

Beata Śniecikowska, *A Stab in the Ear. Poetic of Sound in Futurism and Dadaism*, Peter Lang, Berlin 2023, pp. 536.

Gli ultimi vent'anni hanno portato alla ribalta degli studi una nuova generazione di studiosi delle avanguardie polacche del periodo interbellico, in particolare – ciò che ci interessa maggiormente in riferimento al testo in oggetto – di quella breve, ma intensa stagione che fu il futurismo polacco. Tra questi una posizione di assoluto rilievo spetta a Beata Śniecikowska, studiosa di letteratura e storica dell'arte, autrice di tre importanti monografie, la prima delle quali, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918 – 1939* (Kraków 2005) già affrontava, nella prima delle tre parti di cui è composto il libro, l'intersemioticità nell'opera di Tytus Czyżewski, e lo faceva con l'acribia, la sensibilità e la profondità che da quel momento in poi abbiamo appreso a riconoscere come la cifra della sua scrittura di studiosa. È solo però con il libro successivo, *“Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (Wrocław 2008) che la studiosa si consacrava come una delle voci più importanti negli studi sul futurismo polacco. Da allora questo saggio poderoso e ponderoso è divenuto un classico imprescindibile per chiunque voglia accostarsi non superficialmente allo studio di una delle prime avanguardie letterarie polacche del periodo interbellico. Ora, infine, questo testo da cui gli studiosi del futurismo polacco da ormai tre lustri attingono e al quale continuamente ritornano è uscito in traduzione inglese per i tipi di Peter Lang nella traduzione di Grzegorz Czemieli rivista attentamente dall'autrice stessa (un'impresa titanica da far tremar le vene e i polsi).

La prima difficoltà di traduzione sta già nel titolo che in polacco allude, a partire dalla grafia, alla seconda *jednodźwięk* dei futuristi polacchi (13 novembre 1921) – allusione che, nella traduzione letterale inglese, avulsa dal contesto letterario polacco, non può chiaramente suscitare alcuna associazione. È questo indubbiamente uno degli aspetti più paradossali e audaci al contempo della decisione di pubblicare in traduzione inglese uno studio comparativo sulla strumentazione fonica nella poetica del futurismo polacco; l'operazione è da considerarsi nondimeno riuscita e si auspica contribuisca a far conoscere meglio anche al di fuori della Polonia il secondo maggiore futurismo slavo dopo quello russo.

Per strutture foniche l'autrice intende tutte quelle figure retoriche nell'orchestrazione fonica di un testo poetico come l'onomatopea, la paronomasia, l'allitterazione, l'anafora, l'assonanza etc. che non siano direttamente riconducibili alla versificazione e che pertanto definisce “irregolari”. I futuristi polacchi

nella loro produzione poetica misero in atto una sperimentazione senza precedenti nel campo dell'orchestrazione fonica, ciascuno con preferenze e idiosincrasie differenti. Il tema non era sfuggito all'attenzione degli studiosi della generazione precedente, ma non era stato ancora trattato con la sistematicità e la profondità a tutt'ora insuperate di questo studio. Già Balcerzan aveva fatto notare come la strumentazione fonica nella poesia del futurismo polacco non fosse un trascurabile elemento ludico o ornamentale, ma avesse nella maggior parte dei casi una solida motivazione semantica.

Lo studio della fonostilistica futurista è imperniato su quattro grandi problematiche. Il primo capitolo guarda ai legami della strumentazione fonica futurista con la produzione poetica della generazione precedente, quella della Giovane Polonia (*Młoda Polska*), grosso modo assimilabile al grande movimento europeo del Simbolismo (anche se con declinazioni locali non trascurabili). È questo un tema non esclusivamente polacco – il debito del linguaggio poetico di Marinetti e degli altri futuristi nei confronti del simbolismo italiano è un'acquisizione ormai consolidata da parte della critica e della storiografia letteraria. Può quindi essere di particolare interesse anche per un lettore italiano di formazione non polonistica apprendere come l'avanguardia polacca, dietro gli slogan che invitavano alla rottura col passato, intrattenesse ugualmente una relazione di parziale continuità con la formazione immediatamente precedente. Cruciale sotto questo rispetto la concezione della musicalità della composizione poetica, la ripresa di aspetti della strumentazione fonica simbolistica con intenti parodistici, l'uso di onomatopee non verbali o di fonemi emancipati dal nesso morfologico con le parole risultanti in fenomeni come la ripetizione, l'ecolalia e la glossolalia (riscontrabili, ad es., in quel meraviglioso *pastiche* che sono le *Pastorałki* di Tytus Czyżewski).

Il secondo capitolo affronta una delle questioni più affascinanti e complesse e, almeno per chi scrive, costituisce forse il contributo più importante dell'intero studio. Vi si tratta infatti della poesia neologista, uno degli apporti più significativi e originali della produzione poetica futurista polacca. Śniecikowska dedica innanzitutto ampio spazio alla presentazione della poetica di Velimir Chlebnikov che le serve da punto di riferimento rispetto al quale situare i componimenti dei poeti polacchi. In questo capitolo viene dunque analizzato il legame tra fonostilistica e semantica a partire dalle operazioni di derivazione di neologismi (sistemici o non sistemici) riscontrabili, in primo luogo, nei tre componimenti di Aleksander Wat comunemente noti come *namopańiki* (anche se a rigore solo due tra questi recano nel titolo tale denominazione di genere di invenzione) e confrontati da un lato con i precedenti russi di Chlebnikov e Kručënych, dall'altro con le *Stopiewnie* di Julian Tuwim. L'analisi sistematica e il confronto dei *namopańiki* con altri componimenti della galattica transmentale hanno permesso alla studiosa di avanzare una propria proposta di classificazione di questo tipo di composizioni a metà strada tra le *stopiewnie* (il termine è mutuato dalla raccolta di Tuwim, ma comprende anche alcuni tra i componimenti più celebri del Chlebnikov neologista, come *Zakljatie smechom*, per questo l'autrice lo usa con l'iniziale minuscola, come una denominazione di genere) – nelle quali i neologismi seguono le regole di derivazione, flessione e sintassi – e la poesia russa dello *zaum'* inteso nella

sua accezione più ristretta, quale rappresentata dalla poesia completamente asemantica e astratta di Aleksej Kručënych e da una delle lingue poetiche di Chlebnikov, la lingua degli dei. Rispetto a questi due estremi i *namopańiki* rappresentano un genere ibrido che gioca con la derivazione morfo-fonologica sistemica e non sistemica; sono quindi semanticamente meno perspicui delle *Śtopiewnie* di Tuwim o delle poesie neologiste di Chlebnikov, pur conservando una sorta di alone semantico. A proposito della loro natura ibrida, l'autrice introduce il concetto di *cubismo sonoro* ad esprimere gli esperimenti derivativi di diversa natura con le radici delle parole. Wat si è divertito a giocare con gli omofoni o con le figure etimologiche e pseudo-etimologiche. Tra queste, occasionalmente, si rinvencono parole che sono coerenti sul piano della fonetica, ma non su quello della semantica e della stilistica. Nel poema intitolato *Żywoty*, questo è il caso della parola *tramwaje* (tram), che contrasta palesemente con la stilizzazione medievale del poema, mettendola in questione. In *namopańik charuna*, diversi affissi presentano connotazioni parodistiche che cozzano con il tono generale molto elevato delle sequenze, giocando con parole dal suono simile ma dal significato diverso. È come se il poeta rompesse un incantesimo da lui stesso creato. Questi termini e formanti estranei, incoerenti con il tono generale o con il contesto associativo, introducono un senso di umorismo e spiazzamento che è estraneo allo *zaum'* russo e che confermano la predilezione tutta polacca per il grottesco.

Il terzo capitolo affronta un'altra grande questione: quanto di Dada c'è nel futurismo polacco? Nella storiografia polacca si è sovente fatto riferimento al presunto fraintendimento riguardo alla denominazione dello stesso movimento futurista il cui legame col futurismo italiano appare invero molto labile, mentre molto più prossimo sembrerebbe essere lo spirito del Dada. Tuttavia, l'analisi serrata e sistematica portata avanti dall'autrice in questo capitolo, assieme al confronto con alcuni tra i più rappresentativi componimenti poetici del movimento Dada, dimostra come, al di là delle indubbie somiglianze nell'uso delle onomatopее non verbali e di consimili operazioni di carattere glossolalico ed ecolalico, del *pure nonsense* e del carattere ludico di molte composizioni, in generale la poesia del futurismo polacco risulti meno radicale nelle sue soluzioni e non faccia mai veramente *tabula rasa* della tradizione letteraria, anche quando se ne prende gioco.

Il quarto capitolo tratta il debito contratto dalla poesia futurista nei confronti del folklore popolare, un tema molto rilevante per poeti come Czyżewski, Młodożeniec o Jasieński, che in realtà affonda anch'esso le radici nella poetica del simbolismo, anche se i futuristi reimpostarono il rapporto con la tradizione popolare da par loro. Anche in questo caso la studiosa è interessata al ruolo che l'orchestrazione fonica svolge nella stilizzazione folclorica delle composizioni poetiche e riscontra come spesso quest'ultima si realizzi per mezzo di un rafforzamento degli effetti fonici in un grado estraneo al folklore autentico, a cui si aggiungono altri elementi strani come la frammentazione delle parole e l'uso di una grafia sperimentale – tutti aspetti che allontanano queste realizzazioni da un'imitazione pedissequa volta alla riproduzione di "falsi" componimenti popolari. Il lettore coglie sempre perfettamente il raffinato gioco letterario, ma non perde mai la percezione di avere a che fare con poesia d'avanguardia.

Nella conclusione l'autrice affronta infine l'eredità della sperimentazione fonica futurista nella letteratura polacca successiva, a partire dall'Avanguardia di Cracovia fino al periodo postbellico, mostrando che, se non si può parlare di una discendenza diretta, si può però senz'altro riconoscere un legame con la poesia linguistica (e neolinguistica), in particolare una spettacolare continuazione di molte operazioni fonostilistiche e grafiche dei futuristi è riconoscibile nell'opera poetica di Miron Białoszewski.

Nuż w uhu, ora nella sua versione inglese *A Stab in the Ear*, è in assoluto uno degli studi più importanti mai prodotti nella letteratura critica sul futurismo polacco da quando il movimento ha cominciato ad essere oggetto di riflessione critica. Questo, come gli altri saggi della studiosa dedicati ad aspetti specifici della produzione poetica futurista polacca, ha il grandissimo merito di far piazza pulita, mettendo in atto tutti gli strumenti di un'analisi filologica acuta, acribiosa e circostanziata, dei tanti pregiudizi accumulatisi nel tempo, a partire dai contemporanei stessi dei futuristi, nei confronti del gruppo. L'accusa di scarsa originalità e esterofilia, lanciata contro i futuristi polacchi da Żeromski e Irzykowski, continua a gravare ingiustamente sulla loro produzione nell'opinione di molti lettori e studiosi. Non rimane che auspicare che gli studi sempre più numerosi su aspetti generali e particolari del movimento, così come su suoi singoli rappresentanti, le riedizioni delle opere e, non ultima, la traduzione di questo saggio fondamentale di Beata Śniecikowska contribuiscano a superare definitivamente inveterati atteggiamenti pregiudiziali e aprano gli occhi, non solo dei polacchi, su uno degli episodi più originali e affascinanti della prima avanguardia polacca.

[Emiliano Ranocchi]