

La letteratura polacca dopo il 1989

a cura di Giovanna Brogi Bercoff e Grzegorz Franczak

Alcune riflessioni introduttive.

Grazie alla sua pluricentenaria partecipazione alla vita intellettuale e letteraria dell'Europa occidentale e dell'Italia in particolare, la Polonia non ha mai conosciuto una reale soluzione di continuità nel suo sviluppo culturale e letterario, neppure allorché è scomparsa dalle carte geografiche dopo le spartizioni di fine Settecento, e neppure allorché la cortina di ferro aveva creato barriere apparentemente insormontabili fra l'Occidente e il blocco sovietico. Fra i paesi dell'est europeo la Polonia è stata quello che, più di ogni altro, ha servito da ponte fra Est e Ovest: è ben noto che, chiunque nell'Unione Sovietica volesse avere un'idea di che cosa succedesse in Occidente, cercava di ottenere il permesso per soggiornare in Polonia. Lì si traducevano molte delle opere della letteratura e della cultura occidentale e si ricevevano libri e riviste da Parigi, Londra, New York e Boston, Roma.

Pur conosciuta in Italia da una cerchia di specialisti e di lettori curiosi relativamente ristretta, nell'immaginario collettivo italiano e nella propria autocoscienza, la Polonia aveva acquistato e mantenuto per tutto il cinquantennio postbellico una precisa identità e specificità legata in buona parte (anche se non solo) sia alla sua profonda europeicità sia alla sua fisionomia di "altro" nella geografia culturale dell'Est europeo di "oltrecortina".

A vent'anni di distanza dai cambiamenti che hanno portato alla fine dell'Europa bipartita ed anche del bipolarismo delle potenze dominanti, alla riunificazione della Germania e ad un rapidissimo (se si considera la portata dell'evento) inserimento nell'Unione Europea, i connotati che ci erano familiari per definire almeno approssimativamente la Polonia sembrano essersi dissolti: la Polonia non deve più difendere né dimostrare la sua appartenenza europea, essendone essa ormai parte costitutiva anche a livello politico ed economico; essa ha pure in parte perduto il ruolo di mediazione fra due blocchi, e quindi anche il suo "essere per opposizione", e anche il suo "essere per la memoria". Diminuiscono le pulsioni "martirologiche", si affievolisce il senso della propria "eccezionalità", per molti aspetti, vien voglia di dire, la Polonia diviene un "paese normale".

Ci si aspetterebbe di conseguenza un'adeguata "normalità" anche della penetrazione della conoscenza della Polonia nell'Italia e negli altri paesi dell'Europa contempo-

ranea: la presenza della letteratura e della cultura polacca nella coscienza europea e dei singoli paesi europei dovrebbe essere un dato di fatto, una realtà scontata. Ed è vero, molto viene fatto ed effettivamente la cultura polacca ha esteso la sua penetrazione nei vari settori della vita intellettuale, letteraria, artistica, musicale, cinematografica e via dicendo. Ciò grazie a pregevoli iniziative nel mondo dello spettacolo e dell'arte, grazie a pubblicazioni di libri e riviste fatte da studiosi e operatori culturali italiani ed europei; grazie anche all'intensa e qualitativamente alta attività di promozione culturale che viene fatta da varie istituzioni polacche.

Eppure, nonostante tutto, non è sempre agevole né avere accesso alle manifestazioni più importanti della vita culturale polacca, né districarsi nella varietà dei dibattiti e delle riflessioni – non di rado tormentose – che spesso ancora si svolgono in Polonia sul proprio passato, sulla propria collocazione fra tradizione e “decostruzione”, fra continuità e adesione alle sfide della contemporaneità (nella forma in cui si presentano a chi appena entra a far parte integrante dell'Unione Europea), fra necessità di mantenere una propria identità e spinte all'omologazione globale, e così via.

Pur rendendoci conto della difficoltà di concentrare in poche pagine molte informazioni, che spesso appaiono come contraddittorie o almeno plurivalenti, speriamo di fare un'operazione utile, e forse anche gradita, offrendo ad alcuni scrittori e studiosi polacchi la possibilità di esporci qualche loro idea su alcuni problemi che formuliamo nelle domande qui sotto elencate. Allorché li abbiamo invitati a partecipare al forum, abbiamo lasciato agli autori ampia libertà di scegliere a quali domande rispondere. Consci della mancanza di completezza cui comunque questo nostro tentativo è votato, ci auguriamo che esso serva a gettar luce su qualche aspetto della Polonia contemporanea e, soprattutto, a far sorgere qualche curiosità in lettori che forse non avrebbero altrimenti lo stimolo a rivolgere uno sguardo verso queste lande che oggi sono più che mai “Europa”.

Alla fine degli interventi che ci sono stati inviati dagli specialisti invitati a partecipare a questo forum, il lettore troverà alcune brevi osservazioni scaturite dalla lettura degli interventi stessi.

Domande

1. Qual'è il rapporto di continuità o di frattura nella letteratura polacca degli ultimi venti anni rispetto a quella precedente?
2. Quanto, nella letteratura polacca degli ultimi venti anni, si può ricondurre ad una distinzione di due “filoni” risalenti a Gombrowicz e Miłosz?
3. Quanto si può considerare valida la categoria di “postmodernismo” per la letteratura polacca, anche in confronto con la stessa categoria in altre letterature contemporanee?

4. Come si configura l'evoluzione del teatro contemporaneo rispetto alla tradizione di un teatro che, per la maggioranza dei suoi protagonisti, aveva una delle sue ragioni di essere nell'impegno "nazionale" e "civile", o addirittura chiaramente politico?
5. Quali sono le manifestazioni più caratteristiche attraverso le quali gli scrittori intendono esplicitare la "rottura", la "trasgressione", la "rivolta" verso il passato? Erotismo, alcoolismo, 'espressività' linguistica (di quale livello? di che tipo?), grottesco, *horror*, fuga nell'irreale o nel surreale: in che misura queste o altre tendenze sono fattori determinanti della "nuovissima" letteratura?
6. Quali sono gli più aspetti importanti della ricezione (o della "non-ricezione") dei grandi del passato nella letteratura dell'ultimo ventennio?
7. In che misura alcuni fenomeni della nuova letteratura polacca sono direttamente avvicinati ad analoghi fenomeni delle letterature contemporanee dei vari paesi europei? Quali sono quelli che – essendo i più rilevanti per la letteratura polacca – sono tipologicamente o geneticamente comparabili con quelli di altre letterature?
8. Il mutamento della comunicazione letteraria è fenomeno ben noto, diffuso ormai in tutti i paesi con cui veniamo generalmente a contatto. Quanto, secondo Lei, questi mutamenti sono frutto di un'evoluzione socio-letteraria organica? quanto possono essi essere dovuti a fattori esterni, ad esempio il *battage* pubblicitario o i premi letterari? Qual'è oggi il significato dei premi letterari?
9. Qual'è il rapporto fra letteratura e saggistica?
10. Esiste secondo Lei una "questione" femminile" nella letteratura polacca del XX secolo? Si sono verificati o si stanno verificando dei cambiamenti in questa questione negli ultimi vent'anni? Si può parlare di una "scrittura femminile" e in che senso?
11. Come definirebbe l'evoluzione linguistica in atto in gran parte della letteratura contemporanea: un'evoluzione fisiologica, portatrice di fruttuose possibilità espressive, o un "imbarbarimento" rispetto all'elevatissimo livello della letteratura polacca del passato, sia recente che lontano?

Marta Cuber (Università della Slesia, Katowice)¹

Rispondo alle domande nell'ordine in cui esse sono state formulate.

1. Ipotizzando, come fanno ad esempio i teorici dell'intertestualità, che esista un legame ininterrotto tra i testi di diversi tempi, paesi, stili e epoche, è difficile non apprezzare pure il ruolo della tradizione nello sviluppo della letteratura polacca dell'ultimo quarto di secolo. Il movimento a destra o a sinistra, orientato alla rottura con gli stili che si allontanano nel passato o, al contrario, il movimento che tende alla loro continuazione nel presente, si collocano tutti nell'ordine di soluzioni che testimoniano del peso della tradizione. Essa stessa presuppone infatti tanto la propria negazione (conveniamo di chiamarla avanguardia) quanto la propria inclusione (nel senso delle testimonianze di approvazione e accettazione del passato). In questo modo, in verità, risulta difficile attestare, nello sviluppo della letteratura polacca degli ultimi venticinque anni, la presenza di processi che negherebbero il ruolo vivificante della storia. Se questi vengono rapportati alla storia un po' più remota della nostra letteratura – per esempio al movimento dell'avanguardia che ha seguito il 1918 che fu vivace, ancorché abbastanza accidentale se confrontato coi periodi successivi – risulta evidente come quella degli anni 1981-2006 sia una letteratura che si è sviluppata all'insegna della conferma piuttosto che dell'opposizione, che ha manifestato forte continuità piuttosto che frattura rispetto alle realizzazioni del passato. Lo schema è questo. Poniamo pure che sia uno schema semplificato, e per forza di cose 'impermeabile' nei confronti dell'alterità e della diversità, elementi che per esso non possono non essere scomodi. Ma sono appunto questa diversità e alterità ad essere generate dai fenomeni che si oppongono alla tradizione, per i quali è difficile trovare precedenti. Per non cercare tanto lontano, la prosa di Dorota Masłowska (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*)², *Paw królowej* [Il pavone della regina] e quella di Sławomir Shuty (*Belkot* [Il balbettio], *Cukier w normie* [Zucchero nella norma], *Zwał* [Sbornia]) certamente non si collocano nel solco della continuità con le realizzazioni artistiche degli autori nati prima di loro, ma è pure difficile sostenere che esse siano sorte come dal nulla, senza alcun legame col passato. Da quando dunque ha cominciato a circolare l'idea che la nuova letteratura non è solo Kuczok e Stasiuk, ma soprattutto Masłowska, affermare che gli scrittori nati nella settima e ottava decade del XX secolo siano "schiavi" dei loro fratelli maggiori (della cosiddetta "classe '60") è divenuto errato. Lo sviluppo storico è guidato alternativamente da continuità e rottura. La letteratura degli anni 1981-2006 comprende dunque tanto fenomeni del tutto privi di precedenti (negli ultimi anni Masłowska; in quelli precedenti, tra gli altri, l'Andrzejewski di *Miazga* [Poltiglia], il Białoszewski di *Obo*, ma anche autori meno noti, ma non meno "rivoluzio-

¹ Polonista (n. 1980), critico della letteratura, ricercatrice in letteratura contemporanea dell'Università della Slesia di Katowice, pubblica regolarmente i suoi saggi e recensioni sulle riviste "FA-art", "Res Publica Nowa", "Twórczość", "Opcje" e "Nowe Książki".

² Ed. it.: *Prendi tutto*, a cura di C. Borsani Ucci, Milano 2004.

nari”, come Zyta Rudzka, Tomasz Sęktas, Jakub Szaper), quanto fenomeni per i quali si riescono a individuare le radici e gli interi alberi genealogici (ad esempio la corrente, fino a poco tempo fa così in voga, delle “piccole patrie”, il cui trionfo è stato consacrato dalla produzione di Chwin e Jurewicz). Tuttavia ho l'impressione che di nessuna di queste problematiche si possa dar conto in modo del tutto slegato dal contesto, perché, come la natura non sopporta il vuoto, così la letteratura non si dispiega senza la propria storia, la propria tradizione, le proprie radici.

2. Credo che la più recente produzione letteraria si sia sbarazzata in modo efficace dell'obbligo di decidere se e in che misura sia per essa necessario utilizzare le antinomie all'insegna di Gombrowicz e Miłosz, così come, del resto, si è liberata della tentazione di essere “unicamente d'avanguardia” o “esclusivamente tradizionale”. E nonostante il fatto che nel pensiero della letteratura di oggi ci si allontani sempre più dal voler mostrare coerenza di narrazione, aspirando (come ha provato a dimostrare l'antinarrativista Lacan) a svelare l'antagonismo fondamentale che soggiace ad essa, il “bene” (fosse anche in senso terapeutico) della letteratura polacca esige che si sia d'accordo sia con Miłosz che con Gombrowicz, e che si riconosca loro pari valore nello sviluppo della letteratura polacca. Soprattutto che nessuno dei due venga oggi considerato sinonimo di intellettuale di contrabbando o di rivolta. I loro nomi fanno entrambi parte della tradizione. Invece, la disputa su chi sia più importante o fonte di maggiore ispirazione, ripropone in un certo senso la situazione della domanda precedente. Sugli scaffali delle librerie polacche troviamo infatti i libri di Jacek Dehnel, vincitore tra l'altro del Premio della Fondazione Kościelski, autore di un romanzo molto tradizionale, una saga familiare, nobiliare come *Lala* [Pupa] (all'insegna di Miłosz), accanto a quelli di Michał Witkowski, che in *Lubiewo* racconta il mondo omosessuale della PRL (ossia, la Repubblica Popolare Polacca) con un linguaggio quasi gombrowicziano. Solo che il richiamarsi all'autore di *Ferdydurke* e attingere a piene mani alle sue idee, nel 2005 (anno di pubblicazione di *Lubiewo*), non rappresenta ormai nessuna rivoluzione, ma un dialogo con la tradizione; al massimo può rappresentare l'introduzione della sua “corrente nera” (come ha chiamato l'opera di Gombrowicz Michał Paweł Markowski) in territori più ampi, la sua quotidianizzazione. Va poi notato che, in generale, non ha perso di attualità l'osservazione di Stefan Chwin del 1981 (nel libro *Bez autorytetu* [Senza autorità], scritto insieme a Stanisław Rosiek), secondo il quale la società di allora, e con essa gli scrittori, parlava più volentieri “utilizzando il linguaggio dei giornali, quello tecnico-burocratico, dei notiziari televisivi o delle riviste per donne”. A tutt'oggi – come ha tentato di dimostrare ventisei anni fa Chwin – l'utilizzo della lingua delle autorità per parlare e scrivere è marginale rispetto all'uso dei linguaggi più mediatici e operativi della quotidianità.

3. Ritengo il termine “postmodernismo” non vincolante nella critica e nella storia della letteratura polacca. Credo anzi che questo concetto non sia funzionale, che sia impreciso e poco utile per descrivere i fenomeni contemporanei della letteratura polacca.

La battaglia per la sua adozione, svoltasi nelle nostre università negli anni Novanta dello scorso secolo, non ha portato a nessuna definizione definitiva del fenomeno. Esso si è bensì assicurato lo spazio che si meritava nello *Słownik terminów literackich* (Dizionario dei termini letterari, Warszawa 1998), ma allo stesso tempo, stando alle affermazioni dei suoi autori, sembra non aver avuto nella nostra letteratura nessuna realizzazione: infatti, come rappresentanti del fenomeno sono stati trovati solo scrittori americani e dell'Europa occidentale – Kundera pare l'unico rappresentante dell'Europa centrale! Questo vuoto nel dizionario non testimonia della cattiva volontà dei redattori, ma di un problema molto più profondo: del fatto cioè che in Polonia non c'è mai stato accordo su chi sia e chi non sia postmodernista tra i nostri scrittori (cosa che Włodzimierz Bolecki ha espresso in modo efficace nel titolo del suo libro *Polowanie na postmodernistów* [La caccia ai postmodernisti]). In una situazione di questo tipo, in cui, non senza ragione, si raccolgono prove della postmodernità dei tre grandi modernisti polacchi – Gombrowicz, Schulz e Witkacy – per negarla subito dopo, non si può parlare di stabilità o addirittura di approvazione del fenomeno. Se Leopold Buczkowski una volta è postmodernista e una volta non lo è, ciò influisce sul modo di pensare la validità stessa della convenzione, la quale non può essere vincolante e sintetica perché è troppo vaga, comprensiva e destabilizzante. Credo che il fatto della sua scarsa diffusione come categoria adatta a definire le tendenze più recenti della letteratura polacca testimoni nel modo più eloquente del rapporto della nostra critica col postmodernismo. Le traduzioni polacche dei teorici di questa corrente (Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Rorty, Bauman) sono un fatto a sé, che non va sopravvalutato. Quello che può essere utile chiedersi è piuttosto quali possano essere le cause di questa incomprensibile “avversione” dei polacchi nei confronti del postmodernismo. Certamente non costituisce una risposta soddisfacente la semplice constatazione delle diverse condizioni politico-sociali in cui operava la nostra letteratura in tempi in cui da altre parti ci si interessava al mescolamento delle convenzioni e all'instabilità del soggetto.

5. La rottura col passato – per quanto difficile da immaginare come totale e definitiva – si realizza solitamente a diversi livelli; comprende spesso in simile grado il tema e la lingua dell'enunciato. È difficile perciò trovare un testo – poniamo – ardito dal punto di vista dei costumi e scritto in uno stile tradizionale. E tuttavia, i libri pubblicati in Polonia negli ultimi anni, esigono un'immaginazione pronta a tutto. Pubblicizzata con lo slogan “sesso, droga, e tante emozioni forti” il romanzo di Dorota Szczepańska *Zakazane po legalu* [Proibito legalmente], del 2004, si è rivelato un completo fiasco. La ragione? Non solo una lingua del tutto opaca, ma anche una posa di autrice inaspettatamente “tradizionalista”; il suo libro è stato accolto come una “imitazione” di *Wojna polsko-roska*... . Se ne può dedurre, quindi, che in letteratura la violazione delle comuni regole di comportamento “borghesi” non significa automaticamente rivoluzione. Anzi, risulta evidente che, con un briciolo di buona volontà e un grande talento oratorio – quale è apparso per esempio nel pluripremiato romanzo di Jerzy Pilch *Pod mocnym aniołem* del

2000)³ – non è necessario scrivere sull'alcolismo come Lowry: si può anzi scrivere in modo abbastanza tradizionale. Tradizionale è anche la prosa erotica polacca (le due più importanti opere di tal genere degli ultimi anni sono, a mio parere, *Concerto d'amore* di Anna Bolecka del 2004 e *Kobieta i mężczyźni* [Donna e uomini] di Manuela Gretkowska del 2007). Non nel tema, dunque, risiede il potenziale sperimentale della letteratura polacca odierna, ma nella sua lingua. Considerando la tematica abbastanza “leggera” della prosa della Masłowska – che, con le dovute proporzioni, si colloca nel campo di una sperimentazione del tipo, per esempio, di Jelinek o di Houellebecq – appare convincente la tesi che la lingua più velocemente di qualsiasi altro ricettore letterario è capace di conseguire nuovi e interessanti registri della realtà. Se dunque la nuova letteratura polacca tende ad avversare la visione secondo cui reagiamo al mondo con tutti i nostri sensi, ciò va soprattutto a vantaggio della sua lingua. Non è privo di significato il fatto che sempre più di frequente autori di prosa siano i poeti (Malicki, Grzebałski, Pluszka, Dehnel, Stefko). Al contempo, sempre più spesso compaiono in Polonia libri che tradiscono l’“ipercoscienza” dell'autore nei confronti delle convenzioni letterarie (soprattutto del realismo in cui – a quanto si dice – non crede ormai più nessuno) e contemporaneamente (ma forse in maniera poco coerente?) il suo attingere agli stili tradizionali. Nelle intenzioni, questi progetti vogliono essere “al servizio” tanto dei lettori più esigenti quanto di quelli meno esigenti. L'esempio è *Plac zabaw* [Parco giochi] di Marek Kochan (2007), un intreccio di grottesco e realismo. Credo che questa “doppia codificazione”, il munire la letteratura di un codice popolare e allo stesso tempo decifrabile soltanto per gli “advanced”, sia veramente un segno dei tempi.

6. Il fatto che gli autori della più recente produzione abbiano un rapporto ambivalente, o perlomeno complesso, nei confronti dei predecessori, è testimoniato dalla prosa contemporanea: né nella sua versione di costume, né in quella sociale o – tanto meno – politica, essa non si modella in nessun caso sugli schemi degli anni passati. E benché in *Kupić dym, sprzedać mgłę* [Comprare fumo, vendere nebbia] di Magda Dygat, si ritrovi per esempio l'intera tradizione della letteratura di costume d'anteguerra, coi libri di Nalkowska e Kuncewiczowa in testa, è difficile parlare in questi casi e in altri simili di imitazione dei maestri. Le autorità indiscusse rimangono Gombrowicz, Miłosz, Białoszewski. E sempre vivi sono Schulz e Witkacy. Ma anche la ricezione di Gombrowicz, per esempio in Witkowski, o di Schulz in Kornhauser (nel malinconico romanzo *Dom, sen, gry dziecięce* [Casa, sogno, giochi infantili]) è molto superficiale e limitata. Non trovo nella letteratura degli ultimi anni una rilettura profonda dei maestri. Compaiono in compenso, in numero sempre maggiore, nuovi nomi che possono aspirare al titolo di classici: Czycz, Pankowski, Lipski, Haupt, Deborah Vogel (tutti a loro tempo sperimentatori). Nel contempo diviene sempre più debole la presa delle opere di Iwaszkiewicz, Strykowski, Żeromski. E pensare che si tratta dei classici degli ultimi cento anni! Non oso neppure interrogarmi su quelli precedenti.

³ Ed. it. *Sotto l'ala dell'Angelo Forte*, a cura di G. Kowalski e L. Pompeo, Roma 2005.

7. Io metterei l'accento su due questioni: quella del crescente multiculturalismo in Europa – col conseguente problema della vicinanza tra “noi” e gli “altri” – e quella della cultura della specificità e della differenza come fondamento dell'esistenza. Nel primo caso abbiamo a che fare con un tipo di curiosità da *reportage* che investe anche la letteratura: per mezzo di questa curiosità si tenta poi di raggiungere, la modernità. I movimenti migratori, cresciuti negli ultimi anni, sono divenuti uno dei temi favoriti anche per la letteratura, soprattutto per la prosa. Per alcune pubblicazioni polacche si è creata una situazione simile a quella in cui si sono venuti a trovare, in Inghilterra, i libri di Zadie Smith: così è per Hubert Klimko-Dobrzaniecki che scrive dei polacchi in Islanda, per Anna E. Kamieniecka la cui eroina si trova in Olanda, o per Michał Olszewski. In questo modo l'immagine della società multi-etnica che emerge dalla letteratura delle “piccole patrie” (che in Polonia continua a godere di successo) a poco a poco ha perso significato, lasciando il campo a una visione del mondo meno utopica, anche se “stridente”. A un simile progetto gli scrittori pensano almeno da qualche anno (come Stefan Chwin, che ha fatto della protagonista di *Esther* un'estranea, la quale – nonostante le sue doti angeliche – non riesce ad essere accettata fino in fondo da nessuno, proprio per il fatto che non si sa da dove sia venuta e perché). Un fenomeno a parte è costituito dalla letteratura a cui recentemente abbiamo dato il nome di “letteratura delle minoranze sessuali”. In Europa occidentale essa si sviluppa in modo decisamente più dinamico che da noi, soprattutto nella sua versione lesbica (ricordo che in Polonia tale variante è coltivata, tra le altre, da Izabela Filipiak, Ewa Schilling, Monika Mostowik). E benché essa non possieda un modello dichiarato (quale nella letteratura anglosassone può essere ad esempio la prosa della Winterson o della Woolf), la prosa gay si sviluppa sotto un patronato ben definito. Ciò tuttavia non testimonia della sua larga, “pacifica” ricezione. Ritengo entrambi i fenomeni – quello del multiculturalismo e quello della considerazione della differenza come fondamento dell'esistenza – importanti per la postmodernità della Polonia, in quanto sfida posta al nostro paese dal mondo occidentale col suo profilo politico-sociale in fase di mutamento.

8. Mi risulta difficile concordare con l'affermazione secondo cui la pubblicità della letteratura e soprattutto l'assegnazione di premi sarebbero qualcosa di esterno ad essa. Certamente entrambe le forme di divulgazione e gratificazione della scrittura (nonché della lettura) comportano degli elementi di politicizzazione della vita letteraria; e però, a quanto pare, esse sono indispensabili. Al contrario dei lettori, per i quali l'assegnazione di premi ai libri costituisce una garanzia di valore, i membri della comunità letteraria rimangono diffidenti verso molte delle decisioni delle varie giurie. I premi Nike, il premio della Fondazione Kościelski, mi pare che abbiano perso il prestigio e il significato che avevano negli anni Novanta o all'inizio del 2000; hanno però guadagnato valore aggiunto di mercato (i libri nominati al Nike si vendono con crescente successo). La diffidenza da parte degli esperti di letteratura verso i maggiori premi letterari assegnati in Polonia è divenuta negli ultimi tempi, credo, la principale causa della creazione di nuovi: il premio

di Gdynia e i premi Angelus di Wrocław. La formula allargata, più agevole di questi ultimi può fungere da esempio di come potrebbe essere un premio letterario in generale.

10. Le definizioni di “questione femminile” e “letteratura femminile”, ancora oggi, rispecchiano un atteggiamento non necessariamente amichevole della critica nei confronti del fenomeno che esse dovrebbero descrivere. La prima richiama alla mente la critica letteraria (fortemente politicizzata e legata ai temi dei rapporti sociali) della seconda metà del XIX secolo, quando la cosiddetta “questione femminile” si collocava – come problema da risolvere – accanto all’assimilazione degli ebrei, al *lavoro organico* e al *lavoro di base*. Era facile allora giungere alla conclusione, del resto abbastanza diffusa in alcuni circoli femministi, che l’ebreo, la donna e il contadino fossero praticamente la stessa cosa. Conclusione che porta su di sé il peso di un’enorme responsabilità e alla fine risulta, forse, poco felice. La questione della “letteratura femminile”, in Polonia, è stata più volte discussa ma intanto continua a restare a un punto morto. Si è smesso di andare alla sua ricerca e di chiamare “letteratura femminile” i libri scritti da donne in considerazione del fatto che nel termine è implicita la questione del potere, e che esso ha pertanto una portata troppo ristretta. Perché, se abbiamo una letteratura femminile, allora tutto il resto è maschile? E se sì, perché non si parla dunque di una letteratura scritta da uomini, e si tratta quella femminile come minoritaria, marginale, singolare e perciò dotata di una sua denominazione specifica? Certamente si potrebbero facilmente eliminare tali aporie, rilevando che la buona letteratura non ha bisogno di nessuna divisione, tanto meno sessuale; eppure ciò non risolverebbe il problema della produzione letteraria della donna in Polonia negli anni 1981-2006. In realtà, nel nono decennio del secolo scorso sono comparse alcune scrittrici di notevole valore. Oggi le loro opere vengono associate immediatamente ad un’elevata qualità, sono lette volentieri e tradotte. Penso per esempio a Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Izabela Filipiak. Non credo che i nomi delle autrici nate un decennio dopo di loro – come Joanna Wielengowska, Ewa Schilling, Milka Malzahn – siano in grado di modificare tale situazione. Gli anni Novanta del XX secolo verranno associati in letteratura ai grandi nomi di donne. Questa produzione letteraria cambia, si evolve? Sì, decisamente. Purtroppo, sono proprio le scrittrici del genere di Filipiak e Gretkowska, e non per esempio una nata negli anni Settanta come Mostowik, a infrangere le norme di comportamento, a coltivare con coraggio la prosa psicologica e di costume (per ricordare solo alcuni titoli, *Niebieska menażeria* [Serraglio celeste] di Filipiak e *Polka* [La polacca] o *Kobieta i mężczyźni* [La donna e gli uomini] di Gretkowska). Che cominci a tal proposito a cambiare qualcosa lo testimonia *Ślad po mamie* (La traccia della mamma, 2006) di Marta Dzido, il primo “*coming out*” sull’aborto in Polonia. La letteratura polacca dell’ultimo quarto di secolo è caratterizzata, stando alla mia analisi, da un certo pluralismo, da una presa di distanza rispetto alle aspettative dei lettori e ancor più della critica (vani gli appelli di questa a un ritorno al grande romanzo realista, a una seconda *Lalka* o *Przedwiośnie*), e infine da un moderato conservatorismo. Accanto ai libri d’avanguardia

sono apparsi in questo periodo pubblicazioni molto tradizionali, le linee nette di divisione (come quella definita dai nomi di Miłosz e Gombrowicz) sono sfumate, mentre le correnti che in modo più aggressivo si sviluppano da altre parti in Europa (Inghilterra, Francia) – come la letteratura omosessuale o “femminile” – da noi conducono una vita dai ritmi blandi. Una vita che, dopo il 1989, sembra piuttosto governata “dall’espiazione” che “dell’ispirazione”. Essa si forma come una reazione. Risulta difficile, in una tale situazione, nutrire qualche risentimento per una letteratura che, benché non sopporti costrizioni, proprio nel momento in cui la si pone in una situazione senza via d’uscita, si mette più chiaramente all’opposizione, si fa più indipendente.

(Traduzione di Lorenzo Costantino)

Przemysław Czapliński (Università “Adam Mickiewicz”, Poznań)⁴

I nostri “Altri”, i nostri “Estranei”. La prosa della tarda modernità di fronte alle identità collettive

All'inizio c'erano le differenze

Questo inizio si colloca sulla soglia degli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, ossia la nuova epoca della storia polacca. In quel momento le novità si manifestavano in tutte le sfere della vita collettiva: l'identità nazionale, il passato comunista, il futuro capitalista, la separazione dei sessi, le preferenze sessuali. La cosa più semplice è di immaginare quelle differenze sotto forma di cinque persone – cinque nuovi membri della società: il PRL-iano⁵, il Capitalista, la Donna, l'Omosessuale e l'Ebreo. Ognuno di loro è entrato sulla scena della vita sociale, portando se stesso – la propria identità, il suo stile espressivo, i suoi problemi e le sue aspettative – all'interno del complesso dell'alterità. Grazie a questo, all'inizio degli anni Novanta, la società polacca è entrata in un'inedita fase di trasformazione dell'identità collettiva⁶, elaborando una nuova comunità immaginata⁷, che si fondava ormai non più solamente sulla base della nazionalità, che allentava i legami patriarcali, che riconosceva ai singoli componenti una maggiore libertà nelle scelte identitarie.

Sarebbe facile controbattere queste osservazioni introduttive rilevando che ognuno di questi Altri – il PRL-iano, il Capitalista, la Donna, l'Omosessuale e l'Ebreo – in realtà esistevano da lungo tempo nell'immaginario sociale polacco e nella nostra realtà. Chi formulasse un tale rilievo avrebbe una buona parte di ragione. La differenza fra il periodo precedente e le manifestazioni che di questi fenomeni si rivelavano negli anni Novanta consiste tuttavia nel fatto che solo dopo il 1989 quei “personaggi” sono usciti dallo stato di “sonno civico” in cui si trovavano, per mettere allo scoperto le proprie identità e prendere coscienza che esse costituiscono delle differenze che non rientrano nella narrazione fin qui fatta della storia post-bellica. L'anno 1989 non è quindi l'anno di nascita degli Altri in Polonia; è però l'anno in cui si sono manifestate le condizioni

⁴ Storico della letteratura polacca contemporanea (n. 1962), critico, traduttore, fondatore dell'Istituto di Antropologia Letteraria, professore all'Università Adam Mickiewicz di Poznań, autore di dieci studi monografici sulla letteratura polacca più recente, tra i quali *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996* (“I segni della svolta. Sulla prosa polacca 1976-1996”, 1997), *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90* (“I margini mobili: studi sulla letteratura degli anni '90”, 2002), *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości* (“Il ritorno della centrale. La letteratura nella nuova realtà”, 2007).

⁵ Ossia il polacco tipico della “Polska Rzeczpospolita Ludowa”, la “Repubblica Popolare Polacca”, d'ora innanzi indicata con la sigla PRL (nella pronuncia polacca: PeErEl, da cui PRL-owiec, che traduco appunto come PRL-iano [N.d.T. – GBB]).

⁶ Per questo termine faccio riferimento al lavoro di Zbigniew Boksański (2006).

⁷ Cf. Anderson 1997.

nelle quali le alterità hanno potuto cominciare a parlare e a rivendicare il proprio diritto di cittadinanza.

Perché prima questo non era possibile?

La forza dell'unità

Sembra che la causa principale dell'omogeneità di visione del mondo della società polacca – fosse pur essa temporanea e solo funzionale, di durata limitata – consisteva nell'anticomunismo collettivo. La realtà creata da questo sistema era considerata semplicemente anormale⁸: priva di logica dal punto di vista dell'economia (“Se il comunismo esistesse nel Sahara la sabbia sarebbe razionata”); anacronistica dal punto di vista della civiltà; sovietica (quindi estranea ideologicamente e culturalmente); fondata sulla sopraffazione⁹ ed atea. Questa caratterizzazione era evidente, ma allo stesso tempo anche pericolosa. Negli anni Ottanta, dopo lo scontro di Solidarność col potere e dopo

⁸ “Per quanto oppressa, la Polonia è tuttavia aperta e tollerante, si conforma con la sua storia alla storia dell'Europa. La PRL è un sistema di mancanza totale di libertà, privo di qualsiasi legittimazione e di qualsiasi senso, con una società che lo detesta. Queste due narrazioni s'intrecciano e si sovrappongono” (Dunin 2004: 193).

⁹ Va però ricordato che l'immaginario sociale di base concepiva il “comunismo” come una forza oppressiva che investiva soprattutto il mondo maschile. Mi permetto di ricordare – con una semplificazione estrema della PRL dell'ultimo decennio – la memorabile scritta che i lavoratori esposero nei cantieri di Danzica durante lo sciopero del 1980: “Donne, non disturbateci, noi combattiamo per la Polonia”. Le implicazioni di questo slogan erano chiare: la donna non partecipa e la casa non è uno spazio per la lotta per la Polonia; il soggetto principale della lotta era l'uomo, (anche se nei cantieri lavoravano delle donne), in quanto il fronte principale di quella guerra erano le fabbriche della grande industria, luogo di agglomerazione di uomini. Sembrerebbe che quella scritta fosse espressione del comune sentire, visto che nessuno la mise mai in questione. Essa apriva quindi un'epoca dell'espressività collettiva in cui non c'era posto per la differenziazione dei sessi. Il culmine – e la conclusione – di quel modello di comunicazione sociale si colloca al momento della realizzazione del film di Juliusz Machulski *Seksmisja* (Missione sesso, 1984) che presentava – in chiave antiutopica – uno stato totalitario governato dalle donne. Le dominatrici di quello stato tendono all'eliminazione totale degli uomini e alla repressione delle inclinazioni sessuali “naturali” delle sue cittadine (la riproduzione viene assicurata grazie a tecniche di clonazione che si eseguono non solo senza partecipazione degli uomini, ma anche senza gravidanza). Il film veniva percepito come l'evidente allegoria della società polacca perseguitata dalle autorità comuniste. Questa interpretazione faceva capo all'idea che l'eliminazione del comunismo sarebbe stata un ritorno all'ordine sociale “naturale”, nel quale gli uomini avrebbero esercitato il potere e le donne sarebbero tornate alla loro funzione di oggetto del desiderio maschile e di madri di bambini concepiti e partoriti in modo naturale. In altre parole: la fine del regime veniva immaginata non solo come la fine del potere di un'ideologia estranea, ma anche come eliminazione di un sistema che consisteva nella repressione degli istinti maschili – quello del potere, quello sessuale e della procreazione. Per questo, la caduta della PRL poteva essere interpretata come la liberazione di una “vera maschilità” incatenata (così in Graff 2001; in part. cap. *Patriarchat po eksmisji*).

la dichiarazione dello stato d'assedio, si addossava qualsivoglia male alla PRL; di conseguenza, quanto più la letteratura e la stampa indipendente mettevano in evidenza la "anormalità" e facevano di essa la caratteristica fondamentale della PRL, tanto più la realtà in cui abitavamo si chiudeva in se stessa.

Questo presupposto di partenza che "noi" siamo "normali", "nostrani", polacchi, parsimoniosi, europei, privi di violenza e morali, poiché "loro" sono la negazione di questi valori, bloccava l'accesso alla conoscenza di se stessi¹⁰ – come sempre avviene allorché si ritiene che la nostra identità è evidente, poiché è diversa dal Male Incarnato. Risultava che la "normalità" si manifestava come fondamento di un'identità collettiva chiusa e stretta.

Non c'è quindi da meravigliarsi se alla metà degli anni Ottanta la comunicazione sociale si trovava in uno stato di crisi. Le sue cause sono da ricercare nell'eccessiva lunghezza e forza oppressiva dello stato d'assedio. Lo stato d'assedio, percepito come rivolta assassinata, come interruzione del movimento verso l'emancipazione portò la vita sociale polacca verso l'ibernazione. Non si riusciva a trovare una via d'uscita da quell'immobilismo poiché ogni forma di attività sembrava priva di ogni possibilità di successo: l'attivismo anticomunista non portava alcun risultato, mentre l'allontanamento dalla politica in vista di possibili guadagni economici contribuiva in realtà al rafforzamento del sistema. Esistevano reazioni di opposizione fatta per dispetto: il sesso compulsivo, l'alcol e la logorrea¹¹. Ci si poteva sfogare in queste sfere senza uscire dal proprio letto, senza smettere di bere e continuando all'infinito "i notturni dei polacchi conversari", ma tutti questi modelli di vita, scelti in qualche modo "a dispetto", contro il regime, non portavano in realtà ad alcun cambiamento del sistema. Forse, anzi, lo consolidavano: il loro carattere estremo era una risposta alla realtà paranoica dello stato d'assedio, per cui anch'esse acquisivano carattere neurotico¹².

¹⁰ "Sono evidenti le conseguenze non tanto della perniciosa influenza dell'ideologia comunista – il che è scontato –, quanto del nostro modo di opporci all'ideologia, che in fin dei conti portava alla negazione dell'accettazione della realtà che quell'ideologia nascondeva" (Król 1998: 65).

¹¹ La migliore incarnazione della logorrea – intesa come forma di lotta per attrarre l'attenzione in un mondo in cui ogni riconoscimento è riservato esclusivamente ai martiri della lotta contro il regime – è offerta dal Gustaw del romanzo di Jerzy Pilch, *Spis cudzolożnic* (L'elenco delle adultere), del 1992.

¹² Espressione di quella percezione dello stato d'assedio come un'incomprensibile paranoia che induceva a comportamenti neurotici, sono i due racconti di Olga Tokarczuk, *Che Guevara* e *Profesor Andrews w Warszawie*, (ambidue contenuti in Tokarczuk 2001). Nel primo, la realtà dello stato d'assedio, osservata dalle finestre di un ospedale psichiatrico, si manifesta come la realizzazione delle chimere di un paziente. Nel secondo, uno psicologo di fama internazionale, fondatore di una nuova scuola analitica, arriva a Varsavia e si trova del tutto impotente, disarmato come un bambino di fronte allo stato d'assedio: ciò significa che lo stato d'assedio non era solo una realtà anormale, ma che quell'anormalità non era afferrabile facendo ricorso ad alcuna concezione psicanalitica, tradizionale o innovativa che fosse.

Le conseguenze che quell'identità ristretta aveva per la reciproca comprensione nella società erano notevoli. In primo luogo essa portava ad una radicale diminuzione delle possibili biografie "decorose", ossia quelle che assicurano il prestigio. Era possibile ottenere della considerazione in virtù della lotta col comunismo; in questo tuttavia non entrava alcun modello di vita quotidiana. Un'altra conseguenza della ristrettezza del numero di possibili identificazioni era la repressione delle varie caratteristiche identitarie minori (etniche, religiose o anche di visione del mondo) che non s'inquadravano nelle narrazioni collettive e non avevano rilevanza dal punto di vista martirologico dell'anticomunismo, e venivano dunque respinte ai margini oppure inglobate nell'anticomunismo "di centro". In una simile situazione di comunicazione collettiva si poteva raccontare di sé solo a condizione di un volontario – e piuttosto poco veritiero – inserimento del proprio profilo nella Grande Narrazione dell'anticomunismo. Grazie ad un simile inserimento nella narrazione generale poteva raggiungere il successo non semplicemente l'uomo, ma solo quell'uomo che apparteneva ai perseguitati del sistema (oppure a quelli che contro di esso combattevano). A sua volta, tralasciare questo punto della distribuzione del riconoscimento condannava all'assenza di qualsiasi significato. Il sistema della metà degli anni Ottanta, quindi, reprimeva, escludeva o emarginava un numero troppo grande di profili differenziati. Inoltre, esso bloccava anche ogni possibile immagine del futuro, riducendo la progettualità della vita al semplice – ed assolutamente ingenuo – presupposto che, dopo la caduta del comunismo, tutto si sarebbe svolto in modo normale: alla maniera polacca, secondo religione e secondo tradizione.

Alla metà degli anni Ottanta avevamo a che fare, quindi, con una crisi di comunicazione sociale e con varie idee per il suo superamento. Alla base della crisi stava tanto lo stato d'assedio, quanto il capitale di comunicazione mobilitato contro di esso: quest'ultimo era troppo povero per stimolare nuove forme di partecipazione nella vita sociale. Solo un ampliamento delle componenti della comunicazione sociale poteva liberare i polacchi dalla ripetizione di un intreccio sempre uguale a se stesso, in cui i creatori dello stato d'assedio erano degli estranei, dei non meglio determinati "asiatici", "russi", "*komuchy*"¹³ o "bolscevichi". Un ruolo non meno determinante lo avevano le definizioni venute dalla seconda guerra Mondiale: negli scritti del periodo dello stato d'assedio e nella comunicazione quotidiana dell'epoca, lo stato d'assedio veniva chiamato "guerra" e "occupazione", contro la polizia si gridava "gestapo" e "fascisti". Visto dalla prospettiva del nostro immaginario collettivo, lo stato d'assedio appariva come un periodo di vita teatralizzata, anacronistica, che conteneva troppo pochi scenari esistenziali.

Negli anni Ottanta guardavamo a noi stessi come a degli esseri troppo uniformi, troppo identici a se stessi, perché la soluzione dei problemi di comunicazione potesse venire dall'interno della nostra comunità.

¹³ Termine spregiativo per indicare i comunisti [N.d.T. – GBB].

Ingresso

Nella seconda metà degli anni Ottanta la forza unificatrice della narrazione anti-comunista si andava indebolendo, diminuiva d'intensità la spinta verso l'integrazione in un'identità unica, cresceva il desiderio di esprimere la propria diversità. Nella cultura polacca cominciavano così a manifestarsi gli Altri.

Osservando questo fenomeno dalla prospettiva odierna risulta evidente che ognuno dei "personaggi" si è manifestato due volte. In un primo momento, più o meno dal 1986 fino alla metà degli anni Novanta, il manifestarsi degli Altri non sollevava alcuna opposizione. Anzi, i vari profili venivano salutati con approvazione o con pieno appoggio per l'atteggiamento critico.

L'Ebreo del romanzo di Paweł Huelle *Weiser Dawidek* (Il saggio piccolo Davide, 1987)¹⁴ ebbe un'accoglienza che ci si poteva solo sognare: accettazione, curiosità, benevolenza. Questo significava che nella memoria collettiva si era formato lo spazio per una nuova identità e – al tempo stesso – il consenso per certi altri spostamenti. L'ondata di premi, di lodi e di interpretazioni assai articolate del *Weiser Dawidek* rendeva evidente quanto una narrazione sulla presenza degli Ebrei nella storia polacca recente fosse attesa. Al tempo stesso ci rendevamo conto, in primo luogo che la nostra società non era stata sempre – e forse non era stata mai – monolitica, in secondo luogo che dovevamo rinunciare al fantasma di essere stati l'unica vittima della II guerra mondiale e del comunismo post-bellico, e in terzo luogo che dovevamo cominciare a riconoscere la nostra propria responsabilità nelle sofferenze del popolo ebraico. Anche a costo di una riduzione del nostro "patrimonio nazionale", l'Ebreo – nel romanzo di Huelle come nei libri di Krall, Szewc, Rymkiewicz e degli altri – diventava oggetto di un vera e propria fascinazione e provocava altre narrazioni.

Questo entusiasmo – sia pure non privo di qualche smorfia – scoppiò all'inizio degli anni Novanta insieme ad un'ondata di debutti femminili. Manuela Gretkowska (*My zdies' emigranty*, Noi qui siamo emigranti – il titolo originale è in russo), Natasza Goerke (*Fractale*), Izabela Filipiak (*Śmierć i spirala*, La morte e la spirale), Olga Tokarczuk (*Podróż ludzi Księgi*, Il viaggio degli uomini del Libro), oltre a Zyta Rudzka, Krystyna Kofta, Hanna Samson, Anna Bolecka, apportarono nella letteratura polacca dei toni personali, stili nuovi, una differenziazione degli interessi di affabulazione. Il maggiore apporto della scrittura delle Donne (che non necessariamente doveva venire solo da delle scrittrici) consisteva nella contestazione dell'ovvietà della vita sociale. La Donna metteva in questione il proprio posto nella realtà sociale, la sua supposta subordinazione biologica, la superiorità del sesso sulle scelte individuali, il ruolo della storia recente... In una parola, spezzava tutte le regole del discorso che rivendicava ogni diritto all'uni-

¹⁴ Ed. it.: Huelle 1990. In questi anni apparve tutto un gruppo di testi che rappresentavano l'Ebreo nella cultura polacca: A. Szczypiorski, *Początek* (ed. it. Szczypiorski 2000); H. Krall, *Sublokatorka* (L'inquilina in subaffitto); J.M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*; H. Grynberg, *Kadyś*; P. Szewc, *Zagłada* (Olocausto).

versalità, e introduceva, al posto della lingua decostruita, una quantità di stili individuali. In poco tempo, dalla scrittura delle Donne si delineavano dei nuovi progetti identitari. Uno di loro – possiamo chiamarlo “identità dispersa” –, lo troviamo nel racconto di debutto della Gretkowska: si metteva in contrasto con ogni tipo di categorie generali (di nazionalità, religione, costume) e spingeva l’eroina alla ricerca di un’identità temporanea, in fuga dalle varie grammatiche generali. La seconda variante – che possiamo definire come “identità del centro” (verso di essa tende Olga Tokarczuk) – consiste nella ricerca dei fondamenti culturali che permettano una piena partecipazione della donna alla cultura dominante.

A parte le smorfie cui si accennava prima – ossia le risposte di sufficienza o addirittura oltraggiose nei confronti della scrittura delle Donne – la critica è stata subito d’accordo nel dichiarare che d’ora innanzi le “penne femminili”¹⁵ faranno concorrenza a quelle maschili, e che il sesso è il nuovo soggetto della letteratura e del discorso critico-letterario. E così, l’Altro chiamato Donna ha cominciato ad esprimersi “a piena voce”¹⁶.

Il terzo era l’Omossessuale. La sua apparizione avvenne da dove meno la si aspettava. Nel 1993, uno dei più vecchi e più grandi scrittori polacchi, Julian Strykowski, pubblicò un librettino intitolato *Milczenie* (Silenzio). In questo librettino il canuto scrittore confessava che per tutta la vita aveva mantenuto il silenzio sulla sua omossessualità. I critici accolsero questa confessione con grandissimo tatto, commossi per le sofferenze causate da quella repressione e per la crudeltà della vecchia cultura eteronormativa. Si riconosceva così – di nuovo in modo silenzioso – che oggi non è più necessario nascondere alcuna ammissione e che, anche se l’autore avesse avuto vent’anni, l’accettazione del suo libro sarebbe stata identica¹⁷.

Il successivo dei personaggi Altri, il Capitalista, venne presentato in modo critico. Nel racconto *Homo Polonicus* (1992), Marek Nowakowski ha descritto in modo satirico il polacco arricchito, anche se chiaramente non intendeva provocare sentimenti malevoli contro il *nouveau riche*, mirando piuttosto a toni scherzosi. Infatti, anche se nel protagonista si tendeva a vedere una persona socialmente, moralmente ed esteticamen-

¹⁵ Mi riferisco all’eccellente libro di Ewa Kraskowska (1999). Questo lavoro è un segno importante dell’ampia riflessione che negli anni Novanta ha avuto luogo a proposito della scrittura femminile del passato, ed anche della storia dell’emancipazione femminile.

¹⁶ L’espressione fa riferimento al titolo del primo periodico femminista, “Pełnym głosem”, che è apparso appunto dal 1993 al 1997 (cinque annualità). Al suo posto è poi comparso “Zadra” – trimestrale femminista che usciva a partire dall’autunno 1999. Questo cambiamento segnalava l’intento di reagire rapidamente, di ampliare il pubblico e di rinunciare al discorso accademico come linguaggio dominante. Si ha tuttavia l’impressione che questo cambiamento sia derivato piuttosto dalla constatazione che la “piena voce” è impossibile, oppure poco udibile.

¹⁷ In realtà ciò sembra contraddetto dal silenzio che ha circondato il romanzo *Ból istnienia* di Marcin Krzeszowiec (1992) e dalla “repressione” dei motivi omossessuali nelle interpretazioni del racconto *Grecki bożek* di Marek Nowakowski (1993).

te sospetta, lo scrittore ci faceva intravedere la prospettiva consolante che il rampante Stasio Bombiak è in realtà un vincitore solo temporaneo nella corsa al guadagno e che, quando avrebbero ripreso il sopravvento delle regole nuove, al suo posto si sarebbero trovate persone oneste. Nowakowski aveva “dato il la”, ossia, aveva suggerito che, nella letteratura, il Capitalista doveva rimanere solo un “tipo” (per non dire: uno stereotipo), in quanto rappresentava al tempo stesso delle caratteristiche umane (l’avidità) e delle caratteristiche che appartenevano al nuovo ordinamento sociale (che imponeva o faceva scaturire l’avidità nell’uomo). Il Capitalista si manifestava dunque come la personificazione dei peggiori difetti della modernizzazione osservata dal punto di vista del mercato. La rappresentazione del Capitalista in chiave parodistica o satirica si poneva tuttavia anche come una specie di strumento letterario di pressione sui ricconi, uno specchio deformante che la società poneva sotto il naso dei nuovi ricchi, ovvero espressione della convinzione che la realtà capitalista è soggetta a giudizio, ad una punizione simbolica e persino al cambiamento. Fintanto che la letteratura si serve della satira, i lettori possono continuare a sperare che i rappresentanti del libero mercato sono solo ridicoli (e quindi: ancora non pericolosi) e che possono essere indotti a correggersi con una raffica di risate.

E poi c’era il PRL-iano. Nel 1990 apparve il libro *Przerwana dekada* (La decade interrotta), costituito dalla registrazione delle conversazioni del giornalista Janusz Rolicki con Edward Gierek, il Primo Segretario del Partito Comunista polacco che aveva perduto la sua carica in seguito alla rivoluzione di Solidarność. Del libro venne venduto ben un milione di copie, ed era la prima volta che si raggiungeva la tiratura di un milione sul mercato polacco del nuovo sistema. Il significato – certamente complesso – di questo inusitato successo si spiega più o meno col fatto che la società manifestava delle simpatie per Gierek, nostalgia verso la PRL (pensando ad esempio all’assenza di disoccupazione, alla copertura sociale completa), opposizione all’incriminazione dei comunisti; al tempo stesso faceva delicatamente capire che l’entusiasmo verso il passato derivava dalla fede nella possibilità di costruire una società in cui non si nutrissero risentimenti verso la PRL, in cui si potessero conservare i lati positivi di quest’ultima correggendone le storture. In una decina di altri libri il protagonista, cittadino della PRL, veniva caratterizzato con tratti un po’ diversi: divenne oggetto di scherno (come nel racconto *Kapitan Car* di Marek Ławrynowicz o nei romanzi di Stasiuk), venne criminalizzato (*Kryptonim “Luksemburg”*, Criptonimo “Luksemburg”, di Gabriel Meretik) oppure accettato (*Seans*, La seduta, di Horwath). Tuttavia tutti gli scrittori davano ad intendere che il nuovo sistema avrebbe mutato la situazione del PRL-iano: la democrazia capitalista lo poteva smascherare e punire, oppure trasformarlo in capitalista, o marginalizzarlo. In altre parole: la caratteristica essenziale della rappresentazione del PRL-iano nella prima metà degli anni Novanta era di suggerire che egli non sarebbe stato un attore forte nella nuova realtà; poteva risultare utile (a condizione che si adattasse alle nuove regole), ma certamente non sarebbe più stato dannoso. Egli era oggetto di derisione o poteva essere guardato con un senso di superiorità e di sufficienza, poteva suscitare sospiri nostalgici venati di

leggera ironia o anche argomento di quadretti satirici o sprezzanti – in nessun modo poteva essere però, nella sfera simbolica, oggetto di attacchi e persecuzione¹⁸.

All'inizio degli anni Novanta avevamo dunque cinque Altri: l'Ebreo, il PRL-iano, la Donna, il Capitalista e l'Omosessuale. Contrariamente alle apparenze, queste non erano solo nuove figure nella struttura della società, ma problemi che la nuova epoca ci poneva dinanzi. Dovevamo costruire nuove relazioni fra i sessi (la Donna), rinunciare alla narrazione corrente sull'unità della società e sull'eccezionalità del ruolo sacrificale svolto dalla Polonia nella storia dell'Europa (l'Ebreo), dare la parola e concedere pari diritti alle preferenze sessuali (l'Omosessuale), ripensare l'eredità della Repubblica Popolare e capire le sfide economiche ed etiche del sistema della libera concorrenza (il PRL-iano ed il Capitalista). In altri termini: i cinque Altri rappresentavano le incarnazioni storiche – concrete per la Polonia degli anni Novanta – di quegli aspetti dell'identità collettiva che la società polacca doveva ripensare nelle nuove condizioni in cui si trovava. Le questioni che richiedevano un ripensamento, una ridefinizione ed una nuova rappresentazione erano le seguenti: la guerra e la Shoah (in quanto fondamenti del mito post-bellico dell'innocenza della società), il sesso, le scelte sessuali, la nuova costruzione dello stato (dopo la fine della Repubblica Popolare) e l'influenza del capitalismo sulla vita quotidiana. La diversità etnica, ideologica, sessuale ed economica erano pertanto non solo delle nuove identità, ma anche delle proiezioni. Ed è per questo che gli Altri emergevano – come sempre avviene – dalle profondità delle speranze e delle paure della società, dalle sue curiosità e dai suoi timori. La letteratura ci aiutava allora ad entrare in quel difficile periodo di appropriazione della diversità sociale. Gli Altri venivano esposti sullo schermo sociale, se ne faceva un'immagine grazie alla quale la “normalità” poteva finalmente conoscere meglio se stessa. Dopo l'ingresso degli Altri tutto era pronto per l'estensione della normalità.

È interessante notare che la rappresentazione che degli Altri veniva fatta dai romanzi era accompagnata da pace, tolleranza, accettazione. Questo era causato dallo stile della ricezione. Indipendentemente dal modo in cui si verificava la rappresentazione, tutti i protagonisti erano trattati bensì come persone che vengono da noi, ma che in realtà – essendo fra di noi – vivono ai margini della nostra vita: non ci minacciano, l'unica cosa che si aspettano da noi è di essere ascoltati con comprensione.

¹⁸ Nel 1998 Marek Król poteva dichiarare con orgoglio che “siamo forse l'unico fra i paesi del blocco nel quale non si effettuano cacce alle streghe, ossia agli eventuali collaboratori del SB [i Servizi Segreti della Polonia comunista], nel quale il comunismo non ha lasciato dietro di sé dell'odio, ma piuttosto un misurato disprezzo o della commiserazione, nel quale lo slogan della decomunizzazione è legato – almeno in una buona parte delle persone di buon senso – con i processi di cambiamento delle strutture, e non con la persecuzione degli individui” (Król 2001: 83).

Il secondo ingresso

I problemi si fecero sentire quando l'Altro manifestò il desiderio di entrare al centro della normalità, quando si fece avanti aspettandosi di essere non solo ascoltato, ma anche accettato e incluso nell'identità collettiva a pari diritto. Proprio quando gli Altri – o gli scrittori a loro nome – cominciarono a farsi avanti per ottenere il proprio posto in mezzo a noi, allora ebbe inizio il processo di trasformazione dell'Altro in Estraneo. Il secondo ingresso prese l'avvio in un'atmosfera di guerra ed in un'atmosfera di guerra continuò ad evolversi.

L'Ebreo tornò nei *Sawiedzi* (I vicini di casa, 2000)¹⁹ di Jan Tomasz Gross: dopo questo libro la letteratura polacca delle piccole patrie “incanutì in una sola notte”. L'inferno che si scatenò nella stampa polacca dopo questo racconto era legato appunto allo spostamento dell'Estraneo. Fino a quel momento, autore della Shoah e unico assassino degli Ebrei era l'Estraneo lontano, ossia il Tedesco. Nel libro di Gross l'Estraneo lontano si trasformò nell'Estraneo Vicino, il vicino di casa polacco, l'uomo simile a noi, capace di aggregarsi ai suoi compatrioti in un delitto collettivo, un delitto di carattere razziale. A partire da quel momento il discorso pubblico polacco concernente l'Ebreo si scisse in due parti, non permettendo di prevedere alcuna possibilità di ritorno ad una unione basata sul dialogo. Da una parte si schierarono coloro che sostenevano che i polacchi dovevano procedere ad una penitenza per i peccati commessi dai propri padri; dall'altra, coloro che ritenevano che l'Ebreo è comunque sempre stato un Estraneo nei confronti della società polacca, per cui qualsiasi sua presa di posizione nelle nostre faccende sarebbe comunque stata malevola, disonesta e falsa.

Nello stesso periodo ritornò la Donna. In *Podziemie kobiet* (La resistenza delle donne, 2003), Shana Penn descriveva come, negli anni Ottanta e Novanta, fosse stato condannato all'oblio il ruolo avuto dalle donne nella storia di Solidarność; in *Świat bez kobiet* (Mondo senza donne, 2001), Agnieszka Graff descriveva i meccanismi democratico-liberali con i quali si tenevano le donne lontane dalla politica; nella raccolta di saggi *Tao gospodyni domowej* (Il Tao della casalinga, 1996) e in *Karoca z dyni* (La carrozza di zucca, 2000) Kinga Dunin metteva a nudo il perseverare dei meccanismi discriminatori che prosperavano nelle diverse varianti della lingua pubblica e nel “discorso dominante”; Sławomira Walczewska poi, nel libro *Damy, rycerze, feministki* (Dame, cavalieri, femministe, 1999), analizzava il costume polacco ritrovando in esso, in versione moderna, elementi dell'antico rapporto “cavaliere-dama”, che non prevedeva per le donne alcuna emancipazione politica, sessuale o di costume. Da tutti questi libri si delineava l'immagine di una democrazia liberale che continuava a regolare il riconoscimento sociale secondo i principi del sesso. Risultava bloccato non solo l'accesso al potere, al prestigio e al successo, ma anche l'accesso alla normalità e alla pienezza dell'espressione. In altre parole: finché sembrava che il culmine delle aspirazioni della Donna fosse rappresentato dalla libertà sessuale o dal diritto alla carriera professionale, la Donna si spostava len-

¹⁹ Ed. it.: Gross 2001.

tamente dalla posizione di Altro a quella di un normale membro della società. Quando invece rivendicava il proprio posto nella storia politica, la parità di stipendio, l'uguaglianza politica o l'accesso al sacerdozio, quando cominciava a pretendere la liberalizzazione della regolamentazione dell'aborto o la sovvenzione statale degli anticoncezionali, allora diveniva Estranea. Per questo, a partire dalla fine degli anni Novanta, la prosa si è spaccata in due campi: gli uni mostrano l'emancipazione come tappa fondamentale nel raggiungimento della normalità (laddove quest'ultima sarebbe una normalità post-moderna), gli altri individuano nella volontà di emancipazione della donna una minaccia per il destino della società polacca, oppure addirittura per la cultura europea²⁰. I primi additano l'estraneità della donna come prova della mancanza di tolleranza della società polacca; i secondi vi vedono la condizione per la conservazione degli elementi più importanti della tradizione. Per gli uni e per gli altri non esiste dubbio sull'estraneità in se stessa della condizione della donna.

Il meccanismo di trasformazione del Capitalista da Altro a Estraneo è stato un po' diverso. In primo luogo va rilevato che, in Polonia, lo sviluppo del mercato ha messo la prosa in una situazione sfavorevole: la progressiva differenziazione degli strati sociali dal punto di vista del patrimonio, la disoccupazione crescente (che ha raggiunto persino il 20%), il fatto che vari gruppi sociali e varie regioni si sono trovate in posizione fortemente sfavorita rispetto ad altri – tutto ciò ha portato allo stato di fatto che solo pochi scrittori si sono azzardati a prendere posizioni favorevoli al capitalismo, come ha fatto ad esempio Piotr Siemion in *Niskie łąki* (I prati bassi, 2000). La stragrande maggioranza, soprattutto alla fine degli anni Novanta, si sentiva in obbligo di prendere le parti dei poveri, degli umiliati, dei diseredati. Ne è derivata una prosa, a dire il vero, moralmente corretta e impegnata, ma nella sostanza assai mediocre e, per il suo contenuto, poco differenziata dai semplici articoli pubblicati sulla stampa. In realtà, proprio quella mediocrità e la limitatezza di quella visione del mondo che rimaneva a livello popolare permettono di riconoscere in quella letteratura l'espressione di un sostanziale consenso sociale.

Mossa dalla ricerca del contatto col lettore, la nostra prosa cominciò quindi a marchiare il capitale e i capitalisti con varie stigmate: l'estraneità etnica (Dawid Bienkowski si servì, nel romanzo *Nic*, Niente, della figura di un francese; in *Człowiek cienia*, L'uomo dell'ombra, di Eustachy Rylski sono gli affari con la mafia russa che rovinano il giurista polacco); l'estraneità sessuale (in *Ciało obce*, Corpo estraneo, l'immorale capitalista è anche omosessuale), l'estraneità etica (nel romanzo *Transformejszyn*, Transformeishion, di Edward Redliński, assieme al capitalismo arriva in Polonia la decadenza morale). Ne possiamo dedurre che, quanto più ci inoltriamo nel capitalismo, tanto più la nostra letteratura ci mantiene sulla via della conservazione del fantasma della purezza. E se le mani della società hanno da restare incontaminate dai soldi, allora è qualcun altro – un qualche Estraneo – che deve prendere su di sé tutto il male del mercato.

²⁰ Degli esempi simili di rappresentazione della Donna si trovano nell'antologia *PL+50. Historie przyszłości* (Dukaj 2004).

Un processo analogo riguarda il PRL-iano. Quanto più passano gli anni dalla fine della Repubblica Popolare, tanto più si semplificano – e si contrappongono – le rappresentazioni di quel mondo. La prosa è infatti governata dal principio dello straniamento (quasi un'esorcizzazione) del periodo comunista. Una simile rappresentazione si trova nei due testi finora più importanti dedicati alla Repubblica Popolare: *Madame* di Antoni Libera (1997)²¹ e la cosiddetta “Lista di Wildstein” (2005), ossia l'elenco dei presunti collaboratori dei servizi segreti comunisti. Ambedue questi testi trasmettono appunto una versione tranquillizzante della storia, tesa a dimostrare che il comunismo era una questione estranea alla maggioranza di tutti noi, e che tutti quelli che sono entrati in contatto con lui ne sono rimasti contaminati con macchia indelebile.

Può sembrare paradossale in un paese cattolico come la Polonia, ma per il tempo più lungo si è mantenuto nella posizione di Altro proprio l'Omosessuale. Il suo secondo *coming out* è avvenuto grazie allo straordinario romanzo *Lubiewo* di Michal Witkowski (2005). Il romanzo parla delle “frocione” del tempo della Repubblica Popolare, ossia di “doppi estranei”, personaggi che erano insieme omosessuali e venuti dai tempi della “*komuna*”²². L'eccellente romanzo di Witkowski, un esempio straordinario di espressione di minoranza, è stato deformato nella ricezione mediatica (non senza responsabilità dell'autore stesso) in una narrazione “di fatti che non ci riguardano”. Il problema fondamentale del romanzo consiste nel mostrare che le preferenze sessuali sono una caratteristica che non dovrebbe sottostare ad alcuna pressione sociale e non deve essere vincolata a criteri di accettazione sociale. In realtà l'opera è stata interpretata come se si trattasse di un problema di tempi passati e di una società diversa, chiusa. La responsabilità dell'autore consiste nel fatto che egli ha lasciato la scelta al lettore: da una parte egli ha messo la “frocione” che rappresenta i tempi della PRL, dall'altra ha messo un gay moderno. Il gay però si è rivelato un eroe cattivo che induce la frocione a farsi simile agli altri, ad intraprendere la via dell'assimilazione sociale. Il lettore poteva quindi avere l'impressione che gli omosessuali contemporanei non si differenziano in nulla dai “normals”, mentre le orripilanti ed ipocrite frocione, per quanto siano umanamente simpatiche, appartengono ormai al passato. La tarda modernità – suggeriva l'autore – compie un attentato contro ognuno di noi imponendo la rinuncia alle differenze individuali. La modernità – pareva dire il romanzo – ci concede meno libertà che la PRL.

Si può dire che proprio l'insistenza con cui si è interpretato *Lubiewo* soprattutto dal punto di vista dello stile (che in verità è straordinario) e in relazione al conflitto interno fra le “frocione” ed i “gay”, è un segno evidente che esiste un problema: l'Omosessuale si è spostato dalla posizione di Altro a quella di Estraneo²³. Se non fosse così, i recen-

²¹ Ed. it.: Libera 2002.

²² Era questo uno dei termini più frequenti, insieme ironico e dispregiativo, per designare il comunismo della Repubblica Popolare e la repubblica stessa [N.d.T. – GBB].

²³ La conferma più chiara di questo slittamento si ebbe con l'atteggiamento della polizia il 19.XI.2005 a Poznań. Si svolgeva allora – cito da Wikipedia – “una manifestazione con un

sori avrebbero immediatamente classificato il romanzo come relazionato alle questioni attuali dell'apertura sociale. Come va a finire con l'Omosessuale che si comporta come gli altri, lo si può capire dagli altri romanzi che pongono un omosessuale al centro della vita sociale. In questi libri avviene che un capitalista apparentemente normale si rivela omosessuale ed insieme una persona estremamente disonesta (R. Ziemkiewicz, *Ciało obce*, Corpo estraneo); un cliente apparentemente normale di un caffè risulta essere omosessuale e insieme un truffatore (J. Pilch, *Miasto utrapienia*, Città dolente); un ragazzotto apparentemente normale si rivela degno solo di sopraffazione fisica poiché è omosessuale (P. Śliwiński, *Dziki kąt*, L'angolo selvaggio).

Occorre sottolineare: l'Altro è un uomo dall'identità fluida, indefinita, e dai diritti non chiaramente definiti. Può essere oggetto di fascinazione, di lontana ammirazione o di sincera invidia. Quanto sia reale la solidarietà sociale, ovvero la disponibilità a condividere con lui i propri diritti, lo possiamo venire a sapere solo allorché l'Altro prova ad entrare nel centro. Se le sue aspettative vengono considerate eccessive, allora egli viene marchiato da una stigmata supplementare. L'Altro è un personaggio in movimento che si muove nella direzione della normalità; L'Estraneo, invece, viene immobilizzato per via della sua identità.

I sovversivi

La storia della prosa polacca del tempo della transizione si presenta dunque come storia parallela allo sviluppo della comunicazione sociale. Nel primo periodo, che va circa dal 1986 alla metà degli anni Novanta, dominava un clima incline alle differenziazioni. Era sensibile la diffusa curiosità per le piccole narrazioni, ossia, non quelle che descrivono la storia generale di tutta la società, ma delle biografie individuali. L'inizio degli anni Novanta era quindi un periodo in cui le estetiche e i discorsi minoritari entravano lentamente nella scrittura polacca, sia nelle traduzioni (solo allora comparvero le traduzioni di Adrienne Rich, di Lucy Irigaray, Helene Cixous, Zygmunt Bauman, Jean Genet, Georges Bataille...), sia nei libri polacchi. Ne conseguiva l'inevitabilità di uno scardinamento dell'identità solida e di un consenso per le identità fluide, prive del-

corteo nelle strade di Poznań, organizzata come parte degli eventi programmati per il *Giorno dell'Uguaglianza e della Tolleranza*, che a sua volta faceva parte della *Giornata Internazionale della Tolleranza* organizzata dall'UNESCO. La Marcia dell'Uguaglianza non è la stessa cosa di una sfilata gay. La sua idea fondamentale è di sostenere la libertà di parola e di riunione, ed inoltre di opporsi ad ogni discriminazione legata al sesso, all'invalidità, alla provenienza etnica, alla confessione, all'orientamento sessuale o alle opinioni". I partecipanti alla Marcia vennero fermati da una contromanifestazione i cui partecipanti gridavano fra l'altro "Gasate i froci!" e "Faremo con voi quello che Hitler ha fatto con gli Ebrei!". La polizia non intervenne contro le grida omofobiche ed antisemite, ma arrestò 65 partecipanti alla Marcia. Si può ben dire che coloro che gridavano gli slogan ostili hanno messo alla prova l'efficienza dei meccanismi di oltraggio sociale verso gli Estranei, ed hanno potuto constatare cammin facendo che questo modo di agire non solo è permesso, ma persino protetto legalmente.

l'appoggio derivante dai valori riconosciuti come “naturali”, tradizionali o concessi da Dio. Invece, a partire dalla fine degli anni Novanta, si fa sentire il ritorno dell'identità collettiva più ristretta.

Se si osservano da vicino le migliori opere scritte negli ultimi anni, si nota un certo allontanamento da questa situazione, che prende la forma di una strategia di “apparente alleanza con la normalità”. La normalità infatti risultava essere una forza potente, capace di escludere gli Altri (l'Ebreo, la Donna, l'Omosessuale, il PRL-iano, il Capitalista): chi desidera conoscerla, deve allearsi con lei. Per certi scrittori, tuttavia, quell'alleanza era solo apparente, poiché essa era finalizzata alla rivelazione dei meccanismi di creazione degli Estranei.

Questo tipo di scrittura lo si trova in vari testi: *Absolutna amnezja* (Amnesia assoluta) di Izabela Filipiak, *Sąsiedzi* (I carnefici della porta accanto) di Gross, *Wojna polsko-roska pod flagą białą-czerwoną* (La guerra russo-polacca sotto la bandiera bianco-rossa)²⁴ di Dorota Masłowska, *Lubiewo* di Michał Witkowski, *Gnoj* (Letame) di Wojciech Kuczok, la raccolta di racconti *Zydówkę nie obsługujemy* (Non serviamo donne ebreo) di Mariusz Sieniewicz. I protagonisti di queste opere sono rappresentanti della società comune, né migliori né peggiori di noi: dei comuni genitori o insegnanti, dei comuni vicini di casa, un liceale medio, un comune scrittore, un gay assimilato, della gente in un negozio. La loro caratteristica di gente comune li porta a parlare la stessa lingua che parliamo noi. Essi appartengono alla società normale, quindi pretendono per sé una dose maggiorata di riconoscimento sociale. Ma siccome non possono ottenerla dai loro simili (in quanto questi hanno le stesse aspettative), allora si rivolgono contro gli Altri. Essi però non pretendono che gli Altri divengano uguali a noi. La loro pretesa è radicale, ma contraddittoria: vogliono che gli Altri si assimilino, ma al tempo stesso restino se stessi. Trasformano quindi l'Altro in Estraneo, ossia in qualcuno che non muterà mai la propria posizione sociale.

Uno spettacolo di questo tipo di creazione degli Estranei viene presentato fra altri in *Prendi tutto* di Dorota Masłowska e in *Non serviamo donne ebreo* di Mariusz Sieniewicz. Nei titoli vengono menzionate nazionalità diverse da quella polacca, eppure nei testi non troviamo nessuno che sia designato come “rusek”, ossia russo, o come “ebrea”. Questi termini infatti non hanno una vera funzione di denominazione. Sono piuttosto dei soprannomi dalla funzione performativa – parole che verbalizzano uno stato di cose che le parole stesse creano. Il “Rusek” o “l'Ebreo” sono necessari ai protagonisti di queste opere per indicare qualcuno che stia nella parte più bassa della gerarchia sociale, che venga marchiato d'infamia, che appaia come peggiore, in confronto alla normalità.

In tutti i libri menzionati qui sopra la cultura dominante viene minata dal di dentro. Appena le viene concesso di pronunciarsi, essa tanto più si compromette quanto più vivacemente pretende di ottenere riconoscimenti. Ma proprio poiché tutti i personaggi principali rappresentano una qualche forma di dominio culturale – polacco, odierno,

²⁴ Masłowska 2002 (ed. it. *Prendi tutto*, Milano 2004).

nostro, quotidiano, comune –, questa prosa assolve, in maniera subdola, ad un compito realistico: rappresenta il mondo delle esperienze condivise, senza criticarlo e al tempo stesso non lasciando alcun dubbio sul fatto che colui che domina questo mondo possiede la supremazia della forza, ma non della ragione.

Questa strategia sovversiva consiste pertanto nel presentare le culture dominanti dall'interno, dando voce a quei linguaggi che si trovano al centro della comunicazione sociale polacca. Risulta allora evidente come quel centro funziona: di che cosa è composto, di cosa ha paura, quali sono le cose che provocano una reazione aggressiva. Grazie a questo il lettore può guardare esattamente qual'è la normalità nella quale egli vive. Va detto, tuttavia, che questa sovversione, di cui si servono gli scrittori polacchi, è anche prova di una disfatta, o almeno di un insuccesso: non è infatti riuscito l'ampliamento dell'identità collettiva. Il regresso della tolleranza e della solidarietà sociale, l'aver consegnato i "diritti collettivi" ai linguaggi dell'odio di matrice etnica, religiosa, sessuale, assieme alla scelta di tendenziosità pubblicistica fatta da buona parte della prosa polacca – tutte queste cose fanno capire che ci troviamo di fronte ad un forte restringimento nel campo della comunicazione sociale.

Si potrebbe pertanto riconoscere che siamo tornati al punto in cui ci trovavamo alla metà degli anni Ottanta, allorché l'autodifesa di fronte allo stato d'assedio e ad un sistema detestato ci aveva indotto a costruirci un'identità troppo ristretta. C'è tuttavia almeno una differenza fra questi due momenti storici: dopo la dichiarazione dello stato d'assedio l'identità collettiva era creata dalla cultura alta; oggi questa funzione viene esercitata a pieno dai mezzi di comunicazione di massa. Un ritorno del periodo di tolleranza sarebbe possibile solo se i media si facessero carico della diffusione dei linguaggi degli Altri. Se questo avvenisse, però, si troverebbero di nuovo in una posizione di debolezza i rappresentanti della normalità polacca, che dispongono esclusivamente della lingua del canone ottocentesco della cultura. Ne deriva che siamo condannati al susseguirsi di due periodi che si ripetono: il carnevale della libertà, e poi la rivolta dell'odio. Nel primo periodo i valori vengono sottoposti ad una gioiosa relativizzazione, "non c'è cosa per cui ci si debba battere"; nella seconda fase si giunge all'assolutizzazione di un ristretto complesso di valori, e questi portano a vari gesti di simbolica sopraffazione. Dopo qualche anno ritornerà il tempo della tolleranza, e di nuovo poi quello dell'odio.

Questo è quanto si può dedurre dalla lettura della prosa polacca del'ultimo quarto di secolo.

(Traduzione di Giovanna Brogi Beroff)

Bibliografia

- Anderson 1997: B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, trad. di S. Amsterdamski, Kraków 1997 (ed. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma 2006).
- Boksański 2006: Z. Boksański, *Tożsamości narodowe* [Identità nazionali], Warszawa 2006.
- Dukaj 2004: J. Dukaj (a cura di), *PL+50. Historie przyszłości* [PL + 50. Le storie del futuro], Kraków 2004.
- Dunin 2004: K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności* [Leggendo la Polonia. La letteratura polacca dopo il 1989 di fronte ai dilemmi della modernità], Warszawa 2004).
- Graff 2001: A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym* [Il mondo senza donne. Il sesso nella vita pubblica polacca], Warszawa 2001).
- Gross 2001: J.T. Gross, *I carnefici della porta accanto*, Milano 2001.
- Huelle 1990: P. Huelle, *Cognome e nome: Weiser Dawidek*, a cura di V. Verdiani, Milano 1990.
- Kraskowska 1999: E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia międzywojennego* [Con la penna femminile. Dai problemi della prosa femminile del ventennio 1919-1939], Poznań 1999.
- Król 2001: M. Król, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków* [Il romanticismo. L'inferno e il paradiso dei polacchi], Warszawa 1998.
- Krzeszowiec 1992: M. Krzeszowiec, *Ból istnienia* [Il dolore dell'esistenza], Poznań 1992.
- Libera 2002: A. Libera, *Madame*, a cura di V. Verdiani, Milano 2002.
- Masłowska 2002: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002 (ed. it. *Prendi tutto*, a c. di C. Borsani Ucci, Milano 2004).
- Nowakowski 1993: M. Nowakowski, *Grecki bożek* [L'idolo greco], Warszawa 1993.
- Szczypiorski 2000: A. Szczypiorski, *La bella signora Seidenman*, a cura di P. Marchesani, Milano 2000.
- Tokarczuk 2001: O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 2001 (ed. it. *Che Guevara e altri racconti*, a cura di S. De Fanti, Udine 2006).

Jerzy Jarzębski (Università Jagellonica, Cracovia)²⁵

Il fantastico come risvolto del realismo

Esiste nella letteratura, almeno in quella polacca, un rituale che si è celebrato più volte nei tempi moderni e che, secondo la convinzione non solo dei suoi seguaci, ma anche di molti studiosi di prosa, si sarebbe dovuto ripetere ancora nella letteratura dopo il 1989. È il rituale di una “descrizione del mondo” visto da una nuova prospettiva, espressa sotto forma di romanzo realistico, nuovo, caratterizzato da una visione spietata, che riassume i cambiamenti politici e sociali. Questo rituale si è già celebrato dopo l’insurrezione del 1830, dopo la rivoluzione del 1905 e successivamente alla riacquisizione dell’indipendenza nel 1918. I libri usciti dopo questi avvenimenti sono un resoconto, spesso amaro e controverso, di tutto quello che è accaduto. Un chiaro esempio, o persino un simbolo della prosa di questo genere, è stato il romanzo *Przedwiośnie* [Preannuncio di primavera] di Żeromski, che ha coniugato la rappresentazione realistica con la resa dei conti ideologica.

In verità questo meccanismo di riproduzione della realtà si è inceppato dopo la seconda guerra mondiale, ma la causa è stata imputata alla censura. Un romanzo di genere realistico non poteva arrivare alla stampa perché, prima della pubblicazione, doveva passare sotto le forbici del censore. La situazione è cambiata dopo il 1989. Per questo motivo sono iniziate a circolare timide voci che annunciavano finalmente le condizioni ideali affinché potesse apparire il “nuovo *Przedwiośnie*”. Non è accaduto niente del genere. Le ragioni sono innumerevoli e complesse, a partire dal mutamento del ruolo della letteratura nella società e dalle metamorfosi della prosa a livello mondiale. In questa sede non vorrei occuparmi tanto di questo, quanto piuttosto del processo che ha disatteso l’aspettativa di un romanzo realistico nel vero senso della parola, vale a dire di quel processo di ritorno al genere fantastico – o a quel genere che mescola il fantastico con il realismo –, processo che si è rivelato un avvenimento degno di considerazione, che si svolge su vasta scala nella prosa ed abbraccia diversi generi letterari. Al tempo stesso i critici notano un processo di restringimento dell’impiego del realismo nell’ambito della prosa, come dimostra chiaramente uno dei saggi di Przemysław Czapliński. Lo studioso descrive in modo preciso e da diverse angolazioni lo stato di crisi della *mimesis* nella letteratura più recente e il duplice atteggiamento dei critici nei confronti di questo fenomeno (un atteggiamento negativo se lo si guarda con i parametri della concezione

²⁵ Polonista (n. 1947), storico e critico della letteratura, professore all’Università Jagellonica di Cracovia, autore di tredici studi monografici sulla letteratura polacca del ventennio 1919-1939 e su quella contemporanea. I suoi interessi si concentrano su Witold Gombrowicz (*Gra w Gombrowicza* – “Giocare a Gombrowicz”, 1982), Stanisław Lem (*Wszęchświat Lema* – “L’universo di Lem”, 2003), Bruno Schulz (*Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza* – “Provincia Centro. Glosse a Schulz”, 2005) e sulla prosa contemporanea (*Apetyt na przemiane: Notatki o prozie współczesnej* – “Voglia di svolta: appunti sulla prosa contemporanea”, 1997)..

aristotelica tradizionale della descrizione del mondo, e un atteggiamento permissivo se si parte dal presupposto dell'affrancamento della letteratura dalle ambizioni autoritarie nei confronti della realtà). Nondimeno, la critica della paralisi del realismo evidenziata da Czapliński si serve di argomenti assai convincenti:

Quando [...] nella letteratura scompare il realismo, entra in uno stato di crisi il dialogo con la tradizione, si abbassa la soglia di comprensione del presente e invece di proiettare razionalmente il futuro si reagisce con timore e ingenuità. I sostenitori del realismo tradizionale ritengono che la verità messa in luce dalla letteratura, anche se ferisce, ci rafforza, mentre la prosa che scrupolosamente rappresenta il mondo diventa uno dei più importanti mezzi di comunicazione sociale. In realtà, nella letteratura dell'ultimo decennio c'è troppo poco realismo, poca Polonia, poca concretezza, e invece troppa letteratura (Czapliński 2003: 194-195).

In un saggio precedente Czapliński scriveva della metafinzione come di una forma caratteristica usata dalla prosa più recente²⁶. Ma non è forse il fantastico contemporaneo niente altro che una singolare variante della metafinzione? una variante che spesso si serve delle regole specifiche elaborate proprio all'interno della letteratura, che non necessariamente corrispondono alle regole che organizzano il mondo – teatro delle azioni concrete – o a quelle prodotte dalle scienze che si occupano della realtà, come la sociologia, l'economia e l'antropologia. Forse bisogna guardare dunque al genere fantastico come alla visione di una realtà alternativa, nata dall'impatto tra la nostra conoscenza del mondo oltre la letteratura e una logica particolare prodotta dalla convenzione letteraria.

Attraverso quali vie il fantastico penetra nel romanzo realistico? Anzitutto, e senza farsene accorgere, tramite la descrizione dei sogni, delle immagini, delle trance narcotiche, poi attraverso il mescolamento di avvenimenti naturali e sovranaturali vuoi in sequenza “orizzontale” (prima gli avvenimenti realistici poi quelli fantastici), vuoi in sequenza “verticale” (lo strato di avvenimenti realistici è sempre accompagnato da un elemento fantastico, oppure da tanti elementi incastonati in una realtà comune), e infine nella produzione di libri che sono una specie di fusione (o di contaminazione) tra realismo e fantastico in una realtà concepita come un'esistenza monolitica, ma che unisce in sé diversi tipi di motivazione degli avvenimenti. L'esempio del primo procedimento, quello “orizzontale”, lo fornisce il romanzo *Zwał* [Sbornia] di Slawomir Shuty; del secondo (“verticale”) la raccolta *Opowieści galicyjskie* [Racconti galiziani] di Andrzej Stasiuk, i romanzi *Niehalo* [Non in linea] di Ignacy Karpowicz, *Dom dzienny, dom nocny* [Casa di giorno, casa di notte] di Olga Tokarczuk; del terzo infine (contaminazione) i romanzi *Apokryf Agłai* [Apocrifo di nome Agłaja] di Jerzy Sosnowski, *Czwarte niebo* [Quarto

²⁶ Cf. “La relazione testo-mondo nella prosa metafinzionale si esprime nella “fittizzazione” del mondo, ovvero in una trasformazione della realtà non verbale in una complessa creazione fittizia, estetica, testuale, e quindi simulata, artificiale e contraffatta (riprodotta e frammentata), che non ha alcun corrispondente nel mondo dell'arte” (Czapliński 1997: 122).

cielo] di Mariusz Sieniewicz, *Dolina Radości* [La valle della gioia] di Stefan Chwin, *W czerwieni* [Di rosso], *Tryby* [Modi], *Skaza* [Pecca] di Magdalena Tulli. Libri che danno una descrizione degli avvenimenti invasa dalla logica del fantastico ce ne sono talmente tanti da chiedersi come mai così numerosi scrittori s'interessino a questo connubio.

Agli inizi degli anni Novanta l'ibrida unione del realismo con il fantastico è stata applicata con successo da Stasiuk in *Opowieści galicyjskie* (Stasiuk 1995). Questo libriccino inizia con una serie di ritratti realistici della "gente del luogo" dove per "luogo" s'intende la campagna delle aziende agricole statali del post-comunismo. Ad un certo punto della narrazione, però, viene fuori l'aldilà, dimensione che cela il mistero della morte di uno dei protagonisti. Dall'aldilà ritorna il defunto Kościejny [l'Ossuto] per sostenere l'innocenza di Gacek [il Tontolone], ingiustamente condannato. Tutta la storia è in accordo con la concezione contadina secondo la quale esiste una giustizia elementare nel mondo e se qualcosa la ostacola, le anime dei morti ritornano dall'altro mondo per ristabilirla. Nel libro il fantastico non è nettamente separato dalla realtà, ma rimane una sovrastruttura che rivela la verità degli eventi e permette la realizzazione dell'equo giudizio di Dio.

Il romanzo *Zwał* (Shuty 2004) presenta l'insopportabile realtà di una piccola filiale di una grande Banca straniera. Lì detiene il potere assoluto la direttrice, la signora Basia, tipico "prodotto" dei corsi di addestramento aziendale, mentre gli impiegati invano cercano di soddisfare le sue esigenze e di realizzare quello che lei concepisce come proprio successo personale. Il protagonista del libro è animato da un impulso omicida nei confronti della signora Basia. La quotidianità della Banca diventa per lui sempre più difficile da sopportare e a ciò trova rimedio nella droga, che assume durante il fine settimana quando è libero dagli impegni lavorativi. Alla fine il protagonista incontra la Direttrice e la uccide, per rendersi conto subito dopo che l'omicidio è avvenuto nella sua fantasia in uno dei suoi *trip* alimentati dalla droga; infatti, proprio quando è sicuro di aver eliminato l'odiata Basia, sente la voce della madre che lo sveglia per andare al lavoro.

In *Zwał* il mondo fantastico ha delle motivazioni completamente reali: il protagonista è troppo debole per ribellarsi nella realtà e quindi trasferisce l'atto della sua ribellione nell'immaginazione e lo realizza *per procura* su di un fantasma. L'unico spazio in cui si può compiere l'atto di "rivalsa" all'umiliazione subita rimane la realtà della trance narcotica: nello stato di veglia l'oppressione dell'istituzione risulta dominante. Quasi la stessa cosa succede nei primi capitoli del romanzo *Niebalo* di Karpowicz (2006). Il protagonista, un giornalista di *feuilleton* alle prime armi, in realtà odia visceralmente i colleghi giornalisti più esperti della redazione, ma si comporta con loro in maniera conformistica, cercando servizievolvermente di soddisfare le loro richieste. La realtà contemporanea descritta nel romanzo è dominata dalla falsità. Si può fare giustizia solamente nella fantasia del sogno, e questo è ciò che fa accadere l'autore nella seconda parte del libro dove, in un vortice grottesco, si scontrano forze politiche presenti nella realtà di in una Białystok (e dell'intera Polonia) trasformata totalmente dall'immaginazione. Il protagonista non propende

per nessuna di queste forze, anzi ne è disgustato. Non gli rimane altra soluzione che entrare segretamente in contatto con i monumenti di due personaggi storici, all'occasione ritornati in vita: Józef Pilsudski e il prete Jerzy Popieluszko.

Nel romanzo *Czwarde niebo* di Sieniewicz (2003) un ricco investitore arrivato dall'estero in un quartiere povero di una città del nord della Polonia avvia un'azienda di telefoni cellulari, dove impiega solo donne. Queste donne, però, durante i colloqui per le assunzioni devono pubblicamente sottoporsi a delle prove che invadono la loro intimità. L'industriale ha dei tratti tipicamente mefistofelici e l'incendio dell'industria alla fine del romanzo richiama alla memoria la scena della distruzione ne *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, dove appunto si ha a che fare con il diavolo.

Tutti e tre i romanzi summenzionati presentano una realtà che i protagonisti non accettano, per la quale hanno anzi una ripugnanza fisica. Allo stesso tempo questa realtà è talmente resistente, e la posizione del contestatore talmente debole, che chiunque l'attaccasse rischierebbe l'autodistruzione. La caratteristica principale di questa realtà così resistente ad ogni atto di ribellione è che i suoi centri propulsori si trovano fuori dalla portata delle azioni dei protagonisti, in qualche semi-mitica Centrale (è il caso della Hamburger Bank nel romanzo di Slawomir Shuty), oppure questa realtà, al contrario, è effimera e irreali a tal punto da non poterla danneggiare in nessun modo, perché nel caso fosse toccata si dissolverebbe come cenere (la stessa cenere che rimane dopo l'incendio della fabbrica nel romanzo di Sieniewicz, da cui il proprietario esce ovviamente indenne). La rivolta contro un simile avversario è inutile e allo stesso tempo ridicola; pertanto, chi si ribella ad essa deve oltrepassarla affinché, in un qualche mondo artificiale dei sogni, la realtà, piovra che avvolge con i suoi tentacoli, venga giustiziata.

Allo stesso modo viene considerata la giustizia nel romanzo *Gnoj* [Letame] di Kuczok (2003). L'azione si svolge per tutto il tempo seguendo le regole del romanzo realistico, dove il protagonista sottomesso subisce l'autorità del padre; solo il finale, con l'atto di distruzione della casa di famiglia, avviene in una realtà fantastica. Il crollo dei muri dovuto allo scoppio delle fognature, ripreso dal romanzo *Il crollo della casa Usber* di Poe, si può leggere come un effetto del sinistro *fatum*, o piuttosto – come in *Zwał* di Slawomir Shuty – un prodotto dell'immaginazione di un ragazzo offeso, altrimenti incapace di far scontare la pena al suo tiranno.

Più interessante è il finale proposto da Dorota Masłowska in *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (Masłowska 2002, ed. it. *Prendi tutto*, Milano 2004), quando rivela che l'intero Commissariato di polizia, cui approdano i protagonisti, è apparente, perché esiste soltanto nell'illusione del protagonista, il Forte, costantemente sotto effetto di anfetamine, oppure nell'interruzione del gioco da parte dell'autrice stessa che si scopre essere l'unico soggetto degli avvenimenti e la sola che narra la storia. È l'autrice il prisma in cui si rifrangono tutti i linguaggi utilizzati dai protagonisti, che smascherano la loro totale sottomissione ai vari modelli della lingua stereotipata dei bulli, dei politici, degli ideologi, degli operatori ecologici, dei media ecc. Il coronamento fantastico del libro in

qualche modo decompone il “melange” di queste lingue introducendo la differenziazione dal linguaggio comune²⁷.

In modo diverso ricorre al fantastico Magdalena Tulli, costruendo interi mondi con caratteristiche che uniscono fantastico e realismo. Tale procedimento è forse più evidente nel suo ultimo romanzo *Skażka* (Tulli 2006) in cui il mondo rappresentato è grottescamente scisso in due: da una parte la scenografia solidamente borghese, in cui i protagonisti hanno dei ruoli chiaramente delineati e l’ambientazione è quella tipica del romanzo realistico tradizionale con i suoi scorci di città (i palazzi, la piazza, i tram, i negozi e il Municipio), mentre dall’altra parte il narratore rivela che si tratta di una decorazione artificiale, oltre la quale “non c’è niente”, soltanto delle quinte teatrali con indaffarati addetti ai lavori. Così l’autrice ci svela il carattere convenzionale del mondo da lei creato (e questo avviene dopo l’esperienza del suo secondo romanzo *W czerwieni*, in cui la critica ha voluto a tutti i costi trovare una realtà geografica e storica ben definita).

Nella realtà convenzionale di *Skażka* si svolge il dramma della guerra, durante la quale gli abitanti di un’enclave riescono a far fronte, alla bell’e meglio, al dramma dei profughi di guerra. Questi ultimi si affollano nella piazza, dove per loro però non c’è posto, e infine vengono chiusi nella sala di un cinema in disuso, in modo da dimenticarsi di loro il più presto possibile. E qui al mondo della convenzione teatrale subentra il fantastico: i profughi vengono trasferiti da un portento in America dove li aspetta, come in un romanzo di Kafka, il paradiso in cui regna libertà e sicurezza. Anche in questo caso, dunque, nonostante lo status decisamente diverso della realtà costruita nel romanzo, la storia finisce come in *Gnój* o in *Czwarne niebo*: l’ordine morale in un mondo contaminato dall’egoismo può essere ristabilito solamente grazie all’intervento di forze soprannaturali, la cui provenienza del resto non viene precisata.

Nel romanzo *Cud* [Miracolo] di Ignacy Karpowicz (2007) l’evento prodigioso avviene in una Varsavia contemporanea, descritta in modo realistico, dove il cadavere di un giovane ucciso in un incidente automobilistico non si decompone, mantenendo la normale temperatura del corpo. Questo avvenimento misterioso non trova alcuna spiegazione, ma la cosa più interessante è un’altra: intorno a questo corpo anomalo si radunano alcuni personaggi, che a causa del contatto con forze soprannaturali si estraniavano dalla *routine* della vita, diventando persone nuove, dall’identità migliore, più autentica.

Come appare chiaro, nella maggior parte dei casi il fantastico e il miracoloso non cambiano del tutto il mondo rappresentato dalla prosa contemporanea. Essi interferiscono sporadicamente, toccando però sempre in modo particolare gli aspetti problematici e pretendendo una risposta di natura etica. In modo un po’ diverso si pongono di fronte ai motivi fantastici scrittori come Stefan Chwin, Olga Tokarczuk e Jerzy Sznajder. Chwin, scrittore sostanzialmente realista, intreccia nelle sue storie elementi che

²⁷ A molti critici non è piaciuto il finale del libro della Masłowska. All’autrice è stata semplicemente rimproverata una pura mancanza di concetto. Io sono di tutt’altro parere: il finale di *Prendi tutto*, secondo me, è ben concepito e realizzato con abilità.

si avvicinano al fantastico nei romanzi *Złoty pelikan* [Pellicano d'oro], *Żona prezydenta* [La moglie del presidente] e *Dolina Radości* [La Valle della Gioia] (Chwin 2002, 2005, 2006). In ognuno di questi romanzi, anche se in modo diverso, l'azione passa dalla visione realistica del mondo ad una certa accentuazione degli aspetti legati alla moralità, dove conta non tanto la verosomiglianza degli avvenimenti, quanto il loro significato ideologico.

Jerzy Sosnowski, a sua volta, fin dagli inizi della sua carriera di narratore, ebbe un'idea abbastanza insolita per il suo romanzo *Apokryf Agłai* (Sosnowski 2001) La protagonista, infatti, è un robot con sembianze antropomorfe simili a quelle di una bella ragazza, che viene telecomandata da una donna su ordine dello spionaggio russo. I servizi di spionaggio avvicinano questi robot, che hanno le apparenze di seducenti amanti, ai rappresentanti dell'élite per testare quanto questi si facciano coinvolgere e distrarre nei loro obblighi professionali. Il libro è di genere fantastico militare-politico, ma la questione centrale è di altro genere: è una rappresentazione della minaccia dell'“io”, che all'improvviso può essere irretito e privato della sua capacità di autodeterminazione (il protagonista del romanzo è un giovane pianista di talento che il giorno prima di partecipare al Concorso Pianistico Frédéric Chopin si ritira dalla prova preferendo un avvelenato rapporto con la tanto seducente quanto “falsa” Agłaja).

Tutto ciò che è fantastico appare in Sosnowski come il rovescio della realtà comune. Così è anche nella sua raccolta di racconti *Linia nocna* [Linea notturna] (Sosnowski 2002), che ricorda gli straordinari racconti scritti ancor prima della guerra da Stefan Grabiński (1981). In entrambi il quotidiano non è che il *double-face* del fantastico. Il miscuglio di reale e fantastico è presente anche nell'ultimo romanzo di Sosnowski, *Tak to ten* [Si è quello] (Sosnowski 2006), in cui l'immagine reale della città di Kolobrzeg si intreccia con le storie – vere e leggendarie – del periodo della seconda guerra mondiale, e queste, a loro volta, vengono intarsiate di elementi di prodigioso, mentre il tutto prende la forma di un singolare “melange” di invenzione e realtà, ambientato nell'ora delle confessioni notturne che il protagonista, in veste di giornalista radiofonico, ascolta durante il programma della notte.

In Sosnowski il fantastico non funge dunque da sede dove si possa rendere giustizia al mondo reale: esso è una “fodera”, un substrato costantemente presente della realtà comune, il suo rovescio oscuro, che a tratti viene allo scoperto, disturbando la piacevole quotidianità. In modo assai simile costruisce il suo mondo rappresentato Tomasz Piątek, per esempio nel romanzo *Kilka nocy poza domem* [Qualche notte fuori casa] (Piątek 2002). Come Sosnowski, anch'egli crea l'ambientazione partendo da un timore indefinito e crescente che pian piano si impossessa del protagonista, del resto anch'egli giornalista, pratico dei moderni mezzi di comunicazione. Ma è proprio ciò che è più moderno che porta in sé la minaccia più grande, essa appare improvvisamente con tutto il suo orrore, come un terreno su cui imperversa il Male liberato dalle sue catene.

Il fantastico assume un ruolo molto più rilevante in Olga Tokarczuk, soprattutto nei suoi primi romanzi: *Podróż ludzi Księgi* [Il viaggio della gente del Libro], *E.E.*, *Prawiek*

*i inne czasy*²⁸ e *Dom dzienny, dom nocny* [Casa di giorno, casa di notte] (Tokarczuk s.d., 1995, 1996, 1998). Nel libro *Podróż ludzi Księżki* l'autrice ripercorre la tradizione di antiche leggende, passa poi attraverso storie medianiche e arriva in *E.E.* al romanzo realistico. Di seguito, in *Prawiek i inne czasy*, giunge alla costruzione fantastico-mitologica della realtà, che però offre molti riferimenti ai testi della cultura ed è situata in un preciso e reale momento storico e in un luogo rintracciabile sulla cartina geografica della Polonia. In *Dom dzienny, dom nocny*, poi, la realtà è quella di una "piccola patria" privata dell'autrice, anche se non mancano i riferimenti alla realtà fantastica della notte, che sottende sia il mondo personale di Olga, sia quello che la circonda, cioè uno spazio che ha una propria, complessa storia e mitologia.

In *Anna In w grobowcach świata* [Anna In nei sepolcri del mondo] (Tokarczuk 2006), che è un consapevole adattamento dell'antico mito sumero della divinità Inanna, Olga Tokarczuk è ritornata ai ricchi riferimenti della storia mitologica. Il mito si colloca nella realtà extratemporale di un gigantesco mondo-edificio, che ricorda le distopiche realtà del romanzo di fantascienza. Quasi tutta l'opera di questa autrice si serve dunque di storie fantastiche e mitologiche. Il fantastico vi ricopre il ruolo più importante perché sulla sua struttura si fonda il senso del nostro mondo. Ci rivolgiamo al fantastico, infatti, per poter capire le forme della nostra vita e i valori che la regolano.

Dagli esempi qui riportati si può dedurre che nella prosa più recente il fantastico ricopre all'incirca sei diversi campi di applicazione:

1. Il fantastico è un completamento del mondo reale, il garante dell'ordine morale, il luogo da dove "il Signore Iddio vede tutto". Questa tipologia di fantastico, presente come già detto in *Opowieści galicyjskie*, trae le sue origini dall'ispirazione religiosa e corrisponde abbastanza da vicino al tradizionale senso del "miracoloso".
2. Il fantastico presente in *Zwał* di Sławomir Shuty ha carattere illusorio, perché nel mondo reale la signora Basia esce indenne dal disperato gesto omicida compiuto dal protagonista in un *trip* narcotico. La componente "fantastica" è, quindi, un elemento che vive solo nella psiche del protagonista, il quale tenta di compensare così a livello del sogno la sua docile sottomissione al lavoro.
3. Il fantastico nello stile di *Gnój* di Kuczok e di *Czwarte niebo* di Sieniewicz ha un carattere meno definito dal punto di vista della rappresentazione della realtà della vita (la scena finale di *Gnój* si potrebbe interpretare come frutto dell'immaginazione del personaggio), ma nel complesso risulta più inquietante. Vi si può infatti leggere la mancanza assoluta di fiducia da parte dell'autore che il mondo possa essere governato da un qualche ordine giusto. In certo senso vi si verifica una situazione opposta a quella delle *Opowieści galicyjskie*: in queste ultime l'ingresso nel meraviglioso corrisponde alla convinzione dei personaggi che il mondo e l'aldilà siano due facce della stessa realtà, retta da un unico sistema morale e metafisico; qui abbiamo a che fare invece con un generale senso di sfiducia. Il mondo reale, infatti, appare malvagio, depravato e difettoso. Il suo recupero etico può essere solo sognato e proiettato in un aldilà fantastico, ontologicamente assai incerto.

²⁸ Ed. it. Tokarczuk 1999.

4. Il fantastico agisce come un “test”, una cartina al tornasole” della realtà, come avviene in *Cud* di Karpowicz. Visto che nella realtà i personaggi non sono in grado di risolvere i loro problemi, il cosiddetto “miracolo” offre loro questa possibilità. Il fantastico in questo modo diventa una specie di detonatore attraverso cui avviene un cambiamento che, pare, sarebbe altrimenti impossibile nel mondo reale.
5. Il fantastico domina l'intero mondo rappresentato nella prosa, come un suo risvolto oscuro, misterioso e inquietante: così accade per esempio in Jerzy Sosnowski, in Stefan Chwin, oppure, in ancor maggior misura, in Olga Tokarczuk, nei cui libri il mito fantastico diventa il rovescio della realtà, senza il quale la realtà stessa si dissolverebbe in una serie d'avvenimenti senza significato.
6. Il fantastico come sostanza del mondo rappresentato della letteratura fantastica *sensu stricto*, nella quale si trovano tanti riferimenti alla situazione politico-sociale attuale. Questo accade negli scritti fantastici di Jacek Dukaj e Marek S. Huberath (quest'ultimo ha fornito in *Miasta pod skalą* [Città sotto la roccia] (Huberath 2005) la prova evidente di come un romanzo si possa leggere sia nel contesto biblico e mitologico, sia nel contesto politico vigente; qualcosa di simile accade in *Xavras Wyzryn* [Il colonnello Xavras Wyzryn], narrazione del genere delle storie alternative di Jacek Dukaj²⁹). Una variazione del tutto particolare sul tema del fantastico è fornita da Pawel Huelle in *Ostatnia Wieczerza* [L'Ultima cena] (Huelle 2007). Nel romanzo, appartenente propriamente al fantastico futurologico, la costruzione del tempo è contorta, ma affonda le sue radici negli avvenimenti e nei personaggi del tempo presente, interpretandoli e giudicandoli.

Quali conclusioni possiamo trarre dalle considerazioni qui esposte sulla funzione del fantastico nella prosa polacca dei nostri giorni? Sembra che esso appaia sempre più spesso come il segno dell'impotenza nei confronti dei processi in corso nella realtà, che gli autori cercano di descrivere e interpretare. Questa impotenza può essere di carattere epistemologico, quando il mondo nella sua totalità appare impossibile da descrivere e da capire per mezzo delle razionali procedure empiriche: in questo caso il fantastico colma le sue “lacune”, ovvero fornisce una specie di protesi epistemologiche, grazie alle quali comprendere i suoi meccanismi.

Nella maggior parte dei casi letterari il mondo appare un luogo pericoloso per l'uomo dove vige il disordine morale. Il fantastico arriva a questo punto in soccorso come una sorta di “appendice” a tutto quello che esiste realmente, come un luogo in cui regna una forma più alta di giustizia che ristabilisce l'ordine etico nel quale i cattivi verranno prima o poi giudicati e condannati. In questo modo la letteratura appare come la forza che in ultima istanza si mette a servizio del bene, anche se questo servizio consiste nell'alimentare speranze – in sostanza false – in una vittoria della legge morale sulla corruzione dominante nel mondo reale, vittoria che risulta realizzabile solo in un mondo “altro”.

Di un altro genere ancora è il caso delle narrazioni come *Dolina Radości* di Stefan Chwin. Sullo sfondo di avvenimenti che sostanzialmente coincidono con la storia del-

²⁹ Dukaj 2004.

l'Europa del XX secolo emerge in questi casi un elemento fantastico: il protagonista, infatti, ha il potere sovranaturale di truccare i visi umani, di coprirne i difetti e le imperfezioni cambiandone i lineamenti a tal punto da renderli irricognoscibili. Questa sua capacità si traduce in un'attività utile a gran numero di persone – ladri e artisti, militari e politici di qualsiasi orientamento – e fa del protagonista il fattore decisivo universale di tutto il secolo scorso. Questa tendenza al fantastico nella letteratura costituisce una particolare metafora dell'attrazione verso la superficialità che nel ventesimo secolo si sostituisce all'interesse per l'approfondimento interiore.

Quanto più numerosi sono i filoni del fantastico nella prosa odierna, tanto più evidente è la loro funzione fondamentale – quella di mettere chiarezza e creare ordine nei mondi rappresentati per conferire loro un senso simbolico e morale. Ne consegue che il realismo appare come irraggiungibile non solo in quanto imporrebbe al mondo un unico apodittico ordine, ma perché non si può comprendere il mondo *in crudo*, se non ricorrendo alle risorse del fantastico, a tutti quei miti e a quelle leggende che possono divenire *fabulae* dotate di significato, che siano cioè suscettibili di essere decifrate con i tradizionali processi interpretativi. La realtà del neonato capitalismo e della nuova società, manipolata dal sistema mediatico, appare quindi, a differenza di venti anni fa, come una storia senza un alto senso morale. In questa nuova realtà un compimento sensato della trama si può ottenere solo con la costruzione di finali immaginari o con la creazione di qualche ordine fantastico o mitologico portatore di significati, che diventi (come nei romanzi di Olga Tokarczuk, Jerzy Sosnowski o Stefan Chwin) la struttura portante su cui si regga la logica degli avvenimenti, struttura che conferisca a questi ultimi almeno le apparenze di inevitabilità.

È piuttosto paradossale questa conclusione della discussione sulla necessità di un ritratto realistico della nuova Polonia: risulta chiaro che, rimanendo nell'ambito del realismo inteso come poetica, è estremamente difficile ottenere quello di cui la letteratura pare abbia un urgente bisogno, cioè il senso e l'ordine morale che dominino sugli avvenimenti nei romanzi. Il fantastico come una protesi di senso, adoperata nell'ambito del realismo che rinuncia all'ambizione di ordinare il mondo... Ecco il punto d'arrivo veramente divertente delle dispute sulla necessità di scrivere nella nuova Polonia una nuova versione di *Przedwiośnie* di Żeromski.

(Traduzione di Tiziana Cincinnato)

Bibliografia

- Chwin 2002: S. Chwin, *Złoty pelikan* [Pellicano d'oro], Gdańsk, s.d. [2002].
 Chwin 2005: S. Chwin, *Żona prezydenta* [La moglie del presidente], Gdańsk s.d. [2005].
 Chwin 2006: S. Chwin, *Dolina Radości* [La valle della gioia], Gdańsk, s.d. [2006].

- Czapliński 1997: P. Czapliński, *Wobec literackości (1): Metafikcja i powrót fabuły*, in: *Ślady przelotom. O prozie polskiej 1976-1996*, [Di fronte alla letterarietà (1): La metafinzione e il ritorno alla fabula, in: Segni di svolta. Sulla prosa polacca 1976-1996], Kraków 1997, pp. 109-138.
- Czapliński 2003: P. Czapliński, *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, in: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości* [La Polonia spezzata. I Dilemmi del realismo nella prosa degli anni Novanta, in Mondo contraffatto. La critica e la letteratura nei confronti della nuova realtà], Kraków 2003, pp. 189-224.
- Dukaj 2004: J. Dukaj, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe* [Il colonnello Xavras Wyżryn e altre finzioni nazionali], Kraków 2004.
- Grabiński 1981: S. Grabiński, *Niesamowite opowieści* [Racconti straordinari], Warszawa 1981.
- Huberath 2005: M.S. Huberath, *Miasta pod skalą*, Kraków 2005.
- Huelle 2007: P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza*, Kraków 2007.
- Karpowicz 2006: I. Karpowicz, *Niehalo*, Wołowiec 2006.
- Karpowicz 2007: I. Karpowicz, *Cud*, Wołowiec 2007.
- Kuczok 2003: W. Kuczok, *Gnój*, Warszawa 2003.
- Masłowska 2002: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002 (ed. it. *Prendi tutto*, a c. di C. Borsani Ucci, Milano 2004).
- Piątek 2002: T. Piątek, *Kilka nocy poza domem*, Wołowiec 2002.
- Shuty 2004: S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004.
- Sieniewicz 2003: M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003.
- Sosnowski 2001: J. Sosnowski, *Apokryf Aglai*, Warszawa 2001.
- Sosnowski 2002: J. Sosnowski, *Linia nocna. Singles Collection*, Warszawa 2002.
- Sosnowski 2006: J. Sosnowski, *Tak to ten*, Kraków 2006.
- Stasiuk 1995: A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995.
- Tokarczuk s.d.: O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa s.d.
- Tokarczuk 1995: O. Tokarczuk, *E.E.*, Warszawa 1995.
- Tokarczuk 1996: O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1996.
- Tokarczuk 1998: O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998.
- Tokarczuk 1999: O. Tokarczuk, *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*, a cura di R. Belletti, Roma 1999.
- Tokarczuk 2006: O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006.
- Tulli 2006: M. Tulli, *Skażka*, Warszawa 2006.

Piotr Łuszczkiewicz (Università "Adam Mickiewicz", Poznań)³⁰

Antichi generi letterari per nuove poesie d'amore

Nella produzione dei poeti nati negli anni sessanta i flirt e i connubi della poesia d'amore con i generi letterari della tradizione venivano trattati come – tanto per citare il titolo di un classico d'altro genere – relazioni pericolose. Che cosa c'era alla base di questo approccio, sempre più evidente col passare degli anni? Certamente non il timore nei confronti delle esigenze di una lirica intesa come mestiere o l'inevitabile confronto con i modelli letterari. Tale ipotesi, difficilmente sostenibile anche in riferimento ai poeti "dilettanti", d'istinto, non spiegherebbe comunque la motivazione generale di un'intera generazione. Sembra piuttosto che in tutto quel complesso di scelte e rifiuti abbia svolto un ruolo fondamentale non tanto la questione della maestria tecnica, giacché i giovani poeti di solito non dubitavano delle proprie capacità in merito, quanto piuttosto la consunzione assiologica ovvero l'inquinamento della materia creativa stessa.

Se diamo uno sguardo alla trasformazione dei generi letterari nella letteratura della PRL, non si può non ricavarne l'impressione che a deformarli fosse la menzogna – comunicativa, informativa, concettuale o mentale. Le convenzioni createsi nel corso di dette metamorfosi – sia per quanto riguarda i modelli espressivi che lo stile della ricezione – facevano le più svariate concessioni, e non di rado concessioni volte a moderare decisamente il messaggio. Per farsene un'immagine più adeguata vale la pena di ricorrere – foss'anche per gioco – alla suggestione dell'etimologia. Come è noto le parole *genus*, *genre* o *gender* – parole un tempo di moda – provengono dalla stessa radice che significa generare qualcosa o essere generato³¹. Dunque proprio su tutto quanto generasse letteratura o avesse la sua genesi letteraria all'epoca del regime, gravava una menomazione, fisica o metafisica, più o meno visibile.

Mezzo secolo di crogiuolo di arte e realtà – crogiuolo di sistema e, dopo la caduta del regime, anche antisistema – aveva inquinato la lingua della poesia, come scriveva Marcin Świetlicki nel celeberrimo componimento *Dla Jana Polkowskiego* [Per Jan Polkowski]. Quest'inquinamento riguardava principalmente la sfera interna dei testi; ma anche i generi letterari, ivi compresa la poesia d'amore, non erano fatti di teflon e anche su di essi era rimasto attaccato un sedimento bruciato dall'alito del drago, tanto per rimanere nella topica della poesia sopra citata. Conosciamo del resto un fenomeno analogo nella storia della poesia postbellica: i rappresentanti della generazione di "Współczesność" [Contemporaneità] rifiutarono la genologia illuministica, resa primitiva e inutilizzabile dal

³⁰ Polonista (n. 1964), critico della letteratura, docente all'Università Adam Mickiewicz di Poznań, dove dirige il Laboratorio di Comunicazione Mediatica, autore di studi sulla letteratura contemporanea (*Po balu. Eseje o literaturze polskiej* – "Dopo il ballo. Saggi sulla letteratura polacca", 1997; *Orbit of Discourse. Polish Literature on the Net*, 1999; *Multi-Kulti. Von der Gutenberg-Galaxis zu einer multimedialen Wolke*, 2000).

³¹ Cf. per es.: Cohen 1989.

realismo socialista, e scelsero forme medioevali o barocche; i poeti della “Nowa Fala” [“*Nouvelle vague*”] nutrivano una profonda diffidenza nei confronti dei generi letterari neoclassici della “piccola stabilizzazione” che non rappresentavano il mondo reale – e fu questa diffidenza che li portò ad esplorare la poesia d’avanguardia³².

Al momento del crollo del regime i poeti debuttanti erano mossi da impulsi altrettanto radicali e ambivalenti nel campo, per così dire, della “genologia applicata”. Il desiderio di attingere comunque alla matrice culturale, rafforzato da ambizioni polemiche, entrava in conflitto con la reazione istintiva di mettere in secondo piano la forma o addirittura di rigettarla. Vittima di questa particolare dialettica dei sentimenti fu il genere che, per tradizione, più fortemente era associato alla poesia d’amore, che da molti studiosi era con essa addirittura identificato, a cominciare dalle sue radici folcloriche e dalle prime fasi della sua evoluzione letteraria: il sonetto. Così scriveva Miłosz Biedrzycki nel componimento intitolato *Hold (Dwa sonety)*: [Omaggio (Due sonetti)]:

Kraków 29.01.1991 – hej! Co u Was
nowego slychać, bo u mnie nic nowego
nie slychać, ale może u Was slychać
coś nowego, ponieważ jak już wspomniałem
u mnie nie slychać nic nowego; ciekaw
jestem, co takiego nowego slychać u Was,
bo niestety u mnie nic nowego nie slychać
no więc idę poslychać, co nowego slychać.³³

L’estrema banalizzazione del messaggio sembra essere in un certo senso la risposta a un’altrettanto estrema trivializzazione della forma e costituisce un particolare atto di protesta nei confronti dell’oppressione estetica e della fossilizzazione del codice. Il sonetto, indiscusso portatore di contenuti amorosi e filosofici, viene qui connotato in modo negativo e deformato, un po’ come l’epos nello specchio deformante del poema eroicomico. Alle due quartine iniziali della coppia di sonetti di Biedrzycki accostiamo le due terzine finali del *Sonet drogi* [Il sonetto della strada] di Darek Foks:

[...] Hiszpan przemawia
do mnie językiem Hiszpana. Niczego
o nim nie ma w moim notatniku. Notatnik

³² Una conferma di questa tesi si trova nelle pubblicazioni dei protagonisti della “Nowa Fala” – Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser e Adam Zagajewski, Leszek Szaruga. Della letteratura critica si può ricordare: Waśkiewicz 1978; Nyczek 1985; Bauer 1986; Szulc-Packalen 1987; Kunda 1988; Tokarz 1990.

³³ “Cracovia 29.01.1991 – ciao! Che novità? / perché io non ho novità, / ma forse voi avete delle / novità, in quanto io – come ho già detto – // non ho nessuna novità; sono curioso / di sentire che novità avete, perché io purtroppo / non ho nessuna novità, allora / vado a sentire, che novità c’è” (Biedrzycki 1998).

zostawilem w kraju. W Lizbonie
agentka Scully zrobi mi laskę stulecia.
Tymczasem Bulgarki nie dają za wygraną.³⁴

L'immagine si completa. Foks riduce il sonetto ad un immondezzaio di citazioni, centone della popcultura, nel quale si mescolano versi di poeti più o meno apprezzati, inquadrature di sceneggiati televisivi più o meno riusciti, ove l'iconografia esotica del cinema americano *on the road* si fonde con i *flash* reali sul ciglio di una strada polacca.

I sonetti appena citati non rispettano le regole fondamentali del genere: manca la suddivisione strutturale in una parte descrittiva ovvero narrativa, ed una riflessiva ovvero immediatamente lirica; non vengono rispettate le esigenze della versificazione, sia quella della regolarità sillabica, sia quella della presenza e della disposizione delle rime³⁵. Tutte le costanti, a eccezione della divisione grafica in strofe e del titolo che definisce la forma, sono state eliminate. Tuttavia il fatto che le regole del genere letterario siano trascurate non significa che esse siano ignorate. In particolare non può non conoscerle il lettore della poesia di John Donne:

Dlaczego próbowałaś przebić się przez *Sonety*
papierosem? I dlaczego zatrzymałaś się
na piątym, pozostałe sklejjąc czymś,
co powoduje, że mój pies ociera się
o twoje podejrzone nogi, kręci ogonem
i zaczyna oblizywać się bezczelnie?³⁶

Il lettore sa bene che cosa unisce le tracce del fuoco della sigaretta, lasciate dall'amica polacca, con le conseguenze dell'incendio di sentimenti reso immortale dal poeta metafisico inglese:

[...] alas the fire
Of lust and envy have burnt it heretofore,
And made it fouler; let their flames retire,

³⁴ “[...] lo spagnolo mi rivolge la parola / nella lingua dello spagnolo. Non v'è / nulla su di lui nel mio notes. Il notes // l'ho lasciato a casa. A Lisbona / l'agente Scully mi fa il bocchino del secolo. / Nel frattempo le bulgare non si danno per vinte” (Foks 1999).

³⁵ Cf. a proposito: Folkierski 1925; *Słowiańska* 1993 (qui: Lucylla Pszczółowska, *Sonet od renesansu do Młodej Polski* [Sonetto dal Rinascimento alla Giovane Polonia] e Dorota Urbańska, *Sonet od Młodej Polski do współczesności* [Sonetto dalla Giovane Polonia ad oggi]); Baranowska 1997. Si veda infine la rivista: “Poezja” 1973, n. 6 – tutto dedicato al sonetto; ed inoltre: Nowicka-Jeżowa 1997.

³⁶ “Perché hai provato a trapassare i *Sonetti* / con la sigaretta? E perché ti sei fermata / al quinto, e hai incollato i successivi con qualcosa / che adesso fa sì che il mio cane si sfregghi / sulle tue gambe sospette, scodinzoli / e si metta a leccarsi sfrontatamente i baffi?” (Foks 1998).

And burn me O Lord, with a fiery zeal
Of thee and thy house, which doth in eating heal.³⁷

Il *John Donne w kawalkach* [John Donne a pezzi] di Foks, una sestina scritta in versi liberi, dimostra che, se si vuol fare dell'ironia sulla forma tradizionale, bisogna avere una chiara percezione dei confini della sua identità, al di là dei quali essa non viene più identificata come l'oggetto di un gioco intertestuale. Strofe o sistemi strofici particolarmente complicati, benché forzati e anacronistici, possono risultare preziosi come espressione di eccentricità creativa, possono fare da sfondo a virtuosismi provocatori o, in ultima analisi, costituire un tentativo di lotta con la popolarità grafomane. Tuttavia la sequela rigorosa delle regole va lasciata – e alla luce di quanto detto finora l'affermazione apparirà banale – a coloro che sono mossi da velleità di stilizzazione. A coloro invece che sono alla ricerca di una produzione individuale e raffinata anche all'interno della parodia o della scimmiettatura basta appena la traccia di una struttura formale.

È difficile dire se fossero davvero queste le intenzioni di Foks, ma si vede chiaramente che si ripete qui un certo vecchio meccanismo della storia della letteratura. Persino gli autori che rigettano totalmente la tradizione con tutto il suo inutile peso di odioso conservatorismo avvertono il bisogno di un contrappeso formale che faccia spiccare i loro gesti sovversivi e contestatori. Un atteggiamento rivoluzionario si fa infatti più marcato sullo sfondo di contorni classici, ed esperimenti innovativi divengono più manifesti all'interno di coordinate familiari. Lo si può mostrare a partire dall'esempio dei futuristi o degli scrittori dell'avanguardia, come ha fatto più volte Edward Balcerzan. Tuttavia, nel caso dei debuttanti di fine anni Ottanta e inizio anni Novanta sarebbe senza dubbio più opportuno rifarsi a Rafal Wojaczek, così importante per la generazione in questione, piuttosto che all'esempio di Bruno Jasiński o Julian Przyboś.

Sono dunque i poeti di fine regime usciti vincitori dalla lotta con la forma? Hanno capito il potenziale intertestuale del gioco con i generi letterari? Non c'è dubbio, ne sono successe di cose nella storia del sonetto prima che costoro venissero al mondo – e ci riferiamo evidentemente non solo ai modelli fondamentali della sua struttura, bensì anche alla decomposizione della maggior parte di quelle stesse regole. I romantici avevano allentato la struttura stilistico-narrativa del sonetto grazie all'impiego ad esempio di dialoghi. Avevano inoltre introdotto innovazioni compositive, tra queste la tecnica di rappresentazione del mondo³⁸, conservando pur sempre il dovuto rispetto per la funzione e la collocazione della rima, secondo il pensiero 'classico' formulato da August Wilhelm Schlegel³⁹.

³⁷ Donne 1984.

³⁸ Cf. ad es.: Zgorzelski 2002: 476.

³⁹ “[...] elemento primario caratteristico del sonetto è la rima, che accompagna e crea l'intera divisione del sonetto in due quartine e due terzine. La rima ha per compito l'unione e la divisione dei versi, unire i versi a rima uguale e dividere quelli con rima diversa. Il sonetto compie in

Questa costante cominciò tuttavia a dissolversi per effetto degli esperimenti dei parnassisti e dei simbolisti, nell'intreccio di rime maschili e femminili, nel raddoppiamento dei versi pari o nell'impiego di rime differenti in ogni quartina. Tuttavia, persino il sonetto più eccentrico (composto da una sola sillaba) del primo futurista polacco, Jerzy Jankowski, ricorreva ancora a un'accurata assonanza. Dopo un momentaneo ritorno alla disciplina del verso nel periodo tra le due guerre, negli anni Sessanta fecero la loro comparsa i sonetti a rima imperfetta e infine – precipuamente grazie a Edward Stachura, la cui produzione i poeti di cui ci stiamo occupando conoscevano alla perfezione – del tutto privi di rima.

Alla fine del XX secolo il sonetto offriva poche possibilità per nuove e originali imprese letterarie. Tutte le riserve di decostruzione caricaturale erano state esaurite nella prima metà del secolo, soprattutto dopo le parodie di Julian Tuwim. Nel campo della stilizzazione le cose non andavano diversamente. Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski e i loro accoliti gravitanti nella cerchia di Skamander avevano fornito del sonetto una definizione classica, postsimbolista. A riempire il segmento antiestetizzante del canone ci pensarono negli anni Cinquanta e Sessanta i componimenti di Stanisław Grochowiak, Ernest Bryll e – sotto un altro profilo – Jarosław Marek Rymkiewicz. È il caso di ricordare anche le opere di Stanisław Swen Czachorowski che congiungono il tenore alto a quello popolare o i testi di Jerzy S. Sito, fedeli alla tradizione inglese, anche se né l'uno né l'altro godettero fortuna di pubblico. Una ricezione più viva – benché limitata dalla bassa tiratura del fascicolo di debutto – ricevettero i sonetti di Stanisław Barańczak, spezzati da profondi *enjambement* secondo la poetica della "Nowa Fala"⁴⁰.

I summenzionati Biedrzycki e Foks scelsero la via di un aspro confronto con il *decorum* del *genus*. Benché i loro sonetti siano tra i più radicali, provocatori e iconoclastici, nondimeno nella sostanza restano ancorati alla convenzione fondata sul ricorso a una forma classica al fine di trasmettere contenuti anticlassici. Va tuttavia anche riconosciuto con onestà che gli autori in questione non ebbero gran seguito in codeste scappate che per loro stessi rimasero pur sempre incidentali. È però interessante notare che anche la soluzione opposta, basata sull'umile continuazione della linea tracciata dalla tradizione, fu scelta solamente da un numero piuttosto esiguo di rappresentanti della generazione. Persino Anna Piwkowska – la cui opera contiene un numero considerevole di sonetti⁴¹ e che è abbastanza incline al mantenimento di forme 'classiche' – ha cercato di giungere ad un'espressività più individuale adottando sistemi eccentrici di rime non esatte, inserendo versi di varia lunghezza, fra cui addirittura quelli di 17 sillabe – quasi come nell'esametro polacco:

maniera perfetta questo fine ed è una specie di incarnazione dei espressione perfetta della rima: all'unione sono dedicate le quartine, alla divisione le terzine" (cit. da Folkierski 1925: XXV).

⁴⁰ Per altri esempi cf.: Semczuk 1992.

⁴¹ Cf. Piwkowska 1992.

Idę, idziemy, idą, a tamci to nawet biegiem
 ulicę w skos przecinają, tacy jedyni pod niebem,
 ach, złoci jeszcze od lata, ze skóry wyjść im nie sposób

hoduja miłości pigment, chociaż chłód ciągnie od losu,
 tak jak do lasu ciągnie wilka natura – matka,
 by mu tam los podmieniać we wszystkich możliwych przypadkach.⁴²

Nelle tenzoni a colpi di sonetto prevaleva la linea di un moderato travestimento formale. Nascevano liriche che non di rado si inserivano unicamente in uno schema limitato a quattordici versi. L'appannarsi dei contorni descrittivo-riflessivi della composizione e l'omissione della *pointe* nell'ultimo verso – che Théophile Gautier paragonava al pungiglione velenoso dello scorpione – erano quasi una regola. I testi che i poeti dividevano in strofe secondo modelli da manuale – si trattava solitamente della struttura arcinota di due quartine e due terzine – venivano facilmente riconosciuti dai lettori come sonetti. Invece, quei componimenti i cui segmenti non corrispondevano alla matrice strofica ovvero si dissolvevano nel magma stichico, per essere identificati come sonetti, dovevano aspettare di essere esaminati dai critici o dagli storici della letteratura.

Per fortuna, per dirla con una battuta editoriale, i sonetti non bruciano, anche se vengono sottoposti a svariate modifiche che ne affievoliscono l'appretto della struttura esterna. Ciò è particolarmente evidente nelle antologie di versi di un'intera generazione. Ritroviamo là sia sonetti scritti da *habitué* di antologie, mentori di scuole e luminari di movimenti, come Marcin Świetlicki (*M- w sierpniu* [M- in agosto], in: Wojciech Wilczyk, *Antologia*) o Tadeusz Pióro (“...koda?” [“...coda?”], in: 14.44. *Poezi Fortu 1996-1999*), sia sonetti scritti da autori meno noti, poco presenti o solo sporadicamente rappresentati nelle antologie di una generazione, tanto per fare qualche nome Agnieszka Herman (*Erotyk jesienny* [Poesia d'amore d'autunno], in: *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy* [Ecco i vostri poeti. Lirica polacca degli autori nati dopo il 1960]) o Grzegorz Tomicki (*Z nocy wokół której legendy* [Dalla notte intorno a cui le leggende], *Obok* [Accanto], in: Roman Honet, Mariusz Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999* [Antologia della nuova poesia polacca 1990-1999]).

Sulla falsariga delle antologie vale la pena di azzardare un interessante confronto. Ecco qui un componimento piuttosto ermetico di Tadeusz Pióro, caratterizzato da un titolo in forma interrogativa (“...koda?”), incompleto e ambiguo dal punto di vista della derivazione morfologica e altrettanto incerto per quanto riguarda il destinatario, dal momento che non si sa se si tratti di un'apostrofe interlocutiva o di un soliloquio soggettivo:

⁴² “Vado, andiamo, vanno, quelli addirittura di corsa / la strada passano di traverso, unici sotto il cielo, / ah! dorati ancora da anni, dalla pelle uscire non possono // coltivano il pigmento dell'amore, eppure il freddo tira via dalla sorte, / come dalla foresta tira fuori il lupo la natura – madre, / per declinarli là la sorte in ogni possibile caso” (Piwkowska 2000).

Korowód kobiet, ciekawych życia
 a w twoim przypadku – śmierci,
 coraz dłuższy, coraz bardziej kręty
 jak zwierzynę łowną ploszy cię z ukrycia.

Nie uciekasz, bo dokąd? Noc płonie w kryształe
 reflektorów złowrogich jak ślepie psich sfor,
 w kolorowych kieliszkach kuszących jak umór
 gdy języki stoją pod różowym sygnałem

I czekają na cios, który któraś zada
 żeby puścić się w ruch i gnać bez litości:
 noc nie nadaży za ich dziką mową:

Na skraju sali, gdzie zwierzyna wpada
 w sidła cierpliwej i cierpkiej miłości
 gaśniesz cicho, ze wstydem i spuszczoną głową.⁴³

Questa poesia dichiara apertamente la sua appartenenza al genere del sonetto. Ciò è dovuto all'impiego dello schema strofico italiano e della disposizione delle assonanze anch'essa prossima al medesimo modello. Le deviazioni dal canone sono trascurabili: il raddoppiamento delle rime – sebbene non esatte – nelle quartine e la perdita di coesione della coda aperta dall'*enjambement*. Aggiungiamo l'irregolarità sillabica e con questo abbiamo terminato l'elenco delle differenze.

E adesso un esempio in cui il rapporto tra forma e contenuto si presenta in porzioni opposte (avanziamo l'ipotesi rischiosa che si tratti di una scelta creativa consapevole). Ecco una poesia di Agnieszka Herman, sensuale nelle sue figure sinestetiche e liricamente immediata, intelligibile ad ogni livello stilistico e semantico, volta al conseguimento del bello nel linguaggio dei sentimenti e all'evocazione della commozione spontanea:

Mam na języku słony smak niespokojnej skóry.
 Nie wiem co będzie jutro. Nie wiem czy będzie jutro.
 Wnikasz we mnie gwałtownie. Zamknięta w luku ramion
 opieram się przeczuciom. Jest jesień. Drzewa płoną
 rdzawo-czerwonym blaskiem, a może to świat płonie

⁴³ “Un corteo di donne, curiose della vita / e nel tuo caso – della morte, / sempre più lungo, sempre più tortuoso / come selvaggina ti stana dal tuo nascondiglio. // Non fuggi, perché non hai dove, la notte arde nel cristallo / di riflettori torvi come occhi di mute di cani, / in variopinti bicchieri che tentano come la morte / quando le lingue si levano al segnale rosa // E aspettano il colpo che una di queste assesterà / per mettersi in movimento e correr senza pietà: / la notte non terrà dietro al loro parlar selvaggio: // Al margine della sala, ove la selvaggina cade / nel laccio di un amore paziente e acre / ti spegni in silenzio, con pudore e a capo chino” (Pióro 2000).

i kiedy się zbudzimy nie będzie już niczego.
 Takie masz ciepłe dłonie. Jak niewidomy uważnie
 poznajesz mnie dotykiem. Czy palce widzą więcej?
 Czy zanim wiatr się zerwie zdążymy zapamiętać
 dojrzały obraz września? Słony smak twojej skóry?
 Zapach perfum zza ucha zmieszany z mchu wilgocią?

Słońce liśćmi pocięte układa się na twarzach
 w marmuru drżące wzory. Jest jesień. Dzień miodowy.
 Jutro nas tu nie będzie. Jutro nas tu nie będzie.⁴⁴

Verrebbe da dire: una semplice e onesta poesia d'amore, forse anche un po' ingenua. Però l'ultimo enunciato, che richiama l'attenzione attraverso la ripetizione, ci invita a una lettura più attenta. Forse la Herman parafrasa qui la *Piosenka o końcu świata* (Canzone sulla fine del mondo) di Miłosz? Forse vuole tramutare la predizione ammonitoria del profeta nell'incantesimo amoroso di due amanti desiderosi di trattenere o forse solo vivere più intensamente gli attimi di felicità? E ancora una domanda su un altro livello di intertestualità: il numero dei versi è solo per caso quattordici o abbiamo a che fare qui con una variazione ponderata sul tema del sonetto? Se di un sonetto si tratta, allora è stato costruito in modo molto originale, distinto in un segmento di undici versi e uno di tre, ciascuno dei quali (con una sola eccezione) è composto sempre da quattordici sillabe.

La sperimentazione con il genere del sonetto è una delle più significative e spettacolari peripezie nella poesia d'amore polacca delle giovani generazioni dopo il 1989, tra quante hanno avuto luogo nel campo dei generi nobili della poesia. Non v'è di che stupirsi, visto e considerato che questa forma, sin dal momento della sua comparsa – fatta eccezione per l'illuminismo e per le prime avanguardie del XX secolo – è sempre stata uno dei generi più popolari del discorso amoroso. E che lo sia rimasta fino ad oggi lo dimostrano i siti web professionali dedicati al sonetto (tra questi: www.sonnets.org). È vero che anche altri generi letterari, dedicati alla tematica amorosa, hanno goduto per secoli di non minore popolarità, ma i poeti post 1989 hanno preferito non farne pari uso.

A quanto pare, alla base di questa scelta vi era la convinzione che gli altri generi letterari non fossero dotati della stessa forza distintiva del sonetto, la cui struttura versifica-

⁴⁴ “Ho sulla lingua il salso sapore della pelle inquieta. / Non so cosa sarà domani. Non so se ci sarà un domani. / Mi penetri con violenza. Chiusa nell'arco delle braccia / faccio resistenza ai presentimenti. È autunno. Ardono gli alberi / d'un bagliore rosso ruggine, o forse è il mondo che va a fuoco / e quando ci desteremo non ci sarà più nulla. / Hai le mani così calde. Con l'attenzione di un cieco / mi esplori con il tatto. Forse che le dita vedono di più? / Faremo in tempo a registrare nella mente l'effigie matura / di settembre, prima che s'alzi il vento? La tua pelle che sa di sale? / Il sentore di profumo dietro l'orecchio mescolato all'umidità del muschio? // Il sole, tagliato a strisce dalle foglie, forma tremuli motivi di marmo / sui volti. È autunno. Un giorno color miele. / Domani non saremo più qui. Domani non saremo più qui” (Herman 1996).

toria è facilmente riconoscibile. Il lettore medio di fine XX secolo aveva probabilmente qualche difficoltà a distinguere quelle forme e reagiva principalmente alle indicazioni contenute nel titolo o nel sottotitolo. È piuttosto improbabile che passasse subito a confrontare (ammesso che lo facesse in generale) quelle indicazioni con la bibliografia critica. Le qualificazioni genologiche funzionavano dunque piuttosto come indizi di competenze poetiche che non potevano essere in alcun modo verificate e di non ben identificate posizioni estetiche e ideali.

Riassumiamo le conclusioni fondamentali, cui ci hanno condotto gli esempi riportati fin qui. Per i giovani poeti di fine regime in Polonia, l'impiego dei generi lirici classici, risalenti all'antichità o all'inizio dell'età moderna, nella poesia d'amore contemporanea appariva – e con buone ragioni – rischiosa, se non addirittura svantaggiosa. Rischiosa, perché metteva tra parentesi o – nella migliore delle ipotesi – tra le virgolette della lingua di un'epoca precedente (che aveva impostato le proprie rivolte e le proprie apologie sul piano di un estetismo esteriore) proprio quella voce generazionale che aveva appena cominciato a distinguersi. Svantaggiosa, perché quasi nessuno tra i lettori contemporanei poteva cogliere fino in fondo i ghiribizzi dell'affettazione formale e persino nella cerchia dei fautori del classicismo – ben più avvezzi a sottigliezze genologiche – non v'era quasi alcuno che apprezzasse vuoti esercizi di stilizzazione.

Cosa dunque rimaneva? Ebbene, una delle soluzioni impiegate più volentieri era quella di ricorrere a nicchie storiche o etniche alla ricerca di forme da tempo cadute in disuso o sorprendenti per la loro esotica freschezza. Cominciamo da casa nostra: com'è noto, i meandri genologici della nostra poesia d'amore sono in gran parte il risultato dell'adattamento di fonti europee. Fin dall'inizio, in tutte le varie epoche della letteratura polacca premoderna, sono stati i traduttori e gli adattatori che hanno trovato più facilmente una loro collocazione nella cerchia di Cupido⁴⁵. Orbene, anche se le denominazioni di genere della lirica d'amore da costoro coltivata possedevano un legame con le letterature classiche tanto evidente da risultare banale, a duecento anni di distanza queste ci appaiono di una originalità straordinaria, quasi fossero i nomi dei manufatti, miracolosamente rinvenuti, di una nobile cultura scomparsa in circostanze sfavorevoli allo sviluppo della civiltà.

Un'autentica carriera – forse proprio su questa base – l'ha fatta la “waleta” (*valediction* dei poeti metafisici inglesi, ossia una specie di propemptico). Come infatti spiegare altrimenti la comparsa di questa forma nelle poesie di autori così diversi, come Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Jarosław Klejnocki o Andrzej Niewiadomski? La “waleta”, in sostanza un'elegia di congedo, nella quale vengono espresse le emozioni che accompagnano una partenza e si provano quando ci separiamo da certe persone – specialmente se queste persone sono il proprio partner – e da certi luoghi, ha spalancato agli sguardi dei giovani poeti d'amore tutto un potenziale di affetti e associazioni che sembrava essersi esaurito nell'elegia tradizionale o – il che è forse ancor più importante

⁴⁵ Cf. Kotarska 1980 e Nowicka-Jeżowa 1978.

– quella cosiddetta tradizionale. A questo successo la predestinava una precisa cornice di situazione, più volte ripetuta nel triste rituale della *peregrinatio*, dai grandi poeti polacchi premoderni: Kochanowski, Kochowski, i Morsztyn, Miaskowski, e da innumerevoli *everyman* della vita.

In un contesto analogo occorre prendere in considerazione il rinnovamento di un genere o – a voler essere più esatti – di una denominazione di genere legata in maniera così stravagante al passato della tradizione letteraria come l'imeneo. Questo termine ha fatto la sua comparsa nella lirica polacca degli anni Novanta del secolo scorso accanto al termine “epitalmio”, forse più vicino alla coscienza dei lettori – sempre che non sopravvalutiamo l'istruzione scolastica. Di epitalmi ne scrisse, talvolta premettendo loro addirittura l'insegna tassonomica, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki⁴⁶. Va notato però che si tratta di varianti piuttosto anomale di panegirici matrimoniali, nei quali solo le prime strofe si riferiscono ai novelli sposi, mentre il resto della poesia è occupato da considerazioni del soggetto intorno al proprio destino. Se tuttavia ci si potevano aspettare degli eccessi nell'uso dei generi letterari e dei loro nomi in un poeta come Dycki, autore di *Nenie i inne wiersze* (Nenie e altri versi), conoscitore accademico delle letterature classiche e di quella polacca premoderna, appare invece quanto mai anacronistico nella sua denominazione l'*Hymen* di Jacek Podsiadlo che provoca una certa sorpresa nel lettore che si accinge a leggere *Wychnyt Grahama* (Lo scappamento di Graham):

Ale dajmy im szansę. Niech zetkną się spojrzeniami
albo wpadną na siebie w ślepym ulicznym wirze
- czy to ich zbliży?

Pozornie? Więc niech ich na ślubnym kobiercu obsypią drobnymi i ryżem
- czy to ich zbliży?

A jeśli on w uniesieniu swą spermę z języka jej zliże
- czy to ich zbliży?

A jeśli ona pocznie i wielkim bólu urodzi
syna, dzisiaj sportsmena, choć wtedy ledwo wyżył
- czy to ich zbliży?

A jeśli będą wierni przysięgom młodości, jeśli ich nie zmieni
czas stawiający na karkach piąty i szósty krzyżyk
- czy to ich zbliży?

A jeśli on ją porani a ona go strasznie poniży
- czy to ich zbliży?

A jeśli ją zamkną w obozie, zgwałcą a potem żołdak
nietknięte od urodzenia włosy maszynką ostrzyże
- czy to ich zbliży?

⁴⁶ Cf., per es., Tkaczyszyn-Dycki 2000 (in part. le poesie XX. *Epitalamium* i XXI. *Kamień pełen pokarmu* [Pietra colma di cibo], pp. 24-25).

A jeśli ona umrze i on nieprzytomnie obwieści
 jej zwłokom: „Pamiętam, com ci, bezmyślny, przyrzekł”
 - to ich nie zbliży?⁴⁷

Non troviamo qui la classica preghiera al dio Imeneo per la prosperità della coppia, non ci sono neppure le reiterate apostrofi col suo nome, compare però più volte ripetuta la domanda sulla possibilità di incontrarsi, di dar vita a un legame affettivo e di conservare la vicinanza tra due persone nel mondo freddo e crudele del Ventesimo secolo. Invece del ritornello “o Hymenaeus!”, scandito dal seguito della novella sposa, viene in questa poesia ripetuto in maniera impersonale ritornello pieno di dubbio: “ciò li avvicinerà?”. Podsiadlo fa la parafrasi di un’orazione matrimoniale, rifacendosi alla tradizione pastorale delle *Sielanki* (Idilli) di Szymonowic o delle *Roksolanki* (Rossolane) di Zimorowic, tradizione che egli però spoglia in maniera terrificante di qualsivoglia motivo idillico.

Una delle soluzioni formali più interessanti nella giovane poesia d’amore dopo il 1989 è stata suggerita dall’esotismo geografico che tutti così ardentemente avevano bramato invano per tanti anni. Anche questi viaggi, benché in generale piuttosto incidentali, di tanto in tanto avevano luogo. La danza dell’amore e della morte si snodava dunque al ritmo della tarantella italiana (Mikołajewski), della *kolomyjka* ucraina (Tkaczyszyn-Dycki) o della *seguidilla* spagnola (Podsiadlo). Quelli che erano a conoscenza di altre strutture metriche preferivano il *pogo* britannico o la *ska* dei caraibi (Świetlicki). Questi ritmi colpivano invero per la loro freschezza, ma – forse ad eccezione del continuum di Dycki – erano condannati ad essere impiegati una volta sola. La forma infatti è sempre sinonimo di oppressione, mentre Eros non tollera costrizione alcuna. E il sonetto, una delle più significative fra tutte le forme, ha scatenato un’alquanto oziosa discussione genologica, caratterizzata – come abbiamo osservato – da una certa ambivalenza. V’era la volontà di rigettare gli appigli del genere letterario, perché appartenevano al passato – passato beninteso non solo in senso politico, ma anche letterario e artistico.

(Traduzione di Emiliano Ranocchi)

⁴⁷ “Ma diamogli una possibilità. Che si incontrino i loro sguardi / o si imbattano su se stessi nel cieco vortice della via / – ciò li avvicinerà? // Solo in apparenza? Li ricoprono allora di spiccioli e riso sul tappeto nuziale / – ciò li avvicinerà? // E se lui nel trasporto leccherà via il suo sperma dalla lingua di lei / – ciò li avvicinerà? // E se lei concepirà e partorirà un figlio che oggi fa lo / sportivo, benché allora fosse sopravvissuto per un pelo // – ciò li avvicinerà? / E se saranno fedeli ai giuramenti della giovinezza, se non li cambierà / il tempo che segna sul collo la quinta e la sesta crocetta / – ciò li avvicinerà? // E se lui la ferirà e lei lo umilierà terribilmente / – ciò li avvicinerà? // E se la chiuderanno in un campo, la violenteranno e poi un mercenario / le raderà i capelli, intonsi dalla nascita / – ciò li avvicinerà? // E se lei morirà e lui pazzo di dolore proclamerà alle sue / spoglie: “Ricordo quel che – insensato – ti promisi” / – questo non li avvicinerà?” (Podsiadlo 1999: 5).

Bibliografia

- Baranowska 1997: M. Baranowska, *Księga sonetów* [Libro dei sonetti], Kraków 1997.
- Bauer 1986: Z. Bauer, *Dekada*, Warszawa 1986.
- Biedrzycki 1998: M. Biedrzycki, *Hold (Dwa sonety)*, in: Id., *Trecnok w Emelbe*, Legnica 1998, p. 7.
- Cohen 1989: R. Cohen, *Historia i gatunek* [Storia e genere], trad. di M. Adamczyk-Garbowska, "Pamiętnik Literacki" 1989, 2, pp. 265-266.
- Donne 1984: J. Donne, *Divine Meditations: V*, in: Id., *Wiersze wybrane*, a cura di S. Barańczak, Kraków 1984, p. 130.
- Foks 1998: D. Foks, *John Donne w kawałkach*, in: *Foks w kawałkach*, Legnica 1998, p. 8.
- Foks 1999: D. Foks, *Sonet drogi* [Sonetto on the road], in: W. Wilczyk, *Antologia/pokolenie autorów urodzonych w latach 60* [Antologia/generazione degli autori nati negli anni Sessanta], Kraków 1999, p. 31.
- Folkierski 1925: W. Folkierski (a cura di), *Sonet polski* [Sonetto polacco], Kraków 1925 (= "BN I", 82).
- Herman 1996: A. Herman, *Erotyk jesienny*, in: *Macie swoich poetów*, a cura di P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1996, p. 49.
- Kotarska 1980: J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany* [Poesia d'amore polacca antica. Ispirazioni e modelli], Wrocław 1980.
- Kunda 1988: B.S. Kunda, *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968-1970*, Warszawa 1988.
- Nowicka-Jeżowa 1978: A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygaly staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku* [Madrigali polacchi antichi. Dalla storia della lirica d'amore nell'era rinascimentale e barocca], Wrocław 1978.
- Nowicka-Jeżowa 1997: A. Nowicka-Jeżowa, *Sonet polski od Kochanowskiego do Morsztyna – zarysy dróg twórczych* [Sonetto polacco da Kochanowski a Morsztyn], "Ruch Literacki", XXXVIII, 1997, 4, pp. 435-450.
- Nyczek 1985: T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół "Pokolenia 68"*, London 1985.
- Pióro 2000: T. Pióro, "...koda", in: *14.44: poeci Fortu 1996-1999. Wiersze*, scelta di B. Zadura, postfazione di A. Burszta, Legnica 2000.
- Piwkowska 1992: A. Piwkowska, *Wiersze i sonety*, Warszawa 1992.
- Piwkowska 2000: A. Piwkowska, *Sonet październikowy* [Sonetto d'ottobre], in: *Tylko trzy drogi* [Soltanto tre vie], Warszawa 2000, p. 41.
- Podsiadło 1999: J. Podsiadło, *Wychnyt Grabama*, Warszawa 1999.
- Semczuk 1992: M. Semczuk, *Sonet*, in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, pp. 1021-1022.

- Słowiańska* 1993: *Słowiańska metryka porównawcza* [La metrica slava comparata], V, in: *Sonet*, a cura di L. Pszczółowska, D. Urbańska, Warszawa 1993
- Szulc-Packalen 1987: M. Szulc-Packalen, *Pokolenie 68. Studium o polskiej poezji lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987.
- Tkaczyszyn-Dycki 2000: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* [Guida per i senzatetto a prescindere dal luogo di residenza], Legnica 2000.
- Tokarz 1990: B. Tokarz, *Poetyka "Nowej Fali"*, Katowice 1990.
- Waśkiewicz 1978: A.K. Waśkiewicz, *Formy obecności "nieobecnego pokolenia"* [Le forme di presenza de "la generazione assente"], Łódź 1978.
- Zgorzelski 2002: Cz. Zgorzelski, *Liryka romantyczna* [Lirica romantica], in: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, a cura di J. Bachórz, A. Kowalczykowa, 3, Wrocław 2002, p. 473-480.

*Karol Maliszewski*⁴⁸*Alcune osservazioni di un lettore di nuova poesia polacca*

Se partiamo dal presupposto che la poesia polacca (perchè è solo di questa che voglio parlare) sia stata associata, in Europa e nel mondo, alla difesa dei valori e all'eroismo degli atteggiamenti, allora bisogna riconoscere che una tale formula si è, in misura notevole, disattualizzata. Successori di Herbert non se ne vedono. E se comparissero, susciterebbero stupore, e la loro voce sparirebbe nel tumulto. Quando penso al polifonico paesaggio poetico che ha cominciato a riempire l'orizzonte dopo il 1989, mi si presenta agli occhi il quadro di un mosaico multicolore. Per questo motivo non so se si riuscirebbe a proporre all'Europa qualcosa di chiaramente definito. A tratti, sembra che una merce esportabile sia la poesia di Wisława Szymborska e di Adam Zagajewski. Questa prospettiva, sebbene artisticamente interessante, non è però rappresentativa. Quello che succede nel grembo della poesia polacca degli ultimi vent'anni ha molto poco in comune con la forma poetica che si associa a questi esponenti. L'ala di Miłosz, in generale, non è qui affatto la più essenziale o portante. Forse, è stato così nei primi anni dell'influsso esercitato dal maestro dopo il Nobel.

In verità, i gesti che hanno rivoluzionato la poesia polacca avevano le proprie fonti da un'altra parte: nell'anarchismo poetico e nel modernismo. Da una parte si sono recuperati modelli come Andrzej Bursa, Rafał Wojaczek ed Edward Stachura, mentre dall'altra ci si è aperti agli influssi d'oltreoceano e dei nostri innovatori natii. Grazie al lavoro di formica del poeta e traduttore Piotr Sommer, i giovani hanno assimilato la nuova dizione, hanno fatto la conoscenza di quello che nella poesia americana pareva loro più prezioso. L'iniziale influenza della poesia di Frank O'Hara ha ceduto il passo a quella della poesia di John Ashbery, del quale Andrzej Sosnowski ha scritto che "riduce la possibilità di attendersi dalla poesia un messaggio afferrabile e una constatazione, una stabilizzazione delle emozioni o la formazione di uno stato d'animo, oppure, anche di ciò che chiamiamo idea".

Nella tradizione nostrana si è poi cercato anche un'altra cosa, ossia di ridurre le aspettative di messaggi afferrabili e sensi utilitari nella poesia. E anche di questo se n'è trovato poco in Miłosz. Mi sembra che attualmente, in primo piano, in qualità di antenati di una certa ragione poetica, si siano fatti avanti – debitamente reinterpretati – Witold Wirpsza, Tymoteusz Karpowicz, Miron Białoszewski e Tadeusz Różewicz. Simbolo di questi cambiamenti sono diventate due importanti personalità della nuova poesia. Da una parte l'opera di Marcin Świetlicki, stanca del battito sociale della poesia, ha marcato

⁴⁸ Poeta (n. 1960), scrittore, critico letterario, autore di volumi di poesie, di prosa e di monografie critiche (fondamentale è: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji* – "I nostri classici, i nostri barbari. Saggi sulla nuova poesia", 1999). Pubblica su riviste letterarie come "Odra", "Twórczość", "Topos" e "Studium".

il distacco dall'ethos; dall'altra è la poesia di Andrzej Sosnowski che, allontanandosi dai sentieri del semplice e del mimetico, ha assecondato quei mutamenti.

Dopo il 1989, nella prima fase del suo sviluppo, la nuova poesia, si è aggrovigliata in un paradosso: doveva rompere con l'ethos e la missione sociale, e al tempo stesso fornire testimonianza dei cambiamenti culturali; in altri termini, doveva staccarsi dalla realtà, e al contempo in qualche modo descriverla. Gli anni tra il 1989 e il 1994, a mio parere, sono il periodo della dominazione del verso o'hariano (da *reportage*), che descrive la situazione del soggetto in mezzo alla realtà circostante e la riproduce minuziosamente. A quel tempo, un poeta che spiccava sullo sfondo della sua generazione era Marcin Świetlicki, ed è lui quello che allora imitavano più spesso. In questa cerchia la poesia era intesa come uno specchio (se non proprio uno specchietto narcisistico) che se ne andava a passeggio per le strade maestre della modernità, e la sua azione lirica si svolgeva nello scenario cittadino di bettole, stazioni, strade, camere d'affitto, tabelloni pubblicitari, ipermercati e club giovanili. Si poteva avere l'impressione che la realtà (di solito caratterizzata negativamente nelle descrizioni) continuasse a funzionare come realtà, non comportando grandi problemi per il suo riconoscimento e la sua qualificazione.

Dopo il 1994 si sono rafforzate le tendenze opposte, e hanno ricominciato ad apparire poesie che rivelavano problemi ontologici; iniziava a dissolversi non soltanto la passione anarchica ma anche la specifica qualificazione ontologica. Insieme allo scomparire dell'influsso della poetica di Świetlicki, si è fatto sentire un sempre maggior influsso della poetica di Andrzej Sosnowski. A mio parere, proprio la presenza di questa poesia ha provocato la moda dell'ambiguità ontologica. La presenza di questa poesia ha mitigato e mitiga le aspirazioni mimetiche dei giovani poeti. Così è avvenuto nella seconda metà degli anni Novanta – e lo stesso a mio parere accade tutt'ora –, per di più, in questo momento, in congiunzione con l'influenza del modello della poesia linguistica che è improvvisamente risorto. La strada maestra stendhaliana è diventata qualcosa d'incerto e di oscuro, e la semplice ricreazione della realtà ha in alcune cerchie cominciato a identificarsi con ingenuità e incapacità poetica.

Non bisogna dimenticare che continua sempre ad esistere una corrente “della continuazione diretta”, che non è rappresentativa dei cambiamenti, ma contribuisce alla creazione dell'aura spirituale e della poetica di un'epoca. I poeti che si ispirano ad essa sono andati sulle orme dell'arcipolacca tradizione della poesia comunitaria, nazionale o addirittura religiosa. La più rappresentativa di questa corrente sembra essere la poesia di Krzysztof Koehler e Wojciech Wencel, che si serve dei linguaggi della liturgia cattolica, della Bibbia e della filosofia personalistica, nella lotta in sostegno di quello che gli autori considerano l'identità nazionale, culturale e sociale polacca. Il loro impegno ha carattere chiaro e aperto, addirittura dimostrativo, mentre i poeti del campo opposto ricorrono a giochi linguistici, allusioni e riferimenti, mischiando lo slang giovanile con la lingua parodiata dei moderni mass media. A Koehler e Wencel questi tipi di interventi sono estranei. Loro sono rimasti nel vecchio paradigma del “nobile parlare comune”, parlano alla comunità nazionale e liturgica, si schierano da una parte chiaramente definita sulla

mappa dei significati, delle posizioni e dei valori. Si schierano dalla parte di quello che riconoscevano come cattolico, polacco e giusto, nonché di quello che associavano ad un animo non semplificato, non volgarizzato e non commerciale, e al più alto genere di poeticità.

Non so se proprio in questo spirito possa realizzarsi quella grandezza poetica che dovremmo proporre all'Europa. Non ritengo però neppure che i giochi linguistici degli oppositori ci segnino, in qualche modo, con più forza sulla mappa della nuova poesia europea. Ripeto: al momento qui non c'è niente di così chiaro. Lasciamo che le nuove generazioni affermino le loro posizioni, diamo loro il tempo di suggellare la propria presenza con qualcosa di ancor maggior valore, per esempio qualcosa che vada nella direzione proposta da Tomasz Różycki, Mariusz Grzebalski, Dariusz Sośnicki ed Edward Pasewicz.

Ed allora mi viene da chiedermi se una difficile continuazione di Wirpsza, Wojaczek, Różewicz, Ashbery, Pound e Stevens potrebbe corrispondere meglio ad una facile continuazione di Miłosz, Zagajewski, Rymkiewicz, e se quindi si possa realizzare così un dialogo creativo con la tradizione più lontana e con quella più vicina. Questo è un giudizio alquanto semplificato. Facilità e difficoltà, in quanto categorie estetiche, acquisiscono una dimensione del tutto diversa nella prospettiva etica alla luce della responsabilità e del senso della missione. Invero, proprio questa prospettiva sembra stia scomparendo da noi, anche se la continuiamo ad avere da qualche parte sullo sfondo. E più di una volta come muto rimprovero.

Quindi la poesia ha abbassato il tono. E questo è il cambiamento più importante. È tornata nelle sue cornici naturali. Ormai non le si aggiunge più valore con l'aura della resistenza, e non si unge il poeta a tribuno popolare. È come se la maggior parte degli scrittori come dei lettori si rendesse conto che le possibilità di operazioni linguistiche non sono illimitate. E che esse sono solo operazioni linguistiche che per lo più non si traducono in comportamenti, in forme e influssi. Le anime degli uomini ormai non si plasmano più. Sento voci che invocano di lasciare la poesia in pace, nella nicchia dell'esperimento e del rischio. Se ne parla come di un azzardo, di un eccesso o come della tanto celebrata imprevedibilità del libero artista. Si chiede che non si faccia di essa l'ostia per la messa nazionale o l'argomento di aste ideologiche. Nella serenità delle proprie case si stanno formando dei microcosmi che circolano poi tra intenditori e conoscenti, che conferiscono alla vita misteriosità e qualche nota piccante. La poesia come compito sociale di certe sfere. Niente di più.

(Traduzione di Graziana Melillo)

*Jarosław Mikołajewski (Istituto Polacco di Cultura, Roma)*⁴⁹

Fra le domande formulate dagli organizzatori del Forum, sceglierò la prima, la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, e poi la nona e l'undicesima. Per rendere più chiaro il discorso, riformulerò le domande prima delle risposte che ritengo di poter dare.

1. Come si delinea il problema della continuità o della rottura fra la tradizione delle epoche passate della letteratura polacca del Novecento e quella degli ultimi venticinque anni?

Nel periodo successivo alla svolta politica del 1989, la rottura era più un postulato che non un fatto reale. Tale rottura veniva proposta per diversi motivi. In primo luogo, sembrava inverosomile pensare che la letteratura potesse rimanere immutata nel contesto di una realtà che subiva cambiamenti così radicali e veniva vissuta inizialmente con tanto entusiasmo. In secondo luogo, era abbastanza diffusa la convinzione che la libertà politica implicasse una condizione morale diversa da quella, amorale, del compromesso con la letteratura ufficiale, propria del comunismo. In terzo luogo – ed era questo forse il momento più importante – era comune a tutti la fede in una letteratura che affrontasse la realtà in maniera diretta: si riteneva generalmente che – essendo la realtà dopo il 1989 altrettanto nuova rispetto al comunismo quanto la realtà dopo il 1918 rispetto alla Polonia di prima del 1914 – ci si potesse aspettare ben presto un nuovo romanzo del tipo di *Przedwiośnie* di Stefan Żeromski, ovvero un nuovo racconto sulle speranze dell'attesa e le delusioni del compimento. La rottura, invece, non avvenne, e questo per motivi che hanno a che fare tanto con la natura della scrittura quanto con il profilo degli scrittori.

Per quel che riguarda la scrittura va ricordato che i libri su un tema predeterminato raramente nascono in una forma che corrisponda alle speranze. Quanto agli scrittori, oserei dire che – per effettuare una rottura, per contestare il passato – la nuova generazione avrebbe dovuto conoscere meglio i libri precedenti al momento della svolta: non ci sono invece prove che esistesse una tale cognizione del passato. Un esempio lampante sembra essere offerto dall'esperienza di una buona parte di quei poeti che hanno costruito la loro identità lirica sull'esperienza di O'Hara o Ashberry senza aver neanche sfiorato la poesia di un autore come Gluziński, la cui espressività poteva costituire per la loro riflessione un fondamento analogo a quello dei summenzionati O'Hara e Ashberry. Un altro esempio potrebbe considerarsi il rifiuto che i giovani poeti hanno manifestato nei confronti del Zagajewski 'classicizzante' della maturità, anche se essa rappresentava solo la variante più recente della sua produzione poetica: essi scrivevano evidentemente nell'assoluta ignoranza dell'esperienza rivoluzionaria della sua fase di debutto.

⁴⁹ Poeta (n. 1960), traduttore della poesia italiana (G. Leopardi, F. Petrarca, M. Luzi, P.P. Pasolini, S. Penna), critico e giornalista, attualmente Direttore dell'Istituto Polacco di Cultura a Roma. In italiano è stato pubblicato il suo romanzo *Tè per un cammello* (trad. di S. De Fanti, Forum, Udine 2005).

Negli anni subito dopo il 1989 la rottura non è dunque avvenuta. Il fenomeno cui abbiamo assistito era caratterizzato dalla frustrazione degli scrittori anziani che non riuscivano a trovare una lingua adeguata per descrivere la nuova realtà, e la superbia dei giovani che credevano di agire in un mondo senza passato e senza interlocutori più maturi. Ciò naturalmente riguarda la maggioranza delle due generazioni, non le singole voci dei grandi che procedevano per le proprie strade.

I fenomeni che non sono stati realizzati negli anni Novanta, sono avvenuti però nel nostro millennio, e in un modo che risulta essere del tutto naturale per la letteratura, ossia: lontano da dichiarazioni o da direttive impartite per lo sviluppo. La realtà odierna è entrata nella narrativa in forme più sottili e discrete: è entrata come rappresentazione del mondo e del modo di essere di protagonisti che vivono la loro vita privata nella Polonia dei nuovi problemi, piuttosto che come necessità di modellare le loro sorti secondo una diagnosi sociale. Soltanto negli ultimi anni si è arrivati ad una letteratura veramente libera, cioè priva di ogni impegno.

In breve, possiamo affermare che sia stata la forte presenza e l'attività dei grandi (non solo dei poeti come Różewicz, Hartwig, Szymborska, Miłosz, ma anche di scrittori come Przybylski e Kapuściński, troppo maturi per aprirsi ad un'immediata influenza della nuova realtà sociale), che ha determinato un passaggio 'dolce' dalla vita vecchia a quella nuova nei livelli più alti della letteratura. D'altra parte, molti giovani hanno voltato le spalle alla tradizione letteraria (Miłosz incluso), riproponendo inconsapevolmente ribellioni già note e spesso datate. L'unica rottura che sono riusciti a provocare è stata quella di distrarre – almeno temporaneamente – il pubblico della giovane e media generazione dai maestri. L'innovazione non è pertanto venuta dai giovani, bensì dalla generazione dei padri della "Nuova Ondata", in particolare dal coraggio con cui essi hanno cominciato a trattare argomenti della loro storia personale: da un Głowinski e una Olczak-Ronikier, ad esempio, finalmente pronti a liberare la memoria, gli angeli e i demoni del passato.

2. In che misura si manifesta (ammesso che si manifesti!), nella letteratura degli ultimi cinque lustri, una duplicità di correnti della letteratura polacca del XX secolo, che si può considerare legata ad un'opposizione fra Gombrowicz e Miłosz? In altre parole: fino a che punto la letteratura più recente attinge da queste due correnti?

La distinzione esiste ed è obbligata a seguire la dicotomia Miłosz–Gombrowicz, anche se i nomi dei due giganti della nostra letteratura sono più un'illustrazione e una tappa, che non un paradigma dell'eterno confronto. Subito dopo il 1989 abbiamo avuto prevalentemente a che fare con un orizzonte d'attesa di tipo 'sociale', sulla scia di Miłosz, ed una risposta orientata sulla scia di Gombrowicz. Il pubblico chiedeva libri illuminanti, gli scrittori – specie quelli della nuova generazione – rifuggivano nell'ironia. La prima posizione scaturiva dalle attese che per secoli sono state rivolte alla letteratura, la seconda – dalla paura di parlare seriamente. Ricordo una serata congiunta di giovani

poeti che rispondevano alle poesie serie con delle risate. Non vi era nessuna malignità: vi era solo l'incomprensione, l'incredulità di fronte al fatto che qualcuno potesse cercare il legame della parola con la vita, e non con un'altra parola. Ricordo anche un poeta ironico – bravo nel suo genere e stimatissimo dai gombrowicziani – che, dopo la morte di una persona cara, ha tentato di trovare delle risposte serie. Purtroppo, si è accorto troppo tardi di aver perso la lingua delle domande.

3. Fino a che punto si può considerare vincolante la categoria di "postmodernismo", anche in relazione alle altre letterature contemporanee?

Il postmodernismo non è affatto dominante nella letteratura polacca di oggi. Il postmodernismo lo si intuisce nella sperimentazione di temi, riferimenti e generi finora non praticati. Postmodernismo significa, nella letteratura polacca, posposizione della ricerca filosofica al gioco. Se ne può considerare una manifestazione, per esempio, il genere giallo o *noir*. Poeti, studiosi del mondo latino, professori universitari scrivono gialli. C'è di mezzo, però, anche il tentativo di recuperare la narrativa come fonte della semplice gioia di leggere. Una volta recuperata, questa gioia aprirà la strada al ritorno della grande epica.

Il postmoderno esiste nella letteratura polacca di oggi non come fine, ma come prova dell'elasticità di vari generi letterari.

4. Come si presenta lo sviluppo del teatro contemporaneo nei confronti di una tradizione, i cui rappresentanti ponevano l'accento sull'impegno "civico-nazionale" o addirittura specificamente politico?

Il desiderio di un teatro-portatore di messaggi morali o politici, si trasforma oggi nella richiesta di un teatro-tribuna di comunicati sociali. La strada è stata aperta dalla drammaturgia straniera, soprattutto di Sarah Kane, introdotta in Polonia da Lysak, poi da Warlikowski e Jarzyna, e sembra che porterà fra breve alla scoperta del teatro di Pasolini. Quanto, non solo il pubblico, ma anche i critici e registi non fossero preparati a tale teatro, lo testimoniano le reazioni – di stupore e di scandalo – al conferimento del Nobel a Dario Fo.

5. Quali sono le forme e strategie caratteristiche di cui si servono gli scrittori per esplicitare lo "strappo", la trasgressione, la rivolta contro il passato? Erotismo, alcolismo, "espressività" linguistica (e di che tipo? con quali registri?), grottesco, horror, fuga nell'irreale o nel surreale: in che misura queste o altre tendenze sono fattori determinanti della "nuovissima" letteratura?

Alcolismo e follia, quando vengono strumentalizzati come forme di ribellione nuova, evidenziano l'ignoranza della propria letteratura. La letteratura polacca degli anni Settanta e Ottanta è piena di protagonisti (portatori dell'*ego* degli autori) alcolizzati e folli. La strumentalizzazione in questo campo avviene però raramente. Di solito sono autentiche espressioni delle tragedie personali, e in tal caso continuano ad aggiungere alla

nostra conoscenza nuove scoperte sull'uomo e sulla profondità dei suoi abissi. L'eros imperversa più che mai e, nei casi come *Lubiewo* di Witkowski, scopre delle aree finora inesplorate nella letteratura polacca. Attenti, però. L'omosessualità, contrariamente a quanto si sostiene, è stata un'area di interesse serio nel passato – si veda ad esempio la narrativa di Strykowski o Iwaszkiewicz. La novità di Witkowski sta nel solo linguaggio, nel coraggio e nelle situazioni sociali. È interessante osservare inoltre nella nuova letteratura polacca la presenza della malattia e del suicidio, che rimangono laboratorio privilegiato di analisi dell'umanità e della sua fragilità.

Non riesco ad apprezzare l'uso del gergo che non abbia assunto ancora forme di qualità letteraria: esso rappresenta solo una caduta di stile.

6. *Quali sono gli aspetti essenziali della ricezione (o del rifiuto) dei classici della letteratura polacca?*

L'iniziale rifiuto e il progressivo recupero, da parte dei giovani, del dialogo con i poeti della Nuova Ondata e dei grandi maestri ottantenni. La recente scoperta dell'importanza del dialogo con i maestri quando sono ancora in vita.

9. *Qual'è attualmente il rapporto fra letteratura e saggistica?*

La saggistica continua ad aprire le vie più interessanti alla narrativa polacca. Si vedano Przybylski, Glowinski. La fortuna della saggistica, nonché la frequenza di toni "saggistici" nella narrativa, sono forti segnali dello spostamento del centro dalla finzione alla letteratura, laddove quest'ultima è resa credibile dall'esperienza della vita intellettuale o spirituale, ovvero dalla saggistica e dal reportage. Anche nella fiction, tuttavia, dietro a questa tendenza è sempre presente il legame della letteratura con la vita.

11. *Come valutare l'evoluzione linguistica che perdura in tutta la letteratura contemporanea? Abbiamo a che fare con un'evoluzione naturale, "fisiologica", portatrice di nuove forme d'espressione, oppure anche con uno specifico "imbarbarimento" dello stile elevato della letteratura polacca classica?*

La ricerca disperata di uno stile del tutto individuale.

*Krzysztof Uniłowski (Università della Slesia, Katowice)*⁵⁰

1989 – L'iniziazione al postmodernismo

Nel descrivere il dibattito protrattosi per l'intero ultimo decennio del XX secolo sul ruolo da attribuire al 1989 come cesura letteraria, Joanna Orska ha richiamato l'attenzione su una questione tanto fondamentale, quanto sfuggita ai partecipanti alla discussione. L'ipotesi della svolta – reale o soltanto attesa – mostrava quale grande influenza avesse esercitato sulla nostra immaginazione il vocabolario della filosofia moderna. A distanza è facile accorgersi di come la coscienza letteraria polacca negli anni Novanta sia stata definita sulla base di categorie moderniste⁵¹. Le visioni della cultura formulate sulla soglia dell'ultimo decennio non sono altro, in fin dei conti, che diverse concezioni, che si trovano in concorrenza tra loro, volte a rinnovare il modernismo. Questo, poi, si è sempre richiamato alla regola del rinnovamento per attestare la propria validità storica, e dar prova della propria vitalità e attualità.

In tale situazione, la categoria di postmodernismo – e ricordiamo che solo a cavallo degli anni Ottanta e Novanta essa ha cominciato a funzionare nella coscienza polacca come denominazione di un'ampia formazione artistica e intellettuale (e non soltanto, invece, di una corrente della prosa nordamericana) – si è rivelata assai problematica. Essa rivelava l'anacronismo delle concezioni da noi formulate, l'inadeguatezza di quel modo di pensare alla cultura, all'arte, alla letteratura a cui eravamo abituati. Questo suscitava una particolare preoccupazione, costringeva a sospettare che il diritto appena acquisito e affermato all'autodefinizione soggettiva si rivelasse un valore sovrastimato, conquistato proprio nel momento in cui da diritto universale si era trasformato in regola della vita quotidiana⁵².

L'interesse per il problema del postmodernismo, il recupero dei ritardi nell'ambito della ricezione dei pensatori ritenuti (a ragione o a torto) suoi rappresentanti e ispiratori o addirittura profeti, non significava affatto che il concetto di postmodernismo dovesse essere in Polonia assimilato e accettato immediatamente. Similmente a quanto avvenuto per esempio nella Repubblica Ceca, la maggior parte dei commentatori nostrani riconosceva nel postmodernismo un fenomeno distruttivo, perché contraddistinto dall'aspira-

⁵⁰ Polonista (n. 1967), critico della letteratura, docente all'Università della Slesia di Katowice, autore di monografie critiche sulla prosa polacca dopo il 1956 (*Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu* – “La prosa polacca innovativa in prospettiva postmoderna”, 1999; *Granica nowoczesności. Polska proza i nyczerpanie modernizmu* – “Il confine della modernità. La prosa polacca e l'esaurimento del modernismo”, 2006). È uno dei redattori della rivista letteraria “Fa-art”.

⁵¹ Cf. Orska 2006.

⁵² Cf.: “il nostro è un tipo di modernità individualizzato, privatizzato, in cui l'onere di tesserne l'ordito e la responsabilità del fallimento ricadono principalmente sulle spalle dell'individuo” (Bauman 2002: XIII).

zione a mettere in discussione i valori e le idee fondamentali della tradizione occidentale, e per di più aperto alle influenze livellanti della cultura di massa⁵³. Benché le ispirazioni filosofiche, estetiche e letterarie legate al postmodernismo – sia pur inteso nel modo più vago possibile – agissero su alcuni scrittori polacchi, e benché nell’opera di un ancor più largo gruppo si possano trovare certe analogie con esso, tuttavia da ciò non è scaturito nessun fenomeno capace di trasformare la coscienza dominante. Anzi, i fenomeni più spesso commentati e maggiormente apprezzati del decennio – la prosa delle “piccole patrie” e la cosiddetta lezione dei vecchi maestri in poesia – erano trattati come risposta alla sfida postmodernista.

Alla metà degli anni Novanta Magdalena Rabizo-Birek così scriveva a proposito del trimestrale slesiano “FA-art” (notabene l’unica, tra le nuove numerose riviste rappresentanti di norma della più giovane generazione nella scena letteraria, che dichiarava simpatie per il postmodernismo): “«FA-art» propaga l’arte dell’avanguardia nella sua edizione contemporanea, ovvero il postmodernismo, e, poiché la sua sede operativa è l’università, anche le più nuove metodologie critiche (soprattutto il decostruzionismo)” (Rabizo-Birek 1997: 113). Ciò che colpisce in tale dichiarazione è che il postmodernismo viene riconosciuto non solo come erede, ma addirittura come continuazione dell’avanguardia, la sua versione più recente e attuale. Era questa un’opinione abbastanza diffusa negli anni Novanta che – a dispetto delle apparenze – limitava fortemente le chance del fenomeno. Il postmodernismo inteso come (nuova) avanguardia veniva messo fuori gioco, nella posizione di tendenza in ritardo, perché “superata” già negli anni Settanta e Ottanta, e insieme prematura, perché, in ragione del ritardato sviluppo socio-culturale della Polonia, priva di fondamento. Tale visione risultava inoltre problematica da un altro punto di vista, quello della tesi della fine dell’avanguardia. Il postmodernismo appariva in questo caso come paradossale avanguardia dopo l’avanguardia, un’avanguardia incompiuta, sprovvista della fede nella propria missione storica e appagantesi di vacui giochi formali.

Va però notato come un tale modo di pensare risolvesse a monte la questione, conformando e collegando il postmodernismo agli schemi di una maniera consolidata di pensare alla letteratura e riconoscendo in esso un fenomeno periferico e tutto sommato inoffensivo verso il dominio delle correnti non avanguardiste della letteratura contemporanea. Nondimeno, anche la concezione concorrente, che associava il postmodernismo alla crisi di cultura e di civiltà, alla disattualizzazione non soltanto dell’avanguardia, ma di ogni forma di modernismo, si mostrava in realtà subordinata alla

⁵³ Diverso destino ha avuto il postmodernismo in alcuni paesi dell’ex-Jugoslavia (per es. in Slovenia) o dell’Europa Orientale. Sembra che la categoria di postmodernismo sia stata ben accolta lì dove si è voluto sottolineare il gesto di rottura con la cultura del periodo del socialismo reale. Paradossalmente, in Polonia, dove negli anni Ottanta la corrente principale della vita letteraria era in opposizione al potere e manteneva grazie a ciò la sua autorevolezza nella società, non si è manifestata in modo altrettanto forte l’esigenza di tagliare col passato.

logica e al vocabolario della modernità, in quanto proponeva l'immagine e il modello della "svolta postmoderna". E invece, se la "svolta" doveva significare, tra le altre cose, la rottura col linguaggio in uso, allora come prima cosa bisognava rinunciare alla stessa idea di... svolta.

Dalla trappola di una tale aporia ha provato a tirarsi fuori Przemysław Czapliński, proponendo la tesi secondo cui partecipiamo e assistiamo come testimoni a una svolta di proporzioni completamente diverse da quelle che ci aspettavamo: "invece di una svolta nel vero senso della parola, di una bella svolta a tutto tondo, invece di una svolta dalle proporzioni di passaggio dalla modernità alla postmodernità, ci troviamo di fronte a un fenomeno confuso e difficilmente percepibile, un fenomeno che **moltiplica e confonde le tracce**" (Czapliński 1997: 6-7).

Il fenomeno che Czapliński descrive nell'introduzione di *Ślady przełomu* possiede insieme caratteristiche di difetto e di eccesso. Si esprime a mezza bocca, non raggiunge i livelli e le dimensioni prefissati, e può facilmente passare inosservato. Allo stesso tempo, però, lascia innumerevoli "tracce", talmente numerose che sembrano rimandare in direzioni diverse. Insomma, agisce come un agente segreto! La svolta di cui scrive Czapliński non consiste né in un rivoluzionario "cambiamento di paradigma", né in una serie evolutiva e continua di mutamenti, ma è l'effetto di un'azione sovversiva, che magari poi si lega anche a qualche sostituzione. Mi ricollego qui all'ultimo saggio (di dieci anni successivo rispetto al precedente) dello studioso di Poznań, alla fine del quale si legge tra l'altro: "Conformismo e sovversione: ecco i poli degli atteggiamenti comunicativi espressi dalla nostra letteratura" (Czapliński 2007: 199). È chiaro che i suddetti "poli" non devono necessariamente definire atteggiamenti concorrenti e correnti contrastanti tra di loro. Il gioco sovversivo tra entrambi i poli si realizza – e sono i casi più interessanti – nello stesso testo; in esso il conformismo può essere la maschera per la sovversione e questa, a sua volta, una forma camuffata di conformismo. E così all'infinito. In un tale contesto vale certamente la pena riprendere l'idea della "doppia codificazione", non tuttavia nel senso di un'opera che con successo possa essere apprezzata da alcuni come affascinante lettura di divagazione (romanzo rosa, giallo, d'avventura) e da altri come raffinato gioco con le convenzioni, trattato estetico, storiografico ("metaromanzo storiografico") o metaletterario camuffato ecc. Va ricordato che il nostro ipotetico testo è un'opera del secondo tipo (un trattato camuffato) proprio perché è **allo stesso tempo** un'opera del primo tipo (letteratura di divagazione), e viceversa. Se così è, dovremmo pensare al fenomeno non in termini di opposizione (o... o...) ma di congiunzione (e... e...) ⁵⁴.

Orbene, è possibile ritrovare effettivamente, nelle principali manifestazioni della letteratura degli anni Novanta, i segni di una simile sovversione? Va detto chiaramente

⁵⁴ Il che non è contrario alla tesi secondo cui il postmodernismo opererebbe secondo la "norma dell'inclusione", mentre il modernismo secondo la "norma dell'esclusione". Cf. Nycz 2002: 44-45.

che nessuno è riuscito a tal proposito ad apportare prove convincenti. Anzi, col trascorrere del tempo ha cominciato a farsi sempre più diffusa la convinzione del carattere conformistico della più recente produzione letteraria (soprattutto la prosa), acquiescente ai dettami del mercato, alle regole della comunicazione di massa, nonché a un modo convenzionale di intendere la letteratura “di valore”. Mi pare tuttavia che il nostro problema si presenti sotto tutt'altra luce se cerchiamo di trarre qualche indicazione dal ruolo che nella più recente letteratura gioca il *pastiche*, del resto già da tempo riconosciuto come categoria chiave dell'arte postmoderna⁵⁵.

Una parte della critica ha richiamato l'attenzione sul carattere di *pastiche* della corrente dominante della più recente prosa polacca in occasione della discussione su *Esther* di Stefan Chwin, dunque nel 2000⁵⁶. Una tale giudizio ha potuto emergere perché, col tempo, il postmodernismo ha smesso di essere considerato solamente come un particolare prolungamento dell'avanguardia. Ovviamente i critici sono stati aiutati anche dai cambiamenti intervenuti all'interno della stessa letteratura: nelle più recenti opere di alcuni ben noti scrittori il “procedimento” del *pastiche* si manifesta in modo molto evidente. Bata ricordare ad esempio l'opera di Pawel Huelle, e in questo senso basta confrontare *Mercedes-Benz* (2001) o *Castorp* (2004) con *Weiser Dawidek* (1987). Altrettanto istruttivo potrebbe essere il confronto di alcuni libri di Stefan Chwin, da *Zona prezydenta* (La moglie del presidente, 2005) o *Dolina Radości* (La Valle della Gioia, 2006) a *Hanemann* (1995). Nondimeno, osservate da questa nuova prospettiva, anche opere precedenti hanno rivelato aspetti di cui prima non ci si era accorti. In tal modo la letteratura delle piccole patrie, fino a non molto tempo fa ritenuta la principale prova della vitalità del mitografismo modernistico, si è rivelata una particolare “contraffazione” del modernismo, che si finge, sostituisce e in ultima analisi disattualizza e invalida ciò per cui si spaccia: da qui “il lavoro da talpa”, le manovre da agente segreto! Nel passaggio successivo non è stato difficile, ormai, sostenere che il carattere di *pastiche* caratterizza anche la “prosa impegnata”, popolare nelle giovani cerchie letterarie degli ultimi tempi. Recentemente fenomeni affini si sono manifestati in modo evidente anche nella poesia – e si ricordino almeno i volumi di T. Różycki e J. Dehnel, che hanno avuto una risonanza enorme.

⁵⁵ Come è noto tale tesi è stata formulata da Charles Jencks. Cf. anche Jameson 1988; Nycz 1993. Una posizione ambivalente nei confronti del *pastiche* contemporaneo l'ha presa ultimamente Czaplinski: “Il *pastiche* come innovazione minima del sistema, come immissione di ciò che è diverso in ciò che è simile, esorta a una ricezione attiva. Allo stesso tempo il *pastiche* è però una tacita ammissione d'impotenza e incapacità innovativa, costituendo una prova evidente del fatto che all'artista contemporaneo non è rimasto ormai che, per usare le parole di Jean Baudillard, l'«amministrazione dei rimasugli»” (Czaplinski 2007: 189-190).

⁵⁶ Cf. per es.: “il libro [di Chwin] non tanto si iscrive nella tradizione del grande romanzo realista del XIX e XX secolo, non tanto imita i modelli dell'antichità e le convenzioni dell'epoca oggi classica, quanto piuttosto copia, direttamente... Mann, Dostoevskij, Tolstoj, ma anche i nostri grandi realisti (Prus per esempio)” (Nowacki 2000).

Va sottolineato che, nelle opere più recenti, oggetto di imitazione non sono esclusivamente i generi della letteratura popolare, ma soprattutto le convenzioni elaborate dagli scrittori della letteratura modernista, o addirittura le opere di qualche classico di quel periodo. Il *pastiche* non consiste dunque nel fatto che le convenzioni popolari del romanzo o del giallo vengono infarcite di elementi ad esse estranei. Accade anzi il contrario: sono proprio, tra le altre cose, i richiami alla letteratura popolare che introducono l'elemento di finzione e sospendono la validità conoscitiva delle convenzioni artistiche alte.

Ancora nel 1991 Grzegorz Działowski scriveva di due prospettive del postmodernismo (cf. Działowski 1991). Ai nostri fini vale la pena rivolgere l'attenzione soprattutto a quella delle due che lo studioso in altro luogo definiva "postmodernismo neoconservatore" (Działowski 1993: 13 e ss.)⁵⁷. Działowski riconosce come suo principale ideologo Daniel Bell: si tratta di un atteggiamento nel quale "l'impulso modernistico viene sostenuto in ambito tecnico-economico, viene avversato invece in ambito culturale" (Działowski 2003: 25). Si potrebbe addirittura azzardare l'affermazione che i progetti di una "seconda" o anche "altra" modernità (per esempio Charles Taylor o, sul fronte polacco, Agata Bielik-Robson), sui quali tanto si è dibattuto negli ultimi tempi, in realtà non segnano affatto una "involuzione" del postmodernismo, ma costituiscono invece proprio lo sviluppo della sua prospettiva neoconservatrice.

A quanto pare sono molti gli aspetti che legano la letteratura delle "piccole patrie" all'atteggiamento neoconservatore (o liberal-conservatore). Comuni possono risultare certi motivi ideologici, come la manifesta avversione all'avanguardia o anche l'evidente preoccupazione per la condizione spirituale dell'uomo contemporaneo (cf. ad esempio l'ultimo romanzo di Paweł Huelle, *Ostatnia wieczerza* – L'Ultima cena, 2007). Ma è chiaro che tale comunanza si manifesta persino quando appare difficile parlare di legami ideologici. Scrive Działowski:

La rinascita religiosa gioca un ruolo importante nella concezione di Bell e dei neoconservatori; la religione deve riempire il vuoto spirituale dei nostri tempi, opporsi al nichilismo culturale del modernismo. [...] E tuttavia non disturba che il risveglio di atteggiamenti religiosi postulato dai neoconservatori, il ritorno del mito e della fede nella struttura mitica del mondo vadano incontro proprio a una delle tendenze caratteristiche del postmodernismo, quella che Ihab Hassan chiama "immanences" e Jean Gebser nascita della coscienza integrale (Działowski 2003: 27-28)

Ovviamente gli scrittori polacchi direbbero che a loro interessa piuttosto il superamento del postmodernismo – di quel postmodernismo, però, che rimane l'erede

⁵⁷ Una versione ampliata e aggiornata dell'articolo col titolo *Co po nowoczesności? Dwie perspektywy postmodernizmu* [Che cosa dopo il postmoderno? Due prospettive del postmodernismo] è comparsa nell'antologia *Postmodernizm. Teksty polskich autorów* [Postmodernismo. Testi degli autori polacchi] (cf. Działowski 2003).

dell'avanguardia continuando la sua missione devastatrice. In ogni caso le osservazioni di Dziamski gettano una luce fondamentale, per esempio, sul fenomeno della fortuna di Olga Tokarczuk. L'opera di questa popolarissima scrittrice viene spesso discussa nel contesto dello jungismo, della *new age*, delle tradizioni gnostiche, del femminismo. Allo stesso tempo essa è stata accettata da una larga parte della critica e del pubblico di orientamento tradizionalista perché fa appello alle esigenze spirituali e richiama alla restituzione del legame fondamentale, dialogico che lega l'uomo al mondo, inteso sempre come totalità.

Non distante dal neoconservatorismo bisognerebbe collocare l'anarco-conservatorismo che, grazie alla rivista "bruLion" si è manifestato in modo distinto nella vita letteraria polacca all'inizio degli anni Novanta. A indurre a riconoscere in tale fenomeno una corrente postmodernista sono gli studi di Aleša Erjavec (1994 e 1996). L'autore rivolge l'attenzione su un tratto specifico del postmodernismo nei paesi dell'Europa Centro-Orientale consistente in una subdola fusione dell'eredità dell'avanguardia classica con la popcultura e il populismo di destra. Tale eclettismo iconoclasta è stato una risposta critica al discredito della tradizione di sinistra di cui si è impossessata e servita la dittatura politica. Mi pare che il disegno di Erjavec ben si confaccia a "bruLion", tanto a quello dei tempi eroici della ribellione anarchica, che a quello successivo del fervore cattolico. In tale contesto vale anche la pena di prendere in considerazione l'idea del "banalismo", proposta e sviluppata nello stesso periodo da Pawel Dunin-Wąsowicz (rivista "Lampa i Iskra Boża").

Che cosa succede invece con la seconda variante del postmodernismo, quella da Dziamski definita "prospettiva poststrutturalista"? Richiamandosi direttamente alla filosofia francese della differenza, appellandosi alla tradizione dell'avanguardia, attingendo alle esperienze della letteratura americana a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, essa si adatta molto meglio all'immagine stereotipata e assai diffusa in Polonia del postmodernismo. Difficile inoltre non notare come tale atteggiamento si sia da noi manifestato in modo meno distinto e non abbia ottenuto grande successo, il che del resto corrisponde alla tendenza generale di questo periodo a livello mondiale. Va tuttavia preso in considerazione un gruppo di poeti che nella seconda metà dello scorso decennio ha ottenuto un prestigio sempre maggiore, il gruppo raccolto attorno a Andrzej Sosnowski. I libri di quest'ultimo, similmente alle proposte di Tadeusz Pióro o Darek Foks (anche prosatore) sono stati spesso letti nel contesto della filosofia della differenza. Con tale formula di postmodernismo mantiene un certo legame anche la corrente femminista, del resto molto diversificata al suo interno (dai modi programmaticamente richiamantisi agli slogan dell'emancipazione di una Izabela Filipiak alla stilizzazione di atteggiamenti scandalistici e ai flirt con la popcultura di una Manuela Gretkowska). Vale la pena anche di volgere lo sguardo alle opere della letteratura *fantasy* o di quegli scrittori che non hanno rinunciato a pratiche ludico-sperimentali (per es. A. Ubertowski, C.K. Kęder), perché il fatto che le loro proposte siano passate senza grande eco, non significa affatto che esse debbano essere prive di valore.

Dalla descrizione qui appena abbozzata emerge il prevalere, sulla scena letteraria polacca dopo il 1989, di tendenze postmoderniste, soprattutto se si guarda alle opere di autori appartenenti alla media e giovane generazione. In generale si tratta comunque di un postmodernismo “debole” o addirittura “latente”, diffidente nei confronti di un mondo in cui le categorie di identità e appartenenza geografica perdono significato; un postmodernismo che ha timore della cultura di massa, che si richiama volentieri ai classici della letteratura moderna (Schulz, Miłosz, corrente dei *Krzyj*) e che dopo un secolo riabilita ... il filisteo. La sua “*post-ità*” si manifesta attraverso l'estetica del *pastiche*, con la quale si esprime l'amara consapevolezza che il rinnovamento dei modelli ammirati è ormai impossibile, che la missione rivelatrice della letteratura si è esaurita. Si manifesta anche l'accettazione, piena di rassegnazione, della condizione di periferia – della letteratura nei confronti dei nuovi mezzi di comunicazione, della enclave artistica nei confronti della cultura di massa, della Polonia e dell'intera regione nei confronti dei salotti del mondo che dettano le ultime mode artistiche e intellettuali. Si manifesta infine la **segreta collaborazione** coi mezzi di comunicazione elettronici, con la cultura di massa, con le mode artistiche e intellettuali. Come ho già sottolineato, fenomeni che apertamente si richiamano al postmodernismo erano bensì presenti nel complesso dei fattori che offrivano la possibilità di ridefinire la cultura polacca, ma non hanno avuto ruolo dominante né grande successo. In un modo o nell'altro, il 1989 può essere quindi a buon diritto considerato l'anno d'inizio del postmodernismo nella più recente letteratura polacca. Com'è ovvio, tale interpretazione lascia non risolta la questione dei mutamenti politici: il 1989 può essere visto in quest'ottica solo come una comoda data orientativa e si può considerare che la crisi culturale avrebbe avuto luogo indipendentemente dagli avvenimenti socio-politici; nondimeno ritengo che questi ultimi siano da considerare come uno sfondo e un contesto importante per il loro svolgimento e la loro definizione. Essi hanno rafforzato gli atteggiamenti nostalgici e sentimentali, hanno deciso dell'autorità del mercato, hanno fondato il mito della “*proza środka*” (“prosa del centro”) e l'idea del ritorno al romanzo borghese; in poche parole, hanno facilitato il successo della “prospettiva neoconservatrice”.

(Traduzione di Lorenzo Costantino)

Bibliografia

- Bauman 2002: Z. Bauman, *Modernità liquida*, Bari 2002.
- Czapliński 1997: P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996* [I segni di svolta. Sulla prosa polacca 1976-1996], Kraków 1997.
- Czapliński 2007: P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości* [Il ritorno della centrale. La letteratura nella nuova realtà], Kraków 2007.

- Dziamski 1991: G. Dziamski, *Dwie perspektywy postmodernizmu* [Due prospettive del postmodernismo], in: A. Zeidler-Janiszewska (a cura di), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej* [Postmodernismo in prospettiva filosofico-culturologica], Warszawa 1991, pp. 43-52.
- Dziamski 1993: G. Dziamski, *O postmodernizmie najszerszej pojętym* [Sul modernismo sensu latissimo], in: A. Jamrozikowa (a cura di), *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce* [Ispirazioni postmoderniste nelle scienze umanistiche], Warszawa-Poznań 1993 (= "Poznańskie Studia z Filozofii Nauki", 13), pp. 11-26.
- Dziamski 2003: G. Dziamski, *Co po nowoczesności? Dwie perspektywy postmodernizmu* [Che cosa dopo il postmoderno? Due prospettive del postmodernismo], in: M.A. Potocka (a cura di), *Postmodernizm. Teksty polskich autorów* [Postmodernismo. Testi degli autori polacchi], Kraków 2003, pp. 21-40.
- Erjavec 1994: A. Erjavec, *Postmodernizm i kondycja postsocjalistyczna* [Il postmodernismo e la condizione postsocialista], (trad. di B. Frydryczak), in: A. Zeidler-Janiszewska (a cura di), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna* [L'arte e l'estetica dopo l'avanguardia e la filosofia postmodernista], Warszawa 1994, pp. 85-105.
- Erjavec 1996: A. Erjavec, *Przednia i wsteczna straż: awangarda i retrogarda* [Guardia avanti, guardia indietro. L'avanguardia e la retroguardia], trad. di G. Dziamski, in: G. Dziamski (a cura di), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* [L'avanguardia in prospettiva postmoderna], Poznań 1996, pp. 39-48.
- Jameson 1998: F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* [Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo], trad. di K. Malita, "Pismo Literacko-Artystyczne", 1988, 4, pp. 64-95.
- Nowacki 2000: D. Nowacki, *Ladnie prze-pisane* [Bella copiatura], "Nowe Książki", 2000, 3, pp. 56-57.
- Nycz 1993: R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [Parodia e pastiche. Dalla storia delle nozioni artistiche nella consapevolezza letteraria del '900], in: Id., *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* [Il mondo testuale. Poststrutturalismo e le scienze della letteratura], Warszawa 1993, pp. 174-188.
- Nycz 2002: R. Nycz, *Literatura nowoczesna – cztery dyskursy* [Letteratura moderna – quattro discorsi], "Teksty Drugie" 2002, 4, pp. 35-46.

- Orska 2006: J. Orska, *Rytuał przelomu* [Rituale della svolta], "FA-art", 2003, 1-2 (ristampa in: Id., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006* [Narrazioni liriche. Nuove tendenze nella poesia polacca 1989-2006], Kraków 2006, pp. 76-82).
- Rabizo-Birek 1997: M. Rabizo-Birek, *Miżeria w sosie własnym* [Miseria in salsa naturale], "Twórczość", 1997, 3, pp. 113-117.

Qualche osservazione conclusiva

Trarre delle conclusioni generali non sarebbe facile e, in sostanza, non è neppure questo lo scopo fondamentale di un forum. Quello che ci siamo proposti è proprio di offrire una varietà di risposte ad una varietà di domande su un argomento che riguarda l'attualità letteraria e culturale di uno dei più importanti paesi dell'Europa di oggi, la Polonia. Non possiamo che esprimere il nostro ringraziamento agli studiosi e scrittori polacchi che hanno aderito all'iniziativa, inviandoci dei contributi anche assai elaborati.

Alcuni degli autori hanno risposto puntualmente a una parte delle domande che erano state formulate. Altri hanno elaborato le proprie risposte in forme che ricordano più propriamente un articolo: per loro, le domande da noi formulate sono servite, più che come traccia da seguire schematicamente, come punto di partenza o fonte d'ispirazione per approfondire uno e due aspetti particolari o per ampliare il discorso in senso ampiamente culturale, anche sociologico.

Una delle conclusioni che mi pare – da osservatrice esterna quale sono – si possano trarre è che, nonostante la proliferazione di romanzi “trasgressivi”, la domanda (da parte del pubblico) di opere ed operette che volevano porsi come rottura radicale con la tradizione, la fioritura della poesia “linguistica”, affrancata da motivazioni etiche e ideali – nonostante l'indubbio impatto che tutto ciò ha avuto sulla cultura del “dopo-1989”, restano molto forti i legami della prosa e della poesia polacca con le proprie tradizioni. In questo senso, anche la forma tradizionale del saggio che alcuni dei nostri autori hanno privilegiato sembra occupare ancora (e possiamo pur dire: fortunatamente) un posto di rilievo nella tradizione critica polacca, mentre più agili forme “minori” di approccio critico quali appunto il forum o l'intervista, col loro carattere pubblicitario e contingente, fanno parte in un certo senso della rottura.

Come dice uno degli specialisti qui presenti, la nuovissima generazione di poeti e prosatori, dopo il 1989, ha provato a fare a meno della tradizione ignorando tutti i grandi del passato, ma già pochi anni dopo nuovi scrittori e poeti hanno perfettamente capito che dovevano ripartire dal punto dove erano arrivati i rappresentanti della grande generazione dei settantenni e ottantenni (a cominciare ad esempio da T. Różewicz): questi non potevano creare la nuova letteratura, ma senza di essi non si trovava un vero sviluppo per le giovani generazioni. Nei contributi qui stampati i lettori trovano varie osservazioni, a volte anche divergenti, sulle varie modalità con cui le nuove generazioni di scrittori recepiscono, elaborano e contestano le varie eredità: quella ‘classica’ o dell'avanguardia, quella del modernismo o del cinquantennio comunista, quella nazionale e quella europea occidentale ed americana. Mi pare però di poter dire che, per molti aspetti, i legami con la tradizione sono ancora molto forti.

Tutti concordano sul fatto che sembra essere stata vana l'attesa di un nuovo romanzo realistico (tipo *Przedwiośnie*) che, nel 1989, avrebbe dovuto avere la funzione che ebbe il capolavoro di Żeromski dopo il 1918. E probabilmente è bene così. J. Jarzębski ha approfondito questo tema rilevando il complesso giuoco di rimandi e opposizioni fra

realismo e fantastico (laddove il primo prende anche aspetti di miracoloso ed acquista dimensione etica) e concludendo che il realismo è incapace di creare senso e ordine morale e crea il fantastico come sua “protesi”. Anche questo ci ricorda quanto forte sia ancor oggi, nonostante tutto e non fosse che per essere contestata, la tendenza all’impegno (etico, civile e intellettuale) nella cultura polacca.

All’impegno si contrappone la rottura, la trasgressione. Essa si manifesta nel grottesco e nel fantastico, nelle scelte di registro linguistico, nella voluta apertura allo slang (non da tutti i critici qui apprezzata, come risulta da una delle risposte di Ja. Mikołajewski, e non posso che concordare sui dubbi nei confronti di certi eccessi), nel “dialogo” con alcuni generi particolarmente cari alla tradizione, qui ad esempio la poesia d’amore e più specificamente il sonetto (il contributo ad esso dedicato illumina molto bene gli episodi di continuità e di “decostruzione” di questo genere). La lingua è certamente elemento importante della trasgressione e della rottura: la “poesia linguistica” si oppone come giuoco a quella delle idee, gli scarti di stile e registri offrono (a volte anche facili) mezzi di successo per la scrittura giovanile e contestataria. Alcuni contributi mettono però in evidenza come la lingua non sia elemento unico, a volte neppure fondamentale per la creazione trasgressiva: M. Cuber porta giustamente l’esempio di Pilch, la cui innovazione provocatoria non è necessariamente da considerare del tutto separata dalla tradizione e si attua in una narrazione sostanzialmente realistica e di contenuto non necessariamente provocatorio.

Lo studio di P. Czaplinski offre un’analisi a tutto tondo della reazione della società e della letteratura ai cambiamenti avvenuti fra il 1986 e il 2005, e ne delinea due fasi evolutive essenziali: una prima fase di scoperta della pluralità della cultura polacca in cui vengono accolte con entusiasmo le figure dei marginali delle epoche passate (il Capitalista, la Donna, l’Omosessuale, l’Ebreo, il PRL-iano); una seconda fase in cui la società si sente di nuovo minacciata e respinge i marginali al loro margine, auspicando nel contempo la loro assimilazione, e creando così una delle tante aporie e contraddizioni della società contemporanea. Aporie e contraddizioni che l’Autore vede sopravvivere nel perenne contrasto fra “normalità” e “differenziazione”, fra “missione” e “affrancamento dalle ideologie” della letteratura in Polonia. Anche in questo caso, dunque, antichi problemi sembrano rimanere irrisolti e creano sensi di continuità, nonostante le molte pulsioni di rottura.

Gli specialisti di letteratura contemporanea di altri paesi troveranno materia di riflessione nelle pagine dedicate al Postmodernismo. Mi pare che nei contributi qui presentati ci sia una generale tendenza a riconoscere una scarsa adattabilità del termine e del concetto alla letteratura polacca di oggi, anche se per vari aspetti si riconosce che non si può fare a meno di questa categoria euristica e critica, non fosse che per fare delle comparazioni negative.

Tutto il resto lo lasciamo al giudizio e alla curiosità del lettore. Il lettore può trovare molti spunti di riflessione, soprattutto allorché sia in grado di confrontare il materiale qui menzionato con quello di altre letterature. Appare comunque evidente che la lette-

ratura polacca degli ultimi trent'anni ha avuto uno sviluppo rigoglioso, a volte caotico, certamente soggetto ad un giudizio di valore che verrà dal tempo. Appare però anche evidente che la letteratura polacca di oggi si colloca in una posizione di interesse non inferiore a quella degli altri paesi, ad est e a ovest. Saranno certamente utili anche le molte indicazioni bibliografiche sia sulla critica esistente sia sulle traduzioni di opere in italiano, che non sono poi poche.

E qui mi fermo, sperando che nei prossimi volumi della rivista qualcuno desideri approfondire qualche idea suscitata da questo forum, magari per contraddirci o per estendere il discorso ai campi della comparativistica o dell'analisi approfondita di autori e testi!

Giovanna Brogi Bercoff