

Il futurismo polacco nella critica letteraria dell'epoca

1.

La pubblicazione del primo manifesto del futurismo italiano sul quotidiano francese «Le Figaro» del 20 febbraio 1909 ebbe subito risonanza anche negli ambienti intellettuali e artistici polacchi. Infatti, otto mesi dopo l'uscita del grido di Filippo Tommaso Marinetti – “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...” –, il drammaturgo e prosatore Ignacy Grabowski pubblicò un ampio resoconto sulla fondazione di questa nuova corrente artistico-letteraria¹. A questo articolo ne seguirono molti altri sulla stampa polacca a opera di intellettuali che per un certo tempo si sarebbero interessati agli sviluppi del futurismo, commentandone – talvolta non senza un certo imbarazzo – le varie tematiche man mano trattate nei manifesti stranieri e criticando in maniera caustica il lavoro sia degli artisti promotori sia di quanti, scrittori, letterati e pittori avrebbero rafforzato le file del movimento in patria².

Nonostante fossero diverse le voci critiche che si levarono contro la prima avanguardia futurista, nei limiti di questo contributo mi concentrerò su due rappresentanti autorevoli della generazione precedente: Karol Irzykowski (1873-1944), uno dei critici più rispettati del Ventennio interbellico, e in particolare Stefan Żeromski (1864-1925), uno degli scrittori più insigni della sua epoca. Essi, invero, più di tutti lasciarono un segno profondo sulle generazioni successive, avvalorando con i loro pregiudizi una distorta ricezione del futurismo, che è stata confutata dalla critica più recente.

Con la fine della guerra e la riacquistata indipendenza della Polonia nel 1918 gli intellettuali presero finalmente parte alla riflessione e alla discussione internazionali sulla nuova sensibilità artistica e letteraria, che mirava a incidere profondamente su tutte le attività creative. In un ambiente vivace e indipendente, quale risultava essere la Polonia degli anni Venti, vi erano i presupposti favorevoli affinché i poeti della giovane generazione aderissero con grande entusiasmo alle sperimentazioni proposte dalle avanguardie europee e affrancassero la letteratura nazionale da alcuni gravami della tradizione. Diverse furono le risposte a questa urgenza di innovazione e di modernità, che andavano dal totale rifiuto del passato, proposto dai futuristi, al felice connubio di vecchio e nuovo avanzato dai poeti facenti capo alla rivista «Skamander». I prosatori, al contrario, restarono fedeli alla tradizionale idea di letteratura *engagée*. Fra questi vi erano alcuni scrittori legati all'epoca precedente, ma ancora in piena attività, come Stefan Żeromski e Juliusz Kaden-

¹ I. GRABOWSKI, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, in «Świat», 40, 2 ottobre 1909, pp. 5-7; 41, 9 ottobre 1909, pp. 2-5.

² Per una bibliografia sul futurismo italiano in Polonia (1909-1939), cfr. M. GURGUL, P. STROŻEK, *Bibliografia sul Futurismo italiano in Polonia (1909-1939)*, in: *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, a cura di G. Tomassucci, M. Tria, Edizioni Plus – Pisa University Press, Pisa 2010, pp. 149-159.

Bandrowski. Nel frattempo alcune tematiche della Giovane Polonia vicine all'espressionismo furono riprese e sviluppate dal gruppo Bunt, che vide la luce a Poznań nel 1918 e che si raccoglieva attorno alla rivista «Zdrój»³, oppure sopravvivevano ancora stilemi dell'epoca precedente quali le visioni grottesche di Roman Jaworski o i singolari esperimenti filosofico-psicologici di Karol Irzykowski.

Benché in Polonia venissero date alle stampe le prime poesie futuriste già nel 1914⁴, una vera e propria adesione da parte di alcuni giovani intellettuali al verbo futurista si sarebbe avuta solo a partire dal 1918, allorché Anatol Stern e Aleksander Wat pubblicarono il manifesto-volantino *Tak [Si]*⁵. Si dovette attendere il 1920 per avere un altro tentativo di manifesto futurista: *To są NIEBIESKIE PIĘTY które trzeba pomalować* [Questi sono i talloni azzurri da pitturare]⁶, che più tardi Wat considerò non riuscito. Nel dicembre dello stesso anno fu edito, sempre su iniziativa dei due poeti, l'almanacco letterario *Gga* su cui comparve quello che oggi la critica unanimemente considera il primo vero manifesto dei futuristi polacchi: *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [I primitivisti alle nazioni del mondo e alla Polonia]. Il programma era articolato in dieci punti: in sintesi si proponeva di cancellare la storia e la modernità, di demolire le città e di ricostituire uno stile di vita primitivo. La critica più tarda sminuì l'importanza di questo manifesto, dacché lo considerò un semplice *divertissement*, infarcito di slogan ridicoli e caratterizzato da una caotica e contraddittoria dichiarazione dei futuristi sotto il segno della degenerazione⁷. Lo studioso Andrzej Lam definì questa pubblicazione come “mistificazione [...] al quadrato” e il manifesto come una sconclusionata confusione di intenti⁸. Quello che la critica percepì come poco chiaro e disorganico era probabilmente da ascrivere a scelte formali e tematiche che risentivano degli influssi di una corrente letteraria anziché di un'altra. Invero, il manifesto dei primitivisti nelle intenzioni si allontanava dai formisti⁹, all'epoca attivi a Cracovia, per avvicinarsi più ai proponimenti futuristi, anche se nel programma vi erano già elementi di matrice dadaista¹⁰.

Nel frattempo *Gga*, a causa dei suoi contenuti provocatori, si scontrò con la censura. Un anno dopo furono pubblicati i quattro famosi manifesti di Bruno Jasiński (pseudonimo di Wiktor Zysman), raccolti in *Jednodniówka futurystów* [Efemeride dei futuristi, 1921]¹¹ iniziative

³ Riguardo all'espressionismo in Polonia, si rimanda al saggio di K. SZEWCZYK-HAAKE, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Universitas, Kraków 2008.

⁴ Si pensi, per esempio, al componimento *Splon lotnika* [Il rogo dell'aviatore] di Jerzy Jankowski (1887-1941), pubblicato sulla rivista «Widnokrąg».

⁵ Di questo scrive A. WAT in *Wspomnienia o futuryzmie*, in «Miesięcznik Literacki», 2, 1930, p. 71. Anche Stern menziona questo volantino in *Poezja zbuntowana*, PIW, Warszawa 1964, p. 51. Purtroppo non ci è pervenuto nessun esemplare di questo primo manifesto (tanto che alcuni dubitano della sua esistenza), ma la critica ipotizza che uscì nell'ultimo trimestre dell'anno 1918 e che molto probabilmente mostrava ancora un influsso espressionista (cfr. A.K. WAŚKIEWICZ, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, in «Pamiętnik Literacki», LXXIV, 1, 1983, pp. 33; 38).

⁶ Cfr. A. WAT, *Wspomnienia o futuryzmie*, cit., p. 73.

⁷ Cfr. *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarośniński; wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, p. XV.

⁸ A. LAM, *Instynki i ład. Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Wyd. Literackie, Kraków 1969, pp. 164-165.

⁹ Il formismo è un movimento d'avanguardia che fu attivo in Polonia negli anni 1917-1922 e che mise in relazione le conquiste cubiste, espressioniste e futuriste con l'arte popolare.

¹⁰ A. K. WAŚKIEWICZ, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ I quattro manifesti sono: *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natybmiasowej futuryzacji życia* [Al popolo polacco: manifesto per l'immediata futurizzazione della vita]; *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [Manifesto sulla poesia futurista]; *Manifest w sprawie krytyki artystycznej* [Manifesto sulla critica artistica]; *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej* [Manifesto

assieme alle famose serate futuriste che, al pari dei manifesti *Nuż w bżuhu* [Il coltello nella pancia, 1921] o *Fioletowe ptuca* [I polmoni violacei, 1922], avrebbero scandalizzato l'opinione pubblica e provocato, talvolta, l'intervento delle forze dell'ordine.

In terra polacca, negli anni 1911-1914, soltanto un esiguo numero di critici, fra gli altri Cezary Jellenta, Jerzy Hulewicz, Aleksander Kołtoński, Tadeusz Nalepiński, manifestò un timido interesse per l'attività dei futuristi italiani. Il gruppo "Bunt" fu certamente influenzato dalla prima avanguardia italiana, malgrado il loro rappresentante Hulewicz non ne condividesse le idee troppo legate alla sfera materiale a scapito di quella emozionale e spirituale, che così importante era invece per gli espressionisti¹².

Tuttavia, se negli altri paesi il movimento futurista aveva già raggiunto il suo apice, in Polonia si trovava ancora in una fase embrionale¹³. Per tale ragione, negli anni Venti, benché in molte opere le derivazioni, gli influssi, i riferimenti agli italiani fossero evidenti, vi era già un forte desiderio d'indipendenza¹⁴. Nel *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [Manifesto sulla poesia futurista] del 3 aprile 1921, Jasiński annunciò che non si aveva alcuna intenzione di imitare gli italiani, il che rispondeva all'impellente necessità di rinnovare l'arte polacca: "Non è nostra intenzione, nel 1921, ripetere ciò che essi realizzarono già nel 1908. [...] Ciò che in loro era solo un presentimento, un'affrettata proiezione di nuove prospettive, in noi deve diventare uno sforzo strenuo, consapevole e creativo"¹⁵.

I futuristi polacchi sicuramente riconoscevano ai colleghi italiani di essere stati i precursori di un rinnovamento culturale senza precedenti, poiché esso aveva interessato tutti gli aspetti della creazione umana (dalla letteratura alle arti figurative, dal teatro al cinema), anche se il loro intento era quello di spingersi oltre e di far sorgere un futurismo a carattere esclusivamente nazionale¹⁶. Sicché, attraverso la manifestazione della propria identità e dei propri valori, i futuristi in Polonia apportarono un contributo di valore forse non eccelso, ma assai originale volto a riformare le arti. E ciò a prescindere dal fatto che buona parte della critica dell'epoca non riuscì a coglierne gli elementi di novità e credette di ravvisare nel loro lavoro essenzialmente una diretta riproduzione di opere nate in terra russa.

A grandi linee si può affermare che l'avanguardia futurista polacca seguì gli italiani negli intenti innovatori, sebbene talvolta se ne discostasse per le tematiche scelte, mentre nella pratica creativa trasse ispirazione principalmente dalle avanguardie russe (egofuturisti, cubofuturisti e in parte i costruttivisti e i formalisti), dal primitivismo, dai dadaisti francesi e, in misura minore, dagli espressionisti tedeschi. Ciò era riconoscibile in particolar modo nelle diverse tendenze che

sull'ortografia fonetica].

¹² P. STROŻEK, *Marinetti is foreign to us. Polish responses to Italian Futurism (1917-1923)*, in: *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 1, ed. by G. Berghaus, De Gruyter, Berlin-New York 2011, p. 92.

¹³ In Italia, nel frattempo, negli anni 1914-1915 si era accentuata la frattura tra i futuristi fiorentini, che si raccoglievano attorno alla rivista «Lacerba», e il futurismo ufficiale, mentre in Russia la distanza tra "marinettismo" e cubofuturisti si era acuita con l'arrivo di Marinetti a Mosca il 26 gennaio 1914. A partire da questo evento, in seno al movimento d'avanguardia russo si innescarono processi di disgregazione che avrebbero portato alle successive fasi della sperimentazione artistica novecentesca (cfr. S. VITALE, *Introduzione*, in: *Per conoscere l'Avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979, p. XXVIII). Sulla rottura interna tra egofuturisti e cubofuturisti cfr. V. MARKOV, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1973, p. 200.

¹⁴ M. GURGUL, *La divulgazione del futurismo italiano sulla stampa polacca dell'epoca*, in: *Gli altri futurismi*, cit., p. 88.

¹⁵ B. JASIEŃSKI, *Manifesto sulla poesia futurista*, trad. it. Lidia Mafrica, cfr. in questo numero, pp. 115.

¹⁶ Cfr. F. MIELE, *Boccioni e il futurismo in Russia*, in: *Boccioni. Cento anni*, a cura di L. Tallarico, Giovanni Volpe Editore, Roma 1982, p. 248.

caratterizzavano i due centri culturali di riferimento: Cracovia e Varsavia. Il gruppo di Cracovia, che fra i suoi esponenti annoverò artisti del calibro di Jasiński, Tytus Czyżewski e Stanisław Młodożeniec, manifestava un orientamento di matrice costruttivistica¹⁷ e formista. A Varsavia, invece, Stern e *Wat* intrapresero una ricerca che nelle sue sperimentazioni ricordava quelle teorizzate dal dadaismo¹⁸.

2.

Il futurismo polacco produsse opere i cui titoli sovente destavano un certo sconcerto nell'opinione pubblica, quali per esempio *But w butonierce* [La scarpa all'occhiello¹⁹, 1921], nonché numeri unici di riviste, dette in polacco *jednodniówki*²⁰, dai nomi e contenuti provocatori come il già summenzionato *Nuż w bżuhu* oppure *Pieśń o głodze* [Canto della fame²¹, 1922] di Jasiński²².

A scandalizzare fu in primo luogo la valenza dissacratoria dell'ortografia adottata dai futuristi. Essi fecero ricorso invero alla scrittura pseudofonetica in base al precetto generale formulato da Marinetti secondo cui l'ortografia doveva essere "libera espressiva". Le regole dell'ortografia fonetica in terra polacca furono formulate in *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej* [Manifesto sull'ortografia fonetica], in cui si proponeva l'uso di un alfabeto semplificato, sintetico e limitato solo a indicare la pronuncia delle parole. A titolo di esempio si pensi ai caratteri *ó*, *rz* e *ch* che furono uniformati da Jasiński rispettivamente a *u*, *ż* e *h* oppure alla palatalizzazione che veniva sempre indicata con l'ausilio dei segni diacritici, per esempio: *ćeń* in luogo di *cień* (ombra), *śito* anziché *sito* (crivello)²³.

L'almanacco letterario *Nuż w bżuhu*, nato dalla collaborazione di Jasiński e Stern, pubblicato il 13 novembre del 1921 a Cracovia e poco tempo dopo fatto circolare anche a Varsavia, suscitò particolare biasimo e un certo scompiglio nella critica e nell'opinione pubblica, tanto da spingere le autorità a bandirne la vendita e finanche la stampa²⁴. In esso a destare scandalo non fu solo l'ortografia fonetica adoperata, ma soprattutto l'*humour* nero della poesia *Mięso kobiet* [La carne delle donne] di Jasiński:

Pożerajcie kobiety z octem i na suho!

Pszestańce z nimi robić swoje nudne świństwa!

¹⁷ In Polonia intenti costruttivistici, cubisti e suprematisti erano presenti nel gruppo artistico d'avanguardia Blok, fondato a Varsavia e attivo negli anni 1923-1926.

¹⁸ J. ŻURAWSKA, *Il futurismo italiano in Polonia negli anni Venti*, in «Strumenti Critici», 1, 1986, p. 137.

¹⁹ Il testo, sempre di Jasiński, è stato parzialmente tradotto in italiano da Luigi Marinelli e pubblicato su «Inventario», nn. 5-6, 1982, pp. 40-54.

²⁰ La critica affermò che queste pubblicazioni potevano essere indicate anche con il nome di almanacco: oltre ai componimenti poetici, infatti riportavano una pagina con notizie sulle nuove tendenze o le ultime pubblicazioni in campo letterario (cfr. A. K. WAŚKIEWICZ, *op. cit.*, pp. 38-39).

²¹ *Il Canto della fame* di Jasiński nella traduzione italiana di Simone Guagnelli è consultabile su «eSamizdat» 1, 2003, pp. 127-136 <[http://www.esamizdat.it/guagnelli_trad_eS_2003_\(1\).pdf](http://www.esamizdat.it/guagnelli_trad_eS_2003_(1).pdf)>.

²² K. JAWORSKI, *Stefan Żeromski i futurysty*, in: *Żeromski. Piękno i wolność*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Wyd. Prymat, Białystok-Rapperswil 2014-2015, p. 123.

²³ A. K. WAŚKIEWICZ, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ K. JAWORSKI, *op. cit.*, p. 124.

Kohankowie, noszący swe kohanki w bżuhu,
nadhodzi wasza era **nowe maćczyństwo**²⁵.

A causa di questi versi, a Lublino, su «Gazeta Wieczorna» i futuristi si guadagnarono l'appellativo di fanatici antropofagi e apostoli della perversione e della pornografia. Secondo lo stesso articolo, si erano aperti nuovi percorsi di “stupidità umana” che esortavano la gente a danzare in folli bacchanali. *Cui bono?* – si chiedeva l'autore dell'articolo –, a chi serve una tale frenesia demolitrice che invitava le folle a un'orgia di nihilismo e incoraggiava a impiccare i filosofi, a dare fuoco alle biblioteche e a banchettare sulle loro ceneri e rovine?²⁶

Karol Irzykowski accolse la poesia *Mięso kobiet* con sprezzante sarcasmo. Una poesia – scrisse il critico – che invita a degustare le donne “con aceto e cipolle”²⁷:

le bionde si devono infarcire, le brune vanno aromatizzate “alla cacciatore”, ecc. Il signor Jasiński ha nella sua biblioteca futuristica una bella collezione di menu della Polinesia [...]. Al tempo stesso sta per uscire a Poznań il romanzo del sig. Bojanowski dal titolo *Pasztet z dziewczęcego serca* [Paté di cuore di fanciulla]²⁸. Certamente [...] si deve supporre che le marinate del sig. Jasiński saranno preparate con altre donne rispetto ai paté del sig. Bojanowski [...]. Coraggio! Avanti così, signori! E soprattutto: buon appetito!²⁹

È verosimile che in *Mięso kobiet* Jasiński si sia ispirato al *Manifesto della lussuria* (1913) della prima *femme futuriste* Valentine de Saint-Point o agli interventi di Italo Tavolato su «Lacerba», fra gli altri il celebre *Elogio della prostituzione* (1913). È possibile anche che abbia preso spunto dalla pubblicazione del *Come si seducono le donne* (1917) di Marinetti. In questi scritti, la donna, ridotta a un mero oggetto procreativo, risulta tanto più pericolosa quanto più capace di infiacchire con inutili sentimentalismi la forza virile dell'uomo³⁰. Per i futuristi italiani la lussuria, in quanto espressione dell'energia vitale, deve restare scevra di ogni legame sentimentale e contribuire soltanto all'incremento demografico³¹. Va detto altresì che in Polonia in queste idee si possono certamente cogliere rimandi alla propaganda di pansessualismo e immoralismo dell'epoca precedente la prima avanguardia, riconducibili soprattutto alle teorie avanzate da Stanisław Przybyszewski, ma anche alla lingua triviale e alle immagini demistificatorie introdotte nella poesia polacca da Julian Tuwim con il poema *Wiosna. Dytyramb* [Primavera. Ditiramb, 1918], dove la tradizionale rappresentazione sublimata e idealizzata dell'amore viene sostituita dal desiderio sessuale nella forma più primitiva e biologica.

A fronte delle stravaganti proposte avanzate dai novatori polacchi si levarono nei confronti

²⁵ “Divorate le donne con aceto e a secco! / Smettete di far con loro noiose sconcezze! / Innamorati, che avete le vostre amanti in grembo, / giunge la vostra era nuova maternità” [Qui e successivamente, le traduzioni dal polacco, dove non diversamente indicato, sono mie – ADC].

²⁶ Cfr. «Gazeta Wieczorna», 6151, 29 novembre 1921, p. 3.

²⁷ K. IRZYKOWSKI, *Kultura murzyńska w Polsce*, in «Ilustrowany Kurier Codzienny», 37, 6 febbraio 1922, p. 3.

²⁸ Si tratta dello scrittore Gustaw Bojanowski (1901-1957). In Polonia a partire dagli anni Cinquanta le sue opere furono soggette a censura.

²⁹ K. IRZYKOWSKI, *op. cit.*, p. 3.

³⁰ Cfr. E. RANOCCHI, *Žena a stroj. Představy modernity a sexuální utopie v evropské avantgardě dvacátých let. Vybrané příklady*, in «Acta Universitatis Carolinae. Philologica», 3, 2014 slavica pragensia, vol. XLII, 2015, pp. 223-231; IDEM, *La donna e la macchina nelle avanguardie europee degli anni Venti*, in «Agalma», vol. 30, 2015, pp. 47-53.

³¹ M. C. PAPINI, *L'esperienza dell'“Italia futurista”*, in: *Futurismo*, Libreria Tullio Pironti, Napoli 1976, p. 22.

del nascente futurismo diverse voci critiche. Molti intellettuali considerarono queste nuove tendenze come forme d'arte effimere³², “morboso delirio”³³, “epigonismo modernista”³⁴, arte rivoluzionaria, proletaria e bolscevica³⁵. In generale, le critiche rivolte al futurismo polacco si concentravano attorno a tre aspetti essenziali: la mancanza di originalità e la passiva imitazione di modelli stranieri; il ripudio del passato e della tradizione nazionali; il futurismo come espressione di ideologie quali il fascismo in Italia e il bolscevismo in Russia.

Il futurismo non fu risparmiato dagli attacchi di natura politica nemmeno in Polonia, come lo fu in altri paesi quali l'Italia e la Russia. Si pensi, per esempio, al presidente della società “Rozwój”, Tadeusz Dymowski, appartenente al movimento politico Democrazia Nazionale, che – a quanto pare – strappava personalmente dai muri della capitale i manifesti dei futuristi non solo per evitare che le loro sperimentazioni ortografiche pervertissero la lingua polacca, ma soprattutto per scongiurare la diffusione del morbo bolscevico in patria³⁶. Anche lo scrittore e giornalista Maciej Wierziński, nel suo articolo dal titolo *Glupota i zbrodnia* [Stupidità e crimine], pubblicato il 13 dicembre 1921 su «Rzeczpospolita», a proposito dei manifesti futuristi affissi sui muri di Varsavia, scrisse che erano frutto di tendenze bolsceviche.

In effetti, alcuni critici polacchi erano convinti che l'opera deliberatamente demolitrice dell'avanguardia futurista servisse a porre in Polonia le basi per una rivoluzione proletaria. Questo pregiudizio della critica ebbe effetti anche sulle diverse motivazioni che vennero addotte dalle autorità al fine di giustificare la censura della produzione letteraria e delle attività dei futuristi. Se le prime condanne e confische venivano imputate soprattutto all'amoralità dei testi, si pensi al summenzionato *Mięso kobiet* di Jasieński oppure *Płodzenie* [Procreazione] di Wat, quelle successive, come nel caso dell'arresto di Stern, erano da ascrivere piuttosto a ragioni di carattere ideologico e politico. Stern, infatti, fu arrestato l'11 dicembre 1920 con l'accusa di “blasfemia”, per aver letto il suo componimento poetico *Uśmiech primavery* [Il sorriso della primavera] nelle serate letterarie di Vilnius del 15 e 16 novembre³⁷.

Più tardi, anche in Italia la critica scorse un rapporto congeniale tra futurismo e comunismo rivoluzionario. Lo scrittore Giuseppe Prezolini, in un articolo intitolato *Fascismo e futurismo*, pubblicato il 3 luglio del 1923 su «Il Secolo», avanzava l'ipotesi che tra bolscevismo e futurismo molto probabilmente vi fosse una comunanza d'intenti più intensa di quanta ve ne fosse con il fascismo, dal momento che la nuova corrente artistico-letteraria aveva attecchito in maniera così naturale in Russia³⁸.

Nella patria del futurismo come anche all'estero la maggior parte della critica si concentrò principalmente ad analizzare il legame esistente tra il movimento di Marinetti e

³² K. CHŁĘDOWSKI, *Futuryzm – zjawiskiem przemijającym!*, in «Gazeta Wieczorna», 4276, 1918, p. 4.

³³ A. SCHRÖDER, *Chorobliwe majaczenie, a nie życiodajny prąd*, in «Gazeta Wieczorna», 4276, 1918, pp. 7-8.

³⁴ K. BLESZYŃSKI, *Nowość czy ciąg dalszy?*, in «Skamander», 5-6, 1921, pp. 176-179.

³⁵ I. JOKIEŁOWA, *Jak jest zbudowany Snobizm i postęp Stefana Żeromskiego*, in «Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie», fasc. IV, 1994, p. 85.

³⁶ KRZYSZTOF JAWORSKI, *op. cit.*, p. 130.

³⁷ In sua difesa si levarono, fra le altre, le voci di Stefan Żeromski, Leopold Staff, Wacław Berent, Juliusz Kaden-Bandrowski e i poeti scamandriti (cfr. «Skamander», vol. 1, fasc. 1-3, 1920, p. 60).

³⁸ Come giustamente osserva C.G. DE MICHELIS nella sua introduzione *Futuristi & footballisti*, in: IDEM, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio Editori, Venezia 2009, pp. 35-39, la situazione in Russia era invero molto più complessa e non mancarono all'epoca discussioni e prese di posizione alquanto discordanti fra loro.

quello mussoliniano, riconoscendone certe convergenze e affinità³⁹. Sicuramente, fermi restando alcuni punti di contatto fra la prima avanguardia e l'ideologia littoria, il futurismo ebbe il suo periodo d'oro prima del fascismo e in seguito, privato della sua carica sovvertitrice e libertaria, fu strumentalizzato da Mussolini. Eppure, per la critica, il futurismo continuò a rappresentare la fonte dell'ideologia fascista⁴⁰. Benedetto Croce su «La Stampa» (15 maggio 1924) affermò: “Per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del fascismo si ritrova nel futurismo”. Anche Prezolini nell'articolo summenzionato non poté esimersi dal riconoscere rapporti di interdipendenza e corresponsabilità fra i due movimenti:

Evidentemente nel Fascismo c'è stato del Futurismo e lo dico senza alcuna intenzione. [...] Il culto della velocità, l'amore per le soluzioni violente, il disprezzo per le masse e nello stesso tempo l'appello fascinatore alle medesime, la tendenza al dominio ipnotico delle folle, l'esaltazione di un sentimento nazionale esclusivista, l'antipatia per la burocrazia, sono tutte tendenze sentimentali passate senza tara nel fascismo dal futurismo.

Lo scrittore, tuttavia, già nello stesso articolo intravede una naturale scissione tra il movimento di Marinetti e quello di Mussolini che era da attribuire alle susseguenti fasi di sviluppo del partito fascista: “Se il fascismo vuol segnare una traccia in Italia deve espellere ormai tutto ciò che vi rimane di futurista, ossia di indisciplinato e anticlassico”.

Negli anni Sessanta Eugenio Montale, in occasione della seconda ristampa del romanzo *Le serate futuriste* del napoletano Francesco Cangiullo, risalente agli anni Venti, ma dato alle stampe negli anni Trenta, asserì: “Leggendo questo libro ci si rende conto che se un filo unisce il futurismo al primo fascismo, la connessione non deve essere esagerata. Gli *ismi* artistici non sono responsabili delle grandi crisi sociali: ne sono, semmai, un effetto stranamente anticipato”⁴¹.

Al dibattito sui legami tra l'avanguardia futurista e il fascismo anche in Polonia fu dedicata una serie di articoli⁴². Per esempio, lo storico della letteratura polacca Stefan Kawyn, nell'ascoltare l'intervento sui rapporti tra i due movimenti italiani tenuto dal poeta Marian Piechal a Leopoli, riferì che la sensazione era quella che i due concetti non avessero niente in comune, a parte la

³⁹ A supporto di ciò resta la lettera autografa di Mussolini indirizzata a Paolo Buzzi, direttore de «Il Popolo d'Italia», in cui il futuro Duce menziona il suo incontro con Umberto Boccioni e manifesta piena simpatia per i futuristi, che definisce “novatori e demolitori” (L. CARUSO, S. M. MARTINI, *La rivoluzione futurista*, in: *Futurismo*, cit., p. 8). Questa lettera venne riprodotta in facsimile per la prima volta su «Il Nuovo Milanese», 4, 15 e 21 ottobre 1976. In seguito il testo mussoliniano fu ristampato, senza citare la fonte, nel volume *Futurismo e Fascismo* a cura di A. Schiavo (Giovanni Volpe, Roma 1981), e presentato erroneamente come inedito. La lettera non riporta alcuna data, ma un'annotazione autografa di Buzzi apposta sul margine sinistro la fa risalire a “Prima della guerra, quando si staccò dal socialismo ufficiale e fondò il Giornale nuovo” (C. BELLOLI, *Boccioni e gli inediti (opere, epistolario, iconografia)*, in: *Boccioni*, cit., pp. 219-220).

⁴⁰ Sull'argomento cfr. anche G. BERGHAUS, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Berghahn Books, Providence – Rhode Island – Oxford 1996; J. W. BOREJSZA, *Il fascismo e l'Europa orientale. Dalla propaganda all'aggressione*, Laterza, Bari 1981.

⁴¹ E. MONTALE, *Buzzi, Cangiullo, Onofri*, in «Corriere della sera», 11 aprile 1961, p. 3; altresì in: IDEM, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1976, pp. 317-318.

⁴² J. KUREK, *Futuryzm a faszyzm*, in «Głos Narodu», 143, 1924, pp. 4-5; 145, pp. 3-4; 146, pp. 4-5; in seguito pubblicato con il titolo *Futuryzm i faszyzm (Impresja historyczna)*, in «Przegląd Współczesny», 100-101, 1930, pp. 298-337. Jalu Kurek, uno dei più attivi divulgatori del futurismo italiano in Polonia, nel recensire la raccolta di manifesti di Marinetti, *Futurismo e fascismo* (Campitelli, Foligno 1924), menziona il rapporto di stima e amicizia che legava il padre del futurismo italiano a Mussolini. Inoltre, egli scrive che è lo stesso Marinetti a chiarire nella sua introduzione i rapporti fra i due movimenti. In particolare, l'autore italiano considerava il fascismo come il risultato del futurismo e dell'interventismo.

terra d'origine. Kawyn, comunque, avvalorò la tesi espressa dal conferenziere secondo la quale il vate del fascismo in campo letterario era Marinetti, l'autore del famoso manifesto in cui invitava a bruciare i teatri, i musei e le biblioteche, a ritenere le macchine superiori all'uomo ed esortava a sputare sulla tradizione⁴³.

Ed è proprio questa sconfessione della tradizione che creò una separazione ideologica fra il fascismo e il futurismo e che in seguito spinse Marinetti a rifiutare la restaurazione retorica e culturale che il fascismo avrebbe operato in Italia.

In Polonia, come fu documentato in diversi numeri di riviste e quotidiani, nonché in raccolte di manifesti e saggi di autorevoli critici, la rottura con la tradizione proposta dal futurismo italiano, approdata in Polonia tra confuse citazioni e traduzioni approssimative⁴⁴, stimolò una *querelle* particolarmente vivace, cui presero parte intellettuali del calibro di Stefan Żeromski e di Karol Irzykowski.

3.

Sia Żeromski sia Irzykowski ritenevano che la passiva riproduzione di modelli stranieri, la mancanza di indipendenza e originalità di pensiero nell'arte conducessero ineluttabilmente alla mistificazione artistica. Entrambi consideravano la nuova sensibilità futurista come il frutto di un'automatica e insensata imitazione delle correnti letterarie europee, basata sulla negazione del passato nazionale e sulla riproduzione di concetti nati su un terreno culturalmente estraneo a quello polacco⁴⁵.

Nel suo saggio *Snobizm i postęp* [Snobismo e progresso], scritto molto probabilmente tra la fine di maggio e l'inizio di novembre 1922, e mandato in stampa nel dicembre del 1923⁴⁶, Żeromski osservava:

Le più recenti correnti artistiche in Italia, [...] in Francia, in Russia hanno assorbito la vita politica di quei paesi, e l'insieme degli sconvolgimenti e delle vicissitudini ha conferito alle opere dei futuristi [...] in ogni luogo un colorito diverso, particolare, originale. Queste tendenze sono invero nuove pagine della letteratura italiana, francese e russa. Nel nostro paese sono purtroppo "torsoli" estranei, incolori, inintelligibili, segni concreti di snobismo⁴⁷.

⁴³ S. KAWYN, *Futuryzm i Faszyzm. Odczyt Mariana Piechala w Zawodowym Związku Literatów we Lwowie*, in «Gazeta Lwowska», 318, 18 novembre 1933, p. 5.

⁴⁴ Si veda a tal proposito, J. ŻURAWSKA, *op. cit.*

⁴⁵ Cfr. I. JOKIEŁOWA, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ In questo saggio l'autore contrappone l'imitazione snobistica del futurismo polacco alla nobiltà della cultura e della tradizione nazionali. Al concetto di *snobismo* (termine che si riteneva erroneamente proveniente dall'accorciamento di *sine nobilitate* (*s. nob.*), che nei registri di Cambridge veniva apposto accanto al nome di coloro che avevano origine plebea), la riproduzione dogmatica e sterile di correnti letterarie straniere, l'autore contrappone quello di *nobilitas*, l'autorevole passato culturale della Polonia, senza il quale non si può aspirare a un vero e proprio progresso. La studiosa Irena Jokielowa osserva che Żeromski nel corso dell'argomentazione non si limita soltanto a definire questi due concetti, ma fa uso persino di registri linguistici differenti: adotta quello basso e colloquiale per esporre l'atteggiamento snobistico delle avanguardie, mentre fa uso dello stile solenne per riferirsi alla tradizione letteraria polacca (IVI, pp. 76-77). A quanto pare, per definire il concetto di snobismo, Żeromski si consultò anche con lo scrittore Józef Witlin. Ciò è attestato, in particolare, da una lettera che l'autore di *Sól ziemi* [Il sale della terra] aveva inviato a Żeromski in data 17 giugno 1922 (S. ŻEROMSKI, *Listy 1913-1918*, oprac. Z. J. Adamczyk, in: IDEM, *Pisma zebrane*, t. 38, red. Z. Goliński, Czytelnik, Warszawa 2008, p. 319).

⁴⁷ S. ŻEROMSKI, *Snobizm i postęp*, Wyd. J. Morkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa-Kraków 1929,

Ancora secondo l'autore di *Ludzie bezdomni* [I senzatetto], i giovani poeti polacchi non potevano attingere più nulla dal futurismo, dal momento che l'opera dei futuristi italiani e in particolare quella dei russi – definita dall'autore in modo spregiativo *kacapizm*⁴⁸ – si potevano già considerare soppiantate dall'attività delle nuove avanguardie letterarie⁴⁹: ciò nonostante, il “natio snobismo” presentava come novità soluzioni del futurismo russo ormai superate. Żeromski nel suo saggio fornì a titolo di esempio *Pieśń o głodźce* di Jasiński, in cui tutto, dalle trovate formali alle immagini, rimandava ai poeti russi, in particolare all'opera di Majakovskij⁵⁰. Riguardo a ciò, lo scrittore polacco asseriva:

Questa “novità”, che, a quanto pare – “batte già con i calci dei moschetti” contro tutte le finestre e le porte –, è un'innovazione snobistica, una formuletta letteraria trasferita dai libri russi ai libri polacchi assieme a tutto l'apparato di indispensabili accessori puramente stranieri, è dunque una “tendenza” letteraria, ormai letta e riletta, esaurita, abbandonata dallo snobismo russo e superata dalle nuove correnti, immaginismo, misticismo e dal nuovissimo ululato nella notte di Mariengof⁵¹.

Proprio sul rapporto tra *Pieśń o głodźce* di Jasiński e *Oblako v štanach* [La nuvola in calzonni, 1914-1915] di Majakovskij la critica coeva incappò in valutazioni approssimative e tutta una serie di giudizi negativi che probabilmente erano dettati più da un preconcetto che da un'attenta disamina di ambedue le opere. Jasiński fu tacciato di plagio sia dai critici a lui contemporanei sia da quelli della generazione successiva. Essi arrivarono a considerare *Pieśń o głodźce* addirittura una semplice parafrasi o una criptotraduzione del poema majakovskiano⁵². Attraverso un puntuale raffronto dei due testi la critica odierna ha dimostrato che se da una parte è evidente nel testo l'ascendente del poeta russo, dall'altra vi sono differenze sostanziali nei contenuti e negli intenti dei due autori, inevitabili vista anche la distanza temporale che separa i due componimenti⁵³. Żeromski non comprese nemmeno la scelta ortografica fatta da Jasiński, che considerò una semplice riproduzione in terra polacca della nuova scrittura adottata nei testi russi in seguito alla riforma ortografica del 1918. L'autore di *Ludzie bezdomni* infatti si chiedeva: “Come mai il talentuoso poeta Bruno Jasiński pubblica i suoi libri nel nostro paese in modo diverso rispetto agli altri, con una scrittura sconosciuta a tutti, inventata dalla sua testa? La spiegazione è soltanto una: imitare un modello preordinato”⁵⁴.

Analogamente Irzykowski in un articolo intitolato *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*⁵⁵ [Il carattere plagiatario delle innovazioni letterarie in Polonia], apparso su

pp. 72-73 [la nuova edizione è IDEM, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, wstęp i opracowanie A. Lubaszewska, Universitas, Kraków 2003].

⁴⁸ Da *kacap*, termine dall'etimologia incerta con cui si indicavano spregiativamente i russi.

⁴⁹ S. ŻEROMSKI, *Snobizm i postęp*, cit., p. 43.

⁵⁰ *Ivi*, p. 44.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cf. E. BALCERZAN, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Zagadnień poetyki i przekładu*, Ossolineum, Wrocław 1968.

⁵³ Una breve analisi è fornita da S. Guagnelli nel testo introduttivo alla sua traduzione *Canto della fame* di Jasiński su «Samizdat», cit., p. 128.

⁵⁴ S. ŻEROMSKI, *Snobizm i postęp*, cit., pp. 44-45.

⁵⁵ Lo stesso articolo uscì contemporaneamente su «Robotnik», 29, 1922, e «Naprzód», 26, 1 febbraio 1922. In seguito verrà incluso nella raccolta di saggi *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Rój, Warszawa 1934, pp. 27-59.

«Kurier Lwowski» (n. 25, 29 gennaio 1922, pp. 3-4), accusava il futurismo polacco di riproporre in patria in modo identico tutto ciò che era stato già detto e fatto negli altri paesi⁵⁶:

Quello che da noi oggi è apparso da ogni parte al pari dei coleotteri in primavera si avvertiva già da lontano come un plagio. Queste opere sono arrivate in modo alquanto inatteso, senza una motivazione né un bisogno di sviluppo, anzi presentavano subito un grado tale di raffinatezza che non si può raggiungere senza interminabili tentativi né ricerche. [...] Le persone che non aderissero spontaneamente al dadaismo né al futurismo, non avrebbero diritto a imitare, ma piuttosto dovrebbero essere soltanto traduttori e fedeli mediatori di novità straniere⁵⁷.

A questo proposito, la studiosa Nina Kolesnikoff, nel suo saggio dedicato a Jasiński, afferma che le accuse di non originalità mosse ai futuristi erano in gran parte giustificate, dal momento che non è ravvisabile alcuna novità di particolare rilievo nella produzione letteraria del primo movimento avanguardista polacco. Tuttavia, la stessa Kolesnikoff ammette che all'interno dell'eredità futurista è possibile scorgere una serie di proposte interessanti che successivamente furono riprese e sviluppate dall'avanguardia di Cracovia che si raccoglieva attorno alla rivista «Zwrotnica»⁵⁸.

A differenza di Irzykowski, Żeromski riconobbe il talento poetico dei poeti futuristi, sebbene non li reputasse in grado di rinnovare le arti. Infatti, lo scrittore era convinto che lo sviluppo della letteratura nella Polonia indipendente sarebbe stato possibile soltanto mantenendo la continuità culturale con il passato, da cui sarebbe scaturita l'unica forza capace di generare veri valori progressisti. L'autodeterminazione dello Stato polacco non si sarebbe ottenuta soltanto con la ricostituzione dei confini, ma anche attraverso lo sviluppo di una letteratura nazionale autonoma. Quest'ultima, tenendo conto delle fonti della tradizione, avrebbe dovuto mantenere saldo il naturale legame con il passato e al tempo stesso, senza perdere il suo carattere nazionale, intrecciare suggestioni universali e sovratemporali nella trama di motivi squisitamente polacchi⁵⁹.

Su questo aspetto non si può convenire con lo scrittore, poiché se da una parte i protagonisti del movimento futurista polacco seguirono teoricamente le sperimentazioni formali della prima avanguardia europea, dall'altra, in essi prevalse la programmatica contaminazione di valori tradizionali come la riscoperta del mondo della religiosità rurale e del folklore. Il testo poetico divenne così una commistione di istanze propagandistiche, rivoluzionarie, impeti sentimentali e misticheggianti, toni catastrofistici e timori irrazionalistici.

Żeromski, nel suo *Snobizm i postęp*, condusse una lunga argomentazione in cui immaginava un rinnovamento della letteratura polacca secondo il principio formulato dal poeta romantico Kazimierz Brodziński: «myślmy bogato i po swojemu» [pensiamo in grande e a modo nostro]⁶⁰. L'autore di *Ludzie bezdomni* considerava la libertà creativa come condizione indispensabile per

⁵⁶ In risposta alla polemica intavolata da Irzykowski apparvero sulla stampa dell'epoca i seguenti articoli: A. STERN, *Emeryt merytoryzmu. Z powodu ostatniego artykułu Irzykowskiego p.t. 'Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce, czyli jeszcze o wiatrologii*, in «Skamander», 17, 1922, pp. 106-111; B. JASIŃSKI, *Kieszeń od kamizelski źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycia p. Irzykowskiego*, in «Ilustrowany Kurier Codzienny», 37, 6 febbraio 1922, p. 2; a cui segue una lunga e sarcastica risposta dello stesso Irzykowski, *Kultura murzyńska w Polsce*, cit., pp. 2-3.

⁵⁷ IVI, p. 3.

⁵⁸ N. KOLESNIKOFF, *Bruno Jasiński. His evolution from Futurism to Socialist Realism*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario, Canada) 1982, p. 22.

⁵⁹ I. JOKIELOWA, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰ IVI, p. 88.

produrre un'arte indipendente, individuale e soprattutto nazionale, che esprimesse il carattere polacco attraverso un rapporto organico con la ricchezza culturale e linguistica del paese⁶¹. Soltanto la letteratura che nasceva all'interno dei confini nazionali poteva aspirare a consolidare il sentimento patriottico del popolo, affrancandolo da quei modelli culturali stranieri che per due secoli gli sarebbero stati imposti. Anche su questo punto Żeromski non riuscì a comprendere che in realtà da parte dei futuristi del suo paese vi era una presa di distanza su molte delle tematiche proposte dagli italiani e dai russi, al fine di introdurne di nuove e originali⁶². I futuristi polacchi, per esempio, rifiutarono il bellicismo marinettiano, preferendo di solito attestarsi su posizioni, sia ideologiche che creative, inconciliabili con la guerra. Un altro tema caro ai futuristi italiani era la macchina, che per i polacchi non era più oggetto di celebrazione, emblema del progresso tecnologico e della moderna civiltà, ma un mero prodotto della "sovrastruttura" umana. Inoltre, per i primi avanguardisti polacchi, il mondo tecnologico avrebbe dato vita a una nuova forma poetica, che al tempo stesso avrebbe affondato le sue radici nella tradizione umanistica e romantica⁶³. È significativo il fatto che lo stesso Jasiński, all'atto pratico, si misurò nelle sue sperimentazioni poetiche con la metrica di Adam Mickiewicz⁶⁴. Si pensi poi anche a Stern che, riprendendo lo spirito dell'umanesimo rinascimentale, considerò la macchina e la tecnologia soltanto come tramite per esaltare le virtù umane. L'uomo indomito e invincibile dei futuristi italiani acquisì dunque in Polonia una sfumatura spirituale, in base alla quale l'individuo attraverso il suo atto creativo avrebbe trasformato la materia e fortificato se stesso. Si era distanti dallo slancio demolitore del futurismo italiano e si era più vicini a una dimensione in cui il futurismo avrebbe creato un dialogo sotterraneo con il passato⁶⁵.

Il proposito di creare una letteratura nazionale indipendente era stato già espresso da Żeromski anni prima in una conferenza dal titolo *Literatura a życie polskie*⁶⁶ [La letteratura e la vita polacca], tenuta a Zakopane il 28 agosto 1915. L'autore esprimeva la convinzione che le funzioni della letteratura cambiassero in base ai processi e alle esigenze sociopolitiche di un paese, dunque che un ruolo consolatorio e divulgatore di idee positive fosse possibile soltanto in un'entità statale autonoma.

In Polonia, a partire dalle Spartizioni, la tradizione letteraria si era concentrata essenzialmente sulla questione nazionale e sulle problematiche dello spirito polacco. Ciò avrebbe favorito un certo isolamento dal contesto europeo. D'altro canto, – continua Żeromski – solo in uno Stato libero sarebbe stato possibile svincolare la letteratura dalla zavorra dei problemi sociali e da un eccesso di sentimento patriottico, al fine di aprirsi anche alle novità degli altri paesi. Ciò non significava tuttavia che la letteratura avrebbe smesso di occuparsi di problematiche sociopolitiche. Al contrario, nella sua conferenza lo scrittore polemizzò con un articolo di Papini apparso su

⁶¹ Cfr. IVI, pp. 86-87.

⁶² Jasiński fece riferimento proprio a queste tematiche nel momento in cui annunciò la fine in Polonia dell'avventura futurista (cfr. *Futuryzm polski. Bilans*, in «Zwrotnica», 6, 1923, pp. 177-184).

⁶³ J. ŻURAWSKA, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁴ Cfr. M. GURGUL, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁵ Cfr. J. ŻURAWSKA, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁶⁶ Faceva parte di una serie di conferenze dal titolo *Zadania i potrzeby gospodarcze*, organizzate dal prof. Franciszek Bujak. L'anno seguente l'intervento di Żeromski fu edito nel libro S. ŻEROMSKI, *Sen o szpadzie i sen o chlebie* (Zakopane 1916, pp. 48-75); cfr. M. POPIEL, *Żeromski a Witkiewiczowie. O estetyce w powiewach wiatru halnego*, in: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowska, G. Kowalski, Wyd. Alter Studio, Białystok-Rapperswil 2013, p. 238.

«Lacerba» che propugnava il disimpegno politico degli scrittori⁶⁷; Żeromski invece sottolineava il ruolo importante della responsabilità sociale e politica che la letteratura rivestiva, menzionando proprio alcuni insigni rappresentanti della letteratura italiana impegnati per la causa del loro paese: “Alfieri, Leopardi, Foscolo, Carducci – forse gli unici compagni dei nostri grandi romantici sulle spinose vie della creazione [...]”; e ancora: “[...] gli scrittori [...] Leopardi, Carducci [...] Pascoli ci sono vicini, consanguinei, quasi nostri compatrioti”⁶⁸.

Il disimpegno politico era dunque assolutamente incomprensibile per uno scrittore come Żeromski, poiché egli aveva fondato tutta la sua arte a sostegno della causa sociale, dando voce agli umiliati, i più poveri e gli sfruttati della società dell’epoca, e della questione nazionale, che era espressa dal poeta attraverso la nostalgia della libertà e l’afflizione per le sorti del popolo polacco⁶⁹. Secondo l’autore, qualsiasi tentativo di liberare l’arte dal suo impegno sociopolitico, non avrebbe favorito una nuova letteratura nazionale. Nella sua conferenza ribadì che diverse volte in passato l’arte polacca aveva tentato di affrancarsi dalle responsabilità sociali, derivate dalla condizione di schiavitù nazionale, con l’obiettivo di mettersi alla pari con l’arte europea e diventare pura creazione, arte per l’arte⁷⁰. Ma dopo aver ricordato i tentativi fatti da Przybyszewski («Życie»), Zenon Przesmycki («Chimera») e Stanisław Witkiewicz («Wędrowiec») per emancipare l’arte dalle sue implicazioni sociali e politiche, egli constatò che questi esperimenti non erano serviti a far nascere una produzione polacca indipendente e duratura. Nel caso del futurismo, Żeromski non riuscì a comprendere che si trattava di una sorta di paradosso di letterarietà e non letterarietà, di un’arte che aspirava non tanto a essere autotelica, quanto a diventare costume, vita. Dunque non era solo una questione formale, ma anche etica e soprattutto politica. Alle soglie della Grande Guerra la stessa rivista «Lacerba» avrebbe assunto un taglio più politico che letterario con una chiara presa di posizione antigiolittiana. In Polonia, invece si assistette a una crescente radicalizzazione politica degli autori, le serate di Jasiński erano organizzate in collaborazione con il Partito Comunista Polacco (KPP) e avevano assunto una posizione sempre più conflittuale nei confronti del governo di Wincenty Witos. Sul *recto* di *Nuż w bżuhu* fu pubblicata una lettera aperta indirizzata all’allora ministro degli Interni in cui si protestava contro gli interventi delle forze dell’ordine alle serate futuriste e contro le ingerenze da parte delle autorità per la pubblicazione dei manifesti. Sul *verso*, invece, furono pubblicati attacchi rivolti ai teatri di Varsavia, soprattutto all’espressionista Zbigniew Pronaszko, considerato un aduttore del governo, e ai critici dai “cervelli tabici”. Molti dei testi pubblicati aspiravano a una rivoluzione sociale dal carattere anarchico come *Rewolucja ciała* [La rivoluzione del corpo] di Stern oppure esprimevano simpatie comuniste come lo *Psalm powojenny* [Salmo postbellico] di Jasiński. Quest’ultimo, su esempio del futurismo italiano, aveva manifestato l’intenzione di unire il movimento artistico

⁶⁷ Si tratta di un articolo scritto in seguito alle elezioni alla Camera dei deputati italiana, in cui Papini manifestava il suo disinteresse alle questioni politiche e sociali, in quanto questo era compito dei ministeri preposti a tali funzioni (G. PAPINI, *Fregiamoci della politica*, «Lacerba», 19, 1 ottobre 1913, pp. 212-214; 216).

⁶⁸ S. ŻEROMSKI, *Literatura a życie polskie*, cit., pp. 51 e 55; la traduzione è di B. BILIŃSKI, *Ispirazioni italiane di Stefan Żeromski*, in: J.Z. JAKUBOWSKI, B. BILIŃSKI, A. ZIELIŃSKI, *Stefan Żeromski nel centenario della nascita (1864-1925)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków, p. 47; cfr. anche G. TOMASUCCI, *Cinguettii e sferragliare satanico. Julian Tuwim e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, in: *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 M. Ciccarini, L. Kuk, L. Marinelli, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi di Roma, Roma 2013, p. 126.

⁶⁹ E. LO GATTO, *Stefano Żeromski. Studio critico*, Anonima Romana Editoriale, Roma 1926, p. 7.

⁷⁰ Cfr. *IVI*, p. 9.

con quello sociale. A ciò contribuì la collaborazione dei futuristi con la rivista di orientamento comunista «Nowa Sztuka»⁷¹.

Il giudizio di Żeromski sull'attività "sediziosa" dei futuristi italiani rimase tuttavia sempre negativo. Egli ne aveva incontrati vari personalmente a Firenze, come attestato da una lettera inviata alla moglie nel mese di dicembre del 1913⁷², e fu sempre critico nei confronti di «Lacerba», che considerava piena di "stramberie, istrionismi e pagliacciate"⁷³, e nel suo carteggio definiva persino "decadente", o meglio "particolarmente ottusa" al pari della vecchia rivista di Cracovia «Życie», organo della Giovane Polonia⁷⁴. Questa posizione così dura nei confronti di «Lacerba» molto probabilmente scaturiva anche da circostanze assai più banali, ossia dal fatto che la proposta di pubblicare sulle pagine della rivista italiana il suo dramma antimimetico *Róża* [Rosa, 1909], ispirato ai fatti della rivoluzione del 1905, era stata disattesa⁷⁵.

4.

Un'eco letteraria dell'atteggiamento critico e dei toni sarcastici nei confronti delle invenzioni e stranezze del futurismo italiano, elaborati nella pubblicistica dell'autore, sono ravvisabili altresì nel romanzo di Żeromski *Nawracanie Judasza* [La conversione di Giuda, 1912]⁷⁶: il protagonista, Ryszard Nienaski, racconta che a Firenze si era recato a pranzo nel famoso caffè "Giubbe Rosse", dove erano soliti incontrarsi i futuristi; qui, in un clamore assordante, essi millantavano innovazioni e scrivevano sul posto articoli destinati alla loro rivista «Lacerba»⁷⁷. Sulla base di questo riferimento letterario, lo studioso Krzysztof Jaworski, in un suo recente articolo intitolato *Stefan Żeromski i futurysty*⁷⁸ [Stefan Żeromski e i futuristi], congetture che lo scrittore polacco abbia visitato personalmente il celebre "Giubbe Rosse" in Piazza della Repubblica a Firenze (all'epoca Piazza Vittorio Emanuele II), verosimilmente indotto a questo passo dallo scrittore e giornalista Fernando Agnoletti (1875-1933), che in quel periodo era intento a revisionare la traduzione italiana di *Wierna rzeka* (*Fiume fedele* 1912) curata da Janina Gromska⁷⁹.

È vero anche che lo stesso Żeromski, in *Snobizm i postęp*, dà testimonianza di quella celebre serata futurista, passata alla storia come "battaglia di Firenze", che si tenne il 15 dicembre 1913 presso il Teatro Verdi e vide la partecipazione dello stesso Marinetti. Secondo fonti dell'epoca nel

⁷¹ A.K. WAŚKIEWICZ, *op. cit.*, p. 48.

⁷² Żeromski scrive: "Qui ho conosciuto i futuristi italiani: Tadolato, Palazzeschi, Papini"; e aggiunse: "Tutti si lamentano del fatto che non ci siano traduzioni dal polacco a parte il *Quo Vadis*. Tutti credono anche che in polacco scriva solo Sienkiewicz" (S. ŻEROMSKI, *Listy 1913-1918*, cit., pp. 189-190).

⁷³ IDEM, *Literatura a życie polskie*, cit., p. 48.

⁷⁴ IDEM, *Listy 1913-1918*, cit., p. 56.

⁷⁵ Cfr. P. STROŻEK, "Marinetti is foreign to us", cit., p. 87.

⁷⁶ Si tratta del primo volume della trilogia *Walka z Szatanem* [La lotta con Satana, 1910-1920]. Gli altri romanzi della trilogia sono *Zamieć* [La tormenta di neve, 1916] e *Charitas* (1919).

⁷⁷ S. ŻEROMSKI, *Nawracanie Judasza*, Wyd. J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa-Kraków 1928 p. 136.

⁷⁸ K. JAWORSKI, *op. cit.*, pp. 117-130.

⁷⁹ S. ŻEROMSKI, *Fiume fedele*, trad. di G. Gromska, Fratelli Treves, Milano 1926. Cfr. S. ŻEROMSKI, *Listy 1913-1918*, cit., pp. 184-185; cfr. anche A. ZIELIŃSKI, *Pod urokiem Italii. O Stefanie Żeromskim*, PWN, Warszawa 1973, pp. 238-239; K. JAWORSKI, *op. cit.*, p. 121.

teatro erano stipati dai duemila ai settemila spettatori⁸⁰.

Lo scrittore così descrive nel suo saggio quello che si presentò ai suoi occhi⁸¹:

Ai tempi del mio soggiorno a Firenze, mi capitò di assistere a una serata futurista al Teatro Verdi, chiamata *Grande serata futurista*, che ospitava all'incirca cinquemila spettatori. L'enorme teatro era pieno da cima a fondo e tutta quella folla urlava, ululava, imprecava, fischiava e agitava le braccia. Faceva risuonare ovunque sirene di automobili, provocava uno stridio penetrante con delle trombette e bersagliava di patate, cipolle, uova marce e castagne il gruppo dei futuristi che, decisamente osteggiato, provava a leggere qualcosa sul palco. [...] Il capo del movimento, F. T. Marinetti, [...] dotato di una voce possente, a un certo punto riuscì a sovrastare quella massa di cinquemila antagonisti con un grido allora in voga in Italia: "Evviva Libia!". Era il grido più importante di questo movimento, il grido dell'anima dei futuristi italiani⁸².

Żeromski quindi ebbe una conoscenza diretta del futurismo italiano e delle reazioni che esso provocava. Egli non se ne lasciò influenzare, ma tracce della sua conoscenza del movimento sono evidenti non solo nella sua pubblicistica, ma anche – come abbiamo già accennato sopra – nelle sue opere⁸³. Alcuni protagonisti di *Nawracanie Judasza* discutono di futurismo, menzionano persino alcuni personaggi a esso legati: Helena Żwirska, al fine di evadere dalla soffocante e sterile vita di provincia, legge le poesie di Papini e Soffici pubblicate su «Lacerba»; durante il dialogo tra Nienaski e la signorina Xenia Granowska viene ricordato il celebre *Elogio alla prostituzione* di Tavolato⁸⁴:

- Lo scorso anno abbiamo letto sia *Misteri* di Hamsun che Annie Vivanti. Quest'anno, da quello che sento, sono attuali un certo Ardengo Soffici e un tale Tavolato. Ma temo di scandalizzarLa.
- Non si tratta forse di *Inno alla prostituzione*?... – chiese Nienaski⁸⁵.

A parte questi brevi cenni letterari, sembra tuttavia che lo scrittore considerasse il futurismo italiano alla stregua di una mera moda letteraria. Dopo la pubblicazione di *Snobizm i postępy*, non tornò più sull'argomento⁸⁶, nemmeno quando fu attaccato pubblicamente da Jasiński con due

⁸⁰ «La Nazione» (13 dicembre 1913) riferisce di circa duemila presenti, mentre su «Lacerba» (*Grande serata futurista*, 15 dicembre 1913) si riporta il numero di cinquemila spettatori (cfr. anche F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, Ceschina, Milano 1961, p. 102; A. SOFFICI, *Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 328; A. VIVIANI, *Giubbe rosse. Il caffè fiorentino dei futuristi negli anni incendiari 1913-1915*, a cura di P. Perrone Burali d'Arezzo, Vallecchi, Firenze 1983, p. 66). Il «Corriere della sera» (*Serata di baccano a Firenze*, 13 dicembre 1913) parla persino di settemila partecipanti. Oggi, a parte le testimonianze contrastanti apparse sulla stampa dell'epoca, non abbiamo alcuna possibilità di verificare queste informazioni, dal momento che l'archivio del Teatro Verdi è andato distrutto durante l'alluvione dell'Arno del 1966.

⁸¹ B. BILIŃSKI, *op. cit.*, p. 47.

⁸² S. ŻEROMSKI, *Snobizm i postępy*, cit., pp. 27-28.

⁸³ K. JAWORSKI, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ «Lacerba», 9, 1 maggio 1913, pp. 89-92.

⁸⁵ S. ŻEROMSKI, *Nawracanie Judasza*, cit., p. 239. Nel testo polacco *elogio* (in polacco, *pochwała*), viene reso da Żeromski con *hymn* (inno).

⁸⁶ K. JAWORSKI, *op. cit.*, p. 123. Diverso fu il caso di Irzykowski che continuò invece a mantenere un atteggiamento polemico verso il futurismo fino al suo epilogo. Si pensi al suo articolo *Likwidacja futuryzmu*, apparso nel 1924 su «Wiadomości Literackie» (5, 3 febbraio 1924, p. 1), a cui risposero il poeta futurista Stefan Kordian Gacki con il testo *Likwidacja likwidatora* su *Awangarda* (16 febbraio 1924) e Stern su «Głos Polski» (19 luglio 1924) con l'articolo *Maszyna jako ideal sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*. Irzykowski replicò nuovamente sia a Gacki con il testo *Awangardzistom – utarcie nosa* su «Wiadomości

conferenze sotto il titolo comune di *Trybunał poezji* [Il tribunale della poesia]: la prima si tenne a Cracovia il 6 marzo 1923, la seconda a Leopoli il 26 marzo dello stesso anno⁸⁷.

5.

Concludendo, si è cercato di dimostrare nel corso dell'esposizione che gli argomenti avanzati dai critici dell'epoca per avversare i futuristi (la mancanza di originalità e la passiva imitazione di modelli stranieri; il ripudio del passato; il futurismo come espressione ideologica del fascismo o del bolscevismo) in realtà non erano supportati da un'analisi attenta delle loro opere né dalla volontà di comprendere i loro sforzi programmatici volti a riformare l'arte e la letteratura polacche.

In particolare, l'atteggiamento preconcepito di Irzykowski e Żeromski nei confronti del movimento futurista scaturiva soprattutto da una visione molto diversa che i due intellettuali avevano della letteratura e della sua funzione nella società. Per il primo, la cultura letteraria serviva a mantenere vivo il sentimento patriottico e, in un paese rimasto troppo a lungo diviso, a fare da collante socioculturale, ossia a contribuire a rinvigorire il senso di appartenenza e di unità nazionale dei polacchi. Per il secondo, invece, attraverso di essa si dovevano esprimere in primo luogo i valori intellettuali e l'originalità di pensiero. Sia la concezione nazionale di Żeromski sia quella intellettuale, proposta da Irzykowski, escludevano a priori l'avvilente riproduzione di modelli letterari stranieri. La prima esigeva dalla letteratura quella dignità che si ottiene unicamente facendo rivivere la tradizione patria; la seconda, invece, reclamava quella rispettabilità che si poteva conseguire solo attraverso ricerche autonome e conseguenti frutti intellettuali⁸⁸. Per certi aspetti, quindi, alcuni elementi del pensiero dei due autorevoli letterati trovavano delle consonanze anche nella pratica poetica di molti futuristi polacchi.

Occorre inoltre chiarire che, nonostante l'attaccamento della maggior parte degli scrittori polacchi agli ideali tradizionali di impegno politico e di continuazione del discorso patriottico, le contraddizioni fra futurismo e letteratura "istituzionale" non erano così profonde come potrebbe sembrare. Da un'analisi delle opere futuriste si evince infatti che il loro rifiuto dell'eredità del passato restava solo nelle enunciazioni programmatiche, ma che la realtà era ben più complessa e sfumata di quello che sia i critici, da una parte, sia gli stessi futuristi, dall'altra, andavano asserendo. Infatti, per quel che concerne il dibattito sul retaggio culturale nella Polonia del primo Ventennio del XX secolo, si deve tener conto del fatto che non è possibile considerare queste correnti "rivoluzionarie" – il futurismo e l'Avanguardia di Cracovia – nettamente recise dalla tradizione.

Al di là di tutti i pregiudizi e pareri negativi – talora contraddittori – espressi nei confronti della prima avanguardia polacca, alla luce di quanto detto, oggi resta inconfutabile il fatto che il futurismo in Polonia, seppure fenomeno di breve durata e dal percorso complesso, ebbe un ruolo fondamentale per lo sviluppo culturale del paese. Infatti, rielaborando in modo innovativo e talvolta originale stilemi e linguaggi artistici europei in voga all'epoca, traendo nuova linfa dalla tradizione letteraria neoromantica, dal folclore e dalla cultura popolare nazionali, e fuggendo così ogni rischio di epigonismo impropriamente avanzato dalla critica, i futuristi prepararono il

Literackie», 10, 9 marzo 1924, p. 2, sia a Stern con l'articolo *Fabrykowanie przeciwników*, in «Wiadomości Literackie», 36, 7 settembre 1924, p. 3.

⁸⁷ K. JAWORSKI, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁸ Cfr. IVI, pp. 85-86.

terreno alle successive sperimentazioni avanguardistiche novecentesche.

Abstract

ANDREA F. DE CARLO

Polish Futurism in Literary Criticism of the Early Twentieth Century

The article analyses the critical voices raised against the young poets and artists who promoted Futurism in Poland during the *first half of the Twentieth century*. Futurist manifestos influenced the new Polish poetry, stimulating a lively debate among intellectuals of the calibre of Stefan Żeromski and Karol Irzykowski.

In general, the coeval criticism of Polish Futurism focused on three main points: the lack of originality and servile imitation of foreign literary models; the repudiation of the past and national traditions; Futurism as an expression of ideologies such as Fascism in Italy and Bolshevism in Russia.

In this article, specific attention is devoted to an analysis of the essay *Snobizm i postęp* (Snobbery and Progress, 1923) by Żeromski. The writer, criticising Polish imitators of Russian Futurism, affirmed that Polish literature and culture, in the context of national reconstruction after three partitions of Poland, needed to maintain its natural connection with the past and at the same time, without losing its national nature, to weave some universal suggestions into the plot of purely Polish themes.

The goal of this article is to reveal that Żeromski and Irzykowski's critical stance towards the Polish Futurists, which influenced the critics of the next generation, was dictated by a shallow analysis of Futuristic works and by their inability to understand Futuristic efforts to modernise Polish art and literature.

Keywords: Polish Futurism, Literary criticism, Stefan Żeromski, *Snobbery and Progress*, Karol Irzykowski