

Manifesti del futurismo polacco

La presente raccolta è stata pensata in primo luogo per permettere al lettore non padrone della lingua polacca di accostarsi ai principali testi teorici del futurismo polacco. Essa implica però anche qualche riflessione di carattere teorico e critico-letterario. Già sull'aggettivo "teorici" occorre operare delle distinzioni. Ormai da qualche decennio è in atto una riflessione approfondita, volta a determinare se il manifesto vada o meno considerato un genere letterario autonomo e, in caso di risposta positiva, indicare i tratti peculiari e irrinunciabili che lo descrivono. Il problema del manifesto, infatti, è la sua sostanza ibrida, in bilico tra letteratura e azione, che ha portato alcuni studiosi¹ a descriverlo facendo uso della teoria degli atti linguistici di John L. Austin², trasportando così un genere, fino a quel momento visto perlopiù come teorico e pertanto analizzato in termini di semantica, nell'orbita della pragmatica. In quest'ultima, com'è noto, l'interpretazione dell'atto linguistico è inseparabile dal suo contesto e una funzione fondamentale viene attribuita alla categoria dell'intenzionalità. Secondo questa linea di ricerca nella definizione di manifesto non potrebbe mancare la funzione pragmatica di "comunicare delle intenzioni"³. Il manifesto dunque, definito tale in virtù del suo carattere illocutivo, perde la sua determinatezza formale in termini di teoria tradizionale dei generi letterari, dal momento che qualsivoglia testo può essere definito manifesto se comunica delle intenzioni. Peraltro una definizione del manifesto che prenda le mosse dal suo carattere di atto performativo è andata incontro da subito a una serie di difficoltà per via del carattere razionale che quella stessa performatività riveste nella teoria di Austin. Una performatività così concepita non appare adeguata a descrivere testi letterari che spesso giocano consapevolmente con la categoria di intenzionalità, quando non la rifiutano del tutto, come accade con i manifesti dadaisti (nella nostra raccolta è il caso del primo manifesto del futurismo di Varsavia, *I primitivisti alle nazioni del mondo*, contenuto nell'almanacco *Gga*). È d'altronde indubbiamente vero che in quest'ultimo caso i fautori dell'ermeneutica in chiave intenzionale possono comunque leggere l'anti-intenzionalità dei manifesti dadaisti come una intenzionalità *à rebours* (anche dare ad intendere di non avere intenzioni da comunicare è una comunicazione di intenzioni).

Nella critica alla definizione del manifesto in categorie pragmatiche ha portato un contributo fondamentale il dibattito iniziato dalla scuola poststrutturalista, in particolare da Jacques Derrida,

¹ L. SOMIGLI, *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, University of Toronto Press, Toronto 2003; MARTIN PUCHNER, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-gardes*, Princeton University Press, Princeton Oxford 2006; B. WAGNER, *Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen. Zu den performativen Funktionen der Manifeste*, in: *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die Europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, a cura di Wolfgang Asholt e Walter Fähnders, WBG, Darmstadt 1997, pp. 39-57.

² J.L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge 1975.

³ W. ASHOLT, *Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten*, in: *Manifeste: Intentionalität*, a cura di H. van den Berg e R. Grüttemeier, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, p. 17.

che ha posto in discussione i presupposti della teoria di Austin, mettendo in evidenza il ruolo “costruttivo” di ogni analisi pragmatica. Quest’ultima, piuttosto che mettere in luce le intenzioni obiettivamente inerenti a un determinato atto linguistico, non farebbe che riattivarle, non sarebbe dunque mai esterna al testo analizzato. La critica che si è occupata dei manifesti tuttavia, salvo qualche caso marginale, non sembra aver tenuto in gran conto questa discussione e tende a tutt’ora a prendere sul serio l’intenzionalità del manifesto d’avanguardia e pertanto a interpretarlo facendo uso, in maniera più o meno rigida, delle categorie mutuata dalla teoria di Austin e dei suoi seguaci. In questo modo, come fa notare Hjartarson, “tutti gli aspetti irrazionali, ludici e mitografici che sono parte costitutiva della retorica delle avanguardie e travalicano la cornice teorica di una interpretazione fondata sull’analisi linguistica, scompaiono dalla vista” o quanto meno “possono assumere solo una posizione marginale all’interno di una definizione pragmatica del genere manifesto”⁴. Sintomatica a questo proposito è stata la sottovalutazione da parte della critica polacca del primo manifesto del futurismo di Varsavia proprio come atto performativo. Fin dal suo apparire, infatti, è stata ripetutamente messa in evidenza la sua scarsa originalità, la sua contraddittorietà e la nebulosità dei suoi intenti. Ciò ha paradossalmente impedito di cogliere che il valore performativo di questo manifesto, a differenza dei successivi manifesti di Jasiński, stava proprio nella sua anti-intenzionalità, e dunque la sua valutazione in termini di originalità e coerenza di contenuti va considerata un malinteso⁵. La poetica di *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* infatti non è quella del manifesto futurista, alla quale possono essere ricollegati i manifesti di Jasiński, bensì quella dell’antimanifesto dadaista (cosa peraltro colta dalla critica, senza tuttavia trarne le dovute conclusioni).

Non è nostra intenzione in questa sede (né sarebbe probabilmente opportuno in generale) cercare di superare la dicotomia tra manifesto come testo secondario il cui scopo è quello di spiegare al pubblico le intenzioni dell’autore o del gruppo che rappresenta, quando queste siano reputate come non più intelligibili o direttamente ricavabili dall’operato artistico, e manifesto come genere letterario autonomo e parificato ad altri consacrati dalla tradizione. Una lunga tradizione editoriale convalidata, se non addirittura iniziata, dal futurismo italiano ha imposto ormai da un secolo al pubblico dei lettori una lettura parallela dei manifesti e delle opere poetiche e narrative, consacrando l’autoriflessione a elemento costitutivo del discorso estetico del modernismo. Va inoltre ricordato che, se gli enunciati performativi contenuti in una parte considerevole dei manifesti delle prime avanguardie vanno giustamente individuati e analizzati, nella maggior parte dei casi sarebbe ingenuo e fuorviante attribuire loro una valenza politica, ovvero prenderli alla lettera come espressioni di intenti immediatamente realizzabili nella realtà. La poetica della metafora, ingrediente costitutivo del genere manifesto alla pari di altri generi letterari, a dispetto di tutte le dichiarazioni in esso contenute, ne sposta di nuovo il campo d’appartenenza verso la letteratura. Del resto il flirt del manifesto artistico con la politica è all’origine stessa del manifesto come genere letterario, dal momento che esso fin dagli esordi della sua storia come genere autonomo (nella seconda metà dell’Ottocento) prende a modello il manifesto politico (un esempio straordinario di *pastiche* stilistico basato sui proclami politici sono il *Manifesto al popolo polacco in relazione a un’immediata futurizzazione della vita* e il *Manifesto della poesia futurista* che qui pubblichiamo in traduzione).

⁴ B. HJARTARSON, *Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*, Winter Verlag, Heidelberg 2013, p. 27.

⁵ Cfr. A. LAM, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, p. 167.

Ed è proprio la natura anfibia del manifesto tra letteratura e impegno politico una delle aporie più interessanti della breve parabola del futurismo polacco, riscontrabile pienamente già nei testi che qui mettiamo per la prima volta a disposizione del lettore italiano. Per questo motivo includiamo non solo i primi manifesti propriamente detti, cioè quelli che si autodefiniscono come tali, pubblicati nell'almanacco *Gga* e nella prima *Jednodniówka*, e l'ultimo, molto meno noto, pubblicato nel primo e ultimo numero di «Awangarda» (1924), ma anche un testo autoriflessivo di fondamentale rilevanza per la comprensione dell'immagine che l'ideologo del movimento, Bruno Jasioński, aveva dello stesso, ovvero il vasto articolo pubblicato nel sesto numero di «Zwrotnica» del 1923 e intitolato *Il futurismo polacco (un bilancio)*, nel quale Jasioński spiegava ai lettori perché il futurismo polacco fosse finito. Con qualche semplificazione si può dire che il futurismo polacco finisca nel momento in cui la metafora cessa di soddisfare Jasioński come arma politica. Di questa svolta è testimonianza significativa l'introduzione alla raccolta poetica di Stern e Jasioński del 1924, recante un titolo che non lasciava dubbi quanto alla direzione politica che gli ex futuristi avevano intrapreso, *La terra a sinistra*. In fondo proprio la meteora del futurismo polacco smaschera al meglio l'equivoco sulla performatività del manifesto come atto linguistico, una performatività talmente metaforica che a uno scrittore come Jasioński, il quale ambiva fattualmente a cambiare il mondo, non bastava più. La rivoluzione doveva prendere il posto dello happening.

I testi selezionati per questa piccola antologia, da quelli entrati fin dall'inizio nel canone del futurismo polacco a quelli presentati qui per la prima volta (e non solo per il lettore italiano), vogliono essere anche testimonianza di una realtà che, pur nella brevità della sua durata, fu ben più complessa dell'immagine semplificata tramandataci dalla vulgata manualistica. È infatti invalsa una lettura triadica (il cui sostrato ideologico non sfugge a nessuno⁶) dell'evoluzione del futurismo polacco: da una prima fase anarchico-individualistica, identificata nel gruppo di Varsavia e qui rappresentata dal manifesto *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, attraverso la fase utopica, sopravvenuta dopo la riunione dei due gruppi sotto la guida di Jasioński, all'insegna di un ideale artistico già orientato verso modelli di carattere costruttivistico, fino alla fase finale, coincidente con lo scioglimento del gruppo e il diretto impegno politico di alcuni dei suoi rappresentanti. La critica più recente ha giustamente avvertito la necessità di incorporare questa struttura schematica in narrazioni minori, individuali, che tengano conto anche di personalità originali e non facilmente riconducibili a una narrazione unitaria, come quella del pittore-poeta Tytus Czyżewski, di cui traduciamo due brevi e rappresentativi manifesti, il cui legame con l'esperienza del Formismo non si interrompe mai, o quella dei futuristi "minori", non appartenenti al gruppo ufficiale, opportunamente ricordati da Krzysztof Jaworski nella parte critica di questa pubblicazione. Presentiamo infine in traduzione per la prima volta dalla sua uscita nel 1924 un testo di difficile reperimento, non un manifesto in senso stretto, ma una risposta di Stern a Irzykowski che si inserisce all'interno della polemica sul carattere plagiatario del futurismo polacco, di cui parla l'articolo di Andrea De Carlo, e che ritorna sul tema cruciale della macchina dimostrando come le posizioni espresse da Jasioński nei suoi manifesti e nel suo saggio *Il futurismo polacco (un bilancio)* fossero condivise come programma ideologico del movimento.

Un'ultima precisazione. Dopo un'attenta riflessione abbiamo rinunciato al tentativo di rendere in italiano la grafia riformata utilizzata da Jasioński nei testi pubblicati nelle due

⁶ Cfr. H. ZAWORSKA, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, p. 180.

jednodźwięki (qui in particolare si tratta dei quattro manifesti fondamentali *Al popolo polacco in relazione a un'immediata futurizzazione della vita*, *Manifesto sulla critica artistica*, *Manifesto sulla poesia futurista* e *Manifesto sull'ortografia fonetica* che appunto ne rende conto). Siamo consapevoli che con ciò va perduto un elemento fondamentale della *facies* testuale, tutt'altro che accessorio rispetto al contenuto ideologico, ma le possibilità fonetiche e ortografiche dell'italiano si sono rivelate estremamente limitate per poter efficacemente far fronte all'operazione proposta da Jasieński per il polacco. La riforma ortografica attende ancora uno studio approfondito che ne metta in evidenza, al di là dell'aspetto dissacratorio di facciata, la sua profonda consonanza con le coeve riflessioni sulla fonologia di linguisti come Jan Baudouin de Courtenay. In compenso abbiamo posto particolare attenzione alla resa grafica, un aspetto troppo spesso trascurato nelle edizioni polacche di questi testi. Soprattutto per quelli in cui l'aspetto grafico dell'originale è marcato (ciò vale in particolare per il manifesto dei futuristi di Varsavia che apre l'antologia e per una parte dei testi tratti dalla prima *jednodźwięka*) ci siamo sforzati il più possibile che anche la traduzione fosse rispettosa dell'originale nell'uso del grassetto, delle spaziature e delle svariate dimensioni dei caratteri.

ANATOL STERN, ALEKSANDER WAT

I PRIMITIVISTI ALLE NAZIONI DEL MONDO E ALLA POLONIA⁷

la grande scimmia arcobaleno chiamata Dioniso è crepata ormai da tempo.
gettiamo via la sua putrida eredità proclamiamo:

I. LA CIVILTÀ, LA CULTURA,
CON LA LORO MORBOSITÀ – NELL’IMMONDEZZAIO.
scegliamo la semplicità, la rozzezza, l’allegria, la salute, la trivialità, il riso.
il riso ingrassa l’anima e le fa venire i polpacci forti e grossi.
rinunciamo liberamente al decoro, alla serietà, al pietismo.
le foglie d’alloro con cui cingete i nostri capi le useremo come erbe aromatiche.

II. CANCELLIAMO LA STORIA E LA POSTERITÀ.

nonché roma tolstoj, la critica i cappelli le indie la baviera e cracovia. la polonia deve ricusare la tradizione, la mummia del principe giuseppe e il teatro. **la città la distruggiamo.** ogni meccanismo – gli aeroplani, i tramvai, le invenzioni il telefono. al loro posto mezzi primitivi di comunicazione. l’apoteosi del cavallo. case soltanto pieghevoli e portatili. un linguaggio urlato e rimato.

III. il sistema sociale lo intendiamo come potere di autentici imbecilli e capitalisti, è il terreno più fertile per il riso e per la rivoluzione.

IV. le guerre si dovrebbero fare a scazzottate. l’omicidio è antiigienico. le donne bisogna cambiarle spesso il valore di una donna consiste nella sua fertilità.

V. IL PRIMITIVO.

VI. arte è solo ciò che dà salute e riso.

L’ESSENZA DELL’ARTE STA NEL SUO CARATTERE DI SPETTACOLO CIRCENSE PER LE GRANDI MASSE.

sue caratteristiche sono esteriorità ordinarità e pornografia non celata.

l’arte è scienza.

spazziamo via dalla losca taverna dell’infinito, quelle misere isteriche creature chiamate poeti, schiacciate dall’inappagamento dal dolore dalla gioia di vivere, dall’estasi dall’estetica, dall’ispirazione, dall’eternità. **invece dell’estetica l’antigrizioso. invece dell’estasi - l’intelletto.** creazione consapevole e intenzionale.

⁷ A. WAT, A. STERN, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, in: IDEM, *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Warszawa 1920. Una traduzione italiana, incompleta e non scevra da refusi, già uscita in: WL. KRYSINSKI, *Un’automobile, una mitragliatrice, uno schiaffo, una scimmia crepata. Confronto tra Futurismo italiano e Futurismi slavi*, in «Avanguardia Rivista di letteratura contemporanea», I/2, 1996, pp. 108-118. Una seconda traduzione, anch’essa incompleta e in qualche punto lievemente discordante dall’originale (perché basata sulla citazione orale), è contenuta in: A. WAT, *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*, a cura di L. Marinelli, Sellerio Editore, Palermo 2013, pp. 54-55. Ove non indicato diversamente, tutte le note vanno intese come note del traduttore.

VII. oggetti vorticanti come materiale d'arte. trasformare i teatri in edifici circensi. musica è l'urtarsi reciproco di due o più corpi. tutto il resto è frastuono. combattiamo il violino anti-futurista e tutte le voci della natura. risse di strada con i beethoveniani.

bisogna strappare dalle pareti quei pezzi di tela chiamati quadri. dipingere le facce i vestiti la biancheria. la gente, le case i marciapiedi. la scultura non esiste.

VIII. la poesia. manteniamo rima e ritmo poiché sono primari e fecondi. **distruzione delle regole che limitano la creatività il pregio della goffaggine.**

arbitrarietà di forme grammaticali, di ortografia e punteggiatura, a discrezione dell'autore. mickiewicz è limitato. **słowacki è un farnetico incomprensibile.**

LE PAROLE hanno un proprio peso, un suono, un colore, un proprio contorno, OCCUPANO POSTO NELLO SPAZIO. questi sono i valori decisivi della parola, le parole più brevi (il suono) e le parole più lunghe (il libro). il significato di una parola è un fattore secondario e non dipende dall'idea attribuitale bisogna trattarla come materiale sonoro USATO IN MODO NON ONOMATOPEICO.

IX. i principali valori di un libro sono il formato e il suo carattere solo dopo di questi - la trama. pertanto il poeta deve essere al contempo addetto alla composizione e rilegatura del proprio libro deve lui stesso urlarlo ovunque, non declamarlo, per diffonderlo - usare il grammofono e il cinema, i giornali. grammofoni ambulanti, la tela dello schermo, oppure la parete come pagina di un libro letto collettivamente, giornali redatti esclusivamente da poeti.

X. esaltiamo la ragione e per questo rigettiamo anche la logica, limitazione e vigliaccheria dell'intelletto. il nonsense è meraviglioso per il suo contenuto intraducibile che accentua la nostra ampiezza e forza creativa. parimenti l'arte rende esplicito il nostro amore per gli esseri umani e per tutte le cose. spiriamo amore

apriamo gli occhi. allora un maiale ci sembrerà più affascinante di un usignolo, e il gga di un papero ci incanterà più del canto di un cigno.

gga. gga signori, è sceso sull'arena del mondo, sventolando la sua doppia g, a grida, a - è la bocca di questa bestia meravigliosa e volgare. anzi il suo muso, ceffo o grugno.

[Traduzione Lidia Mafrica]

BRUNO JASIEŃSKI

AL POPOLO POLACCO IN RELAZIONE A UN'IMMEDIATA FUTURIZZAZIONE DELLA VITA⁸

Avendo ben chiaro che una riforma sporadica e isolata dell'arte a prescindere dal suo legame con la vita stessa, della quale ogni arte è battito e funzione organica, deve necessariamente risultare vuota, sterile e inutile, non avendo contemporaneamente il tempo per compiere necessari passi preliminari e propedeutici in codesta direzione – la vita e l'arte polacche minacciano di morire soffocate e l'unico mezzo possibile ed efficace in tale caso è una tempestiva tracheotomia – noi, futuristi polacchi, ci accingiamo oggi a una grande e radicale ristrutturazione e riorganizzazione della vita polacca e chiamiamo tutti gli abitanti della libera Repubblica Polacca a un'azione comune organizzata e al soccorso.

La guerra mondiale con l'immenso spostamento di interi stati, classi e nazioni ha causato un grande spostamento di valori. Il risultato è la crisi della cultura che sta davanti agli occhi di tutta l'Europa occidentale e orientale. Da noi questa crisi si manifesta in forma particolarmente acuta e specifica. Un secolo e mezzo di servitù politica hanno impresso su tutta la nostra fisionomia, psiche e produzione un marchio duro e indelebile. La nostra consapevolezza culturale non ha potuto svilupparsi con la libertà di cui godevano gli stati occidentali. Era giocoforza che tutta la nostra energia nazionale si sfogasse nell'esercizio della massima resistenza, in una estenuante e laboriosa lotta per la sopravvivenza della lingua, della vita e delle organizzazioni nostre. In questa stessa lotta per la sopravvivenza del nostro "io" nazionale e per la costruzione di una psiche nazionale dura, infrangibile, resistente a tutto e capace di vivere si è sfogata anche l'arte polacca.

Noi, futuristi polacchi, vogliamo qui rendere omaggio alla poesia romantica polacca del tempo di cattività, i cui fantasmi oggi rincorreremo e a cui daremo il colpo di grazia senza pietà – omaggio perché in tempi, nei quali il Popolo Polacco si ripiegava in se stesso e lentamente maturava, essa non fu arte "pura", bensì profondamente nazionale, perché fu scritta con la linfa e il sangue della vita che scorre tumultuosa, perché fu battito e grido del proprio giorno, quale in generale ed esclusivamente ogni arte può e deve essere.

Per questi stessi motivi oggi, quando con la riconquista dell'autonomia politica la vita polacca è entrata in una fase completamente nuova e si è ritrovata davanti milioni di problemi che stavano in agguato alle sue porte, ai quali ancora ieri non v'era neppure il tempo di pensare, e ai quali oggi occorre dare già una risposta immediata e categorica, se non vogliamo che le onde incombenti di nuovo ci travolgano, gridiamo a voi:

Basta essere un popolo-panottico che produce solo mummie e reliquie. Un presente matto e irrefrenabile picchia a tutte le nostre porte e finestre, grida, attira su di sé l'attenzione, avanza pretese. Se non siamo in grado di dar vita a nuove categorie, nelle quali possa trovar posto, se non siamo in grado di creare una nuova arte, nella quale esso possa esprimersi fino in fondo in forma di canto – non sopravvivremo.

⁸ B. JASIEŃSKI, *Do narodu polskiego w sprawie natyhmiaszowej futuryzacji życia*, in: *Jednodniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego, wydanie nadzwyczajne na całą zeczpospolitą polską*, Kraków, giugno 1921, pp. 1-2.

Occorre spalancare tutte le porte e le finestre, svanisca il tanfo di cantine e di incenso da chiesa, che vi hanno educato a respirare fin da piccoli. Con gli occhi fissi su giganteschi respiratori vi veniamo incontro.

Sulla scia di St. Brzowski annunciamo una grande svendita di vecchie cianfrusaglie. Vendiamo a prezzi stracciati vecchie tradizioni, categorie, abitudini, uova pasquali decorate e feticci.

Il gran panottico nazionale del Wawel.

Da piazze, giardinetti e vie trascineremo via con le carriole le mummie rinsecchite dei mickiewicz e degli slowacki. È ora di liberare i piedistalli, ripulire le piazze, preparare il posto a quelli che vengono.

Noi, uomini dai vasti polmoni e dalle spalle robuste, starnutiamo ai nauseanti odori del vostro messianismo di ieri e vi proponiamo un messianismo nuovo, unico, contemporaneo e pazzo. Se non volete essere l'ultima nazione in Europa, ma se al contrario volete essere la prima, finitela una buona volta di cibarvi di vecchi avanzi dalla cucina dell'Occidente (ci possiamo permettere un menù tutto nostro), e nella grande gara per il record della civiltà affrettatevi alla meta a passi brevi e sintetici.

Ci accingiamo a costruire una nuova casa per il Popolo Polacco allargato che nella vecchia ormai non ci entrava più. Da soli non ce la facciamo. Invitiamo tutti i vivi, tutti coloro cui la vecchia casa va stretta e tutti i volenterosi ad aiutarci.

Dichiariamo:

Il grande spostamento delle classi a Oriente e ad Occidente continua. Prende la parola una nuova forza – il proletariato consapevole. Ha inizio la grande trasvalutazione dei valori. Si misurano tutte le giustizie e le ingiustizie di una cultura millenaria, creata alle sue spalle e a suo costo. Si misurano con l'unico criterio della vita militante: il lavoro duro, ferreo, organico. Segue una grande revisione delle tessere. Chi non è in grado di render conto della parte da lui svolta nella vita con quest'unica moneta – non la passerà.

Sottolineiamo i tre momenti fondamentali della vita contemporanea: la macchina, la democrazia e la folla.

La vita delle classi intellettuali sta attraversando un lento periodo di degenerazione e nevrastenia. Le categorie di un tempo hanno ormai perso la loro attualità e si sono consunte. Di nuove non ve ne sono ancora. È un momento di crisi generale. La vita stessa, invece di essere per principio gioia e ditirambo, assume sempre più distintamente il carattere di un duro obbligo imposto dall'esterno. L'uomo moderno non è più capace di gioire in maniera organica della vita. L'epidemia di suicidi, di deragliamenti, di esaurimenti e ipertragedizzazioni non è che la logica conclusione del fenomeno in questione. Questo stato di cose non può più rimanere a lungo immutato. Occorre intraprendere una terapia di cura immediata ed energica. Come uno dei fattori decisivi proponiamo:

Più sole.

Un proverbio della saggezza dell'antica Cina: "Prendi con te l'ombrello anche quando splende il sole" è divenuto da noi qualcosa di stabilito e organico.

Rigettiamo gli ombrelli, i cappelli, le bombette, andremo in giro a testa scoperta. I colli nudi. Occorre che ciascuno si abbronzì il più possibile. Si devono costruire le case con le pareti di vetro sul lato sud. Più luce, aria e spazio. Se il Parlamento polacco tenesse le sue sedute all'aperto, avremmo senza dubbio una costituzione ben più soleggiata.

L'uomo contemporaneo, la cui energia è per $\frac{3}{4}$ assorbita dalla professione, ha bisogno di un cibo sano e forte, di emozioni nuove, aspre e sintetiche. Tali emozioni gli può dare solo l'arte. L'arte dovrebbe essere il succo e la gioia della vita e non la sua prefica né la sua consolatrice. Rompiamo una volta per tutte con le finzioni della cosiddetta "arte pura", "arte per l'arte", "arte per l'assoluto". **L'arte deve essere esclusivamente e innanzitutto umana, cioè per gli uomini, di massa, democratica e universale.**

Consapevoli del compito che l'arte ha da svolgere nei confronti dell'oggi e dei suoi problemi, gridiamo:

Artisti, scendete in strada!

L'arte che si annida in sale da concerto, mostre, palazzi dell'arte etc. con qualche centinaio, foss'anche con qualche migliaio di posti non è che una ridicola anemica stramberia, poiché ne usufruisce un 1/100.000.000 di tutti gli uomini. L'uomo contemporaneo non ha il tempo di andare ai concerti e alle mostre, $\frac{3}{4}$ della gente non ne hanno la possibilità. Per questo debbono poter trovare l'arte ovunque:

Poesioconcerti volanti e concerti nei treni, nei tramvai, nelle mense, nelle fabbriche, nei caffè, nelle stazioni, nelle hall, nei passaggi, nei parchi, dai balconi delle case, etc. etc. etc. a qualunque ora del giorno e della notte.

L'arte deve essere una sorpresa, deve penetrare tutto e travolgere.

L'uomo contemporaneo ha cessato ormai da tempo di commuoversi e di avere delle aspettative. I codici legali hanno sottoposto a norme e classificato una volta per tutte ogni sorpresa. La vita che in ciò si differenzia da una macchina moderna, che ammette favolose imprevedibilità, comincia sempre meno a differenziarsi da quella. Le eterne categorie della logica, secondo le quali al concetto A deve immancabilmente far seguito il concetto B, ed entrambi sommati danno senza meno C – sono divenute insopportabili. La moltiplicazione matematica $2 \times 2 = 4$ si ingrandisce fino a raggiungere le dimensioni di uno spaventoso polipo che ha disteso su ogni cosa i suoi tentacoli. Tutte le possibilità della logica fino all'ultima si sono esaurite. Sopravviene il momento dell'eterno ruminare in tondo fino a perdere conoscenza. La vita con la sua logica è divenuta terrificante e illogica.

Noi, futuristi, vogliamo indicarvi una via d'uscita da questo ghetto della logicità. L'uomo ha smesso di gioire, poiché ha smesso di attendersi qualcosa. Solo una vita intesa come balletto di

possibilità e sorprese gli può restituire questa gioia.

Nella giostra delle cose ovvie abbiamo capito, che non c'è nulla di ovvio e che oltre quella logica esiste un mare intero di illogicità, ciascuna delle quali può dar luogo alla propria logica autonoma, nella quale $A+B=F$ e 2×2 fa 777.

Un diluvio di meraviglie e sorprese. Nonsense che danzano per le strade. L'arte è la massa.

Ciascuno può essere artista.

I teatri, i circhi, le rappresentazioni per le strade, messe in scena dal pubblico stesso.

Invitiamo tutti i poeti, i pittori, gli scultori, gli architetti, i musicisti, gli attori, affinché scendano in strada.

La scena gira. Bisogna cambiare gli sfondi.

Quadri come pareti di singoli edifici. Case sfaccettate, tonde e a forma di cono. L'orchestra suona una marcia. La gente vuol marciare al ritmo.

Invitiamo tutti gli artigiani, i sarti, i calzolai, i fabbri, i parrucchieri affinché creino nuovi abiti, nuove capigliature e nuovi costumi, finora mai visti.

Invitiamo i tecnici, gli ingegneri, i chimici a scoprire nuove, sensazionali invenzioni.

La tecnica è altrettanto arte quanto la pittura, la scultura e l'architettura.

Una buona macchina è modello e sommo raggiungimento dell'arte per via della perfetta unione di economicità, funzionalità e dinamica. Il telegrafo Morse è un capolavoro 1000 volte più grande del Don Giovanni di Byron.

Tra le opere di architettura, scultura e tecnica distinguiamo – la donna – come perfetta macchina per la riproduzione.

La donna costituisce una forza imprevedibile e non ancora sfruttata per via del suo potere di influsso che non ha paragoni. Pretendiamo l'assoluta parità delle donne in tutte le sfere della vita privata e pubblica. **In primo luogo la parità nei rapporti erotici e familiari.**

Il numero di matrimoni tra persone che non vivono insieme, che si separano ufficialmente o non ufficialmente attinge livelli inquietanti per l'ordine sociale.

Riteniamo che la tempestiva introduzione dei divorzi sia l'unico mezzo per prevenire e frenare questo processo.

Sottolineiamo il momento erotico come una delle più fondamentali funzioni della vita in generale. Esso è una delle fonti elementari ed estremamente importanti della gioia di vivere a condizione che l'approccio ad esso sia semplice, chiaro e solare. **Le tragedie sessuali alla Przybyszewski sono di cattivo gusto e dimostrano solo che gli uomini di oggi sono privi di spina dorsale e impotenti. Invitiamo le donne in quanto più sane e più forti nel fisico a prendere per prime l'iniziativa in questo campo.**

Per il conseguimento dei suddetti scopi la società polacca deve essa stessa assumersi la responsabilità di sorvegliare e controllare l'interessa della vita sociale fino ad oggi e ogni tipo di produzione, senza permettere che si producano cose in disaccordo con quegli stessi scopi, superflue o addirittura nocive. **Come primo passo necessario – il controllo di ogni produzione artistica.** Non permettete che vi rovescino addosso ogni giorno secchi di letteratura stagnante, senile e snob, che non è in grado neppure di eccitare i vostri istinti sessuali. Il pubblico organizzato è una forza alla quale nulla resiste. Nessun libro inutile potrà essere stampato, visto che nessuno ne ha bisogno.

Invitiamo tutti i cittadini dello Stato Polacco a un'azione organizzata di autodifesa. Il pubblico polacco ha superato i suoi autori. Lo spettatore di oggi sbadiglia già apertamente davanti al Macbeth e percepisce un dolore indefinito nelle vicinanze dell'intestino cieco nel guardare gli Aquilotti⁹ morenti. La produzione polacca d'altro canto non è in grado di offrirgli cibo nuovo, nutriente. **Quale unica efficace lotta contro la mancanza di creatività – il sabotaggio concorde e organizzato della letteratura senile e dell'arte. Non andare a teatro, non comprare libri, non leggere giornali etc. etc. etc.**

Allo scopo di organizzare la società polacca in vista del comune e fecondo sforzo in direzione di una immediata, profonda, radicale, fondamentale e permanente futurizzazione della vita fondiamo un gigantesco partito futurista a livello nazionale. Può diventare membro attivo del partito ciascun cittadino che lavori, che soffra istintivamente in conseguenza dell'attuale crisi generale della cultura e che cerchi una via di uscita da questa situazione. Abbiamo oggi una società intera di tali nevrastenici e martiri della vita contemporanea. A loro vogliamo porgere la mano.

Ci rivolgiamo ai cosiddetti uomini nuovi, cioè a quelli che non sono stati ancora contaminati dalla tabe della civiltà, che la guerra mondiale ha fatto venire a galla e che la vecchia società continua ingiustamente a considerare dei bastardi. **Noi, futuristi, per primi porriamo la mano fraterna agli "uomini nuovi". Essi saranno la linfa nuova e vivificatrice che rinfrescherà la vecchia, degenerata razza degli uomini di ieri, essa sarà il doloroso, ma necessario vaccino che il grande cataclisma della storia ha iniettato in tutta quell'Europa d'anteguerra che andava già in putrefazione e cominciava a puzzare.**

Il nostro partito, composto di gente che irrompe nel domani, non avrà pari, sarà onnicomprensivo e folle. Ciascuno può essere un condottiero e nessuno può esserlo. La maggiore decentralizzazione possibile. Non conosciamo né leader né soldati di fila, ciascuno è pari operaio della vita militante. Sottolineiamo il grande momento nella storia dell'umanità.

⁹ Allusione al dramma di Edmond Rostand *L'Aiglon* (1900).

Il destino è invecchiato ed è morto. Ciascuno può d'ora in avanti divenire il creatore della propria vita e della vita comune.

Noi futuristi veniamo in aiuto alla società polacca in questa azione. Con singoli proclami forniremo concrete indicazioni e istruzioni in tutti i campi secondo l'intento del presente manifesto. Alla nostra chiamata ogni anonimo membro del partito futurista (non abbiamo bisogno di cognomi – esistono solamente i pari, i consapevoli e gli uomini qualunque), ciascuno deve rispondere dal posto in cui si trova.

Affinché qualsivoglia azione da parte nostra risulti possibile, pretendiamo dal Parlamento della Repubblica Costituzionale Polacca l'immediata dichiarazione dell'immunità dell'artista a somiglianza del deputato. L'artista è un rappresentante della Nazione non meno del deputato, ha solo un ambito d'azione differente e altre competenze.

In questo momento grande e decisivo noi, futuristi, dimentichiamo le antiche offese, non vogliamo ricordare che tutte le nostre iniziative, orientate in un'unica direzione, sono state accolte fino ad ora dalla società polacca con ostilità, insensatezza e scherno. Sappiamo bene che si trattò di un malinteso causato da falsi informatori e commentatori, come pure dalla mancanza di un fronte coeso e di una confessione di fede chiara e fisica da parte nostra. Ora tutti questi malintesi vengono meno da sé. Con la purpurea fede nel domani e nelle sue inesauribili possibilità con un solo tratto energico barriamo tutto ciò che v'era di malvagio, di superfluo e di senile al di fuori di noi e in noi stessi e porgiamo la mano alla società polacca. Se siete una nazione viva, e non una nazione, se un secolo e mezzo di cattività non vi ha succhiato via il midollo, se siete veramente la nazione del domani, e non una nazione di sopravvissuti, seguitemi!

Con la proclamazione del presente manifesto chiamiamo tutti a metter mano immediatamente a un'azione futuristica concorde, di massa.

Cracovia, 20 aprile 1921

[Traduzione Emiliano Ranocchi]

BRUNO JASIEŃSKI

MANIFESTO SULLA POESIA FUTURISTA¹⁰

1. Il cubismo, l'espressionismo, il primitivismo, il dadaismo hanno superato tutti gli altri ismi. L'unica corrente che non è stata ancora sfruttata nell'arte è l'onanismo. Proponiamo di usare questo termine come definizione collettiva per tutti i nostri avversari. Per motivare ciò mettiamo in evidenza i momenti fondamentali dell'arte anti-futurista: l'asessualità, **l'incapacità di fecondare le masse con la propria arte**, il placido autoerotismo passatista all'ombra di melanconici atelier.

2. In un periodo di enormi realizzazioni riteniamo l'introduzione di nuove denominazioni superflua e in contrasto coi tempi. In luogo di un vessillo innalziamo il nome di quel manipolo che una quindicina di anni or sono per primo lanciò il grido della battaglia che noi oggi portiamo a termine, e ancora una volta ci appelliamo

futuristi.

3. Non è nostra intenzione, nel 1921, ripetere ciò che essi realizzarono già nel 1908. Sappiamo di essere più vecchi di loro di altrettanti anni. Ciò che in loro era solo un presentimento, un'affrettata proiezione di nuove prospettive, in noi deve diventare uno sforzo strenuo, consapevole e creativo.

In quanto eredi dell'immensa potenza della forma, annunciamo una grande unificazione monetaria. Sostituiamo tutte le banconote cubiste, espressioniste, dadaiste, primitiviste, con gli unici talenti che non possono essere contraffatti dal tempo dei greci.

A tal scopo deliberiamo:

4. **Non sia lecito a nessuno, nel 1921, creare e costruire così come si faceva già in passato. La vita va avanti e non si ripete. Ogni autore è tenuto a rispettare tutto quello che ha ricevuto in eredità + quel miracoloso nuovo salto che ogni artista deve fare nel vuoto dell'universo.**

L'arte è creazione di cose nuove.

L'artista che non crea cose nuove e mai viste prima, ma rumina soltanto ciò che è stato fatto prima di lui per diverse centinaia di volte, non è un artista e deve rispondere di fronte alla legge dell'uso di questo titolo, così come avviene per l'uso di qualsiasi altro titolo senza una qualifica corrispondente. Invitiamo la società al boicottaggio organizzato di simili individui.

5. Ciascun artista ha l'obbligo di creare un'arte completamente nuova e senza precedenti che ha il diritto di chiamare con il proprio nome.

6. Consideriamo l'opera d'arte qualcosa di compiuto, concreto e fisico. La sua forma è condizionata da una rigida necessità interna. In quanto tale essa risponde di sé attraverso l'intero complesso di forze che la compongono, grazie alle quali le sue singole parti sono coordinate in rapporto a sé e all'insieme così e non in altro modo, ovvero in virtù di una necessità interiore. Chiamiamo codesto rapporto reciproco composizione. Chiamiamo una composizione perfetta, ovvero economica e ferrea – il minimo in termini di materiale e il massimo in termini di efficienza raggiunta – composizione futurista. D'ora in poi solo in questo modo sarà lecito comporre. Quali

¹⁰ B. JASIEŃSKI, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, in: *Jednodniówka futurystów*, cit. p. 2.

motivi decisivi adduciamo in primo luogo: il rincaro generale: a) dei materiali di stampa, che rende la pubblicazione di cose inutili non opportuna e persino dannosa per la situazione economica del paese; b) il rincaro del tempo. Il lavoro specializzato occupa l'uomo contemporaneo per 8 ore. Le restanti 4 ore gli servono per mangiare, sbrigare le faccende quotidiane, fare sport, svagarsi, mantenere le relazioni sociali, per l'amore e l'arte. Per l'arte in particolare all'uomo medio contemporaneo rimangono dai 5 ai 15 minuti al giorno. Pertanto l'arte gli deve essere somministrata in pillole preparate appositamente dagli artisti, ripulita in anticipo da tutto il superfluo e servitagli già pronta, in forma sintetica.

L'opera d'arte è un estratto. Diluita nel bicchiere della quotidianità, deve tingerlo tutto quanto del proprio colore.

Prima di pubblicare un'opera d'arte l'artista è tenuto a spremere tutto il resto d'acqua. Gli artisti che si rifiutino di mettere in atto la presente delibera verranno chiamati a risponderne dinanzi alla società al pari dei ladri comuni, con l'accusa di furto di tempo.

7. Eliminiamo la logica in quanto forma mentis della classe borghese. Ciascun artista ha il diritto e il dovere di creare una propria autologica. Consideriamo caratteristiche fondamentali di ogni logica individuale:

l'associazione fulminea di cose apparentemente distanti l'una dall'altra secondo la logica borghese; per accorciare la distanza tra due cime: il salto nel vuoto e il *salto mortale*.

8 La poesia opera sul piano della parola così come l'arte figurativa sul piano delle forme, la musica su quello dei suoni. La parola è un materiale complesso. Oltre al contenuto sonoro ne possiede un'altro, quello simbolico, che essa rappresenta e che non bisogna uccidere se non si vuol correre il rischio di creare una terza arte che non è già più poesia e non è ancora musica (dadaismo).

La poesia è quella composizione di parole che, senza uccidere l'altra anima concreta della parola, permette di tirarne fuori la massima risonanza.

Rompiano una volta per tutte con qualsiasi descrizione (pittura), ma d'altra parte anche con qualsiasi onomatopeizzazione, con l'imitazione delle voci della natura e con tutti gli insipidi requisiti del neorealismo pseudofuturizzante.

Eliminiamo la frase come stramberia antipoetica.

La frase è una composizione casuale, tenuta insieme soltanto dalla debole colla della logica piccoloborghese. Al suo posto pregnanti, aspre e coerenti composizioni di parole, non impastiate da alcuna norma di sintassi, logica o correttezza grammaticale, bensì solo da una inflessibile necessità interna, che dopo il *la* esige il *sol*, dopo il *do* il *fa*, etc.

9. D'ora in poi eliminiamo il libro come forma di somministrazione di poesia al ricevente. La poesia, in quanto arte che opera mediante valori acustici, può essere trasmessa unicamente tramite la parola. Il libro può svolgere tutt'al più il ruolo di partitura, in base alla quale una certa categoria di persone particolarmente dotate (i virtuosi) può ricostruire l'insieme originario. Nell'istante in cui sarà inventato il telefonografo, ovvero l'unione del fonografo con il telefono, il libro come ponte tra autore e pubblico risulterà del tutto inutile e superfluo.

10. L'arte nostra non è né riflesso e anatomia dell'anima (psicologia), né espressione del nostro anelito all'oltretomba divino (religione), né riflessione su problematiche esistenziali (filosofia). A queste accuse oggi probabilmente non abbiamo bisogno di ribattere. L'arte non è neppure un diario delle esperienze, peraltro forse anche interessanti, e delle vicissitudini interiori dell'artista. I nostri nonni hanno annoiato quanto basta i loro pazienti contemporanei con le

loro nostalgie, i loro dolori e l'erotomania. Le esperienze di un artista sono una sua proprietà privata, senza dubbio avvincente per parenti prossimi e ammiratrici, ma per nessun altro. Al fine di indirizzare e sfogare le proprie emozioni nella direzione giusta, si consiglia agli artisti di fare più sport, fare più all'amore e dilettersi di scienze esatte.

11. Strappiamo via dall'organismo della vita quei presuntuosi parassiti che gli stanno attaccati come sanguisughe, si definiscono poeti e si pascono del lavoro altrui senza produrre nulla in cambio, giacché la vita, così com'è, non riesce a stare al passo con la loro psiche prometeica.

Esaltiamo la vita, eterno, faticoso divenire – il movimento, la gentaglia, le fognature e la Città.

La poesia deve essere quotidiana, profondamente attuale e universale.

La romantica malinconia delle rose e degli usignoli ha da tempo smesso di farci effetto.

Ci esalta la massa, intesa come l'onda gigantesca di una turbina rotante. Nell'eterno lavoro e nella lotta della vita per creare il domani, vogliamo essere nel nostro settore impiegati leali e consapevoli.

12. Rompiamo una volta per tutte con il pathos dell'eternità dell'opera d'arte.

Il valore assoluto di un'opera d'arte varia dalle 24 ore ad un mese.

In un paese in cui tutto viene vissuto così lentamente – da noi – proroghiamo questo termine fino a un anno. Trascorso questo tempo, tutti i libri rimasti invenduti debbono essere ritirati dal commercio librario. È vietata qualsiasi seconda e terza edizione. Coloro che non rispetteranno la presente delibera saranno ritenuti responsabili dinnanzi alla società che si pronuncerà in prima persona sui singoli casi mediante plebiscito.

Cracovia, 3 aprile 1921

[Traduzione Lidia Mafrica]

BRUNO JASIEŃSKI

MANIFESTO SULLA CRITICA ARTISTICA¹¹

Poiché il fatto che la Polonia non possieda affatto critici, ovvero persone che in maniera più o meno onesta la informino e la preparino ad accogliere i nuovi libri in uscita e le nuove questioni emergenti, è cosa universalmente nota e riconosciuta, ma in compenso possediamo un'intera collezione di sigg. Pieńkowski, Żyznowski, Rabski, Słonimski e Pierzyński, talmente tanti che ce li può invidiare tutta l'Europa;

poiché, d'altra parte, il pubblico non è abbastanza maturo da potersela cavare senza le cosiddette recensioni e valutare e digerire da solo qualsiasi cosa che si discosti anche solo un po' dai modelli comuni,

considerando che il lamentarsi all'infinito di questo stato di cose è vano e infruttuoso, desiderando altresì venire in soccorso al pubblico offeso –

sfidiamo tutti gli autori a partire da oggi a scrivere recensioni solo su se stessi.

Dal momento che sono i più vicini al merito della questione e, comunque la si voglia vedere, sono anche i più competenti, essi possono dire a tale riguardo qualche cosa interessante e ciò, in confronto allo sterile farfugliare dei cosiddetti "critici di professione", sarà già un tesoro incommensurabile. Il pubblico avrà le recensioni che lo interessano, e questo direttamente dalla fonte, mentre i tipografi non saranno più costretti a comporre lunghe colonne di idiozie e cose inutili, cosa che per riguardo alla loro coscienza di classe non dovrebbe essere assolutamente consentito.

Per quanto concerne la cosiddetta "faziosità dell'autore", ovvero il pregiudizio in base al quale ogni autore scriverà sul proprio libro esclusivamente cose lusinghiere, questa faziosità, paragonata a quella dei cosiddetti "critici di professione", è ovviamente del tutto innocua.

Peraltro prima della guerra, quando il prezzo di una cena era ancora relativamente basso, ogni autore mediamente benestante si poteva permettere una recensione lusinghiera. Tuttavia oggi una cena appagante non ripaga assolutamente una critica ingiusta.

Partendo da questi presupposti, si invitano tutti gli autori al sabotaggio organizzato. Mai più una cena, mai più un pranzo! La nostra arte non ha bisogno di intermediari. Possiamo esserne al contempo i creatori, i divulgatori e i discepoli.

Da leggere presso tutte le associazioni artistiche, i club, le riunioni e le organizzazioni futuriste.

Varsavia, 1 marzo 1921

[Traduzione Lidia Mafrica]

¹¹ B. JASIEŃSKI, *Manifest w sprawie krytyki artystycznej*, in: *Jednodniówka futurystów*, cit. p. 3.

BRUNO JASIEŃSKI

MANIFESTO SULL'ORTOGRAFIA FONETICA¹²

1. Partendo dal presupposto che il linguaggio dell'uomo è l'insieme di una determinata gamma di suoni combinati tra loro a creare suoni composti con un determinato significato prestabilito = le parole, riteniamo che il compito più importante di ogni ortografia sia la resa nel modo più perfetto possibile di segni organici (i suoni) mediante segni simbolici (le lettere). L'ortografia ideale sarà pertanto un'ortografia assolutamente semplice e strettamente fonetica. Tutto ciò che offusca questo scopo o che non lo persegue direttamente è di conseguenza inutile, ridondante e dannoso.

2. D'altra parte compito e scopo di ogni scrittura è quello di riprodurre mediante la minor quantità possibile di segni prestabiliti la maggior quantità possibile di suoni-parole e suoni-frasi. Pertanto qui, come in ogni altro ambito, nella misura in cui il materiale aumenta, l'ortografia nel corso del suo sviluppo deve tendere in maniera consapevole e coerente al massimo della sintesi e della brevità. L'ideale di ogni ortografia è la stenografia.

A partire da questi due presupposti fondamentali, che riteniamo giusti e oltre ai quali non riteniamo esservene altri, applicandoli all'attuale ortografia polacca senza esitare a trarne tutte le conseguenze –

proclamiamo:

3. L'uso di due segni (lettere) differenti per esprimere lo stesso identico suono è un'assurdità. Per questo, in quanto superflue, eliminiamo una volta per tutte dall'alfabeto polacco le lettere **ó** e **rz**, giacché nella pronuncia non si differenziano in alcun modo dalle lettere **u** e **ź** o **sz**, e potranno essere da queste sostituite senza arrecare danno. Più complicata è la questione che riguarda le lettere **ch** e **h**, nell'articolazione fonetica delle quali si viene difatti a creare una differenza molto sottile. Poiché, tuttavia, l'espressione di un suono mediante due segni (**c** e **h**) che non hanno nulla in comune e la combinazione dei quali non porta in nessun caso al suono **h** così come lo pronunciamo, è in linea di principio un'assurdità, anche in questo caso eliminiamo dall'alfabeto polacco la combinazione di lettere **ch**. Per segnalare questa sottile differenza col tempo si potrà apporre alla lettera **h** un determinato segno convenzionale. Non lo introduciamo perché per il momento ci asteniamo dal creare lettere nuove. Compito di questa riforma elementare è esclusivamente quello di ripulire l'ortografia polacca da tutta una zavorra di segni superflui nonché dannosi.

Pertanto lasciamo invariate le combinazioni di lettere **sz**, **cz** (nonché **dz**, **dź**), giacché l'alfabeto polacco non possiede altri segni per designare i suoni **sza** e **cze**. Si potrebbero sostituire, sul modello dell'alfabeto ceco, con segni convenzionali sulle lettere **s** e **c**, cosa dalla quale tuttavia ci asteniamo, giacché la sostituzione di lettere con altre non è per il momento il nostro compito. Consideriamo quindi i segni **sz** e **cz** (altresì **dz** e **dź**) semplicemente come nuove lettere composte, nate dalla combinazione di due vecchie lettere, e le chiamiamo lettera **sza** e lettera **cze**.

4. Dal momento che l'alfabeto predispose di un segno convenzionale ad esprimere un dato suono, è un'assurdità che in alcuni casi ingiustificati esso venga sostituito da due altri segni che sommati non danno assolutamente quel suono.

Poiché l'alfabeto polacco dispone di lettere che simbolizzano i suoni molli **ń**, **ć**, **ś**, **ź**, non ha

¹² B. JASIEŃSKI, *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej*, in: *Jednodniówka futurystów*, cit. p. 3.

senso in luogo di queste usare davanti alle vocali **ni, ci, si, zi** – tutte combinazioni che con le prime non hanno niente a che fare (**sieć** al posto di **śeć**, **nie** al posto di **ńe**, **cień** al posto di **ćeń**, **ziele** al posto di **źele**).

Parimenti, non ha senso l'uso delle lettere dure (**n, s, c, z**) laddove queste vengano chiaramente pronunciate come molli (**ń, ć, ś, ź**), e di conseguenza anche queste devono essere eliminate (sito al posto di **śito**, cisza al posto di **ćisza**, zimno al posto di **źimno**).

Laddove l'alfabeto polacco non dispone di simboli appropriati per esprimere la palatalizzazione, per il momento lasciamo il vecchio metodo di scrittura. Col tempo, sul modello delle consonanti molli **ń, ś**, etc., nasceranno delle **ńń, ńń, ńń**, che semplificheranno e unificheranno notevolmente l'ortografia polacca. Per il momento, tuttavia, per ragioni puramente tecniche e per non creare troppo caos, ci limitiamo esclusivamente ai segni che ci fornisce l'alfabeto polacco. Una volta rotto il ghiaccio della tradizione e dell'abitudine, la riforma potrà spingersi oltre e occuparsi del completamento dell'alfabeto stesso.

5. In luogo di tutte queste superfluità e stramberie ortografiche ovunque si percepisca chiaramente un suono e nella declinazione dei casi obliqui non vi sia un suono prossimo ad un altro (łyżka-łyżek), viene stabilita un'ortografia strettamente fonetica. Per questo d'ora in avanti la parola **wszy** verrà scritta sempre con la **sz**, giacché questo suono qui è perfettamente chiaro e non vi è motivo che ne giustifichi la sostituzione con un altro. Parimenti, il prefisso **psze, pszed** e tutte le parole sue derivate continueremo a scriverli alla stessa maniera, poiché pur con le migliori intenzioni tra le parole **pszeńcować** e **pszeńca** non riusciamo a cogliere differenze di suono tali da costringerci a scrivere la prima in modo differente.

6. Nella convinzione che la nostra riforma dell'ortografia polacca fondata su principi fonetici sia l'unica giusta, fondata e comoda – invitiamo tutti i cittadini polacchi ad introdurla nella vita quotidiana a partire dalla promulgazione del presente manifesto. Ci rivolgiamo ai direttori delle scuole, agli insegnanti delle prime classi e dei ginnasi, nonché al Ministero delle Confessioni Religiose e dell'Istruzione pubblica con la richiesta che essa venga immediatamente introdotta nelle scuole elementari, medie e superiori.

Nei pressi di Sandomierz, 25 marzo 1921

[Traduzione Lidia Mafrica]

DALLA REDAZIONE¹³

In un momento di grandi compromessi e di piccoli compromessi, di consapevoli e ignari travisamenti, di dolorosi snaturamenti e fratture, quando il libro futurista che adorna le vetrine delle librerie costa 180 marchi polacchi e dopo avere ascoltato una poesia futurista si va alla Filarmonica, quando ogni azione e intenzione viene guardata filtrata attraverso il prisma delle azioni degli altri, come riflessa in uno specchio deformante – le parole si riempiono sole di una smorfia pierrottesca e di doloroso rigore.

Volendo finalmente staccarci dal circolo vizioso dell'ozio e della retorica, lanciamo nei mercati, nelle piazze, nelle strade di tutte le città polacche questo primo volantino futurista.

Vogliamo che coloro i quali come noi vivono dolorosamente tutta la spaventosa illogicità d'oggi e attendono l'aiuto di qualcuno sappiano che ci siamo, che sentiamo e che soltanto migliaia di imbarazzanti circostanze non ci hanno concesso finora di esprimerci appieno. Ci rendiamo perfettamente conto che la nostra precedente azione poetica a Varsavia, Cracovia e Łódź è stata un buffo palliativo cui ci siamo dovuti aggrappare per non avere la bocca del tutto tappata. Questo volantino contenente manifesti, proteste e bombe è il primo tentativo di dimostrare che i nostri slogan sulla democratizzazione dell'arte e il suo renderla quotidiana, attuale e universale, cosicché col tempo essa sia capace di reggere persino la concorrenza dei giornali, non sono sterile retorica, e che riusciremo a metterli in pratica.

Rilasciamo d'ora in poi ogni tanto, a seconda dell'accumulo di energia che necessita di essere scaricata, dei volantini il cui scopo sarà fornire la nostra risposta a tutte le più scottanti questioni del giorno, senza escludere le tematiche più attuali e spinose. Altresì, sulla stessa scia stamperemo, per informare le più ampie fasce di popolazione, le di noi, futuristi polacchi, più nuove rivelazioni nell'ambito della poesia, del teatro e via dicendo. In questo modo saremo in contatto costante con gli strati più ampi della società polacca, potremo sostenerli, guidarli e aiutarli nella loro campagna futurista.

Concludiamo con l'invitare tutti a creare e istituire il prima possibile organizzazioni futuriste su tutto il territorio della Repubblica di Polonia, con l'obiettivo di un'immediata e universale futurizzazione della vita conformemente a quanto annunciato nel suddetto manifesto.

[Traduzione Lidia Mafrica]

¹³ *Od redakcji*; in: *Jednodniówka futurystów*, cit., p. 4.

TYTUS CZYŻEWSKI

IL FUNERALE DEL ROMANTICISMO – LA DEMENZA SENILE DEL SIMBOLISMO – LA MORTE DEL PROGRAMMISMO¹⁴

Da noi è cominciato il tempo della lotta per nuovi valori e per una forma nuova.

Un tempo tanto più tumultuoso che capita su un terreno non preparato – e ciononostante fertile – su un'arte e soprattutto su una poesia abbandonate a se stesse. Cosa è mai stata fino ad ora da noi la poesia? La poesia polacca finora non è stata altro che poesia romantica, contraddistinta da forma e stati d'animo assolutamente romantici. La forma di Mickiewicz, Krasiński e Słowacki è stata e rimane fino ad oggi il prodotto di quella cultura che poté osare l'epoca di ieri e d'avantieri della nazione.

La nazione era oppressa, senza una propria volontà né possibilità di esprimersi liberamente.

L'arte dunque, nella fattispecie quella prodotta dopo le spartizioni, si proponeva di ritrarre la martirologia della nazione, quindi i poeti traevano ispirazione.

Quella che da noi viene chiamata l'epoca del simbolismo, la cui ultima espressione sono Tuwim e i suoi satelliti (non si capisce del resto perché mai si appellino futuristi) fu l'ultimo riflesso di quella coda di romanticismo che si è trascinata da noi per tanti anni come un serpente marino. Finalmente però è giunto il momento per la nazione di tornare alla vita fisiologica.

E cominciamo a vivere non con l'odore di cadavere e di bara, bensì con il corpo, i nervi, il sangue, il desiderio e la passione di organismi normali e sani, capaci di guardare avanti e nel futuro.

La nazione in quanto creatura fisiologicamente viva deve scoprire a se stessa il suo proprio robusto organismo e la vita contemporanea che più le si addice.

La nazione polacca non può continuare a vivere delle ceneri di re e fantasmi¹⁵. La nazione polacca non può narcotizzarsi con gli incubi de "Le nozze"¹⁶, deve invece sentire in sé l'arte e la poesia della rinascita contemporanea.

La Polonia ha conseguito la propria indipendenza politica in un momento e in circostanze così felici che, in concomitanza a questo suo risveglio alla vita, in tutta Europa si sono risvegliati e sono sbocciati nuovi valori sociali ed estetici.

Chissà che non sia stata la stessa Nemesis a imporre alla Polonia quell'impegno del destino che sono i rari casi della storia.

Noi, senza avere un programma, desideriamo fondare una nuova era di valori estetici, cioè di valori dell'arte.

Il tempio del romanticismo perpetuamente gemebondo è divenuto per noi come quei piatti ripetitivi che servono ogni giorno ai ragazzi nei collegi fino alla noia e alla nausea.

Tutti desiderano cambiamenti, cose nuove, anche a costo di irritare i sensi.

La poesia e l'arte polacche di oggi debbono usare abbreviazioni e i necessari arrotondamenti sintetici – deve essere modernista.

La poesia contemporanea deve dar luogo a una nuova forma individuale, adatta agli uomini

¹⁴ T. CZYŻEWSKI, *Pogrzeb romantyzmu – Uwiad starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, in «Formiści», 4, 1921, pp. 12-13.

¹⁵ Nell'orig. *dziady*.

¹⁶ Opera teatrale di Stanisław Wyspiański.

contemporanei, affamati di emozioni nervose sintetiche.

Le associazioni dei sensi saranno rare, inattese e imprevedute – la forma vivace – il verso il più libero possibile – i contrasti tra pensieri i più distanti che ci siano.

Gli artisti faranno il minor uso possibile del tema, piuttosto costruiranno il più possibile. Gli artisti si faranno guidare dall'istinto.

Questi non sono programmi, non sono canoni della produzione artistica, ma i tratti generali dell'arte sintetica contemporanea. Se vi aggiungiamo la lingua che spesso deve servirsi di segni e parole non generalmente accolte come concetti logici, bensì di segni e parole sensibili e uditive – otteniamo il modo in cui ci esprimiamo e la nostra forma.

Ed è questa la poesia contemporanea, l'arte sintetica dell'uomo del XX e del XXI secolo.

Tuttavia non è su questi emblemi dell'arte nuova che si gettano i famelici mastini, gli eunuchi della critica – bensì su quella corrente primaverile di vita che è la nostra arte vincitrice.

Morte al romanticismo, al simbolismo e al programmismo! Viva l'istinto meccanico.

[Traduzione di Emiliano Ranocchi]

TYTUS CZYŻEWSKI

AWANGARDA AI SUOI AMICI¹⁸

amico! conducente del tram n. 7
 amico! presidente della repubblica
 amico! studente universitario
 amico! macellaio della p.s.p.¹⁹
 amico! pappone
 amico! intellettuale
 amico! massimiliano

amico! stella del cinema di hertz²⁰
 è a voi, è a tutti che parliamo, lingue del giorno d'oggi, non alla parola blasé, insozzata dalle sporche dita dei poeti: LA FOLLA.

la folla siete voi: conducente, presidente, massimiliano, intellettuale, prostituta.
 è per voi che noi battiamo, cuore rivoluzionario della folla!

abbiamo fame attraverso le vostre bocche! siamo il grido squillante dei vostri polmoni che fremono al vento!

pappone! intellettuale! conducente! stella del cinema! troppo a lungo avete venduto per pochi soldi le vostre mani, la vostra abilità, il vostro acume, il vostro cervello, il vostro corpo!
 nessuna paga, nessuna cena in un privé, nessun furto, nessun omaggio non varrà tutto questo!

qui ci vuole una nuova forma di vita, non ancora incancrenita, totalmente fresca!
 noi, sinistra letteraria, chiamati fino a poco fa futuristi, abbiamo depresso questo onorevole appellativo nella convinzione di essere oramai riusciti a forgiare in Polonia una sensibilità nuova, non usurata, e nuovi confini di una realtà non annacquata col lievito del volgare estetismo.

riconosciamo di esserci sbagliati.

oggi proprio come 5 anni fa la Polonia soffoca sotto la coltre di radicata sazietà in cui sono sprofondati i nostri viviferi proiettili senza scalfire la sua epidermide.

torniamo a riprendere da capo il lavoro interrotto per breve tempo; questa volta non mediante l'aiuto di orazioni liriche e spontanee, bensì quello dell'avanguardia organizzata diamo inizio in maniera sistematica e con metodo all'assedio delle trincee dell'elaborata menzogna sociale.

amici – tirate un sospiro di sollievo
 con voi c'è l'avanguardia
 naprzód
en avant
vorwärts
vperëd
avanti

[Traduzione Lidia Mafrica]

¹⁸ T. CZYŻEWSKI, *Awangarda do swoich przyjaciół*, in «Awangarda. Dwutygodnik lewicy literackiej», 16 febbraio 1924.

¹⁹ Probabilmente abbreviazione di Polska Policja Państwowa (Polizia di Stato Polacca). Normalmente veniva usato l'acronimo PP.

²⁰ Aleksander Hertz (1879-1928), regista cinematografico, fondatore della prima casa cinematografica polacca Sfinks.

ANATOL STERN, BRUNO JASIEŃSKI

[INTRODUZIONE A “LA TERRA A SINISTRA”]²¹

Ci sono due tipologie di poeti in Polonia: i primi, garbatucci, viziati impiegano la massima cura a mettere in piega i propri versi; i secondi “fanno” i profeti. Ce ne sono altri ancora, che non si lasciano ridurre a nessuna categoria. Quelli per cui la poesia non è né una pasticceria né un tempio, bensì una palestra di vita ripulita dal volgare estetismo. Questi ultimi siamo noi, gli ex futuristi.

Poeti, scegliete. Il salotto della cultura borghese foderato dagli esotici cuscini sgualciti del sentimento oppure la nuda strada, scossa dalle doglie del parto. Ma sono gli stessi storici della cultura borghese ad annunciarne il declino. Siamo sensibili. E mossi da misericordia desideriamo affrettare la sua morte, onde, una volta fatta piazza pulita, gettare al suo posto le fondamenta di una cultura nuova. Odiamo il borghese, non solo quello che oggi ci copre la vista del mondo con la lacera banconota del suo muso, ma il borghese come astrazione, la sua visione del mondo e ogni cosa che gli appartiene. Desideriamo una nuova Polonia, non una nuova bottegaia.

La terra a sinistra è il primo volume di poesie dedicato all’uomo della folla, all’eroe occulto della storia, nel nostro paese. Non intendiamo minimamente mettere ai nostri versi le scarpe di una forma primitivizzata a suo uso e consumo; soltanto la forma che diamo è in grado di scoprire e cantare le inaspettate americane della sua florida anima complessa. La poesia è stata fino ad ora una cocotte borghese, una gattina, una signorina Mimi. Indubbiamente, il borghese cercherà di stigmatizzare e insozzare col suo tocco anche questo volumetto. Anch’esso verrà empicamente abbandonato sui vecchi mobili rococò di vari saloni e boudoir. La nuova poesia è dopotutto “alla moda”. Che dire? Lasciatecelo pure. Abbandonate voi stessi queste granate della nuova realtà avvolte in copertine di carta nei ripostigli delle vostre abitazioni traboccanti di costoso vecchiume. Possiate voi, mentre proverete ad appisolarvi beati sulla poltrona del verso che dondola melodiosa, vomitare una buona volta di sgomento, ustionati dalle lingue taglienti della parola viva che esplose.

[Traduzione Lidia Mafrica]

²¹ A. STERN, B. JASIEŃSKI, Introduzione a *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924.

BRUNO JASIEŃSKI

IL FUTURISMO POLACCO (UN BILANCIO)²²

Il Futurismo è una forma di coscienza collettiva che è necessario superare. Io, mentre tutti voi continuate ad essere futuristi, già non lo sono più. Il manifesto è una barriera che bisogna oltrepassare. La macchina non è un prodotto dell'uomo ma è la sua sovrastruttura. Le forme oggettive della civiltà come bellezza fisica dell'uomo contemporaneo. La storia del mio Futurismo. Contro il Futurismo.

A dire il vero una storia del futurismo l'ho già scritta. Il pubblico e la critica non se ne sono resi conto dal momento che portava l'etichetta di "romanzo" e l'insolito titolo *Le gambe di Izolda Morgan*. Oggi senza dubbio lo riscriverei in maniera leggermente diversa. I minatori che scavano gallerie nelle rocce della coscienza collettiva contemporanea fanno difficoltà ad abbracciare con lo sguardo la bellezza della prospettiva che spalancherà la galleria da essi scavata. Faranno ciò per noi gli oziosi turisti della storia.

Il futurismo è senza dubbio una forma di coscienza collettiva. Per poterne parlare bisogna dapprima averlo superato in se stessi. Ma la lotta, nella quale sfocia per necessità ogni superamento, ha le proprie prospettive brevi e accecanti, e sulle cose che si trovano nel suo campo visivo cade la sua luce particolare. Per questo ogni volta che si parla di futurismo ho sempre l'impressione di affrontare una questione alquanto privata e personale.

Qui in Polonia, l'appellativo "futurista" ha acquisito un certo significato specificatamente locale e offensivo che oscura il suo contenuto primigenio. È divenuto un'offesa. La ricerca della causa di questo fenomeno impiegherebbe troppo tempo.

Tutta la nostra colpa consisteva nel fatto che abbiamo colto un certo momento della coscienza sociale comune a noi tutti, non lo abbiamo rinnegato e abbiamo cercato di strutturarla in determinate nuove forme artistiche. Solamente nell'istante in cui queste forme saranno state create, si potrà dire che quel momento è stato superato. Mettendolo a tacere non avanziamo nemmeno di un centimetro, non solo: ci precludiamo la possibilità di qualsiasi avanzamento. Ciò è fonte di una moltitudine di ribaltamenti molto divertenti. La situazione attuale ad es. si presenta in maniera del tutto opposta rispetto a quanto il pubblico pensi. Io già non sono "futurista", mentre voi tutti, signori, continuate ad esserlo. Ciò può sembrare un paradosso, eppure è così.

Quando nel 1918, dopo il mio ritorno in Polonia, incontrai per la prima volta Tytus Czyżewski, sapevamo chiaramente una cosa:

La ribollente ed esuberante vita contemporanea ha rotto le chiuse delle trincee e dei fili spinati ed è penetrata nel mare della psiche polacca con una forza inaudita. Questa vita non ha precedenti nella coscienza polacca.

La coscienza della società è la sua arte, intesa come vita organizzata. Ogni nuova fase della

²² B. JASIEŃSKI, *Futuryzm polski (bilans)*, in «Zwrotnica», 6, 1923, p. 177.

vita esige nuove forme nell'arte. Soltanto attraverso la creazione di queste forme il momento contemporaneo entra nella coscienza collettiva, diventa il suo momento organico e quindi creativo. Una società che non crea in tempo nuove forme di organizzazione viene al contrario vinta, superata, domata proprio da quel momento della vita contemporanea che non è capace di dirigere.

Il gigantesco e rapido sviluppo delle forme della tecnica e dell'industria senza dubbio costituisce la base fondamentale e la spina dorsale del momento contemporaneo. Esso ha dato luogo a una nuova etica, una nuova estetica e una nuova realtà. L'introduzione della macchina come elemento indispensabile e complementare nella vita dell'uomo ha dovuto necessariamente comportare una profonda ristrutturazione della sua psiche, la creazione di equivalenti propri, così come l'introduzione di un corpo estraneo in un organismo vivo costringe l'organismo a sviluppare specifici anticorpi. Solo allora questi ultimi trasformano gli antigeni in corpi capaci di assimilare ovvero in corpi da espellere. Se l'organismo umano o sociale non crea una quantità sufficiente di questa energia, sopraggiunge l'intossicazione, l'infezione causata da un corpo estraneo.

Sviluppare questi anticorpi psichici, ossia creare delle forme che possano subordinare la macchina all'uomo, ecco il compito prossimo dell'arte contemporanea.

Nel momento della presa di coscienza di questa verità, nacque il futurismo.

Molto prima della guerra era stato il futurismo italiano a rispondere a questa verità, poco dopo fu quello russo, entrambi in modo diametralmente opposto.

La risposta del Futurismo italiano era semplice e si lascia racchiudere nella frase:

L'arte deve innalzare la macchina al livello di ideale erotico dell'umanità.

(Posizione che in Polonia per lungo tempo venne difesa con sforzo e coerenza dal grande artista Tytus Czyżewski).

Adorare tuttavia non significa superare, al contrario significa assoggettarsi all'oggetto adorato. Generalmente l'adorazione interviene come forma di coscienza al livello più basso dell'evoluzione ed è una delle forme più primitive di reazione della stessa coscienza ai fenomeni esterni.

L'uomo primitivo idolatrava gli elementi, dal momento che si sentiva completamente inerme nei loro confronti. A uno stadio successivo questo rapporto si tramutò in rivolta contro l'ignoto detronizzato, per poi, una volta vinto, inserirlo nella cornice di una tranquillità sicura della propria potenza.

La risposta del futurismo russo sin dall'inizio fu bifronte:

Le cose sono il nemico

forza capitelò.

Le cose andrebbero tagliate a pezzi!

O forse piuttosto bisogna amarle?

O forse le cose hanno un'anima diversa?²³

Tutto il futurismo russo degli anni 1913-1919 oscilla proprio tra queste due verità, propendendo ora da una, ora dall'altra parte. Soltanto nel 1919 *Mistero buffo* del medesimo Majakovskij fornisce la risposta definitiva del futurismo russo: Compagne cose

²³ Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*, tragedia, 1913 [nota dell'autore].

Sapete cosa?
 smettiamola di torcere il naso a vicenda.
 Proviamoci: noi vi faremo
 e voi ci nutrirete.

Questa risposta, mutuata dal socialismo, assegna alla macchina nella coscienza contemporanea il posto che la società capitalistica riserva nel suo seno all'operaio.

L'arte polacca che, dopo la guerra, si destava da un letargo nazional-patriottico, trovò nel futurismo italiano una risposta pronta - una risposta falsa. Occorreva sottometerla a critica, accettarla o rifiutarla, ma in caso di rifiuto, occorreva fornire al suo posto una risposta propria.

Nel momento in cui le lame del pensiero polacco postbellico si incrociarono con quelle del pensiero europeo, nacque il futurismo polacco.

Nacque in un momento strano e singolare.

Davanti al pensiero polacco, lavato in un bagno di sangue quadriennale, si spalancarono improvvisamente le porte dell'Occidente. La questione della cultura europea moderna, nella quale fino ad ora la Polonia non aveva preso parte diretta, occupata com'era dai propri problemi nazionali, si aspettava ora da lei una soluzione.

Il bacillo della modernità irruppe nell'organismo polacco, non protetto da una vaccinazione preventiva. Iniziò la lotta dell'organismo contro il bacillo, lotta per la morte o per la vita, una produzione accelerata e febbrile di antitossine proprie. L'organismo polacco si trovò ad attraversare una crisi e si agitava nelle convulsioni della febbre. Questa febbre, scatenata nell'organismo polacco dal bacillo della modernità, questo periodo di lotta e di dolorosa trasformazione dell'organismo entrerà nella storia della cultura moderna con il nome di futurismo polacco.

Dall'esterno sembrava semplicemente una guerra dichiarata da un gruppo di artisti alla società del loro paese. La "società" si rinchiuse nei bastioni delle chiese e delle redazioni, donde venivano rovesciati sui partigiani secchi di acqua sporca e corrosiva, si gridava durante le serate di poesia, si lanciavano uova e pietre. Nessuno si rendeva chiaramente conto in nome di cosa si lottasse e quale fosse esattamente il senso di questa lotta. La psiche polacca si sentì minacciata nelle sue abitudini tradizionali e nei suoi vizi e si difendeva con un'energia che nessuno avrebbe mai sospettato.

Inizialmente l'opinione pubblica, rappresentata dalla stampa, provò a minimizzare il processo, a presentarlo come una semplice "corrente" importata dall'estero. Addirittura trasse dal suo seno un'intera generazione di pescatori che con la canna dell'accademismo pescavano dall'onda tempestosa ghiozzi di echi e di plagi immaginari e li portavano in trionfo innanzi al pubblico a riprova del fatto che il processo che la inquietava non era affatto un suo processo interno, bensì un tentativo di imporle certe strambe idee "straniere".

Il pubblico non ci credette.

Allora l'opinione pubblica cambiò metodo. Suonò l'allarme. Si tirò fuori lo spauracchio del bolscevismo e di una superpotenza anonima. Cominciarono le repressioni amministrative.

Confische di libri e riviste, complicazioni con la polizia e interruzione delle serate di poesia, espulsione amministrativa degli artisti dai distretti. Tutti questi fatti, totalmente incomprensibili

per un artista straniero, diffondevano all'estero la fama della "barbarie polacca" e non erano che ulteriori tappe successive della medesima lotta.

Ricordo una delle nostre prime grandi serate alla Filarmonica di Varsavia, il 9 febbraio del 1921, alla quale accorsero 2000 persone. La gente si accalcava lungo i corridoi e circondava il palco. Qualcuno del pubblico aveva portato un serpente, una donna era venuta con una scimmia. Varsavia mostrava così che si stava futurizzando. Leggemmo dei versi. La gente saliva sulle sedie e tentava di interromperci a forza di grida. Non erano buoni versi, ma al pubblico questo non interessava minimamente. Ricordo come la signora Irena Solska, artista dotata di un'audacia fuori dal comune e di geniale intuito, senza risposta alcuna da parte del pubblico, lanciava in sala le sue migliori concezioni recitative, circondata dal grugnito ostile dei babbei.

Un'altra volta, durante una serata a Zakopane, lo stesso pubblico voleva linciare il poeta Aleksander Wat che stava leggendo i suoi namopaniki, poesie di parole liberate dal giogo del contenuto logico.

Oggi, quando alle mie serate si grida sempre meno (soltanto la polizia, in quanto istituzione per principio conservatrice, ancora a lungo probabilmente non riuscirà a rinunciare ai suoi provati metodi), quando i nostri libri si diffondono in una quantità sempre maggiore di copie e addirittura (!) trovano degli editori, quando la nostra produzione artistica sta lentamente diventando una borsa, nella quale infilano le mani anche quegli artisti che negano con zelo qualsiasi tipo di rapporto con noi,

oggi quando possiamo ritenere la crisi ormai superata, sebbene il processo stesso non sia affatto terminato,

si può rivolgere uno sguardo tranquillo ai cinque anni trascorsi e redigere un bilancio sommario.

Abbiamo scritto molti versi brutti, abbiamo dipinto molti quadri brutti. La storia ce lo perdonerà.

Fu un tempo strano e bello, un tempo in cui ogni strofa era una spinta in avanti, ogni verso una difesa, un tempo in cui si facevano poesie come si fa la dinamite, e la parola diventava una capsula detonante, tempo di un'eterna vigilanza e di una veglia ininterrotta, tempo in cui si aguzzava lo sguardo cercando il posto in cui si potesse attaccare nella maniera più efficace possibile.

Ancora oggi che di versi brutti ne scrivo sempre meno, guardo con vero rimpianto a quegli anni febbrili, pieni di presentimenti e di parole inesprese, anni vergini di germoglianti valori.

Per gli "amanti degli anniversari"²⁴, ecco alcune date.

Il tutto iniziò lentamente, annunciato di tanto in tanto da qualche strana e inquietante eco come il tuono prima della tempesta.

Ancora non molto prima della guerra, nel 1914, il tragico annunciatore e Giovanni Battista del futurismo polacco, Jerzy Jankowski (autore di "Tram w popszek ulicy"), spaventò il pubblico polacco con versi pubblicati alla rinfusa in varie riviste – primo futurista polacco nel senso italiano

²⁴ Espressione del futurista russo Majakovskij.

del termine. Le poesi scomparvero senza lasciare nessuna risonanza. Il libro arrivò troppo tardi. La malattia lo strappò alle fila dei combattenti prima che facesse in tempo a venirci arruolato. E malgrado Jankowski, con la sua opera, non abbia pesato sul piatto del movimento, rimarrà per sempre nella nostra letteratura il simbolo della nuova e rinascente psiche polacca, come primo annunciatore dei nuovi giorni, quando:

Il riverbero vermiglio ha avuto la meglio sull'acqua
 un colpo secco di salve di carabina
 nell'antica navata del tempio
 condusse l'alba del futurismo²⁵.

Contemporaneamente, nell'altra capitale polacca, Cracovia, un grande artista solitario, Tytus Czyżewski, in una bottega appartata forgiava nel crogiolo della sua intuizione forme sempre più stravaganti e misteriose.

Quando tornai in Polonia, dopo una lunga assenza, attorno a lui era raggruppato un manipolo di pittori al di fuori di Cracovia noti sotto il nome di formisti, i quali con questo titolo cominciavano allora a pubblicare una piccola rivista redatta da Czyżewski e da Leon Chwistek. I formisti mi fecero l'impressione di una gilda medievale di ricercatori di una forma nuova. Separati dalla strada dalla lastra di vetro delle loro botteghe, risolvevano uno dopo l'altro i problemi pittorici che si presentavano, come si risolve un'equazione matematica, con ferrea pertinacia e con la sicurezza di avere ragione. Nel frattempo, al di là del vetro, la vita polacca scorreva tumultuosa, si agitava nella febbre post bellica, sbatteva con la testa contro il muro costretta in un labirinto di vicoli ciechi - una vita scompigliata, variopinta, senza lingua. Per il lavoro di preparazione era troppo tardi. Il momento richiedeva un'azione radicale.

Fu allora che incontrai per la prima volta anche Stanisław Młodożeniec, giovane e promettente artista, dal quale tutti ci aspettavamo molto (non conosco i motivi per cui ultimamente abbia smesso di scrivere). Nacque così la prima organizzazione polacca futurista, il cosiddetto "Organetto". Il nome non era né così scherzoso, né così casuale, come potrebbe sembrare di primo acchito. Esso rappresentava un momento decisivo per il futurismo polacco, il momento in cui la nuova arte polacca usciva in strada, il primo atto della lotta che si stava iniziando.

Piovevano manifesti, con i manifesti le serate.

Che fosse Cracovia ad attraversare per prima la crisi del futurismo - Cracovia, la città mausoleo, nella quale ogni mattone è un mattone del Wawel e ogni abitante è un custode di museo - Cracovia, la Firenze polacca, panottico delle mummie nazionali - era un sintomo di assoluta sanità e un segno della vitalità dell'organismo polacco.

Non rimaneva altro che attaccare il borghese polacco nella sua tana: Varsavia. Adempirono a questo compito quattro grandi serate, che si succedettero l'una all'altra senza interruzione, precedute da una monstr-serata alla Filarmonica.

Nel febbraio del 1921 Varsavia si ammalò.

A Varsavia mi incontrai per la prima volta con Anatol Stern e Aleksander Wat. Il primo

²⁵ *Da Tram w popszek ulicy*, cit. a memoria, non esatta.

appello da loro firmato che mi cadde tra le mani era intitolato “*Tak*”. Era ancora tutto impregnato dello spirito dell’espressionismo tedesco che annunciava qualcuno che deve venire. Era per me qualcosa di totalmente estraneo. L’almanacco Gga, pubblicato nel periodo delle serate di Varsavia, che promuoveva il primitivismo come risposta del futurismo polacco, era un anacronismo. Fortunatamente i versi non avevano nulla a che fare con il “primitivistico” manifesto.

Dopo lunghe discussioni venne costituito a Varsavia il fronte omogeneo del futurismo polacco. Le serate di Łódź, nel marzo del 1921, ne costituirono il primo documento. Il risultato ne fu: *l’edizione speciale²⁶ dei futuristi, i manifesti del futurismo polacco*, Cracovia, giugno 1921, distribuita in migliaia di copie in tutte le città della Polonia.

Nei “Manifesti del futurismo polacco”, misi a fuoco tutta una serie di idee che ci stavano allora a cuore ed erano particolarmente attuali. I “Manifesti” non erano un programma discusso in precedenza, votato dal congresso dei futuristi polacchi. L’azione era incominciata. Il pubblico pretendeva da parte nostra un passaporto ideologico, cosa cui aveva peraltro pieno diritto. Nei manifesti abbozzai quel piano alquanto generale, nel quale tutti potevamo ritrovarci senza incorrere in amputazioni individuali.

Nei “Manifesti” si disegnava per la prima volta in maniera assolutamente chiara la faccia del futurismo polacco che lo distingueva con una linea fin troppo marcata dal futurismo italiano e russo, nonostante determinati indiscutibili parallelismi. Analizzare e mettere in luce questi elementi sarà compito degli storici futuri del futurismo. Non possiedo i benché minimi requisiti per adempiere a questo ruolo. Come dicevo, la questione del futurismo è per me una questione personale. Ogni giorno consapevolmente vissuto diventa materiale esanime, per il quale non provo altro che odio. Io sono tutto il giorno in cui vivo. Non comprendo il passato. Gli manca sempre un “adesso”. Ogni “ieri”, considerato in maniera isolata, perde senso. Glielo restituisce solo ogni nuovo “oggi”. I “Manifesti” lo sapevano, quando lottavano per l’attualità dell’opera d’arte e per la sua validità di ventiquattr’ore.

I manifesti del futurismo polacco sono la formulazione di ciò che, in linea di principio, era soltanto un fermento organico.

Per la verità ogni movimento finisce con il proprio manifesto. È un processo totalmente opposto a quello che il pubblico si immagina. Non importa se talvolta, per una serie di anni anche piuttosto lunga dopo aver fatto pubblica professione di fede, un certo gruppo di persone si comporta come se adempiesse alle promesse in essa professate. Questa è una illusione comune. Un movimento espresso nei limiti di una formula è già un movimento morto, una barriera che bisogna superare. Vivi sono gli uomini, e propriamente quelli che non creano secondo i dettami del proprio manifesto. Peraltro ciò non ha nulla in comune con la cosiddetta assenza di programma, così diffusa in Polonia, che considero sinonimo di assenza di pensiero, e con la rinuncia ad ogni “programma” soprattutto nel campo dell’arte. Chi non ha mai avuto il proprio manifesto, chi non ha mai abbandonato nulla, non ha nulla da dire nella vita.

“I manifesti del futurismo polacco” rappresentano la sua fine. Il canto del cigno fu *Il coltello in pancia*, la più bella pubblicazione spazzatura del futurismo europeo.

²⁶ Traduciamo così il polacco *jednodniuwka* che indica una pubblicazione non periodica (non un settimanale, né un mensile).

La risposta collettiva del futurismo polacco era stata trovata. Fu proprio in quel momento che il futurismo cessò di esistere.

Tutto quanto è seguito, è già percorso e ricerca di risposte individuali.

Quale fu la risposta del futurismo polacco?

Davanti alla psiche polacca, romantica fino al midollo, era nato un intero mare di nuove forme oggettive della civiltà, nella produzione delle quali essa non aveva avuto la benché minima parte. Con queste forme essa iniziava ad entrare in un certo rapporto. Occorreva creare tempestivamente le forme atte a permetterle di accogliere l'eredità della civiltà della macchina non come un bagaglio morto, bensì come un prodotto interno proprio, in altre parole creare delle forme in grado di assoggettarle la macchina.

Il futurismo italiano le aveva insegnato a vedere nella macchina il modello e l'ideale di organismo. Attraverso la continua celebrazione della macchina il futurismo italiano sperava di introdurla nella coscienza comune come uno dei momenti erotici.

Il futurismo russo intendeva la macchina come prodotto e servitore dell'uomo. Riconduceva il suo rapporto con l'uomo a quello puramente economico del lavoratore con il proprio datore di lavoro. La risposta del futurismo polacco fu radicalmente diversa:

L'uomo nella propria continua espansione verso l'esterno deve creare sempre nuove forme di percezione, cioè ristrutturare costantemente se stesso in relazione ai nuovi problemi che si stagliano dinnanzi a lui e ai quali deve contrapporsi. Una di queste forme è proprio la macchina. La macchina non è un prodotto dell'uomo, è la sua sovrastruttura, il suo nuovo organo, indispensabile a lui nell'attuale stadio dell'evoluzione. Il rapporto dell'uomo con la macchina equivale al rapporto dell'organismo con un proprio nuovo organo. Essa è tanto schiava dell'uomo quanto può esserlo la sua stessa mano, soggetta agli ordini di quella stessa unica centrale cerebrale. La privazione sia dell'una, come dell'altra farebbe dell'uomo contemporaneo un menomato.

Il compito dell'arte contemporanea è introdurre questo momento assolutamente fondamentale per la moderna idea di cultura nella coscienza collettiva, renderlo suo sangue e suo sentimento istintivo. L'arte tuttavia può fare ciò non attraverso la celebrazione della bellezza della macchina (questo è un argomento come un altro)²⁷ né attraverso l'introduzione della macchina reale nell'arte (ciò che peraltro può costituire uno dei suoi tanti metodi)²⁸, bensì attraverso la costruzione di nuovi organismi propri sulla base delle leggi della macchina: leggi di economia, funzionalità e dinamica. Per questo, nonostante il futurismo polacco rispetto a quello italiano si sia occupato pochissimo del tema della macchina (Czyżewski, Jasiński), ha raggiunto per questa via risultati molto più significativi.

Il merito del futurismo polacco sta nel fatto di aver insegnato a cogliere l'uomo contemporaneo proprio in questa profondità e di aver creato per quest'uomo un'arte. In questo

²⁷ Jasiński fa ancora una volta riferimento al feticismo della macchina proprio del futurismo italiano, ma probabilmente anche all'idea della macchina come modello estetico predicata da Le Corbusier sulle pagine di «L'Esprit Nouveau».

²⁸ Jasiński allude qui alla proposta contenuta nel saggio di T. PEIPER, *Miasto, Masa, Maszyna*, in «Zwrotnica», luglio 1922 (cfr. TADEUSZ PEIPER, *Pisma wybrane*, a cura di Stanisław Jaworski, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979,

consiste il parallelo che possiamo tracciare tra futurismo e Rinascimento, parallelo che si pone in maniera del tutto evidente e naturale.

Il Rinascimento per primo insegnò all'uomo a vedere la bellezza del proprio corpo. Innalzò il corpo umano dal ruolo di "materia", di involucro dell'"anima" immateriale, a quello di organo paritario.

Da allora l'uomo, in una lotta indefessa per il suo essere, ha educato in sé e sviluppato un complesso innumerevole di nuovi organi, con i quali ha abbracciato il mondo, come un polipo con i suoi tentacoli.

Il futurismo polacco ha insegnato all'uomo contemporaneo a vedere nelle forme oggettive della civiltà la bellezza del proprio corpo arricchito. Lo ha guarito dal feticismo che domina l'intero pensiero futuristico contemporaneo.

In questo consiste il suo significato imperituro.

Forse qualcuno mi accuserà di tentare di piegare il Futurismo a una mia personale teoria e che la produzione dei miei compagni non conferma la linea di sviluppo da me tracciata in questa sede. Sarebbe un malinteso. Il futurismo non è una scuola, è una determinata forma di coscienza, uno stato psichico, per il quale oggi ogni individuo consapevole deve passare prima di superarlo. La battaglia è una, i suoi percorsi e risultati sono svariati. Non ho scritto la storia del futurismo, ho scritto la storia del mio futurismo. Il fatto poi che, per qualche tempo, io sia trovato alla guida del gruppo chiamato "futurismo polacco" conferisce alle mie parole un certo valore obiettivo.

Del resto la linea che ho qui tracciata attraversa, in maniera più o meno chiara, la produzione di tutti i futuristi polacchi e, fino a un certo punto, è l'aria che in maniera istintiva ha visto nascere quelle poesie.

Un tentativo di transumanare la città contemporanea è "Il canto della fame" e, salvo qualche eccezione, tutta la mia produzione fino ad oggi.

Sullo stesso fuoco di un'autocoscienza dolente e sconfinata ardono le costruzioni in acciaio e calcestruzzo di Tytus Czyżewski (*L'occhio verde, Notte-giorno*).

I *Namopaniki* di Aleksander Wat, poesie di parole scomposte nelle loro componenti elementari, sono l'eco della medesima battaglia con l'oggetto, trasportata nel campo della parola - una battaglia per sottrarre all'oggetto il suo contenuto autonomo.

Di essa parlano le parole deformate della poesia di Młodożeniec.

Sotto il suo caldo respiro si è formata infine la teoria del nonsense di Anatol Stern. Il cerchio sempre più soffocante che le forme oggettive della civiltà contemporanea stringono attorno all'uomo a mano a mano che crescono, portando inevitabilmente alla completa meccanizzazione

pp. 31-34). In generale tutto il passaggio è una risposta (in parte polemica) alle tesi contenute nel saggio di Peiper. In realtà la proposta di Jasiński ha più di un aspetto in comune con quella di Le Corbusier (la macchina come modello di economia, funzionalità e dinamica), resta da vedere se e quanto il poeta polacco ne fosse consapevole.

della vita dell'individuo che non riconosce in esse solamente i propri organi perfezionati, lo costringe alla ricerca di una via d'uscita. Codesta via d'uscita, per Stern, è l'arte. Un'arte basata sul nonsense può diventare per l'uomo moderno infettato dalla macchina un'aria artificiale in grado di sottrarlo per un istante al ghetto della logica e della costruzione e di trovare in esso il suo sbocco e riposo. Non condivido questa posizione. Il nonsense è una dinamite. Potrebbe diventare materiale per l'anarchizzazione delle masse (anarchia intellettuale). Nel momento in cui il collettivo ha appena cominciato a deliberare esso non ha ragion d'essere. Lo Stern teorico rappresenta, in Polonia, un importante capitolo del pensiero futurista (da Apollinaire a Dada) che non può essere passato sotto silenzio nella storia del futurismo.

Oggi, quando il periodo della lotta collettiva per una forma nuova può già essere considerato finito, le differenze tra i singoli autori si delineano in maniera così netta che a colui che getti uno sguardo indietro viene fatto di porsi la domanda se sia mai veramente esistito un futurismo polacco come unità, o se non sia stato solo un gruppo di persone legate da una comunità di espansione che oggi stanno ritrovando la propria vera strada. Questa impressione è una comune illusione ottica causata dalla mancanza di prospettiva storica.

Ci fu una città della coscienza polacca e ci fu un manipolo di partigiani che volevano conquistarla.

Erano come persone che si siano raccolte in piazza per contare le proprie forze, armarsi e architettare un piano.

Chiamarono la piazza futurismo polacco.

E adesso si sparpagliano per la città, ognuno per la sua via.

Per un'unica idea – per la vittoria.

Ognuno per la sua via.

Nera e inaccessibile è la città della coscienza polacca. Vi sono molte vie laterali, vicoli e strade cieche.

Quelli che non conoscono bene la strada - si perderanno.

La città si è chiusa alle loro spalle.

Nessuna lampada faceva loro luce.

Entrarono nella notte.

Ognuno per la sua via.

[Traduzione Emiliano Ranocchi]

ANATOL STERN

LA MACCHINA COME IDEALE DELL'ARTE D'OGGI E I PREGIUDIZI ESTETICI²⁹

Non c'è niente di più vitale di un pregiudizio, quale che sia, filosofico, scientifico o estetico. La quantità più cospicua di quei massi che facciamo rotolare dalla via maestra della vita per la quale avanziamo non impedisce di incontrarne sempre di nuovi, e addirittura, nello stesso smantellare taluni pregiudizi, di crearne altri. Eppure la filosofia, accessibile per il suo carattere esoterico esclusivamente ad una cerchia eletta di persone, se la cava benissimo coi propri pregiudizi in casa sua, così da imporre facilmente il proprio punto di vista ad una maggioranza di profani.

Di una simile "extraterritorialità" godono le scienze esatte, separate dalla massa da un muro di termini latini, formule matematiche, di strumenti da laboratorio, etc. Inerme è invece l'arte. Un nuovo Einstein confuterà un giorno il vecchio Einstein, come quest'ultimo fece con Copernico, oppure, più esattamente, introdurrà un'emenda che suonerà del tutto assurda, ma il comune mortale l'accoglierà con tutta l'ammirazione dovuta all'insondabile sapienza dello studioso. E non gli provocherà turbamento alcuno il fatto che qualche nuovo Bergson inficerà in due cospicui tomi il nuovo Einstein (come accade oggi). Non arriverà mai, però, il momento in cui la recensione di un giornale potrà influire sul parere del lettore riguardo a un'opera d'arte, e un comune mortale non crederà mai che anche l'arte ha i suoi segreti, le sue formule, inaccessibili senza previa preparazione. L'arte è il frutto più democratico dell'immaginazione umana, e in essa si celano sia i suoi maggiori pregi, come pure difetti impossibili da estirpare.

Ed ecco perché così ingrata è la lotta contro il pregiudizio estetico. L'uomo della strada – e non soltanto lui – a fatica abbandona gli ideali artistici coronati dai primi moti della sua sensibilità estetica. Fedele nel proprio intimo all'assoluto, alla più comoda delle dottrine, senza la quale così tante sono le cose che si riescono a spiegare solamente con un certo sforzo, egli crede altresì nell'indistruttibilità, nella stabilità e nel valore assoluto di ciò che ritiene essere il concetto di bellezza artistica. Si tratta di una fede diffusa. Può contare parecchi secoli e non ne sono immuni neppure le persone intellettualmente dotate. Si estende persino ai dettagli più minuti, e con ostinazione difende palmo a palmo le sue opinioni. È lei che fa dire a Boileau che se Omero usò nella sua poesia la parola "cane", è soltanto perché suona bene in greco, sempre lei fece chiamare i sonetti di Crimea "poesia tatarica" dall'élite dell'intelligenza dell'epoca e paragonare le ballate di Mickiewicz a fantasticherie di garzoni di stalla e ragazze di fattoria. Sempre lei fece sì che Tolstoj in Russia, Nordau³⁰ in Germania e Jeske-Choiński in Polonia ritenessero il periodo del decadentismo e del simbolismo europeo con in testa Baudelaire, Ibsen e Maeterlinck una psicosi diffusa e delirio degenero di nevrotici, e che lo dichiarassero in tre libri universalmente noti. La lista di casi in cui un pregiudizio artistico si è impadronito completamente delle proprie vittime potrebbe non finire mai.

Questo stato di cose arriva allo zenit nei momenti di violenti sconvolgimenti culturali e intellettuali. Oggi è possibile osservarlo in maniera particolarmente chiara. Generalmente non mi sembra di sentire qualcuno insorgere sdegnato contro la rivoluzione che Einstein ha compiuto

²⁹ A. STERN, *Maszyna jako ideal sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*, in «Głos Polski», 196, 1924, p. 4.

³⁰ Max Nordau (1849-1923). Nell'originale il cognome viene erroneamente scritto Norden.

nelle nostre idee fisico-astronomiche, non sento minacce indirizzate al signore che ha posto le fondamenta della logica contemporanea introducendo il concetto di identità nel concetto di giudizio, e ho l'impressione che nessuno intenda pestare Freud per avere esteso la copula sessuale a pressoché ogni manifestazione della vita spirituale. Sento invece spesso minacce indirizzate alla mia persona e ai miei amici, e so che molte signore volentieri proverebbero la forza dei loro dentini e delle loro unghiette sul viso di molti artisti dell'arte nuova.

La macchina, che gli artisti contemporanei considerano “leva del progresso che dissoda la psiche dell'uomo d'oggi”, desta soprattutto svariate proteste quando diventa materiale dell'opera d'arte. È risaputo che essa svolge nell'arte d'oggi un ruolo primario. Non solo in quanto artefice di determinati generi artistici (“mamma del cinema”, la chiama sempre l'ottimo Tadeusz Peiper), ma altresì in quanto essa è una di quelle rappresentazioni, per le quali che la nuova arte europea nutre una predilezione particolare. Ciononostante, pare che ai classici e agli pseudo-classici fosse permesso cantare i propri dei, che ai romantici fosse permesso bramare rusalche, ondine ed elfi, ai decadenti - una carogna, agli esteti - un usignolo, ma l'artista contemporaneo stia alla larga dalla macchina che pure sembrerebbe potere aspirare al trono nelle sue visioni con maggiore fondatezza rispetto all'antico Olimpo.

Come spiegare questo odio nei confronti della macchina? Indubbiamente col suo ruolo schiacciante nei confronti della parte lavoratrice del genere umano che nella situazione attuale sta subendo una cocente sconfitta. In Polonia Irzykowski è uno di questi nemici della macchina. Sofferamoci sulle sue obiezioni, premettendo tuttavia che nel difendere la macchina la trattiamo come *pars pro toto* dell'arte nuova. Irzykowski dice: “Non si può scrivere della macchina senza prendere in considerazione al contempo il problema del lavoro dell'uomo. I nostri futuristi, persone agiate, non sentono questo problema”. Ma domanderò a Irzykowski, paladino di “persone di carta”, di persone irreali, abiologiche, perché mai non possano esistere alla stessa stregua “macchine di carta”? Solo due persone in Polonia avrebbero potuto sollevare tale obiezione ai futuristi in questi termini, Brzozowski e appresso a lui Breiter. Una simile obiezione da parte di Irzykowski stupisce, e palesa casualmente l'enorme tallone d'Achille dello scrittore, che i suoi ragguardevoli meriti critici impedivano di scorgere: la mancanza, in questo scrittore, di criteri estetici fissi; il modo assai arbitrario di prendere una posizione critica, il suo saltellare burlone da un punto di vista all'altro. È un po' come giocare a palla estetica avvelenata, in cui è possibile a priori scegliere l'esecuzione o accogliere con entusiasmo l'opera oggetto di indagine, a seconda del ruolo assegnato.

Tralasciando però questo falso metodo di indagine e limitandoci esclusivamente all'obiezione in sé secondo la quale “non si può scrivere della macchina senza citare al contempo il problema del lavoro dell'uomo”, occorre dire che la forma di tale obiezione tradisce una concezione del ruolo della poesia estremamente limitata e utilitaristica, è una forma di “attivismo sociale” nel campo dell'estetica e non già estetica. E se Irzykowski spara a zero contro gli artisti dell'arte nuova su basi non tanto estetiche, quanto sociologiche, in fin dei conti gli si potrebbe persino rispondere in totale franchezza: la questione del lavoro non deve mica riguardare per forza gli artisti. Non è nostra intenzione essere sociologi dell'arte. Non sono lo sfruttamento dell'operaio o il valore della produzione meccanica a destare nei futuristi l'interesse per la macchina, ma le sue nuove proprietà grazie alle quali la tecnica contemporanea forgia la sensibilità e la psiche dell'uomo d'oggi. I futuristi possono pure (ma non devono per forza) esprimersi sulla questione della macchina e dell'operaio, ma lo scopo ideale della loro poesia, derivante dalla loro cognizione della macchina, consisterà nell'elaborazione del materiale artistico mediante la dinamica, l'economia

dei mezzi, la funzionalità immediata, caratteristiche principali del lavoro meccanico. E proprio in questo lavoro interno alla stessa opera d'arte, quello maggiormente produttivo, nell'invaghirsi della multiformità materiale dei suoi elementi, nel loro sintetico approfondimento - ecco dove sta l'influsso della cultura meccanica. Il problema del lavoro in senso utilitaristico di cui parla Irzykowski ci è caro, tuttavia esso ha a che vedere principalmente con il metodo di tale lavoro. Nel problema del motore non ci interessano né il lavoratore, né tantomeno, come vorrebbe Peiper, "l'uomo potente che lo ha ideato e l'uomo fortunato che lo adopera"; ci interessa piuttosto il motore in sé, questa nuova forma di espressione di cui esso è la manifestazione. L'errore di Irzykowski consiste nell'aver posto la questione del futurismo sull'ingenuo piano della sociologia, sorvolando le profondità dell'estetica del futurismo.

L'arte nuova europea e in particolare, bisogna ammetterlo, quella polacca, ha dato e dà tuttora opere allo stato di ebollizione. Dal punto di vista estetico essa non è (forse per fortuna) un organismo definitivamente cristallizzato, ma anzi, si sta appena formando. Ci vuole qui un occhio estremamente aguzzo e non ottenebrato dalle lenti di alcuno dei criteri estetici finora esistenti per scorgere (se non le si percepisce emotivamente) le radici mediante le quali essa ha attecchito nella nostra cultura. Un occhio del genere non ce l'ha avuto nessuno dei nostri critici, quantunque alcuni si siano sforzati di tracciarne lealmente lo sviluppo. E infine le invettive mosse da Irzykowski nei confronti del futurismo si sono rivelate un'arma quanto meno debole (ad es. il ripetere con comica caparbieta l'accusa che "il futurismo è stato trapiantato dall'estero". Cosa direbbe allora Irzykowski dell'umanesimo polacco, di Kochanowski e di Górnicki?).

Lungi da me accusare questi critici di malafede. Sono semplicemente convinto, in base alle precedenti esperienze, della loro riluttanza a comprendere l'essenza del futurismo e i suoi principi fondamentali. Irzykowski, suppongo, risente in maniera alquanto dolorosa della brutale distruzione dei precedenti templi estetici operata dal futurismo, e il discepolo dell'estetica idealistica e il metafisico d'arte nascosto in lui si ribellano. Egli è la stessa persona che persino il nudo naturalismo senza pretese (ne "Gli incanti del naturalismo") concepisce in chiave metaforica: "Sconfiggere la Medusa con la sua stessa immagine! Chiamare l'innominato per nome! Quanta astuzia, quanta ironia, quanta vendetta nel naturalismo!". Gli strumenti critici di Irzykowski sono piuttosto astratti, ambigui e sfuggenti. Il metodo di studio piuttosto sofisticato. Lo studio del futurismo mediante questo metodo e questi strumenti, questo passare al setaccio un complicato meccanismo di ferro, ha tutta l'aria d'essere uno sforzo inutile.

E ancora una cosa. Irzykowski rimprovera i futuristi di non sapere nulla della questione del lavoro, giacché non ne hanno percezione in quanto "persone agiate" (?!). In altre parole: non siete mai stati né minatori né fonditori, come potrete mai diventare futuristi? Ebbene questa singolare argomentazione sulla superficialità della nuova arte polacca preferirei non confutarla, e vorrei lasciare a Irzykowski la piacevole illusione che si tratti di un'obiezione del tutto pertinente; e se l'ho già confutata, allora mi rincresce. Perché mai? Ammetto persino spudoratamente che l'accusa di "agiatazza" un poco mi lusinga.

[Traduzione Lidia Mafrica]

Abstract

EMILIANO RANOCCHI

The Author presents the most significant Manifestos of Polish Futurism in Italian translation. They follow the original Polish text, also maintaining the graphic aspects.

Keywords: Polish Futurism, Manifestos

«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 103-139