

Paweł Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, pp. 522.

Pochi anni fa, nel numero di "pl.it" che dedicammo al futurismo polacco, Grzegorz Gazda (purtroppo scomparso lo scorso 28 agosto) intitolava il suo articolo *La storia chiusa del futurismo polacco* ("pl.it", 7, 2016: 7-14, <https://plitonline.it/2016/plit-7-2016-7-14-grzegorz-gazda>). Il titolo veniva spiegato nell'ultima pagina del testo: dopo la pubblicazione della monumentale *Kronika polskiego futuryzmu* di Krzysztof Jaworski (Kielce, Instytut Filologii Polskiej, 2015), secondo Gazda "si può tranquillamente dichiarare che sul movimento è già stato scritto tutto e che se ne potrebbe chiudere la storia" (Gazda, Ivi, p. 13). Come spesso accade, ai massimi studiosi (ché tale indubbiamente fu Grzegorz Gazda, autore di un saggio fondamentale sul futurismo polacco) può capitare di essere pessimi profeti. Circa un anno e mezzo dopo l'uscita dell'articolo di Gazda, Przemysław Strożek ha ritrovato il primo manifesto del futurismo polacco, da tutti ormai ritenuto perduto e introvabile e della cui esistenza Gazda persino dubitava: "[...] il mitico volantino *Tak*, a suo tempo considerato reale ma perduto, attribuito a Stern e Wat che però nessuno ha mai visto, forse perché non è esistito" (Ivi, p. 9). Se prendiamo in considerazione anche solo gli studi principali apparsi nell'arco di poco più di un decennio: *Nuż w uhu? Koncepcje dźwiękowe w poezji polskiego futuryzmu* di Beata Śniecikowska (Toruń 2008), *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909-1939. Obecność – kontakty – wydarzenia* di Przemysław Strożek (Warszawa 2012), e la succitata *Kronika polskiego futuryzmu* di Krzysztof Jaworski – studi estremamente diversi per approccio e metodologia, ma tutti fondamentali e destinati a rimanere punti di riferimento per il futuro, la vasta raccolta di saggi di Paweł Graf, studioso non nuovo alla nostra rivista, che ora ad essi si aggiunge, viene a costituire una ulteriore smentita alle succitate parole di Gazda. Anche questo studio spicca per un approccio metodologico completamente differente e originale rispetto a quelli che lo hanno preceduto, a ribadire, in barba a tutti i pronostici, l'immensa vitalità del futurismo polacco e il rinnovato fascino che esso esercita sulle generazioni di studiosi che Gazda avrebbe considerato ancora "giovani". Una delle ragioni che hanno condotto Graf ad interessarsi al futurismo è infatti la netta convinzione (condivisa anche da chi scrive) che il futurismo, già considerato morto e defunto dalla critica sia italiana che polacca, in tempi di postumano e transumano sia improvvisamente ritornato ad essere un punto di riferimento cruciale e insostituibile per la riflessione sul presente. Non dunque un capitolo chiuso e stucchevole della

storia letteraria del secolo scorso, ma quanto di più bruciante e attuale si possa pensare. Questa nuova stagione critica ha portato a rivedere vecchie impostazioni storiografiche che, facendo più o meno implicitamente eco alle ingiuste e miopi stroncature di Irzykowski e Żeromski (a questo proposito cfr. A. De Carlo, *Il futurismo polacco nella critica letteraria dell'epoca*, "pl.it", 7, 2016: 61-76, <https://plitonline.it/2016/plit-7-2016-61-76-andrea-f-de-carlo>), facevano dell'Avanguardia di Cracovia il contributo polacco più originale all'avanguardia europea, mentre il futurismo passava per essere un più o meno pedissequo fenomeno d'importazione, con qualche episodio interessante, ma come movimento da considerare sostanzialmente una breve stagione passata senza quasi lasciar traccia nella letteratura polacca del '900. Oggi invece è proprio Peiper con il suo ottimismo, la sua fede nel progresso e nella ragione, non ultimo con il suo pontificare (non a caso fu detto "il papa dell'avanguardia") ad apparirci un po' sbiadito e inattuale, pur nella sua indiscutibile grandezza. Di questa convinzione di attualità del futurismo è permeata tutta l'argomentazione del saggio di Graf che non manca di sottolineare a ogni piè sospinto quanto il futurismo, da lui definito "arte intellettuale" (p. 10), abbia anticipato i tempi non solo dal punto di vista estetico, ma anche e soprattutto da quello epistemologico. "Il futurismo – così scrive nell'inconsueta introduzione-manifesto – non fu tanto una proposta estetica, quanto conoscitiva, fu uno studio della percezione, del movimento, della corporalità, delle leggi sociali. [...] Fu anche un'esplorazione teorica che scorgeva e risolveva problemi, dei quali la scienza si sarebbe occupata quando il futurismo stesso non ci sarebbe stato più" (pp. 10-11). La notevole competenza estetica ed epistemologica dello studioso gli permette di individuare nei testi teorici (e non solo) degli autori analizzati intuizioni e anticipazioni di concezioni fatte proprie dalla riflessione filosofica e scientifica solo molti decenni dopo. È questo indubbiamente uno dei meriti principali e degli aspetti più originali di questo lavoro: una lettura *à rebours* di testi scelti del futurismo polacco (e in parte italiano e russo) fondata sulla convinzione che essi contengano anche un grande potenziale teorico e filosofico per il presente. Questo approccio è talmente consapevole e sistematico che l'autore del saggio tende a trascurare il contesto, non meno interessante, che quelle stesse idee vide nascere. Questa scelta metodologica non è peraltro una mancanza casuale, bensì una logica conseguenza dell'adozione da parte dello studioso di un approccio improntato ai modelli della scuola di Ginevra, in particolare alla critica della coscienza di Georges Poulet: un approccio empatico del critico nei confronti dell'opera analizzata che gli permetta di rivivere in sé lo slancio creativo (e pertanto l'intento originario) dell'autore. Come è noto, una delle critiche mosse a questa corrente teorica è stata quella di trascurare il contesto in favore di una lettura immanente. E benché non si possa trasferire questo appunto *tout court* al saggio di Graf, che ha anche il pregio di contenere in appendice alcune preziose scoperte testuali (tra le altre cose due splendide poesie di Anatol Stern, alcuni deliziosi *feuilleton* di Jasiński del periodo parigino, una fenomenale parodia di *Nogi Izoldy Morgan* di Marian Hemar e una effemride di Henryk Sela), il riferimento dichiarato a Poulet spiega la ragione di tali scelte. Una di queste (oltre al parziale disinteresse per il contesto, di cui si

diceva) è quella di trattare il futurismo polacco non "come un movimento letterario determinato" con una data di inizio e una di fine, "né come una delle estetiche dell'avanguardia o come una poetica", bensì in una "prospettiva soggettiva" (pp. 11-12). In altre parole, non è tanto il futurismo come movimento che lo interessa, quanto i futuristi. E non ci sarebbe niente di male in tutto ciò, se paradossalmente l'idea di futurismo che ne risulta non fosse così sorprendentemente monolitica. Lo studioso sembra trattare i tre futurismi nazionali, quello italiano, quello russo e quello polacco (cita anche più di una volta il "futurismo francese", una categoria storiografica che suscita qualche dubbio) come tre distinte realizzazioni di uno stesso movimento. È questa, a nostro parere, la parte metodologicamente più debole del saggio, che però nulla toglie al valore delle interpretazioni proposte. L'approccio "soggettivo" (nel senso indicato sopra), interessato ai futuristi come rappresentanti, per quanto diversi, di un'unica formazione, cade nella trappola di prendere per identità sostanziale quella che storiograficamente sarebbe più corretto considerare come un caso di omonimia (più o meno consapevole): l'identità di denominazione non implica quella del denominato: sotto l'etichetta di futurismo possono nascondersi cose estremamente diverse. Pur senza negare infatti un certo grado di conoscenza del futurismo italiano (e quindi anche di consapevolezza teorica) nei rappresentanti del futurismo polacco (Strożek ha apportato un contributo fondamentale in questo senso) e russo, rimaniamo dell'opinione che sia più corretto considerare le tre formazioni come tre movimenti autonomi. Leggere i futuristi polacchi tenendo nell'altra mano i manifesti di Filippo Tommaso Marinetti può essere un'operazione rischiosa, anche se – non neghiamo – Graf riesce a trarne domande interessanti. Mi riferisco al capitolo dedicato al parolibberismo polacco – una pratica, come lo stesso autore ammette, relativamente marginale nella produzione poetica dei futuristi polacchi. Il capitolo presenta la prima traduzione integrale polacca (opera dello stesso Graf) del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* di Filippo Tommaso Marinetti, seguita dalla trattazione di componimenti poetici che possono essere considerati una realizzazione della poetica parolibberista in ambito polacco. Sebbene non sussistano prove che gli autori dei testi qui presi in considerazione (rispettivamente *arak* di Anatol Stern, *koniec "bombaju"* di Stanisław Młodożeniec e *Hymn do maszyny mojego ciała* di Tytus Czyżewski) abbiano inteso questi componimenti come realizzazioni delle indicazioni poetiche contenute nel *Manifesto tecnico* di Marinetti, l'operazione (che, va detto, risulta molto più convincente per i componimenti di Stern e di Młodożeniec, molto meno per Czyżewski, come del resto l'autore stesso riconosce) pone una grossa domanda di carattere ermeneutico, destinata probabilmente a rimanere insoluta. Graf fa infatti riferimento a interpretazioni precedenti del componimento di Stern, rispettivamente di Paweł Majerski e Beata Śniecikowska, e pur riconoscendo loro una certa ingegnosità e attrattiva, ritiene che esse siano in netta contraddizione con i postulati del parolibberismo marinettiano, che intendeva liberare la parola dalla schiavitù dell'intelletto e della ragione discorsiva, e che pertanto pecchino di eccessivo intellettualismo. Tutta l'argomentazione si regge sul presupposto, indimostrato e indimostrabile, che gli autori di questi componimenti intendessero

attenersi alla poetica delle parole in libertà e avessero piena consapevolezza teorica di cosa questa poetica comportasse. Il procedimento, metodologicamente discutibile, ha però il merito di sollevare un problema reale e cioè in quale misura l'interpretazione di un testo di avanguardia può avvalersi di strumenti interpretativi tradizionali che presuppongono sotto la superficie del testo la presenza di contenuti criptati che è compito del critico decifrare? Un caso emblematico di questo problema è l'interpretazione di *Piecyk* di Aleksander Wat: scrittura automatica (come vuole la leggenda, creata da Wat stesso) o dottissimo bluff? O forse un po' l'uno e un po' l'altro? Quanto c'è di consapevole (e di cifrato) in *Piecyk* e in quale misura, dunque, siamo autorizzati ad impiegare i nostri strumenti di filologi nella sua interpretazione? Ci sono infatti casi come quello del poeta lituano Pranas Morkūnas che sotto una fuorviante superficie parolibera nasconde contenuti sovversivi (erotici e politici) e che pertanto esige da parte del lettore (e dello studioso) la decifrazione delle allusioni e dei contenuti nascosti. La proposta di Graf di interpretare questi testi come realizzazione dei postulati poetici di Marinetti ha il merito indubbio di proporre una nuova direzione nella loro interpretazione.

La tacita presupposizione che fa dei tre futurismi nazionali tre distinte realizzazioni di uno stesso movimento ha un risvolto anche nell'implicita concezione delle singole formazioni nazionali. Graf tende a trattare anche il futurismo italiano come un monolito, identificandolo sostanzialmente con il pensiero del suo fondatore, sporadicamente attingendo ai testi di futuristi della prima ora come Prampolini, Carrà, Russolo, Severini e Boccioni. Non fa mai riferimento ad autori appartenenti al cosiddetto secondo futurismo come Fillia e soprattutto Vasari, il cui dramma *Angoscia delle macchine* fu tradotto in polacco da Irena Krzywicka. Proprio autori come Fillia e Vasari potrebbero costituire un contesto interessante per l'analisi del rapporto ambivalente che il futurismo polacco intrattiene con la macchina (i presupposti c'erano già in Marinetti, ma erano ben nascosti) non necessariamente nel senso di un influsso (per ragioni strettamente cronologiche), ma di una tendenza europea, nella quale la Polonia non fa eccezione.

Parimenti il patentino di futurista riconosciuto a un autore (ricordiamo che a Graf non interessa il movimento storico in sé, ma l'approccio soggettivo ai suoi rappresentanti) porta a considerarlo futurista anche dopo lo scioglimento del gruppo. È il caso di Jasieński, cui è dedicato un intero capitolo, nel quale viene proposta un'interessantissima e innovativa interpretazione del romanzo *Pałę Paryż* (1929, da poco disponibile nella traduzione italiana di Alessandro Ajres: Bruno Jasieński, *Brucio Parigi*, Miraggi edizioni, 2020), fondata sulla tesi che esso non sarebbe una risposta al *Je brûle Moscou* di Paul Morand, come si è finora pensato. Per l'interpretazione stessa rimandiamo al saggio, ma colpisce che, all'interno dell'argomentazione, venga respinta sia una lettura espressionista del romanzo che quella in chiave comunista in favore appunto di un'interpretazione in chiave futurista. *Pałę Paryż* non andrebbe considerato un romanzo comunista *tout court*, perché come tale non fu riconosciuto dagli ideologi contemporanei e in generale la questione del comunismo di Jasieński sarebbe molto più complicata di quanto si pensi (tesi indubbiamente condivisibile e meritevole di approfondimento). La problematicità della contrapposizione

di comunismo e futurismo (e anche sulla presunta poetica futurista del romanzo di Jasioński ci sarebbe da discutere) sta probabilmente nell'implicita identificazione del primo con l'estetica del realismo socialista (cui Jasioński si piegherà nell'ultima sua produzione già in suolo sovietico) che qui indubbiamente non troviamo (ma come non la troviamo nella poesia di Majakovskij, che non per questo cessa di essere un poeta comunista), come se non si potesse essere espressionisti, futuristi e comunisti allo stesso tempo.

Come si evince anche solo da questi pochi spunti di discussione, il libro, scritto in uno stile discorsivo, piacevole e antiaccademico, costituisce in ogni caso un contributo importante e innovativo anche laddove le sue tesi possono apparire discutibili, anzi forse tanto più quando lo sono, perché dimostra quanto spazio ancora ci sia per interpretazioni nuove e quindi che la storia del futurismo polacco non è conclusa. No, non è stato detto ancora tutto, anzi forse siamo solo all'inizio.

[Emiliano Ranocchi]