*. In realtà la proposta di considerare la liberatura come un genere letterario ha posto da subito tutta una serie di problemi teorici, fonti a loro volta di numerose controversie anche interne al movimento stesso. In un recente testo¹⁴ Fajfer prende le distanze

10] Cfr. K. BAZARNIK, *Joyce & Liberature*, Litteraria Pragensia, Praga 2011.

11] Cfr. M. DAWIDEK-GRYGLICKA, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

12] Z. FAJFER, *Liberatura. Aneks...*, op. cit., p. 9.

13] R. NOWAKOWSKI, *Traktat Kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, Dąbrowa Dolna 2002, p. 107.

14] Z. FAJFER, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną. Uwagi na marginesie projektu „Kolekcja polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku”*, in: Id., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, a cura di K. BAZARNIK, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, pp. 136-137.

proprio dalla proposta di Nowakowski che pure a suo tempo aveva accolta. L'impostazione di Nowakowski fa di *oratura*, *literatura* e *liberatura* un sistema costituito da tre insiemi concentrici, nel quale di volta in volta il più esterno è caratterizzato da elementi aggiuntivi rispetto a quello più interno. In questo modo la letteratura apporterebbe la scrittura all'oralità e la liberatura l'arte del libro alla letteratura. Ma proprio qui sta il pomo della discordia tra i due. Secondo Fajfer infatti, se la letteratura entra a far parte della liberatura assieme ad altri elementi plastici quali le illustrazioni o il tipo di carta, si perde la distinzione tra liberatura e arte del libro – distinzione che Fajfer non si è mai stancato di sottolineare fin dagli esordi:

Non intendevo l'arte di "fare libri", come viene detto nel già citato *Traktat kartko-graficzny*. Penso che ciò sia importante nell'ambito dell'arte del libro, ma non nella liberatura. La liberatura infatti è l'arte di SCRIVERE LIBRI sia in un senso metaforico che letterale. Scrivere, quindi inventare. Non solo il testo, ma proprio il libro. Invece la questione della partecipazione personale e immediata dello scrittore nel processo fisico di produzione del volume (indipendentemente dalla sua forma) non è particolarmente rilevante. Come per un architetto, non è necessario che costruisca con le proprie mani i suoi libreschi grattacieli. Quello che conta è la sua visione. Chi poi nella realtà dei fatti la realizza è una questione del tutto secondaria¹⁵.

L'arte del libro è pertanto un fenomeno attinente alle belle arti, il libro artistico è cioè in primo luogo un'opera plastica che in qualche modo si serve della forma del libro per scopi extra-letterari. Il testo in questo caso è un elemento secondario (al limite può essere del tutto assente, come nel caso dei libri trafitti di Andrzej Bednarczyk (*1960) che pure è autore anche di opere pienamente soddisfacenti i criteri di appartenenza alla liberatura come *Świątynia kamienia*). Nella liberatura invece tutta la forma materiale del libro è in funzione del testo e concorre con il testo a comunicare l'intento dell'autore. Pertanto la liberatura è una forma di letteratura. Emerge da questo confronto come il dissenso tra il padre e lo zio adottivo di liberatura (come li ha scherzosamente chiamati Agnieszka Przybyszewska in un suo recente saggio¹⁶) abbia origini molto lontane nella formazione dei due. A Nowakowski l'arte del libro è sempre stata molto vicina, proprio perché Nowakowski nasce come "libriere" e non ha mai avuto interesse a segnare un confine troppo netto tra i due ambiti. Per Fajfer è invece una questione di vitale importanza tenerli distinti.

15] Ibid., p. 137.

16] A. PRZYBYSZEWSKA, *Dziesięć lat literatury (Historia w dużym skrócie)*, in: Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., p. 164.

Certo il problema della liberatura come genere letterario rimane aperto. Che fare infatti di tutti i generi ibridi quali il fumetto o la letteratura per l'infanzia? Inizialmente Fajfer mostrava un atteggiamento di chiusura o quanto meno di reticenza nei confronti di territori quali quello del pop o dei libri per bambini da cui temeva di veder invaso il suo gloriosissimo regno abitato solo da grandi geni creatori e solitari. Ultimamente sempre maggiori sono le aperture in questo senso anche perché con il tempo il furore profetico ed esclusivo degli inizi è andato maturando in Fajfer in una direzione più pluralistica, nella quale c'è ampio posto per la letteratura tradizionale, purché di qualità, e non svolge più un ruolo di primo piano l'appartenenza o meno alla liberatura, quanto la qualità del pensiero creativo¹⁷.

Peraltro una soluzione interessante all'*impasse* genologica è stata proposta ultimamente proprio da Katarzyna Bazarnik il cui ruolo nella sistematizzazione teorica del pensiero sulla liberatura è assolutamente fondamentale. In un recentissimo saggio¹⁸ propone infatti la "teoria del prototipo" dei cognitivisti Lakoff e Lagnacker come sfondo più adeguato per una descrizione genologica della liberatura, in particolare la concezione di genere letterario come "insieme sfocato" o "insieme sfumato" (ingl. *fuzzy set*)¹⁹ che permetterebbe di graduare l'appartenenza genologica di una determinata opera a seconda della maggiore o minore presenza di elementi distintivi per il dato genere. Le singole realizzazioni verrebbero pertanto a collocarsi a maggiore o minore distanza dal centro dell'insieme concepito come luogo ideale, nel quale sono soddisfatti tutti i requisiti di appartenenza al genere stesso. In questo ideale centro dell'insieme sarebbe collocato ad es. *Oka-leczenie*, mentre le opere di Nowakowski (un po' come quelle di Blake) si troverebbero in un ambito più periferico ovvero in un territorio di confine tra liberatura e arte del libro²⁰. Beninteso questi tentativi di classificazione non hanno niente a che vedere con una valutazione qualitativa dell'opera di Blake o Nowakowski.

Di seguito nello stesso saggio²¹ la Bazarnik elenca i distintivi di genere che determinano l'appartenenza o meno di un'opera letteraria alla liberatura intesa appunto come insieme sfocato, vale a dire che non è necessario che questi tratti distintivi siano tutti presenti in un'opera per poter parlare del suo carattere "liberario", tanto più che alcuni tra questi si implicano

17] Cfr. a questo proposito Z. FAJFER, *Liberum veto?*, op. cit., p. 22.

18] K. BAZARNIK, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, in: Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna*, op. cit., p. 157.

19] Cfr. D. DE GEEST, H. VAN GORP, *Literary genres from a systemic functional perspective*, in: *European Journal of English Studies*, Vol. 3, n. 1, 1999. pp. 33–50.

20] Z. FAJFER, *Jak liberatura...*, op. cit., p. 137.

21] K. BAZARNIK, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, op. cit., pp. 160–161.

vicendevolmente; tutt'al più una più alta concentrazione degli stessi può determinare la collocazione dell'opera in questione a maggiore o minore distanza dal centro ideale dell'insieme. A livello di pagina si menziona pertanto l'utilizzo di mezzi espressivi non verbali e tipografici quali il tipo di carattere, l'impostazione grafica, il ruolo svolto dal bianco (analogo al silenzio nella musica) ed altri elementi grafici quali i poemi-segno di Fajfer. Salendo di livello è l'organizzazione spaziale dell'intero testo a determinarne l'appartenenza alla liberatura, a partire dalla forma stessa del libro (basti pensare a *Oka-leczenie* costituito da tre volumi uniti a organetto, a *Spoglądając przez ozonową dziurę*, stampato su lucido tipografico e contenuto in una bottiglia, o ancora a *Hasa Rapasa*, il libro triangolare di Nowakowski), la sua paginazione (positiva o negativa in *Oka-leczenie*, discontinua in *Tristram Shandy*). A ciò si collega la materialità dell'opera che va dalla scelta del colore e del tipo di carta a quella di altri materiali come il lucido e il vetro (*Spoglądając przez ozonową dziurę*), la pietra (*Świątynia kamienia*) etc. L'attenzione all'aspetto materiale del supporto comporta la piena valorizzazione della sua specificità con conseguenze di ampia portata dal punto di vista dell'intersemioticità. Nell'ambito della liberatura infatti estremamente problematico, quando non del tutto impossibile, risulta il passaggio di un'opera da un mezzo all'altro. Alla luce infatti di quanto detto finora la materialità di un'opera "liberaria" non va considerata un elemento aggiuntivo rispetto al contenuto verbale (nel qual caso ricadremmo nell'ambito della bibliofilia), bensì uno degli elementi costitutivi del messaggio. Come l'adattamento cinematografico di un romanzo è altra cosa rispetto al romanzo stesso, parimenti è per definizione impossibile la digitalizzazione di un testo di liberatura, dato che ad andar perduta è proprio la fisicità del mezzo. Ciò non toglie che un autore possa decidere di produrre due versioni di una stessa opera, una materiale e una digitale. È il caso di *Ars poetica* di Zenon Fajfer, contenuta due volte nella raccolta poetica *Dwadzieścia jeden liter*²², la prima in forma statica come poema emanativo in apertura del volume, la seconda – cinetica – come parte integrante del poema elettronico *Primum Mobile* accluso su DVD al volume. Ed è proprio questa forse la soluzione all'annosa questione della cosiddetta "e-liberatura", un paradossale ossimoro coniato sull'onda dell'entusiasmo per definire componimenti di carattere affine alla liberatura, ma nati per il mezzo digitale. Il più importante e noto fra questi è il romanzo ipertestuale di Radosław Nowakowski *Koniec świata według Emeryka*²³, per il quale appunto Mariusz Pisarski

22] Z. FAJFER, *Dwadzieścia jeden liter*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

23] R. NOWAKOWSKI, *Koniec świata według Emeryka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.

nel 2003 escogitò il termine di e-liberatura. In realtà l'utilità e opportunità di questo termine è stata di recente messa in discussione da Katarzyna Bazarnik²⁴. Se infatti la liberatura per definizione non è trasponibile nel digitale per via dell'assenza dell'aspetto materiale, ne consegue che la cosiddetta "e-liberatura" non è in effetti altro che e-letteratura (l'ipertesto ne è una delle possibili realizzazioni, come sembra suggerire la Bazarnik, ma non l'unica). La caratteristica peculiare della e-letteratura sia rispetto alla letteratura tradizionale che alla liberatura consiste proprio nella specificità del mezzo che comporta ad es. la possibilità di visualizzare il movimento, cosa irrealizzabile sia in letteratura che in liberatura. Comprendiamo così meglio l'operazione di *Dwadzieścia jeden liter*, un "progetto di epifania mediale"²⁵ che si colloca all'interno della riflessione contemporanea sulla rimediazione²⁶. D'altro canto già da qualche anno Fajfer ha preso le distanze dalla pedissequa attribuzione alla liberatura del carattere di alinearità²⁷. Alla luce di quanto esposto finora l'alignarità non va considerata uno dei tratti distintivi e costitutivi della liberatura, anche se vi sono opere di liberatura, nelle quali essa svolge un ruolo fondamentale (ad es. *The Unfortunates* di B. S. Johnson o *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau)²⁸. L'alignarità

24] K. BAZARNIK, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, op. cit., pp. 161-162; cfr. anche A. PRZYBYSZEWSKA, *E-liberatura* (definizione), „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Vol. 50, n. 1-2/2007. Qui la validità termine non veniva ancora messa in dubbio, ma si invocava già la condizione fondamentale del legame inscindibile con la specificità del mezzo che dovrebbe rendere impossibile la trasposizione dell'opera in un altro mezzo.

25] Ł. JEŻYK, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć*. *Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera*, in: Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna*, op. cit., p. 181.

26] Sulla rimediazione cfr. J. D. BOLTHER, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

27] Cfr. Z. FAJFER, *Liberum veto?...*, op. cit., p. 22. In realtà lo stesso Fajfer confessa la propria responsabilità nei riguardi della diffusione del culto feticistico dell'alignarità. Un suo testo del 2003 ne faceva infatti uno dei tratti costitutivi della liberatura: Z. FAJFER, *Liberatura – hiperksięga w epoce hipertekstu*, in: „Ha!art”, nr 14 (2003). Sulla relazione tra liberatura e ipertesto cfr. anche: A. PRZYBYSZEWSKA, *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach literatury i hipertekstu*, in: *Tekst-tura*, op. cit., pp. 41-59.

28] Rimane da chiarire, ma non è questo il luogo per farlo, la relazione tra l'alignarità di alcuni testi canonici della liberatura e l'estetica del *cut-up*: in realtà il legame tra la poetica di testi come *The Unfortunates* o *Rayuela* con l'estetica del *copy-pasta* rimane dubbio. Infatti, il testo di *The Unfortunates* non è un testo originariamente lineare e ridotto successivamente in frammenti mescolati tra di loro, bensì nasce da subito come testo non lineare. Il caso è un ingrediente del messaggio come nella pittura di Pollock. A questo si accompagna il fastidio di Fajfer nei confronti dell'aggettivo 'sperimentale' usato per la liberatura che segna tutta la distanza dal cappello di Tristram Tzara o da esperienze (peraltro di fondamentale importanza) come quella di OuLiPo. Ma è principalmente l'estetica del postmoderno il bersaglio degli attacchi di Fajfer. Cfr. Z. FAJFER, *Od kombinatoryki do literatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną”*, in: Id., *Liberatura czyli literatura totalna*, op. cit., pp. 127-131.

non va neppure confusa con un altro tratto distintivo importante, ma non indispensabile ad essa collegato qual'è quello dell'interattività e dell'ergodicità, un termine mutuato dalla teoria della probabilità a definire testi che richiedono la collaborazione del lettore alla costruzione del senso²⁹. Se infatti l'alignarità comporta quasi sempre anche un determinato grado di interattività, non vale necessariamente il contrario: alcuni poemi emanativi di Zenon Fajfer, di cui sarà questione più avanti, ne sono la dimostrazione.

Un altro tratto opzionale, ma spesso presente, è la metatestualità, ovvero il carattere autoriflessivo di un'opera che si rivela ogniqualvolta l'autore fa direttamente o indirettamente allusione al testo che il lettore tiene in mano (come accade in *Tristram Shandy* o nell'*Ulysses*).

Tutto quanto elencato finora può essere riassunto anche con il termine di multimedialità, cioè il fatto che la liberatura unisce vari settori dell'arte in un'unica opera (es. arti figurative e letteratura) e che ha spinto Wojciech Kalaga a proporre per la liberatura il termine di transgenere³⁰, mentre in anni passati Zenon Fajfer aveva azzardato l'equazione:

liberatura : letteratura = opera : musica

In ultima analisi il distintivo fondamentale e imprescindibile della liberatura è l'iconicità intesa sia in senso figurale (interazione di parola e immagine a livello testuale) che diagrammatico, ovvero come iconicità della struttura stessa dell'opera che già nella sua forma rispecchia o allude all'oggetto di rappresentazione³¹.

Tutte queste considerazioni ci aiutano a capire a quanti livelli di senso operi la struttura compositiva utilizzata da Zenon Fajfer in molte delle sue opere "liberarie" a partire da *Oka-leczenie* e che è divenuta ormai un po' la sua bandiera artistica: la struttura emanativa. Per componimento emanativo si intende

un testo interamente tratto da un'unica parola (o frase), dalle cui prime lettere spuntano nuove parole e da queste altre ancora etc. Tale testo può venire letto

29] Il primo ad introdurre questo termine nella teoria della letteratura è stato il norvegese Aarseth. Cfr. E. AARSETH, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1997.

30] W. KALAGA, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, in: Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna*, op. cit., p. 10.

31] Per le singole forme di iconicità cfr. C. D. MALMGREN, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg 1985; E. TABAKOWSKA, *Iconicity*, in: *Handbook of Pragmatics*, a cura di J.-O. ÖSTMAN, J. VERSCHUEREN & J. BLOMMAERT, 1–17, John Benjamins, Amsterdam e Filadelfia 2001; K. BAZARNIK ha applicato con successo la teoria di Malmgren all'analisi formale di *Oka-leczenie*, cfr. K. BAZARNIK, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, in: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, a cura di M. DAWIDEK GRZYGLICKA, Kraków 2005, pp. 32–38.

in due direzioni: dalla Parola-Madre a un testo più o meno esteso e stratificato e viceversa: riconducendo il testo alla Parola originaria. Talvolta il processo di evoluzione e involuzione dei singoli strati si svolge davanti agli occhi del lettore (il mio *Primum Mobile* o *(O)patrzenie*), spesso però il lettore ha davanti a sé solo l'ultimo strato visibile, mentre gli strati invisibili si rivelano solo a una più attiva lettura (*Oka-leczenie*, la versione "imbottigliata" di *Spoglądając przez ozonową dziurę* o il racconto di Dariusz Orszulewski *Radio włącza się do gry*). Il carattere dinamico, processuale dei testi emanativi è emerso in maniera particolarmente significativa grazie al mezzo digitale³².

Questo procedimento compositivo fu usato per la prima volta da Fajfer nella prima e nella terza parte di *Oka-leczenie*. Le prime lettere di ciascuna parola del testo (peraltro in entrambi i casi un dialogo a più voci in ospedale rispettivamente al capezzale di un moribondo e a quello di una puerpera) danno luogo a un secondo testo, ovviamente più breve del precedente, questo a sua volta, secondo lo stesso procedimento, a un terzo, sempre più breve del precedente e così via fino a giungere a un sesto e ultimo strato costituito da un'unica parola (la stessa in entrambe le parti, ma rispettivamente in polacco e in inglese). Il procedimento opposto, discendente, è stato applicato invece nell'opera successiva, *(O)patrzenie*, che costituisce il *pendant* di *Oka-leczenie*, tant'è vero che nella versione a stampa di quest'ultimo, rispetto alla versione prototipica del 2000, è stato inserito un "passaggio" (in senso letterale) che collega le due opere. Entrambe le direzioni sono infine visualizzate nella versione digitale del verso *Ars poetica* contenuto in *Primum Mobile*³³. In uno dei primi testi teorici³⁴ Fajfer spiegava come fosse pervenuto all'invenzione dell'emanazionismo. Il problema da risolvere era quello di scrivere un testo che fosse solo in parte visibile. I metodi tradizionali per criptare un testo come l'acrostico, il mesostico o il telestico non lo soddisfacevano. Più attraenti gli sembravano il notariqon della tradizione cabalistica o la scrittura acrofonica dell'Antico Egitto, ma anche in questi gli mancava la profondità fisica:

La soluzione venne all'improvviso – fu un'autentica illuminazione: una visione quasi mistica della Parola che si sviluppa in tutte le direzioni divenendo un testo

32] Z. FAJFER, *Liberum veto?*, op. cit., s. 20, nota 6.

33] Reperibile in forma elettronica sul portale Techsty: in versione polacca – http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html e in versione inglese – http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_english.html

34] Z. FAJFER, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., pp. 10-17.

enorme. Vidi una parola, dalle cui lettere emergevano nuove parole e da queste altre ancora, e poi altre e ancora altre, e ancora... Poi scorsi come tutto ciò, a guisa del serpente Kundalini, si avvolgeva nuovamente su se stesso: dello strato visibile del testo rimangono solo le prime lettere delle parole che formano il suo livello più basso. Da questo, allo stesso modo, spunta lo strato successivo che nasconde in sé il successivo – fino alla Parola, dalla quale è uscita tutta quella stupefacente struttura a scatole cinesi. Mi sentivo un po' come Alice che, dopo aver bevuto la pozione, si ritrae in se stessa come un telescopio – un telescopio, al quale è stato concesso di vedere il momento stesso del Big Bang. Infine vidi tutti quegli strati, tutti quei tempi e quegli spazi contemporaneamente e mi accorsi che l'impossibilità di una comunicazione simultanea in letteratura aveva cessato di esistere. Era qualcosa di diverso da tutto quanto avessi finora letto o scritto³⁵.

La densità teorica e immaginifica di questo testo meriterebbe da sola un'analisi stilistica volta ad evidenziare i tropi mutuati dalla letteratura profetica (cfr. la triplice ripetizione del verbo 'vidi' *zobaczyłem – ujrzałem – zobaczyłem*), la particolare commistione di suggestioni della mitologia indiana e di teorie della fisica contemporanea, la presenza di riferimenti alla letteratura di lingua inglese, il costante riferimento infine, esplicito o meno, alla tradizione ebraica (nell'idea stessa di testo che esce da se stesso e in sé ritorna si possono ravvisare ricordi del pensiero cabalistico di Izhak Luria) – tutte componenti caratteristiche della scrittura e della formazione dell'autore. Ma l'aspetto fondamentale e più conturbante dell'esperienza estetica di Fajfer è un rapporto che verrebbe da definire arcaico nei confronti della scrittura, vista – in un'ottica squisitamente ebraica – come precedente al mondo e depositaria della verità ultima di quest'ultimo. Lungi dall'essere un'imitazione o una ripetizione del mondo la scrittura è per questo acerrimo nemico della filosofia platonica la sostanza stessa della realtà³⁶.

Comprendiamo anche meglio a questo punto sull'esempio dei poemi emanativi di Fajfer (in particolare di *Oka-leczenie*) in che cosa consista l'ergodicità della liberatura: un'opera del genere non sarebbe infatti fruibile senza l'impegno, spesso faticoso, del lettore:

Qui il ruolo del lettore non è ridotto alla consumazione passiva del testo, bensì è una collaborazione estremamente attiva che consiste nella faticosa scoperta di ciò che è nascosto (potremmo chiamare questo processo "concretizzazione" e forse avremmo maggiori ragioni per farlo dello stesso Ingarden). Peraltro

35] Ibid., pp. 39–40.

36] Cfr.: Z. FAJFER, *Joyce, nieproszony gość w państwie Platona*, "Literatura na Świecie", nr 7-8 (2004).

anche la benché minima distrazione durante il processo di estrazione delle parole invisibili può comportare l'impossibilità di accedere agli strati inferiori (o superiori) del testo. Il lettore – come Teseo – deve personalmente percorrere l'intero labirinto senza mai lasciar cadere neppure per un istante il gomito di mano. Nessuno può farlo al suo posto. Se non farà questo percorso, un sesto circa del testo rimarrà per lui inattingibile e la sua percezione del libro sarà – in senso sia letterale che figurato – molto superficiale. Se invece sceglierà la strada più facile, avvalendosi del lavoro altrui, ad es. di appunti con il testo decifrato, conoscerà sì il testo invisibile, ma non gli sarà dato il processo stesso del conoscere ovvero ciò che costituisce l'essenza stessa della letteratura in-visibile: l'atto di svelamento che le parole non esprimono, ma che il lettore esperisce realmente. Sarebbe forse pertanto più giusto definire questa attività, piuttosto che lettura, esperienza del libro, e il lettore ne sarebbe il protagonista. Il contatto che si instaura con il libro (e per suo tramite anche con il suo autore / autori) è molto fisico e pertanto estremamente intimo³⁷.

Va aggiunto però che l'enorme importanza che in questo testo viene attribuita all'intervento del lettore (e che inizialmente aveva portato ad identificare allegramente l'interattività della liberatura con quella dell'ipertesto) riguarda un'opera molto precisa, *Oka-leczenie* appunto, nella quale al lettore non viene offerto alcun aiuto da parte degli autori dell'opera. Gli esemplari prototipici del 2000 addirittura originariamente non riportavano "istruzioni per l'uso". Visto che la stragrande maggioranza dei primi lettori non coglieva la presenza di un testo nascosto, Fajfer si decise a inserire sul frontespizio un'istruzione a dire il vero così enigmatica che spesso risultava comunque necessario un passaparola per affrontare debitamente il percorso previsto dall'opera. Nelle opere successive la collaborazione del lettore è richiesta in misura variabile: in *(O)patrzenie* il lettore non deve ricostruire nulla, giacché tutto avviene davanti ai suoi occhi, in *Spoglądając przez ozonową dziurę* la decifrazione del testo invisibile è lievemente facilitata dalla grafica. Il poema elettronico *Primum Mobile* poi di fatto esplicita in maniera spettacolare il sistema emanazionale, lasciando al lettore il ruolo del tutto passivo di spettatore. È questo il sintomo di un'evoluzione della poetica di Fajfer verso una struttura semichiusa, nella quale al ricevente è lasciata tutt'al più la libertà di scegliere a quale direzione di lettura dare la precedenza, ma le direzioni stesse sono state tutte accuratamente studiate e previste dall'autore dell'opera. La struttura chiusa (o semichiusa) può comportare anche un

37] Ibid., pp. 40–41.

esplicito ritorno alla linearità della ricezione, esaltata nel mezzo digitale di *Primum Mobile* che – pur essendo pensato come poema elettronico – si colloca all'estremo opposto dell'ipertesto, visto che il lettore-spettatore qui non ha alcuna possibilità di intervenire su ciò che si svolge davanti ai suoi occhi. Nell'opera di Fajfer fin dai tempi di *Oka-leczenie* in realtà occorrerebbe parlare non tanto di alinearità, quanto di plurilinearità: data l'impossibilità per l'essere umano di una percezione simultanea di tutti i livelli dell'opera (prerogativa di un intelletto divino), si pone la necessità di dare la precedenza a un percorso piuttosto che a un altro, tenendo però sempre presenti nella memoria i legami trasversali tra i singoli livelli dell'opera. La struttura emanativa poi fa sì che i percorsi siano non solo orizzontali, ma anche verticali – in altre parole al movimento in superficie si accompagna quello in profondità. Ciò non contraddice ovviamente alla simultaneità che continua a contraddistinguere la percezione di ogni singolo livello in conseguenza del carattere ibrido e multimediale della liberatura. La plurilinearità, in qualche caso la linearità, è una scelta poetica del tutto personale, non si contrappone cioè all'alinearità di altre opere di liberatura. Essa è però significativa da un altro punto di vista, giacché ha radici molto più profonde di quanto non possa sembrare a prima vista ed è strettamente correlata con la formazione modernista di Fajfer che non ha mai nascosto i debiti contratti con i grandi padri del teatro polacco del '900, Kantor e Grotowski. A guardar bene ha trovato in questi non solo un esempio di come l'artista (in questo caso di teatro) possa creare dalle fondamenta lo spazio della rappresentazione (qui sta l'analogia con la liberatura), ma soprattutto e in misura non minore la concezione modernista del grande artista demiurgo solitario, dotato di una forza espressiva originale e irripetibile. Richiamare il sostrato post-romantico di tale concezione che fa derivare la produzione artistica da un atto creativo frutto di una visione interiore, dalla quale solamente dipende, svincolata com'è da qualunque poetica normativa esterna, come era accaduto per secoli, è un truismo, ma ci aiuta a puntualizzare la consapevole inattualità dell'estetica di Fajfer in un panorama come quello del postmoderno, dove l'artista demiurgo ha ormai lasciato il posto all'artista agente che crea esclusivamente il contesto di un evento estetico, sul quale non esercita un pieno controllo, giacché il fruitore ne è al contempo coautore. In questa prospettiva si capisce meglio l'insistenza, con la quale Fajfer da anni segna le distanze dall'arte del libro, giacché uno degli elementi che scavano un fossato a parer suo incolmabile tra due fenomeni artistici che pure hanno tanto in comune è la necessità imprescindibile che un testo di liberatura

sia riconducibile senz'ombra di dubbi a un autore (eventualmente a più di uno, come nel caso di *Oka-leczenie*). Non è possibile pertanto per la liberatura una situazione in cui l'elemento materiale di un'opera letteraria sia il frutto dell'operato di una persona diversa dall'autore dell'opera stessa. In questo caso infatti avremmo a che fare "con un'opera eteronomica, una forma particolare di arrangiamento o rielaborazione di un testo altrui (non scritto con quell'intenzione) – in altre parole: con una messa in scena di un testo altrui analoga a quella teatrale"³⁸. Alle spalle di questa posizione sta con tutta evidenza il postulato modernista dell'assoluta continuità e coerenza tra visione e realizzazione artistica (possibile solo nel caso in cui un solo soggetto creatore risponda dell'interesse dell'opera) nonché la distinzione netta e inequivocabile tra autore e fruitore dell'opera stessa. Plurilinearità o linearità della ricezione possono essere viste anche come due modalità distinte di una struttura architettonica in cui regna sovrano l'ordine, non certo un ordine tirannico che non dialoghi con il ricevente, ma un atto di fede nelle possibilità conoscitive ed etiche dell'arte. La poetica di Fajfer si colloca pertanto al polo opposto rispetto all'aleatorismo formale e al nichilismo filosofico di tanta parte della produzione contemporanea.

Tutti questi postulati evidentemente spiegano la chiusura di Fajfer nei confronti del pop, chiusura che – anche se in alcuni casi non regge a una critica formale (è il caso già citato del fumetto o della letteratura per l'infanzia), tant'è vero che Fajfer ha ampiamente rivisto alcune delle sue posizioni originarie, del resto mai messe per iscritto – rimane alla base dettata dal rifiuto dell'antropologia del postmoderno: la confusione tra alto e basso, l'interscambiabilità di mittente e ricevente, l'estetica del *pastiche*, la forma aperta, la fine delle Grandi Narrazioni. A tutto ciò Fajfer contrappone una chiara divisione dei ruoli tra artista e fruitore dell'opera, l'originalità e l'omogeneità della lingua espressiva (in altre parole lo stile), la forma tendenzialmente chiusa, nella quale al fruitore è lasciato un margine più o meno limitato di azione, nel senso che può sì – anzi deve collaborare alla creazione del senso, ma all'interno di un gioco, le cui regole sono state accuratamente dettate dall'autore, infine la teleologia dell'arte ovvero il ritorno delle Grandi Narrazioni. Cosa è mai infatti l'idea stessa di liberatura se non una nuova Grande Narrazione, una di quelle che – secondo Lyotard e Jameson – sarebbero venute meno nell'epoca del postmodernismo, tutta incentrata com'è sul cammino ascendente delle conquiste creative e dunque permeata di quella struttura edipica che aveva contraddistinto

38] Z. FAJFER, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną*, op. cit., p. 139.

la Narrazione della Grande Avanguardia³⁹? A guardar bene la liberatura è al contempo un'etichetta che si vuole neutrale per un certo tipo di rapporto nei confronti della fisicità del mezzo artistico, ma in realtà per il fatto stesso di essere una Narrazione contrabbanda ben più di un utile termine più o meno genologico (lasciamo aperta la questione), bensì un'autentica e forte presa di posizione estetica nei confronti del mondo – presa di posizione forse inattuale, certamente polemica nei confronti delle altre Grandi Narrazioni-Anti-Grandi-Narrazioni del postmodernismo. In questo senso la liberatura (perlomeno nell'accezione di Fajfer) costituisce un impressionante fenomeno di perduranza del modernismo nel cuore del postmodernismo.

Alla luce di tutto ciò non stupisce che le strade di Fajfer e Nowakowski si vadano allontanando nel tempo. Se infatti l'estetica di Fajfer si pone coscientemente in opposizione al paradigma bidimensionale del postmoderno, proponendo una discesa (anche letterale!) nelle profondità della parola, sorta di *slow word* (analogo ai movimenti di *slow food*), la forma aperta di Nowakowski (strutturalmente imparentata al blog) sembra proprio voler visualizzare con la sua scrittura che si allarga in orizzontale (anche in senso letterale!) la famosa mappatura borgesiana del mondo, in cui la mappa finisce per coincidere con il mondo stesso. Al lettore è riconosciuta la libertà di scorrazzare letteralmente in lungo e in largo per le migliaia di pagine di Nowakowski (ammesso che abbia tanto tempo a disposizione), non c'è nessun percorso prestabilito dall'autore – l'approdo all'ipertesto è stato in questo senso per Nowakowski un passo obbligato. Inoltre stretta è la parentela di questi testi, costruiti spesso per assemblaggio di elementi stilisticamente eterogenei, con la cultura pop e l'estetica del *cut-up* che è un po' il sostrato del *pastiche* postmoderno. Niente a che vedere con le architetture severe e in bianco e nero di Fajfer – qui una fantasmagoria di colori e citazioni e una scrittura che vuole imitare nell'andatura il jazz nelle sue incarnazioni più attuali e contaminate (Nowakowski suona in quello che fu storicamente il primo complesso di *world music* in Polonia). Se Fajfer ha fatto del limite liberamente scelto un'occasione di virtuosismo, nello spirito del verso goethiano *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*, e come un'acqua che, costretta da limiti invalicabili, si scava la strada nelle profondità della terra, Nowakowski dal canto suo rifiuta qualunque tipo di costrizione e, simile a un fiume non trattenuto da argini, traborda inondando tutto il territorio circostante.

39] Nella struttura edipica, che aveva caratterizzato il discorso dell'avanguardia futurista e in generale delle prime avanguardie, "ogni prodotto dell'ingegno è come un figlio che divora il padre ed è destinato a sua volta ad essere divorato"; cfr. A. SACCONE, "La Trincea Avanzata" e "La Città dei Conquistatori". *Futurismo e modernità*, Liguori Editore, Napoli 2000, pp. 17-18.

Al di là tuttavia delle diversità di vedute si può abbozzare un bilancio al termine di questo intenso decennio – un bilancio decisamente positivo. Il termine liberatura al momento della sua comparsa veniva accolto dai più come una stramberia o preso per un errore di battitura e ricondotto da troppo zelanti correttori a *literatura*. Oggi il suo uso non viene più messo in discussione, neppure nel discorso scientifico più autorevole e non solo in Polonia⁴⁰. La voce “liberatura” compare nel recente *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, come pure nella nuova edizione del *Słownik rodzajów i gatunków literackich*⁴¹ a cura di Grzegorz Gazda⁴². È sempre più difficile parlare della liberatura come di un fenomeno ermetico o di nicchia nel momento in cui entra nei programmi scolastici⁴³, nella collana “Liberatura” di Ha!art pubblica il premio Nobel Herta Müller e i fondatori del movimento – Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer – vengono invitati alle principali iniziative culturali come il Festival di Conrad (2010) o il Congresso Europeo di Cultura a Breslavia (2011). Contrariamente alle previsioni di Tomasz Mirkowicz, *Oka-leczenie* ha trovato un editore ed è stato pubblicato in una tiratura del tutto ragguardevole (1001 copie)⁴⁴. Ma più dell’ingresso nel linguaggio scientifico e nel mercato librario ciò che riempie di speranza gli autori e i simpatizzanti della liberatura è che l’attecchimento dell’idea sembra confermare quanto scriveva quasi cinquant’anni fa Michel Butor, considerato uno dei patroni di liberatura:

Si cette histoire n’a vraiment besoin d’être relue, s’il est absolument inutile de revenir en arrière, pourquoi ne pas l’écouter par l’intermédiaire d’un transitor, d’un magnétophone ou d’un pick-up, joliment dite par un acteur au goût du jour qui restituera à tous les mots leur intonation?

C’est évidemment le développement de cette concurrence au livre qui nous oblige a repenser celui-ci sous tous ses aspects. C’est elle en fait qui débarrassera de tous les malentendus qui l’encombrent encore, qui lui rendra sa dignité de monument, et remettra au premier plan tous les aspects que la poursuite

40] Negli ultimi anni sono state scritte almeno sei tesi di laurea e quattro di dottorato interamente dedicate alla liberatura. In realtà quelle in cui la liberatura rientra come uno dei componenti sono di più.

41] P. POTRYKUS-WOŹNIAK, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa – Bielsko-Biała 2010, pp. 98–101.

42] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, a cura di G. GAZDA, PWN, Warszawa 2012.

43] La poesia di Fajfer, già discussa in periodici per insegnanti di scuola superiore, ultimamente è entrata anche in un manuale: *Po polsku. Podręcznik do języka polskiego dla gimnazjum. Klasa III*, Warszawa 2011, pp. 64–66.

44] T. MIRKOWICZ, [e-mail pubblicato nella rubrica «Polityka autorska»] “Ha!art”, nr 15 (2003).

forcenée d'une rapidité de consommation de plus en plus grande avait fait passer sous silence.

Le journal, la radio, la télévision, le cinéma vont obliger le livre à devenir de plus en plus "beau", de plus en plus dense. De l'objet de consommation au sens le plus trivial du terme, on passe à l'objet d'étude et de contemplation, qui nourrit sans se consumer, qui transforme la façon dont nous connaissons et nous habitons l'univers⁴⁵.

L'accento posto da Butor sul godimento estetico del libro trova riscontro nella sua lunga collaborazione con artisti alla creazione di libri artistici. Alla luce di quanto esposto sopra l'arte del libro costituisce agli occhi della liberatura una risposta parziale e un po' fuorviante alla concorrenza spietata di mezzi che Butor non poteva neppure immaginare cinquant'anni fa come l'e-book. Nondimeno la sua profetica diagnosi si è avverata punto per punto: l'avvento dell'e-book, che può essere considerato l'ultima perfetta incarnazione di quella che Fajfer chiamerebbe l'idea neoplatonica del libro, più che una minaccia per il libro tradizionale può rivelarsi una *chance* di rinnovamento e sopravvivenza a condizione che si riconoscano i valori specifici e insostituibili del libro come oggetto: la non neutralità del mezzo (il mezzo non è un contenitore trasparente, ma comunica a sua volta) e la lentezza della percezione. Liberatura non è che una delle possibili risposte alle domande impellenti poste dal vertiginoso sviluppo del digitale, ma può contribuire a sensibilizzare l'opinione pubblica al valore della lettura tradizionale, a diversificare il mercato garantendo al libro tradizionale una possibilità di sopravvivenza all'interno di una sua nicchia che – dopo il periodo di assestamento necessario ad accusare il colpo sferzato dal digitale – si spera continuerà a tenere in vita una delle esperienze fondanti della cultura, quella della letteratura come esperienza plurisensoriale.

45] M. BUTOR, *Le livre comme objet*, in: *Essais sur le roman*, Collection Gallimard, 2000, pp. 136-137.

STRESZCZENIE

LIBERATURA MIĘDZY AWANGARDĄ A TRADYCJĄ.
PODSUMOWANIE PIERWSZEGO DZIESIĘCIOLECIA

W roku 2009 minęło dziesięć lat od chwili ukucia terminu liberatura. Od tego czasu ta nowa kategoria historyczno-literacka określająca zjawiska obecne w literaturze od zarania dziejów zadomowiła się na dobre w dyskursie zarówno krytycznym, jak i naukowym. Z perspektywy dziesięciolecia pokusić się można o jej pierwsze podsumowanie. Nawiązująca do nurtów pozornie marginalnych w tradycji literackiej a zarazem szczycąca się nazwiskami takimi, jak Sterne, Blake, Mallarmé, Marinetti czy Joyce, liberatura przeciwstawia się stanowczo postmodernistycznym sądom o śmierci literatury w cywilizacji postmodernistycznej i zmusza czytelnika do żmudnej pracy nad i z tekstem, będącej przeciwieństwem poznawania świata przez surfowanie na jego powierzchni, co zdaniem wielu krytyków wydaje się być kluczem cywilizacji współczesnej.

Wreszcie równouprawnienie ideowych i materialnych walorów książki burzy fundamenty jednego z najbardziej zakorzenionych przekonań w kulturze zachodniej, mianowicie tego, że utwór literacki jest całością złożoną ze słów i niezależną od tworzywa, w którym się wyraża. Liberaci wskazują, że tradycyjne podejście do literatury nie musi być jedyne i niezbędne oraz, że również w obrębie kultury zachodniej istnieje wystarczająco dużo powodów, by zapatrywać się na to inaczej.

SUMMARY

LIBERATURE BETWEEN AVANT-GARDE AND TRADITION.
SUMMARY OF THE FIRST DECADE

In 2009, ten years had passed since the term *liberature* was coined. Since then, this new historical and literary category determining phenomena present in literature since the dawn of time has become firmly established in both critical and scientific discourse. From the perspective of decades, one can attempt its first summary. Referring to the seemingly marginal trends in literary tradition, and at the same time boasting such names as Sterne, Blake, Mallarmé, Marinetti and Joyce, *liberature* is strongly opposed to the postmodernist opinions about the death of literature in postmodern civilization and compels the reader to work hard on and with the text, which is the opposite of the exploration of the world by surfing on its surface, which, according to many critics, seems to be the key to contemporary civilization.

Finally, the emancipation of ideological and physical values of *the book* destroys one of the most ingrained beliefs in Western culture, namely, that a work of fiction is a whole made up of words and is independent of the material in which it is expressed. The *Liberats* show that the traditional approach to literature is not necessarily unique and indispensable, and that even within Western culture there is sufficient reason to think about it to the contrary.

LA TEORIA DELLA TRADUZIONE E LE TRADIZIONI DI STUDI LETTERARI IN ITALIA E IN POLONIA NEL XX SECOLO: DIFFERENTI SCENARI DI RICERCA

LA “TEORIA DELLA TRADUZIONE LETTERARIA”, INTESA COME RIFLESSIONE CHE ASPIRI a un’analisi e descrizione dei processi e dei prodotti della traduzione letteraria improntate a criteri di scientificità, si è sviluppata in Italia da poco più di due decenni. In Polonia il suo avvio risale invece alla metà degli anni ’60 del XX secolo, quando un gruppo di teorici della letteratura di orientamento strutturalista, sulla scia di alcuni studi realizzati da Jerzy Ziomek e soprattutto da Edward Balcerzan, volle sottoporre le traduzioni allo stesso tipo di analisi, nelle loro intenzioni, “oggettiva” che già caratterizzava lo studio dei testi letterari: in pratica la teoria della traduzione doveva occuparsi delle traduzioni allo stesso modo in cui dei testi letterari si occupava ormai da tempo la teoria della letteratura¹.

Occorre sottolineare subito che la teoria della traduzione letteraria in Polonia si sviluppa con un certo anticipo non solo rispetto al nostro paese, ma in generale rispetto a molti paesi occidentali². La traduttologia

1] Per un’analisi più dettagliata della traduttologia strutturalista polacca, identificabile in parte con la cosiddetta “scuola di Poznań” cfr. L. COSTANTINO, *Teorie della traduzione in Polonia*, Sette Città, Viterbo 2009 (si veda in particolare il capitolo introduttivo).

2] Ciò non deve stupire, considerando che lo studio teorico della traduzione letteraria è stato stimolato in Occidente proprio dall’incontro con le teorie che già circolavano in molti paesi slavi: si pensi all’importanza del dialogo tra James S. Holmes e Anton Popovič (cfr. L. SALMON, *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Vallardi, Milano 2005², p. 245, n.1). L’anticipo polacco si colloca dunque nel più generale anticipo dell’est europeo, che alcuni studiosi hanno già del resto notato: cfr. *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. NERGAARD, Bompiani, Milano

strutturalista polacca appare da questo punto di vista un’“avanguardia” teorica. Un’avanguardia che sembra avere però, come del resto è naturale che sia, stretti legami con la “tradizione” di studi letterari del proprio paese. Dicendo ciò non si intende soltanto ribadire che esistono elementi di contatto fra le caratteristiche che lo strutturalismo polacco ha avuto nel campo “teorico-letterario” e quelle manifestate nel campo “traduttologico”, come ad esempio l’attenzione particolare data alla prospettiva diacronica o a quella della ricezione³. Si vuole invece sottolineare anche come alla base di questa avanguardia teorica vi sia una tradizione di ricerca specifica, ovvero quella degli studi teorici sull’opera letteraria riconducibili al modello formalista; modello che in Polonia (e in generale nell’Europa dell’est) si è diffuso prima e più ampiamente che da noi e da cui gli studi strutturalisti stessi in larga parte dipendono.

Che il formalismo abbia avuto un’influenza fondamentale sullo sviluppo della teoria della traduzione letteraria in Europa Orientale e, per via indiretta, sui *Translation Studies*, sembra un dato condiviso⁴. L’affermazione del paradigma formalista potrebbe anzi essere considerata a mio parere proprio una delle cause dell’anticipo degli studi di teoria della traduzione in quella parte del mondo. I legami che intercorrono tra formalismo e traduttologia non sono stati tuttavia indagati nel dettaglio. Conviene qui soffermarsi brevemente su alcune questioni generali. Va innanzitutto detto che non si tratta di un apporto diretto, nel senso che non si trovano negli scritti dei formalisti studi dedicati alla traduzione. E però il paradigma formalista ha posto le basi teoriche per l’elevazione della traduzione a oggetto di ricerca che possiede (o può possedere) valore estetico, nonché per una sua analisi fondata su basi oggettive e riconducibili a teoria.

Il primo importante contributo generale dei formalisti alla traduttologia andrebbe rinvenuto nel processo di “desacralizzazione” dei concetti di “opera letteraria” e di “originale”: l’aver stabilito che il valore artistico dell’opera è elemento intrinseco del testo, non separabile dalla sua materia

2002², pp. 23-24; L. SALMON, *Teoria...*, op. cit., pp. 12-13; B. OSIMO, *Popović e la ricerca contemporanea*, in: A. POPOVIĆ, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, trad. it. di D. LAUDANI, Hoepli, Milano 2006, p. XIII.

3] Cfr. L. COSTANTINO, *Teorie...*, op. cit.

4] Qualche accenno a ciò si trova in S. SKWARCZYŃSKA, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. Na przykładzie ‘Hamleta’ w wersji Józefa Paszkowskiego*, in: Id., *Pomiędzy historią a teorią literatury*, PAX, Warszawa 1975, pp. 187-221; J. ŚWIĘCH, *Przekład a problemy poetyki historycznej*, in: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, a cura di H. MARKIEWICZ e J. SŁAWIŃSKI, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, pp. 360 e ss.; E. GENTZLER, *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, trad. dall’inglese di M. T. MUSACCHIO, UTET, Torino 1998 – in particolare il capitolo *La prima fase dei Translation Studies*.

linguistica, ha permesso il superamento di quelle concezioni dualistiche dell'arte che concepivano l'opera letteraria come frutto irripetibile dell'ispirazione del genio-creatore, il cui valore estetico era definito sulla base di qualità metafisiche. Tali teorie dovevano inevitabilmente portare a sostenere l'assioma dell'intraducibilità della letteratura e relegare la traduzione nello spazio del non-artistico⁵.

L'introduzione del concetto di *letterarietà*, la concezione dell'arte come *procedimento*, il rifiuto dell'opposizione forma/contenuto in relazione alla funzione poetica del testo letterario dovevano inoltre condurre all'impossibilità di considerare la traduzione come un elemento estraneo rispetto alla letteratura nazionale in cui essa veniva realizzata. Se il valore letterario dell'opera è il risultato di una maniera specifica di utilizzare il codice e le regole di una data lingua, due testi prodotti all'interno dello stesso sistema linguistico hanno pari possibilità di presentare caratteristiche di *letterarietà*. La traduzione presenta la stessa unità di forma e contenuto delle altre opere della data letteratura nella quale si colloca, ne utilizza lo stesso materiale linguistico e le stesse regole. Ciò vuol dire che:

- 1) non può essere considerata "prodotto" estraneo rispetto alla letteratura in questione ("La littérature des traductions doit donc être étudiée comme un élément constitutif de la littérature de chaque nation", era la conclusione cui Boris Tomaševskij giungeva già nel 1928)⁶;
- 2) non può essere neppure considerata a priori artisticamente inferiore alle altre opere originali di tale letteratura – tutto dipende dal modo in cui nella traduzione viene appunto utilizzato il materiale linguistico come procedimento;
- 3) dall'affermazione dell'unità forma/contenuto doveva infine derivare la necessità di considerare ogni singola traduzione una realizzazione artistica autonoma, nuova rispetto al testo originale da cui era ricavata, proprio perché realizzazione di una forma diversa; le caratteristiche della traduzione sono dunque da considerare indipendenti, non derivate dall'originale, e la traduzione è rispetto a quest'ultimo un'opera differente (anche in questo caso già Tomaševskij constatava come accanto all'*Heine tedesco* esista un *Heine russo* non identificabile con quello, sottolineando come ogni traduzione sia un fatto a sé, non coincidente con l'originale)⁷.

5] Cfr. S. SKWARCZYŃSKA, *Przekład ...*, op.cit.

6] B. TOMAŠEVSKIJ, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, "Revue des Etudes Slaves", vol. VIII, 3-4, 1928, p. 237.

7] Ibid.

Ricapitolando, dunque, il formalismo avrebbe contribuito in modo determinante al processo di “emancipazione” della traduzione dall’originale e alla contemporanea affermazione dell’impossibilità di considerare la traduzione, sul piano artistico, prodotto qualitativamente inferiore rispetto alle opere “non di traduzione”. In questo modo avrebbe infine legittimato lo studio della traduzione come testo letterario in sé, come elemento non estraneo rispetto alla letteratura in cui compare, e non come semplice tramite di influenze⁸. Avrebbe cioè posto le basi per la nascita della teoria della traduzione.

Sempre a proposito dei rapporti della teoria della traduzione con la “tradizione” di studi letterari, si deve anche considerare che in Polonia già in tutta la prima metà del Novecento la traduzione letteraria era stata al centro di un dibattito piuttosto vivace che aveva coinvolto studiosi di letteratura, ma anche scrittori e traduttori. Come osserva Edward Balcerzan, nei primi decenni del secolo si diffuse un atteggiamento critico nei confronti di quegli studi comparatistici realizzati a partire dalla fine dell’800 che erano imperniati su un’impostazione filologica di stampo positivista e sorretti da una visione della traduzione come semplice *medium* e dal pregiudizio della superiorità dell’originale rispetto a essa⁹. Si criticava il fatto che in quegli studi si mirasse fundamentalmente all’individuazione, nelle traduzioni, delle influenze e dipendenze (*wpływy i zależności*) delle opere polacche dalle letterature straniere, delle ‘fonti di ispirazione’, della ‘genesì dei motivi’ penetrati nella letteratura polacca per il tramite della traduzione. La reazione all’“influenzologia” (*wpływologia* – come Adam Grzymała-Siedlecki la denominò sarcasticamente) diede il via a una stagione di riedizioni di vecchie traduzioni, saggi critici e scritti polemici sui giornali, in cui veniva invece sottolineata l’individualità dello stile dell’artista “autore” delle traduzioni e in cui le traduzioni venivano sottoposte ad accurate analisi linguistiche e stilistiche¹⁰. Nel 1922 vennero pubblicati due saggi che si sarebbero imposti per lungo tempo come modelli di analisi traduttiva: *Boy jako tłumacz* di Wacław Borowy¹¹ e “*Gofred*” *Tassa-Kochanowskiego* di Roman Pollak¹². Le analisi e le “autoanalisi” dei decenni che seguirono (famose quelle di

8] La traduzione smette in pratica di essere relegata in un non-luogo collocato “tra” i contenitori delle letterature “originali”, per essere portata al centro di esse.

9] Si veda E. BALCERZAN, *Przekład w badaniach literackich*, in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, a cura di A. BRODZKA, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, pp. 876-882.

10] Balcerzan parla infatti di “*okres analityczny*” della teoria della traduzione in relazione a questo periodo (cfr. E. BALCERZAN, *Przekład* ..., op. cit., p. 879).

11] W. BOROWY, *Boy jako tłumacz*, [s.e.], Warszawa 1922.

12] R. POLLAK, “*Gofred*” *Tassa-Kochanowskiego*, „Prace Komisji Filologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, vol.1, q. 2, Poznań 1922.

Julian Tuwim) produssero certamente un affinamento della sensibilità ai problemi connessi alla traduzione letteraria e predisposero uno strumentario analitico che avrebbe favorito la riflessione teorica successiva. Insomma, se l'interesse teorico in senso stretto si sviluppa in Polonia negli anni Sessanta, il problema della traduzione letteraria è particolarmente sentito già nella prima metà del secolo.

Viene a questo punto da chiedersi se tutto questo non abbia a che fare con le caratteristiche stesse della “tradizione letteraria” polacca, ricordando ancora una volta come la letteratura polacca sia “più di altre” una letteratura di traduzioni. È infatti noto che, se tutte le letterature (e le culture) «nascono da traduzioni», in Polonia per molti secoli non sembra essere neppure esistita, nella stessa coscienza dei partecipanti alla vita letteraria, differenza di *status* fra traduzioni e opere originali. Al punto che traduzioni sono alcuni dei capolavori assoluti della letteratura polacca, a tutt'oggi ritenuti parte del ‘canone’¹³. Quella polacca è una cultura che per secoli ha vissuto e si è nutrita di traduzioni in modo eccezionale, e lo ribadiamo: se il fatto è di per sé comune a qualsiasi letteratura, l'eccezionalità della situazione polacca è rappresentata perlomeno dalle dimensioni che lì il fenomeno ha assunto e dalla centralità e ‘forza modellizzante’ che le opere tradotte hanno avuto nella letteratura di questo paese e per il modo in cui sono state percepite dai loro stessi fruitori.

E in Italia? Come si è già detto da noi l'interesse per la teoria della traduzione è recente. Rispetto alla Polonia la situazione è anzi opposta: se prima abbiamo parlato di anticipo, dovremmo in questo caso parlare invece di un certo ritardo rispetto agli altri paesi occidentali¹⁴. E l'interesse per questa disciplina nasce in Italia proprio sull'onda delle ricerche condotte in altri paesi europei¹⁵. Per lungo tempo, fin oltre gli anni Ottanta, da noi ha prevalso un certo “scetticismo teorico” fondato su due premesse, opposte e allo stesso tempo complementari: 1) la “traduzione letteraria” è impossibile; 2) oppure è una forma di creazione artistica ed è dunque impossibile da teorizzare come è impossibile teorizzare l'arte. Quando la traduzione è

13] “varrà sempre la pena di ricordare che la letteratura polacca premoderna è essenzialmente una letteratura di traduzioni, e che queste godevano presso i contemporanei di una considerazione pari, e in qualche caso anche superiore, rispetto alle opere cosiddette “originali”, così L. MARINELLI, in: *Storia della letteratura polacca*, a cura di Id., Einaudi, Torino 2004, p. 105.

14] Per un breve ragguaglio sulla situazione italiana si veda R. DURANTI, *Italian Tradition*, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, New York-London 1998, pp. 471 e ss.; ma anche l'articolo di A. MACHURA, *Granice wolności – przegląd przekładoznawstwa włoskiego*, in: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, a cura di P. FAST, Śląsk, Katowice 1999, pp. 217–230.

15] Del resto lo stesso si potrebbe dire per le novità introdotte in ambito estetico e teorico-letterario; basterebbe pensare ad esempio proprio alla diffusione delle teorie dei formalisti russi.

considerata una forma d'arte, è identificata con la produzione artistica, e diviene impossibile descriverla in modo formale, coerente e razionale; la traduzione in questo caso risulta infatti essere un'attività di tipo metafisico, misterico, iniziatico. Se invece la traduzione non raggiunge il livello dell'arte, serve solamente a soddisfare funzioni pratiche di decodificazione lessicale del testo di partenza, nel migliore dei casi è da considerare un prodotto di derivazione, secondario, nei termini dunque della subalternità rispetto alle opere "originali" e di estraneità rispetto alle letterature "nazionali". E non ha neppure senso occuparsi di essa¹⁶. Dietro tali pregiudizi è facile riconoscere la concezione crociana della traduzione¹⁷: l'idea dell'intraducibilità dell'opera letteraria fondata sull'assioma dell'arte come intuizione-espressione; l'impossibilità di teorizzare la traduzione, anche quando questa coincida con una nuova creazione artistica, fondata sulla concezione dell'estetica come attività teoretica dello spirito distinta dalla logica¹⁸.

Anche in questo caso, dunque, la concezione della traduzione diffusasi nel nostro paese ha la sua base in una concezione della letteratura ben precisa e che nel dibattito estetico italiano del secolo scorso è stata dominante. L'ostacolo maggiore alla nascita della "traduttologia letteraria" in Italia sembrerebbe infatti da doversi rintracciare nella lunga egemonia che da noi ha avuto l'estetica crociana¹⁹.

In secondo luogo qui da noi è mancato pure un dibattito sulle traduzioni paragonabile a quello avuto in Polonia nella prima metà del XX secolo, cui sopra si accennava. L'attenzione prevalente di storici e filologi si è concentrata semmai in quel periodo sullo studio (erudito, ecdotico, storicista e poi stilistico e sociologico) del "tesoro nazionale", inizialmente sull'onda di un'ispirazione ancora di stampo risorgimentale e desanctisiana, poi in parte per influenza dell'ideologia fascista (almeno nel periodo di maggior chiusura culturale del regime)²⁰, infine per effetto di un certo provincialismo

16] Si tratta di atteggiamenti ampiamente diffusi nel mondo accademico italiano, testimoniati da interventi come quelli di Agostino Lombardo nel passato o di Ida Porena nel presente (cfr. L. SALMON, *Teoria...*, op. cit., p. 56). Ovviamente ci sono state illustri eccezioni rispetto a questo quadro: basti pensare a Benvenuto Terracini o Gianfranco Folena, i cui scritti sono stati però apprezzati pienamente solo di recente.

17] Cfr. B. CROCE, *Indivisibilità dell'espressione in nomi o gradi e critica della retorica*, in: *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di S. NERGAARD, Bompiani, Milano 2007³, pp. 207-214; B. CROCE, *L'intraducibilità della rievocazione*, in: *La teoria...*, a cura di S. Nergaard, op. cit., pp. 215-220.

18] La concezione estetica crociana delegittima del resto anche l'idea di "teoria della letteratura" così come è nata nel secolo scorso.

19] Lo osserva anche R. DURANTI, *Italian Tradition...*, op. cit., p. 481.

20] Ma paradossalmente, come è noto, l'ideologia fascista crea in Italia le condizioni di sviluppo per il settore della "traduzione filmica", sviluppatosi in Polonia solo negli ultimi anni.

culturale che si è tradotto nella venerazione del passato e della tradizione autoctona²¹.

Forse potremmo anche in questo caso chiederci se la nostra stessa tradizione letteraria non abbia avuto un'influenza lontana sullo sviluppo della traduttologia italiana; ovvero chiederci almeno se l'abitudine dei nostri studiosi a ragionare su una letteratura che nei primi secoli avrebbe occupato una posizione *centrale* nel contesto europeo non sia una delle cause di una certa indifferenza nei confronti delle problematiche traduttive, dove invece, come abbiamo visto, la condizione di *perifericità* del passato della letteratura polacca sembrerebbe aver stimolato in Polonia una certa sensibilità critica nei loro confronti. Ovviamente una risposta univoca risulterebbe azzardata e sarebbe da accogliere con molta cautela. Eludiamo pertanto il problema, limitandoci invece a ribadire quanto detto sopra: la nascita della teoria della traduzione letteraria rimanda per la Polonia e per l'Italia a scenari di ricerca certamente differenti. Per riprendere uno schema caro alla traduttologia occidentale e orientale, anche i discorsi teorici (persino quelli traduttologici) sembrerebbero da considerare parte integrante, e interrelata con le altre, dell'intero polistema di una cultura.

21] "Il Novecento è stato forse il secolo della critica. Iniziato ancora sotto il segno del positivismo, ha poi ripreso il discorso di De Sanctis abbozzando, nel quadro di un'estetica di lontana origine romantica, una valutazione attenta del nostro tesoro letterario, che l'erudizione aveva ben censito senza prendere però una posizione giudicante. Di qui il successo di Croce, e la sua posizione di leader nella critica del periodo fra le due guerre. Posizioni avverse [...] rimasero isolate, alla difensiva. Il vaglio della produzione internazionale, operato da Croce con la sua rivista "La Critica", era poi aggravato dall'isolamento culturale voluto e attuato dalla dittatura." (C. SEGRE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino 2005, p. 36).

STRESZCZENIE

TEORIA PRZEKŁADU I TRADYCJE BADAŃ LITERACKICH
W POLSCE I WE WŁOSZECH W XX WIEKU:
ODMIENNE „SCENARIUSZE BADAWCZE”

Teoria przekładu, która narodziła się w ubiegłym wieku już od chwili swych narodzin biegła w Polsce i we Włoszech różnymi torami. Odmienność ta w szczególności dotyczyła rozwoju w zakresie przekładoznawstwa związanego z literaturoznawstwem. W Polsce „teoria przekładu literackiego” powstała już w drugiej połowie lat 60. i miała charakter teoretyczno-opisowy, skierowany w równym stopniu na badania mikro i makro struktury tekstu, target oriented, oraz opierającej się na semiotycznej koncepcji tłumaczenia. We Włoszech zainteresowanie badaniami naukowymi nad przekładem literackim pojawiło się dość późno w skutek długotrwałej nieufności wobec teorii przekładu.

Powodów tej sytuacji musimy szukać w odmiennych „sceneriach badawczych” określonych w obu krajach przez odmiennie tradycje badań literackich (w Polsce dominował paradygmat formalistyczno-strukturalistyczny, natomiast we Włoszech długo przeważała estetyka Crocego) oraz przez różne tradycje literackie (polska literatura była w swej istocie, bardziej niż włoska, „literaturą tłumaczeń”).

Innymi słowy, odmienna tradycja literacka i teoretyczno-literacka sprzyjała w Polsce, wcześniej i w stopniu zdecydowanie silniejszym niż we Włoszech, uznawaniu tekstu „przekładu” za godny badań literackich, i tym samym pomogła w rozwoju traduktologii literackiej.

SUMMARY

THE THEORY OF TRANSLATION AND TRADITIONS OF LITERARY
RESEARCH IN POLAND AND ITALY IN THE TWENTIETH CENTURY:
THE DIFFERENT “RESEARCH SETTINGS”

The theory of translation, which was born in the last century, from the moment of its birth took different courses in Poland and in Italy. The difference mainly focused on the development of translation studies related to literature. In Poland, the “theory of literary translation” was founded in the late sixties and was theoretical and descriptive in nature, focusing as much on the study of the micro- as on the macro-structure of the text, target oriented and based on the semiotic concept of translation. In Italy, interest in research on literary translation appeared quite late as a result of long-term mistrust of the theory of translation..

The reasons for this state of affairs should be looked for in different “research settings” prevailing in both countries, and derived from different traditions of literary studies (in Poland the formalist-structuralist paradigm dominated, while in Italy dominated for a long time the aesthetics of Croce) and the various literary traditions (Polish literature was at its core, more than Italian, a “literature of translation”).

In other words, a different literary and literary-theoretical tradition favoured, much earlier and much more strongly in Poland than in Italy, recognition of the text of “translation” as worthy of literary studies, and thus contributed to the development of literary traductology.