

Anatol Stern e Bruno Jasiński

Il saggio che qui presentiamo e pubblichiamo nella mia traduzione è dedicato a Bruno Jasiński, figura centrale del Futurismo polacco, ed è stato scritto da un altro protagonista e fondatore del movimento, Anatol Stern (1899-1968). Autore, assieme ad Aleksander Wat, dell'almanacco poetico *Gga* (1920), del numero unico *Nuż w bżuhu* [Il coltello nella pancia] e di *To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować* [Sono talloni azzurri che vanno ridipinti, 1920], Stern fu anche critico letterario e cinematografico, sceneggiatore e traduttore. Noto per la sua apertura alle innovative tendenze della nuova poesia europea, tradusse intensamente dal russo e dal francese, collaborando a «Nowa Sztuka» (1921-1923), rivista fiancheggiatrice dei movimenti d'avanguardia, fondata a Varsavia assieme a Jarosław Iwaszkiewicz, «Zwrotnica» e «Wiadomości Literackie». Tra le sue oltre trenta sceneggiature, ricordiamo *Der Dybuk* [Il Dibbuk, 1937], scritta in collaborazione con Andrzej Marek e Alter Kacyzne.

La stretta collaborazione con Bruno Jasiński – proveniente dalla formazione futurista creata a Cracovia assieme a Stanisław Młodożeniec e Tytus Czyżewski – fu una delle più produttive nella storia del movimento e si protrasse ben oltre la partenza per la Francia di quest'ultimo nel 1925. I due condividevano la propensione verso una poesia dalla ritmica allitterante, piena di nuove metafore, oltre a un profondo interesse per le sperimentazioni dei futuristi russi, che il bilingue Jasiński conosceva bene dall'adolescenza, trascorsa in Russia con la famiglia. Quest'intensa ricerca comune sarebbe confluita nella pionieristica opera di traduzione delle Avanguardie russe, l'*Antologia Nowej Poezji Rosyjskiej* [Antologia della nuova poesia russa, 1927], fondamentale esperienza ripresa da Stern a metà degli anni Cinquanta, quando, grazie al Disgelo, poté tornare a tradurre l'autore della *Nuvola in calzoni*.

Le opere risalenti al Ventennio tra le due guerre, *Nagi człowiek w śródmieściu* [Un uomo nudo in città, 1919], il poema *Romans w Peru* [Un flirt in Perù, 1920], *Futuryzje* [Futuresie, 1920], *Anielski cham* [Uno zotico angelico, 1924], *Bieg do bieguny* [Corsa al polo 1927], oltre ai due poemi *Europa* (1929, composto prima del 1925) e *Piłsudski* (1934), suscitarono accese polemiche e censure: accusato di blasfemia, il loro autore fu incarcerato subito dopo la pubblicazione di *Uśmiech Primavery* [Il sorriso di Primavera, 1919], una poesia in cui, accanto a una vezzosa Vergine Maria, compariva Dio stesso, visto nell'atto di servire del vino al poeta.

Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, anche a causa delle sue origini ebraiche, Stern cercò rifugio nella Leopoli occupata dai sovietici, ma nel gennaio 1940 venne arrestato dall'NKVD, condividendo così la sorte di altri scrittori polacchi considerati antisovietici, come Aleksander Wat e Tadeusz Peiper. Riacquistata la libertà nel 1942, si arruolò nell'Armata del generale Anders, composta da prigionieri politici e di guerra, senza tuttavia proseguire fino alla fine la campagna militare: si fermò per alcuni anni in Palestina dove tradusse in ebraico la propria opera poetica e in prosa.

Tornato in patria, solo dopo il 1956 potrà finalmente contribuire alla riabilitazione delle

Avanguardie storiche, in particolare della figura di Bruno Jasiński, tragicamente scomparso nelle purghe staliniane. A lui dedicherà la poesia *Do przyjaciela* [A un amico, 1956] e soprattutto ricordi e saggi, tra cui un intero capitolo di *Poezja zbuntowana (Szkice XX rocznicy poezji międzywojennej* [Poesia in rivolta (Schizzi del XX anniversario della poesia del Ventennio tra le due guerre, 1964)], che contiene il saggio qui presentato. Fu con la sua prefazione che nel 1957 apparvero la prima antologia poetica postbellica e il romanzo *Palę Paryż* [Brucio Parigi] di Jasiński. Coronamento di questa attività decennale fu la monografia, uscita postuma nel 1969, *Bruno Jasiński*, in cui furono raccolte anche varie testimonianze di amici, collaboratori e familiari polacchi e sovietici.

Nella non facile riscoperta del Futurismo polacco, che ancora oggi non gode della stessa attenzione riservata ad altri protagonisti delle Avanguardie storiche europee, il contributo di Stern, uno dei primi ad apparire nella Polonia del dopoguerra, ha rivestito un ruolo di primaria importanza, aprendo la strada agli studi su Jasiński, tra cui la monografia di Edward Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* [Lo stile e la poetica dell'opera bilingue di Bruno Jasiński] (1968). La testimonianza qui presentata non ricostruisce infatti solo l'intensa collaborazione con l'autore del *Ballo dei manichini* e gli altri esponenti del movimento (basti confrontarla a quella, assai meno sistematica, di Aleksander Wat nell'intervista fiume rilasciata a Cz. Miłosz, *Il mio secolo*), ma anche per la sua capacità di analisi della poetica del primo Jasiński, da lui considerata pienamente originale e non dipendente dal Futurismo russo, nonostante la lettura intensa del poeta delle opere di Majakowskij.

Un'antologia in due volumi dei testi poetici sterniani è apparsa in Polonia nel 1985. In Italia alcune sue poesie sono state tradotte da Carlo Verdiani (*Poeti polacchi contemporanei*, Silva Editore, Milano 1961, pp. 117-124) e da Monika Woźniak («Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», I/2, 1996, pp. 144-145). La sua *pièce Fabrykant torped albo ucieczka serca* [Il fabbricante di torpedini ovvero la fuga del cuore, 1920, edita solo nel 1976] è leggibile in *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria, Romania*, Edizioni Plus, Pisa 2010, trad. Giovanna Tomassucci, mentre la sua prefazione a *Brucio Parigi* è apparsa recentemente in inglese (Bruno Jasiński, *I Burn Paris*, Twisted Spoon Press, Praga 2012).

Nella storia della nostra letteratura il nome di Jasiński si associa costantemente con le vicende del Futurismo polacco, movimento di cui è uno dei fondatori. Ma anche la sua produzione successiva è impensabile senza gli arditi esperimenti della sua giovinezza e questo forse non riguarda solo la sua opera poetica.

Che cosa era il Futurismo polacco al momento del mio incontro con Jasiński? La nostra poesia era alla ricerca di una strada che dinamizzasse il mondo. Se Marinetti aveva proclamato il culto della forza, tentando di metter fine al letargo del suo popolo, i Futuristi polacchi lanciavano invece lo slogan della ribellione in nome della giustizia sociale. Jasiński lo fece scrivendo la sua *Pieśń o głodzie* [Canto sulla fame].

Il soggiorno in Russia forse poté influire sulla coscienza sociale del suo futuro autore? Non ne abbiamo delle prove, se non quelle letterarie, ma è indubbio che il giovane diciassettenne vissuto quattro anni a Mosca proprio nel periodo del più intenso *Sturm und Drang* della poesia russa non poteva rimanere indifferente alle tempeste poetiche che imperversavano sopra il suo capo. Se nelle sue prime opere cercheremmo invano tracce dirette di quelle esperienze, già in *But w butonierce* [La scarpa all'occhiello, raccolta d'esordio del 1921] sono evidenti i primi tentativi di trovare un corrispondente poetico della polifonia della strada: in *Miasto* [La città] e soprattutto nell'antimilitarista e antiborghese *Marsz* [Marcia], tentativo allora così clamoroso di una rottura con la sintassi poetica precedente.

Il suo primo poema, *Canto sulla fame*, di un anno dopo, è il sintomo della ribellione che Jasiński celava nel suo intimo. Non c'è il minimo dubbio che quella ribellione aumentava man mano con la sua progressiva consapevolezza della realtà politica circostante, di anno in anno sempre più evidente.

Canto sulla fame reca un *exergue* tratto da Apollinaire: "*Libres de tous liens donnons-nous la main*"¹. Niente però vi indica che proprio l'autore di *Alcools* abbia ispirato Jasiński. Se *Canto sulla fame* è tanto blasfemo quanto alcune opere del poeta francese, lo è però in maniera diversa: qui il tragico si contrappone al grottesco e all'apocrifo. Quando la folla in rivolta acciuffa per strada Cristo che fugge dalla "città nera e folle" compiendo su di lui un terribile linciaggio, dentro a un cinematografo all'improvviso si spezza la pellicola di un film poliziesco italiano:

i na płótnie wśród śmiertelnej ciszy
ukazała się ta sama scena.
krzyk powstał na sali i panika.
rzucili się w popłochu do drzwi.
mężczyźni tratowali kobiety.
próżno ciskał się przy aparacie mechanicznej,
a gdy wreszcie zapalono kinkiety,
na ekranie zostały czarne plamy krwi.

... e sulla tela nel silenzio mortale

¹ In francese nel testo. Il verso di Guillaume Apollinaire è tratto da *Liens*, in: IDEM, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Mercure de France, Paris 1918. [Tutte le note sono mie – GT].

tornò la stessa scena.
 un grido in sala, panico.
 atterriti si gettarono alle porte.
 gli uomini calpestavano le donne.
 invano si sbatteva il cineoperatore.
 e quando infine s'accesero le *appliques*
 nere macchie di sangue sullo schermo.

L'idea di questa scena non ricorda forse assai da vicino la novella di Apollinaire *L'Amphion falso messia*, dalla raccolta *L'eresiarca & C.*? Con un'unica differenza: ciò che nello scrittore francese è libero gioco dell'immaginazione, in Jasiński è tragedia. E proprio questo lo avvicina a Majakovskij, autore che ha esercitato una notevole influenza sul *Canto sulla fame*.

Non vi è il minimo dubbio che questa influenza si spinga assai lontano e abbia qualcosa della fascinazione. La potente individualità dell'autore della *Nuvola in calzoni* domina Jasiński, imponendogli di parlare con le immagini del poeta sovietico, dentro cui finisce a volte per annegare come dentro un oceano. Dobbiamo però constatare che perfino laddove si è fatto ghermire dalla grandissima individualità dell'autore di *150.000.000*, non lo ha mai imitato automaticamente, ma lo ha trasformato, dando alla propria poesia una forma originale.

Una caratteristica peculiare del *Canto sulla fame* è il suo urbanismo. Majakovskij ci fornisce la visione di una città lebbrosario, in cui risuona l'ardente inno-strepito della fabbrica e del laboratorio" e "un chiodo nel mio stivale / è più raccapricciante della fantasia di Goethe"². Una città quasi ricreata da un genio che si inebria del suo stupendo avvenire, un avvenire sinora mai presagito. Ma che a un tempo, per maggiore contrasto, viene anche rappresentata nella sua atroce, attuale decadenza, come una camera di tortura.

La città di Jasiński è invece opera di un poeta-reporter:

W wielotysięcznych, stuulicych miastach
 wychodzą codziennie tysiące gazet,
 długie, czarne kolumny słów,
 wykrzykiwane głośno po wszystkich bulwarach.
 piszą je mali, starsi ludzie w okularach.
 nieprawda,
 pisze je Miasto
 stenografią tysiąca wypadków.
 rytmem, tętnem, krwią
 [...]
 to jest prawdziwa gigantyczna poezja.
 jedyna. dwudziestoczterogodzinna wiecznie nowa.
 która działa na mnie, jak silny elektryczny prąd
 jak śmieszne są wobec niej wszystkie poezje.
 poeci, jesteście niepotrzebni!
 ja nie czytam strinberga, ani norwida
 nie przyznaję się do żadnego spadku.
 czytam świeże, pachnące farbą dzienniki,
 bijącym sercem przeglądam rubryki wypadków,

² V. MAJAKOVSKIJ, *La nuvola in calzoni*, trad. R. Faccani, Einaudi, Torino 2012, p. 23.

które mnie kłują, jak ostre pilniki.

In centomila città-centostrade
 escono ogni giorno mille giornali,
 lunghe, nere colonne di parole,
 urlate a squarciagola per tutti i boulevard
 scritte da bassi, vecchi omini cogli occhiali.
 macché,
 li scrive la Città
 stenografia di mille incidenti.
 con il ritmo, il battito, il sangue.
 [...]
 questa è la vera gigantesca, unica poesia.
 ventiquattrore, in eterno nuova.
 agisce su di me come alta tensione.
 quanto ridicole sono rispetto a lei tutte le poesie.
 poeti, siete inutili!
 io non leggo strindberg o norwid
 non riconosco eredità alcuna.
 leggo giornali freschi, odorosi di inchiostro,
 col cuore in gola guardo la rubrica degli incidenti,
 mi pungono come limette aguzze.

A ispirare l'autore del *Canto della fame* è la cronaca di vita quotidiana, da lui quasi lasciata così com'è e presentata su piani diversi ma sincronizzati. Le città di Majakovskij e Jasieński sono espressioni di due temperamenti creativi assolutamente diversi, di due diverse poetiche. Non c'è bisogno di ripetere l'ovvia verità che il poeta sovietico è uno dei geni della poesia mondiale, ambito in cui la lirica di Jasieński non è collocabile. Si tratta invece di qualcos'altro: affascinato dal genio di Majakovskij, il poeta polacco è riuscito a dar vita a una propria visione artistica anche quando le analogie lo avrebbero potuto spingere verso un'altra direzione.

Da questo punto di vista è molto caratteristico il *Canto dei macchinisti*:

słońce przygniótszy kolanem, skóry dymiące się polcie
 długo do mięsa obdzierał nasz okrwawiony scyzoryk.
 w noc bezgwiazdne majtkom na świata płonącym drednoucic
 twarz wylizały do krwi nam zorzy czerwone ozory.

premutò il ginocchio sul sole, lombi fumosi di pelle
 scortica fino alla carne cruento il nostro coltello.
 arde nel buio la Dreadnought del mondo, alla sua ciurma
 leccano a sangue i volti rosse lingue dell'alba.

Questa poesia, ricordiamolo, è stata scritta ancora nel 1922: non sarebbe stato possibile se Jasieński non fosse passato dalla scuola artistica di Majakovskij. Appunto da quella scuola derivano sia il gigantismo delle immagini ipertrofiche, sia il loro tecnicismo (“arde nel buio la Dreadnought

del mondo” e in seguito “l’enorme propellente della terra”, l’aereo³). Da quella medesima scuola deriva qui anche la terribile volgarità del linguaggio (con un apartitico Dio che “piange su noi pioggia e smoccica sangue”). Ma allo stesso tempo tutte queste immagini sono nel loro complesso una creazione assolutamente originale del poeta polacco: Gacki⁴ sostiene giustamente che alcune di esse sono delle “deformazioni alla Picasso”.

Sì, non c’è dubbio che nella nostra storia della letteratura il poema di Jasiński non sia stato sufficientemente apprezzato quanto meritava. Esso costituisce infatti – nonostante certi suoi passi falsi – una svolta innegabile nella nostra poesia di quell’epoca. La sua filosofia, pienamente materialistica, così estranea all’idealismo della maggior parte delle opere del periodo, la sua corrente rivoluzionaria, il suo ritmo ansante, che rappresenta la dinamica della strada in rivolta: ecco cos’è il cuore del *Canto della fame*.

In quest’occasione vale la pena di notare l’evoluzione seguita da Jasiński nei primi anni del suo lavoro, quando andava pubblicando su «Nowa Sztuka», «Almanach Nowej Sztuki» e «Zwrotnica», riviste che davano il la all’Avanguardia polacca negli anni 1921-24. Ho già detto come la sua poetica assuma accenti sempre chiari, come vada ispirandosi a un metodo consapevole, come miri chiaramente a un superamento degli estetismi e delle armonie ritmiche troppo facili, pastoie che lo avevano vincolato all’inizio del suo percorso.

Occorre porre l’accento sul fatto che gli esperimenti verbali finì a se stessi, quali si erano manifestati nelle prime opere del Futurismo russo, soprattutto in Chlebnikov e Kručënych, poi successivamente nelle opere dei dadaisti e perfino degli espressionisti (la cosiddetta poesia transmentale nelle sue molteplici varianti) non avevano mai interessato Jasiński più di un solo attimo.

Forse non apprezzava la grande portata di quel genere di esperimenti? Non credo. Le sue opere di questo tenore non sono state tuttavia più di due o tre: *Na rzece* [Sul fiume] e *Wiosenno* [Primaverilmente], quasi solo a dimostrare le proprie capacità in questo campo, il proprio virtuosistico dominio sulla parola. Questo è accaduto perché fin dai primi esordi la sua opera aveva imboccato una direzione totalmente diversa: lo straniamento e la disautomatizzazione, ottenuta grazie a una rappresentazione a tinte accese e a metafore o similitudini forti e imprevedibili. Così in *Egzotyka* [Esotismo]:

WISI NAD WAMI W GÓRZE I Z NIEBA SPOGLĄDA
KRWAWIE SAPIĄCE SŁOŃCE, WIELKIE JAK PARASOL

SU IN CIELO ANSIMANTE E SANGUIGNO
ALTO VI GUARDA IL SOLE, GRANDE QUANTO UN OMBRELLO

E in *Zwiastowanie* [Annunciazione], dello stesso periodo:

³ Il termine, che ebbe diffusione anche nel Futurismo russo, è probabilmente stato ispirato a Jasiński dal *Manifesto dei pittori futuristi* (1910), che lo usarono ancor prima di Marinetti in un contesto simile: “Noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle Dreadnought, ai voli meravigliosi che solcano i cieli [...]”, *Manifesti del futurismo*, a cura di V. Birolli, Milano 2008, p. 27.

⁴ Stefan Kordian Gacki (1901-1984): poeta e critico letterario polacco, fiancheggiatore del Futurismo polacco e direttore del periodico futurista «Almanach Nowej Sztuki».

pytały się raz ciszy
 rogówki⁵ z twarzą modrą:
 “dlaczego nocy czarny dyszel
 włazi nam wciąż między biodra?”

e poi chiesero al silenzio
 lucciole visi di piombo:
 “perché mai o notte una stanga
 nera ci insinui tra i lombi?”

Il mondo della sua immaginazione si trasformò quando cambiarono certe gerarchie consolidate, quando venne rifiutata la realtà quale era apparsa fino allora e si formarono suoi nuovi aspetti: ecco perché allora essa cominciò a entrare in fermento come un formicaio dentro cui si rovista violentemente con un ciocco di legno. Al tempo stesso risulta evidente come quella protesta contro una realtà concepita in maniera naturalistica portasse a risultati sempre più concreti, man mano che il poeta diventava più consapevole dell'obiettivo del proprio attacco.

L'obiettivo di quella sua offensiva era la realtà ai suoi più alti livelli: in primo luogo il mondo ultrasensibile, canonizzato dai credenti, la religione, Dio...

Ciò si manifestava non solo nelle sue brevi liriche, quali *Le madri o L'annunciazione*, ma anche in quelle opere più ampie, destinate a confluire nel poema, mai portato a termine, che reca l'eloquente titolo *Futbal Wszystkich Świętych* [Il football di Tutti i Santi]. Non era più la protesta contro l'ordine sociale, come nel quasi-anderseniano *I fiammiferi* o nelle pessimistiche strofe di *Morse*. Il prologo al *Football di Tutti i Santi* è una sorta di anatema da moderno profeta, di un Isaia del Ventesimo secolo. Nel suo ritmo c'è al tempo stesso qualcosa dell'Esenin di *Inonia* o di *Radunica*. Del ritmo, non del suo contenuto, in realtà tradizionale, perché moderno solo formalmente:

domy skaczą w konwulsjach sklepień.
 krew bulgoce ustami rynien.
 ręce moje wyciągam ślepe:
 oddaj oddaj cóżeś nam winien!

salti di case in spasmodiche volte.
 sangue che in bocca ribolle alle gronde.
 e io che cieche le braccia protendo:
 rendici rendici tutto il maltolto!

Quella ribellione si fa sempre più violenta fino a che si affronta direttamente ciò che il poeta considera il responsabile del male nel mondo, responsabile perché non impiega tutto il proprio potere per liberarlo da tormenti e sofferenze gratuiti:

zejdź już! zejdź już! nie każ się prosić!

⁵ *Rogówka*, termine arcaico con cui si indicava una prostituta che stazionava agli angoli della strada (cfr. <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/rogowka:5490359.html>), viene qui reso con lucciola.

dokąd każesz daremnie grzmieć mi?
 krwi twej ofiar mamy już dosyć!
 ciesz się z nami twoimi dziećmi!

scendi! dai scendi e non farti pregare!
 fin quando invano mi farai tuonare?
 di questo sangue ce n'è abbastanza!
 quando coi figli tuoi farai alleanza?

In *Prologo* la ribellione ha un aspetto ancora metafisico: si rivolge – come ho già ricordato – unicamente contro l'astratto mondo di concetti. Ma già in *Psalm powojenny* [Salmo postbellico], in cui si fa più concreto il terreno della battaglia che il poeta combatte contro lo “Zar del mondo”⁶, il tono cambia completamente:

już się zakończył wielki raut
 na którym były ludów scysje
 w ubranych w kwiaty kebach aut
 już odjechały wszystkie misje

conclusosi è ormai il grande festino
 che vide tra i popoli grandi scissioni.
 in cab fioriti o in ricche *limousine*
 lontane ormai son le delegazioni

Questa immagine non ci rammenta forse qualcosa che conosciamo bene? Ma sì, è proprio una raffigurazione quasi visionaria della Lega delle Nazioni, con la sua commovente speranza (ancora in *Salmo postbellico*), che non “ci sarà più strepito dei cannoni”, quando tutt'attorno per l'orrore “alla folla sale il sangue nelle vene”.

Tutto questo è ancora una sorta di anticamera al *Canto sulla fame*, chissà se non ancora più coinvolgente e artisticamente originale. E quanto l'immagine di questo mondo cui il buon Dio abbandona tutti i dilemmi da lui insoluti per partirsene per le vacanze risuona di amaro e dolente sarcasmo! Un mondo in cui “tutti hanno ragione” e tutti si perdonano con spirito evangelico:

odpuszczajmy swoje nieprawności!
 całujmy w usta jedni drugim!

rimettiamo le nostre malefatte!
 baciamoci tutti sulle bocche!

Jasieński ancora non intravede una via d'uscita dall'*impasse* in cui è stato spinto il mondo. Solo nel suo poema rivoluzionario riuscirà a vederla: qui ha solo una piccola porta, attraverso cui

⁶ Anatol Stern, come Bruno Jasieński stesso, allude al dramma romantico *Dziady* [Gli avi] di Adam Mickiewicz, nella cui III parte (1832) il patriota Konrad, rinchiuso in un carcere zarista, rivolge un'accesa accusa a Dio, indifferente al dolore e alle ingiustizie del mondo.

fuggire dal mondo degli incubi. Quella porticina è il grottesco:

na zielonych karuzelach bladzi policjanci
gonili złodziejów na drewnianych koniach
panowie! zatrzymajcie się! przestańcie!
panowie! zapomnijcie o nich!

pallidi sbirri inseguivan furfanti
in sella a verdi destrieri di giostra.
fermi signori! non più un passo avanti!
signori! dimenticateli e basta!

In *Canto sulla fame* invece tutte le porticine spariranno, quelle del mondo del grottesco, come quelle del mondo dei miracoli. E in *Zarażeni* [Contagiati], di due anni successivo, poco prima di *Ziemia na lewo* [Terra a sinistra], troveremo solo la beffarda consapevolezza dei contagiati:

modlitwy naszej bez dezynfekcji
nie przyjmie żaden Bóg

senza disinfezione la nostra preghiera
mai verrà accolta da alcun Dio

Ci avviciniamo al momento in cui gli eventi politici del suo tempo eserciteranno sul poeta un'evidente influenza e il loro trauma sarà decisivo per una definitiva cristallizzazione della sua concezione del mondo e della sua poesia.

Ma diamo la voce direttamente ad un suo schizzo autobiografico:

Quel trauma fu la rivolta di Cracovia del 1923. L'occupazione di Cracovia da parte degli operai armati, la sconfitta del reggimento di ulani chiamato a soffocare la rivolta, il rifiuto di sparare sugli operai da parte della fanteria, l'affratellamento dei soldati e degli insorti con la consegna a questi ultimi delle armi: tutti questi accadimenti tempestosi, episodi traboccanti di eroismo delle lotte per strada, sembravano un preannuncio di enormi eventi. Venti-quattro ore trascorse in una città ripulita dalla polizia e dall'esercito avevano scosso le fondamenta del mio mondo, non ancora fino in fondo stabile...

Nel 1924 apparve *Terra a sinistra*, la pubblicazione poetica di Jasieński e del sottoscritto, nella veste grafica di Mieczysław Szczuka e la copertina di quello stesso grande artista rivoluzionario. Non c'è alcun dubbio che gli avvenimenti cui abbiamo appena fatto cenno avevano impresso un segno sulla nostra introduzione. Si spiega così la nostra frase sulla "via nuda, scossa dalle doglie del parto".

L'introduzione diceva:

Odiamo il borghese, non solo quello che dietro una logora banconota ci cela il suo muso, ma il borghese come astrazione: la sua visione del mondo e di ogni cosa che gli appartiene. Ambiamo a

una nuova Polonia, non a un nuovo negoziotto.

Terra a sinistra è il primo volume di poesia che da noi sia stato dedicato all'uomo di massa, a quell'eroe occulto della storia...

Parlava poi del declino della cultura borghese e di quanto importasse “accelerarne la morte per edificare dalle fondamenta, in un luogo totalmente risistemato, una cultura nuova”. Definiva la nuova poesia le “granate di una nuova realtà”.

Quando neanche un anno dopo Jasiński si mise a pubblicare sulla rivista «Szczytek» il ciclo delle sue poesie più velenose, *Wycieczki osobiste. Podręcznik dla poetów* (III) [Invettive. Manuale per i poeti (III)], ripeterà quasi esattamente quelle stesse parole sul “negoziotto polacco”:

Niech ruinie gmach ten i przysypie tynk was
Ojczyzna nie jest dochodową karczmą
W której trzymacie swój rentowy szynkwias

Crolli il palazzo, vi copra in eterno
Patria non è una redditizia taverna
In cui tener per voi un lucroso banco

Ritengo che non solo *Canto sulla fame*, *Terra a sinistra* e soprattutto naturalmente *Słowo o Jakubie Szeli* [Canto su Jakub Szela], ma anche simili testi abbiano contribuito a creare l'immagine di un poeta “in lotta contro il governo”, come aveva scritto Barbusse⁷, sicuramente messo al corrente sul suo comportamento da gente che valutava e con sobrietà oggettiva la situazione letteraria dell'epoca.

Molto significativa è la selezione di testi da lui effettuata per *Terra a sinistra*, in gran parte già pubblicati in precedenza. Vi si trovavano sia frammenti di *Football di tutti i Santi* e altri, sia nuovi testi, quali *Marsylianka* [La Marsigliese] e *Bajka o kelnerze* [Fiaba sul cameriere]. Questa sua selezione denota un atteggiamento sociale ormai completamente cristallizzato: l'accento decisivo è dato dalla ripubblicazione del *Canto dei macchinisti* (tratto dal *Canto sulla fame*), mentre nella Marsigliese c'è una sorta di premonizione della sua imminente partenza verso la Francia:

śni mi się gorzki morskiej wody smak
gdzie przepływ w portach liże barki barek
i mam pod czaszką wieczny trzepot flag
i serce w piersi skacze jak zegarek

io sogno amari sorsi di mare
leccan nei porti le anche alle barche
nel cranio eterni garrir di bandiere
e il cuore che in petto salta puntuale

“Finché il mio grido si riversa attraverso la vetta, scuotendo la città come enorme gru...”.

⁷ Stern si riferisce a una lettera di protesta di Henri Barbusse contro l'espulsione di Jasiński dalla Francia. Barbusse, che nel 1928 aveva pubblicato a puntate la traduzione francese di *Pałę Paryż* [Brucio Parigi] sull'«Humanité», di cui era caporedattore, scrisse anche un'introduzione al romanzo (*Je brûle Paris*, Flammarion, Paris 1929).

Ogni scrittore, ogni poeta cela dentro di sé simili fantasie, fantasie che davvero raramente si realizzano. Qui invece doveva accadere qualcosa di diverso: il grido del poeta avrebbe davvero scosso quella “strana città mai vista” di cui aveva scritto. La fantasia portava il nome di *Pałę Paryż* [Brucio Parigi].

Come nella *Fiaba sul cameriere*, anche in quest’opera si presenta una visione che spezza brutalmente la realtà, pur condensandone al tempo stesso gli aspetti salienti. Nella *Fiaba sul cameriere* essa si era trasformata in un incubo simile a quelli dei disegni di George Grosz, con il cameriere che serviva i clienti e all’improvviso intravedeva “dentro al frac un grugno di porco”, “un pingue collo” e un “guizzante baratro di mascele”.

Se Jasieński in genere non ha modificato i testi meno recenti, un cambiamento caratteristico per la sua evoluzione poetica e sociale si presenta invece in *Canto dei macchinisti* (dal *Canto sulla fame*). Nella sua prima versione aveva scritto:

krwi naszej twardych jambów
słuchało stare słońce łyse, jak łeb bismarka

del nostro sangue i duri giambi
ascoltava un vecchio sole, calvo come il grugno di bismarck.

Nella versione successiva, in *Terra a sinistra*, leggiamo invece :

słuchało stare słońce, łysy płomienny zandarm

ascoltava un vecchio sole, calvo rovente gendarme.

Bisognava sentirsi molto assediati da un mondo di nemici e da fantasie ostili, perché perfino il sole potesse apparire come un gendarme che sorveglia l’uomo.

La pubblicazione successiva di Jasieński sarà solo il *Canto su Jakub Szela*. Ma prima di passare a questo poema, mi pare necessario parlare del rapporto che il poeta aveva allora con il Futurismo, di cui era uno dei protagonisti.

La storia della Giovane Polonia e del gruppo di Skamander è stata narrata ampiamente dalla nostra storia della letteratura e anche le opere di altri poeti più prestigiosi estranei a quella formazione è stata analizzata in varie monografie. Diversa è invece la situazione della fase letteraria successiva, quella che può essere definita avanguardia futurista. In questo campo non abbiamo nessun testo critico più ampio, come è accaduto nell’Europa occidentale, Francia in testa (penso a *De Baudelaire au Surréalisme* di M. Raymond, alla *Histoire du Surréalisme* di M. Nadeau, a *L’aventure Dada* di G. Hugnet), senza parlare delle serie editoriali che, accanto alle opere e ai compendi biografici, ricostruiscono ampiamente il contesto letterario e culturale dell’epoca. Mi riferisco qui a *Écrivains de toujours* e a *Poètes d’aujourd’hui*, pubblicati entrambi da Seghers. L’immagine che di quella nostra avanguardia fornisce la *Storia della Letteratura* di K. Czachowski⁸ è senza dubbio onesta, anche se fondamentalmente eclettica, mentre i contributi

⁸ Stern allude all’*Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933* [Immagine della letteratura contemporanea polacca (1934-1936)], dello storico della letteratura Kazimierz Stanisław Czachowski (1890-1948).

di alcuni singoli aderenti al movimento – quali Jan Brzękowski⁹ – sono assai di parte. E per me non v'è alcun dubbio che la funzione artistica e sociale della nostra arte, tanto positivamente apprezzata da Ignacy Fik nei suoi *Vent'anni di Letteratura polacca*¹⁰, troverà presto più di un critico obiettivo e una collocazione adeguata nella storia della nostra letteratura.

Che davvero il movimento fosse ispirato da autori stranieri? Certo non in misura maggiore del nostro Romanticismo, della poesia della Giovane Polonia o di quella dello Skamander. Da dove nascono quindi le battaglie condotte proprio dai Futuristi contro Karol Irzykowski¹¹, quando questi attaccò la giovane poesia polacca?

Com'è noto, Irzykowski aveva polemizzato sia con i Futuristi che con i poeti dello Skamander. Assediato dalle generazioni più giovani, era ricorso a una mossa magistrale. In questo modo non solo parava i colpi, ma al tempo stesso poteva ricorrere allo stesso metodo che aveva appreso dai suoi maestri nella sua *Arte di condurre le polemiche*: il metodo di diffondere le calunnie. Del resto, quando si riusciva a farglielo ammettere, lui stesso lo definiva un metodo di “insinuazione”. Lo sappiamo bene quale contenuto abbia il concetto di insinuazione: è la messa in circolo di sospetti ingiustificati. Attaccati da lui, i poeti dello Skamander ne passarono sotto silenzio le accuse. Noi invece ricorrevamo alla tattica tipica degli ingenui: gli rispondevamo. Proprio per questo l'interesse degli osservatori di quel duello, in cui entrambe gli avversari si ricoprivano di contumelie, si concentrò sui componenti dell'Avanguardia. Del resto nell'introduzione al suo *L'elefante in una cristalleria* Irzykowski stesso si riconoscerà onestamente afflitto dal peccato di rissosità e di “amore per le cause perse”.

Anche Jasieński attaccava senza pietà il suo avversario. La prima volta con un testo in prosa (e quindi con minore efficacia), la seconda in questo modo, nel già citato *Invettive. Manuale per i poeti (III)*:

Przyzna to nawet Irzykowski Karol
Z krytyków moich najzjadliwszy tetryk
Co już od dawna zagiął na mnie parol
I wierszom moim wglądać chciał do metryk
Trudem dziś w Polsce szukać Sawonarol

Lo ammette anche Irzykowski Karol
Lui certo fra i miei critici il più tetro
Che si è dato da un po' la sua parola
D'usar coi versi miei l'età per metro
Dove lo trovi da noi un Savonarola

⁹ Jan Brzękowski (1903-1983) poeta e critico polacco, fu in stretto contatto con varie formazioni dell'avanguardia europea, dal Cubismo e Futurismo al Dadaismo e Surrealismo. In Polonia nei primi anni Venti collaborò attivamente alle riviste d'avanguardia «Zwrotnica» e «Linia» mentre a Parigi nel biennio 1929-1930 diresse la rivista bilingue «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna». Scrisse testi poetici anche in francese, che furono illustrati da Hans Arp, Max Ernst e Fernand Léger.

¹⁰ Ignacy Fik (1904-1942) noto critico letterario polacco, militante della Resistenza comunista durante la Seconda guerra mondiale, fucilato dai nazisti durante l'occupazione. Il suo libro *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918-1938* [Vent'anni di letteratura polacca 1918-1938] fu pubblicato (e subito confiscato) nel 1939 (II ed. 1949).

¹¹ Karol Franciszek Irzykowski (1873-1944): importante critico letterario e teatrale, e scrittore, fiancheggiatore del Partito Socialista polacco. La raccolta dei suoi scritti polemici *Słoń wśród porcelany* [L'elefante in una cristalleria], cui si riferisce Stern, apparve nel 1934.

Io non lodo certamente queste sue asserzioni, anche se ricordo bene le invettive di Irzykowski e sono persuaso che, se Jasiński avesse potuto prevedere che in seguito sarebbero state ripetutamente usate da editorialisti di quart'ordine contro la poesia della Nuova Arte, probabilmente non vi avrebbe fatto ricorso. Ed è altrettanto probabile che neanche loro si sarebbero serviti di quell'arma, se avessero potuto conoscere l'intimidatoria quanto ingiusta generalizzazione enunciata da *Irzykowski in Literatura a socjalizm* [La letteratura e il socialismo]:

Ale ja nie zmienię charakteru polskiej literatury i nie zmieni jej nikt w Polsce. Tu można być co najwyżej tylko prekursorem, ale nigdy pionierem. Przyszłość literatury, tak samo jak całej kultury polskiej, przygotowuje się poza jej granicami, na Zachodzie i Wschodzie, tam gdzie zapadają główne rozstrzygnięcia kulturalne, które my otrzymujemy już gotowe.

Ma neanche io cambierò il carattere della letteratura polacca, come nessuno mai riuscirà a farlo in Polonia. Da noi al massimo si può essere un precursore, mai un pioniere. Il futuro della letteratura, quanto quello di tutta la cultura polacca, viene allestito al di là dei suoi confini, a Ovest e a Est, dove vengono prese le principali decisioni culturali che a noi giungono già pronte.

Con il tempo, dimenticammo tutti quelle nostre polemiche e lo dimostrammo in più di un caso nelle nostre successive dichiarazioni.

In quello stesso 1924, in cui apparve l'*Invettiva* contro Irzykowski, Jasiński dirà addio al Futurismo. Lo aveva fatto già in precedenza, nel 1923, in una dichiarazione rilasciata alla rivista «Zwrotnica», come al solito in modo incomparabilmente più suggestivo, perché in versi:

Idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującą się
świata.

Andiamo
a strappar via dalla lava di metafore
il volto
che si delinea
del mondo.

Dalla lava di metafore occhieggiava il volto del capo della rivolta contadina, Jakub Szela.

Jasiński si lasciò dietro quel Futurismo che aveva creato insieme a noi, la rivista «Nowa Sztuka», cui aveva preso attivamente parte, e un'avanguardia di cui nel 1924 avevamo lanciato il nome proprio noi due, con la pubblicazione di un numero unico che portava quel titolo. Nel suo cammino portò con sé le proprie conquiste e risultati formali, quelli che in seguito lo avrebbero aiutato a esprimere l'ideologia rivoluzionaria che professava fin dai suoi esordi. Come ebbe a ripetere spesso a voce e a scrivere nelle sue opere posteriori, il sentimento con cui abbandonò quel movimento cui aveva dato vita, fu quello di un uomo che dice addio alla propria giovinezza¹².

¹² ANATOL STERN, *Poezja zbuntowana. Szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 19702, pp. 120-134 (la prima edizione era del 1964). I testi poetici in polacco citati all'interno del saggio sono stati

Abstract

GIOVANNA TOMASSUCCI

The Author presents her first Italian translation of Anatol Stern's article (excerpted from his monograph on Polish Avantgarde *Rebelle Poetry. Sketches on Interwar Period Poetry* [1964, 2nd issue 1970]) about another prominent initiator and ideologist of Polish futurism, Bruno Jasiński. After the *Thaw*, Stern first contributed to Jasiński's rehabilitation, publishing his poetry and the novel *I burn Paris* and writing several essays about his work. The article presented also offers a choice of translated fragments of Jasiński's poetry, just a few known in Italy, and an artistic profile of Stern.

Keywords: Futurism in Poland, Anatol Stern, Bruno Jasiński.

«plit / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 141-154



A. STERN, B. JASIEŃSKI, *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924. Copertina e grafica di Mieczysław Szczuka.

uniformati all'edizione delle opere poetiche delle poesie di BRUNO JASIEŃSKI, *Poezje zebrane*, a cura di Beata Lentas, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.