

Sulle tracce di Zuzanna Ginczanka

Alessandro Amenta

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 117-134 ◇

“HO l'impressione che esistesse più come persona che non come poetessa, o forse il fatto che fosse una poetessa, e per di più eccellente, era ormai fuor di dubbio”¹. Con queste parole Jarosław Mikołajewski riassume brillantemente la complessità e le contraddizioni alla base della ricezione di Zuzanna Ginczanka, figura importante e nello stesso tempo assente dal canone letterario polacco. Il suo personaggio (enigmatico, atipico e singolare) ha dato vita a una leggenda, la sua esistenza ha assunto contorni simbolici, mettendo spesso in ombra il suo talento artistico. Le pagine che seguiranno sono un tentativo di ridare voce alla sua poesia e di mettere in luce le ambiguità del suo mito.

I. IL TESTO BIOGRAFICO

Zuzanna Ginczanka nasce a Kiev nel 1917, dove la sua famiglia, di origini ebraiche, si era trasferita alcuni anni prima². Il suo vero nome è Zuzanna Polina Gincburg. Il padre, Szymon Gincburg, proveniva dalla Polonia occidentale, la madre, Cecylia Sandberg, era originaria di Równe in Volinia. È proprio qui che i genitori di Ginczanka si trasferiscono nell'inverno del 1917, nel timore delle conseguenze della rivoluzione bolscevica. A Równe, che a quel tempo faceva ancora parte della Russia (ritornerà polacca solamente nel 1919, mentre oggi appartiene all'Ucraina) abitano i nonni materni di

Ginczanka. Subito dopo i genitori si separano. Il padre, attore e regista teatrale, parte per la Germania, l'Inghilterra e gli Stati Uniti, dove si dice che abbia lavorato in produzioni cinematografiche hollywoodiane con lo pseudonimo di Senia Gardeni³. Qualche anno dopo anche la madre, risposatasi nel frattempo con il chimico ceco Walter Roth, abbandona la figlia e si trasferisce a Pamplona in Spagna. Ginczanka, che in famiglia veniva chiamata Sanka o Sana, cresce con la nonna materna, che gestisce un negozio a mezza via tra emporio e farmacia. L'abbandono dei genitori, con cui ha in seguito solo sporadici contatti epistolari, segna profondamente la futura poetessa.

A quel tempo Równe è un cittadina multietnica, gli ebrei costituiscono circa la metà degli abitanti, numerosi sono gli ucraini, i polacchi, i russi, gli armeni. Questo mondo sembra non essere stato trasformato dalla storia recente: “in tutta la Volinia le strutture sociali e le forme di funzionamento statale sembravano essere rimaste inalterate nel tempo. Qui non erano giunti i movimenti rivoluzionari che si erano diffusi nel Bacino del Don e nel Regno di Polonia, non era emersa la nuova classe operaia e di conseguenza non si erano sviluppate organizzazioni politiche e sociali”⁴. La vita di questo sonnolento universo di provincia svolge un ruolo centrale nella futura formazione di Ginczanka.

Quattro erano le scuole presenti a Równe: polacca, ucraina, russa, ebraica. Ginczanka sceglie la prima. Le motivazioni non sono chiare. La sua famiglia era russofona, seppure, come tutta la borghesia delle terre di confine, co-

¹ J. Mikołajewski, “Listy do przyjaciela o Zuzannie Ginczance”, *Wysokie Obcasy* [supplemento settimanale della *Gazeta Wyborcza*], 43, 30 ottobre 2004, p. 15. Desidero esprimere il mio ringraziamento all'autore per il prezioso scambio di opinioni, idee, materiali.

² Le fonti sono discordanti sul giorno di nascita. La stessa Izolda Kiec, alla quale dobbiamo un accurato lavoro di ricostruzione biografica, sulla quale è basata questa introduzione, riporta due date differenti: il 9 e il 15 marzo.

³ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań 1994, p. 35.

⁴ Ivi, p. 28.

noscesse anche il polacco. Una certa influenza sulla scelta della scuola può averla avuta la precoce fascinazione di Ginczanka per la cultura e la poesia polacca (Słowacki, Leśmian, le nuove correnti poetiche), “a determinare la sua scelta non erano state questioni patriottiche o il senso di appartenenza nazionale, ma la magia della parola”⁵. Un amico di infanzia dichiara: “sono assolutamente sicuro che Sanka avesse scelto la poesia polacca senza alcuna influenza da parte della madre o della nonna. Mi è difficile distinguere dove finisse l’ammirazione per la letteratura polacca, e in particolare della poesia, e dove iniziasse il senso di appartenenza nazionale”⁶. Secondo Maria Janion la scelta della scuola e della lingua è invece “un tentativo di sottrarsi all’appartenenza alla tradizione ebraica”⁷, segnando il primo passo di un lungo e complesso processo identitario.

Ginczanka debutta appena quattordicenne sulla rivista scolastica *Echa szkolne* con la poesia *Uczta wakacyjna* [Banchetto delle vacanze, 1931], firmata con lo pseudonimo di Gincburżanka. La giovane poetessa invia a Julian Tuwim alcuni suoi componimenti, ricevendo i complimenti dal maestro, che la invoglia a continuare. È sempre su suggerimento di Tuwim che partecipa a un concorso poetico per nuovi talenti indetto nel 1934 dalla rivista *Wiadomości Literackie*. Vincono Anna Świrszczyńska, Tadeusz Hollender e Karol Husarski, ma Ginczanka ottiene comunque un riconoscimento, che implica la pubblicazione della sua poesia sulla rivista. *Gramatyka* [Grammatica, 1934] appare dunque nel numero 29 del 1934 di *Wiadomości Literackie*, all’epoca l’organo letterario di maggiore prestigio in Polonia, un evento dal quale prende avvio una carriera letteraria in continua ascesa.

Terminato il liceo, nell’inverno del 1935

Ginczanka si trasferisce nella capitale. L’anno successivo si iscrive all’università di Varsavia, dove studia pedagogia, entra nella redazione della neonata rivista satirica *Szpilki*, ma soprattutto pubblica il suo primo e unico tomo di poesie, intitolato *O centaurach* [Sui centauri, 1936], presso un’autorevole casa editrice. Pubblica poesie su *Skamander*, *Wiadomości Literackie*, *Sygnaly*, *Kamen*, *Zwierciadło*, traduce letteratura e scrive programmi per la radio. Diviene un personaggio centrale della bohème della capitale. Amica dei maggiori intellettuali del tempo, è assidua frequentatrice dei caffè letterari della capitale: lo *Zodiak*, dove è la prima dama al tavolino di Gombrowicz, e la *Mała Ziemiańska*, punto di ritrovo degli skamandriti. “Ginczanka era molto bella, ben educata, taciturna, aveva una personalità sottilmente misteriosa”, ricorda Ewa Otwinowska⁸.

Nella seconda metà degli anni Trenta l’atmosfera in Polonia inizia a mutare, frequenti sono gli episodi di antisemitismo e xenofobia. Nel 1937 il giornale di estrema destra *Wiem wszystko* pubblica un articolo in cui la poetessa viene attaccata per le sue origini ebraiche⁹. La reazione sembra divertita: “Zuzanna non solo non se ne preoccupava, ma sfoggiava con ostentazione una copia di quel giornalaccio alla *Ziemiańska* o all’IPS mostrando l’articolo a tutti i suoi conoscenti”¹⁰. Nonostante le apparenze, Ginczanka rimane colpita dall’episodio, al quale risponde con la satira *Bez komentarzy. O zwyczajach panów dziennikarzy* [No comment. Sulle abitudini dei signori giornalisti, 1937].

Allo scoppio della seconda guerra mondiale Ginczanka si trova in vacanza a Równe. Non potendo tornare a Varsavia, nell’ottobre dello stesso anno va a Leopoli, non ancora occupata dalle forze naziste, dove si era radunata gran parte dell’intelligencija polacca. Si iscrive alla neonata Unione degli scrittori dell’Ucraina occidentale, che radunava letterati di diverse

⁵ *Udzwignąć własne szczęście. Poezje*, a cura di Idem, Poznań 1991, p. 15.

⁶ Idem, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 36.

⁷ M. Janion, “Prze-pisać los Ginczanki”, A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001, p. 7.

⁸ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 94.

⁹ Ivi, p. 111.

¹⁰ Ibidem.

nazionalità stabilitesi nella regione. Trova un impiego nella pubblica amministrazione, e nel 1940 sposa lo storico dell'arte Michał Weinzieher, di diciassette anni più grande. "È uno strano matrimonio, i conoscenti dicono che fosse male assortito, Ginczanka non spiega la sua decisione"¹¹. Nel frattempo frequenta il grafico Janusz Woźniakowski, con cui probabilmente allaccia una relazione sentimentale. Nel 1941 a Leopoli vengono fondate due riviste in lingua polacca di chiara impronta sovietica, *Nowe Widnokreği*, diretto da Wanda Wasilewska, e *Almanach Literacki*, diretto da Elżbieta Szemplińska-Sobolewska, su cui Ginczanka pubblica due poesie, che costituiscono il cosiddetto "episodio di Leopoli", usato post-mortem per tacciarla di collaborazionismo con il comunismo. Traduce su commissione Achilles Le Roy, Pavlo Tyčyna, Vladimir Majakovskij.

Nel giugno del 1941 l'esercito nazista entra a Leopoli. Ginczanka decide di rimanere. L'anno successivo viene denunciata dalla proprietaria della casa nella quale abitava, ma riesce miracolosamente a sfuggire all'arresto. Questo evento viene immortalato nella poesia *Non omnis moriar* (1942), considerata da molti il suo capolavoro. Nel settembre del 1942 il marito di trasferisce a Cracovia, e Ginczanka lo raggiunge con documenti falsi dove risulta come Marysia, di nazionalità armena. Incontra la sua amica di infanzia Blumka Fradis, alla quale il destino la unisce fino alla fine. All'inizio del 1944 viene arrestato Janusz Woźniakowski, che aveva con sé un foglietto con l'indirizzo del nascondiglio di Ginczanka. Scattano gli arresti, la poetessa viene catturata insieme a Blumka. Le giovani vengono portate alla prigione di via Montelupi, interrogate e torturate. Ginczanka non confessa le sue origini ebraiche, ma alla fine Blumka cede. Trasferite alla prigione di via Czarnecki, vengono fucilate nell'inverno del 1944, pochi giorni prima della fine della guerra. Ginczanka aveva ventisette anni.

II. IL TESTO POETICO

Nel tracciare un profilo della produzione poetica di Ginczanka bisogna tenere presente che la sua opera si è conservata in forma frammentaria, con numerose lacune e zone d'ombra. Dal turbine della storia si sono salvati i componimenti giovanili risalenti agli anni 1932-1934, contenuti in due quaderni manoscritti che l'amico Eryk Lipiński aveva trovato liquidando l'appartamento di Ginczanka all'inizio della guerra, oggi conservati al Muzeum Literatury di Varsavia. Sono in maggioranza poesie non pubblicate in vita e probabilmente non destinate, perlomeno in quella forma, alla pubblicazione. Possediamo inoltre le liriche contenute nel volume *O centaurach*, quelle pubblicate su riviste letterarie, nonché i componimenti satirici. Sono andate invece perdute, con poche eccezioni, tutte le poesie composte durante la guerra, appartenenti al periodo di maggiore maturità artistica. Complessivamente disponiamo di circa centosessanta componimenti¹².

L'opera di Ginczanka si situa all'incrocio tra la corrente skamandrita e il catastrofismo, con alcuni esperimenti dadaisti e futuristi. Sulla sua formazione influiscono anche due nuovi fenomeni socio-culturali: "il ventennio tra le due guerre rappresenta il primo momento nella storia in cui si viene a costituire il fenomeno della letteratura polacco-ebraica. [...] Sempre in questo periodo possiamo parlare per la prima volta di una subcultura letteraria femminile che si fa strada attraverso le maglie delle strutture patriarcali"¹³. Ginczanka metabolizza spunti tematici e formali di diversa provenienza, che rielabora e integra in una poetica di forte impronta personale.

¹² Si tratta di novantuno poesie contenute nei due quaderni manoscritti, diciassette liriche apparse nel volume pubblicato in vita, una ventina di poesie pubblicate su riviste letterarie, trentasei tra componimenti satirici e frasche. Il numero è approssimativo poiché dalle mie ricerche, tuttora in corso, stanno emergendo poesie non comprese nell'edizione critica di Izolda Kiec, come *Stoneczny mit* [Mito solare], apparso su *Filomata*, 1934, 57, p. 280, e firmato Gincburzanka.

¹³ M. Janion, "Prze-pisać los Ginczanki", op. cit., p. 8.

¹¹ Ivi, p. 149.

Possiamo suddividere la sua produzione in cinque momenti, tenendo presente tuttavia che qualunque tentativo di sintesi e schematizzazione è esposto al rischio di una semplificazione che rende lineare un percorso in realtà non sempre limpido e uniforme.

La prima fase (1931-1933) è rappresentata dai componimenti giovanili. Priva del sentimentalismo e del dilettantismo tipici di molti debuttanti, la produzione iniziale di Ginczanka mostra una chiara fascinazione verso il modello poetico skamandrita, dal quale mutua motivi ricorrenti, tonalità vitalistiche e gioiose, un linguaggio accessibile, spesso colloquiale e fortemente ritmato. Da un punto di vista formale “dominano la sinestesia, l’onomatopea, la metafora visuale e l’immagine vivida e pittorica”¹⁴. Forti sono i richiami alle convenzioni della tradizione culturale polacca ed europea, cui Ginczanka attinge a piene mani. Accanto alla costruzione abbozzata di una propria visione del mondo, appare chiara la ricerca linguistica, su cui influisce “l’esperienza privata di Ginczanka, connessa alla predominanza della lingua russa nel suo ambiente familiare e alla decisione autonoma di comporre in lingua polacca, visibile nell’ambito del ritmo del verso e delle invenzioni lessicali della poetessa”¹⁵.

Successivamente (1934-1935) emerge dirompente il desiderio di fuga dalla dimensione provinciale, che si traduce in una ribellione alle convenzioni sociali dai forti accenti demitificatori indirizzati contro l’ambiente borghese. Queste liriche sono pervase da un profondo sensualismo, sotto forma di un inno al corpo e alla sessualità, e da un esuberante biologismo, che si esprime mediante un’esaltazione della forza della natura e una conoscenza del mondo attuata tramite la percezione fisica e sensoriale. Lo stile diventa meno diretto e lineare, impregnandosi fortemente di metafore, allegorie, simboli e figure dal significato spesso oscuro e complesso. Il tono apparentemente vitalistico è

sotteso di inquietudine. Il carattere dei componimenti tende a essere discorsivo e dialogante, con ritmo e musicalità accentuati.

La terza fase coincide con l’anno 1936, in cui la produzione di Ginczanka si scinde in due percorsi artistici paralleli e complementari. Da un lato si dedica alla satira di costume, nella quale ironizza su comportamenti, abitudini, vizi e manie della società contemporanea, e a quella di stampo politico, dove la critica al fascismo, al nazionalismo e all’antisemitismo si esprime con amaro sarcasmo. Sul piano formale i componimenti satirici si discostano palesemente dalla produzione lirica: la struttura si richiama all’andamento della filastrocca infantile, il linguaggio è essenziale, pressoché assente è il ricorso a metafore e allegorie, mentre un ruolo centrale è svolto dal sostrato fonico delle parole. Dall’altro lato Ginczanka prosegue il percorso lirico precedente, rappresentato dalle poesie contenute nell’unico volume pubblicato in vita. La glorificazione dell’eros e della forza biologica della natura scompare completamente, a dominare è un tono maturo e intellettuale. La poesia *O centaurach* [Sui centauri, 1936], programmaticamente posta in apertura del volume, assume quasi i tratti di un manifesto poetico contrassegnato dalla ricerca di un ideale armonico: “ecco annuncio la passionalità e la saggezza / strettamente congiunte in vita / come un centauro”¹⁶. Questo ideale è intimamente connesso a questioni di natura epistemologica. Se in precedenza Ginczanka aveva professato una conoscenza del mondo di tipo esclusivamente sensoriale ed empirico, adesso le affianca un approccio di tipo razionale e intellettuale. La poetessa tende a una lingua maggiormente calibrata e misurata, pur senza rinunciare a una poesia altamente simbolica e metaforizzata.

La quarta fase (1937-1939) è segnata dalla percezione della tragedia storica in atto, si tinge di toni apocalittici e avvicina Ginczanka agli esponenti del catastrofismo (Czesław Miłosz,

¹⁴ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit, p. 169.

¹⁵ Ivi, pp. 166-167.

¹⁶ Tutte le citazioni delle poesie di Ginczanka provengono dai due volumi curati da Izolda Kiec menzionati in precedenza.

Józef Czechowicz). La consapevolezza della fine si traduce in immagini drammatiche, su cui domina come un simbolo funesto la figura dell'Uccello di fuoco, creatura della tradizione slava che in Ginczanka assume i contorni della guerra e della rovina. I componimenti di questo periodo assumono spesso toni epici e sono contrassegnati da visioni grandiose e monumentali, il linguaggio torna a farsi profondamente metaforico e allegorico. Sul finire di questa fase la poesia di Ginczanka viene segnata da un apparente ritorno a un ideale armonico, che tuttavia non è più un modello da perseguire e realizzare nel presente o nel futuro, ma un ricordo di un tempo mitico relegato a una dimensione passata ormai irraggiungibile, la cui incarnazione è la figura di Minerva. Emerge un atteggiamento segnato dalla rinuncia e dal fallimento, in cui il ritmo frenetico e serrato delle visioni apocalittiche viene sostituito da un fraseggio di ampio respiro e dall'andamento calmo e distante.

Dell'ultimo periodo (1940-1944) si sono conservati soltanto tre componimenti sopravvissuti alla guerra. Impossibile comprendere quale direzione avesse preso a quel tempo la poesia di Ginczanka, perché le due poesie pubblicate a Leopoli difficilmente possono essere considerate rappresentative. *Przebudzenie* [Risveglio, 1940] e *W bitwie o urodzaj* [Nella battaglia per un buon raccolto, 1941] sono il risultato di un apparente accoglimento delle tipiche convenzioni del realismo socialista, ma piuttosto che contrassegnare una svolta artistica, sembrano il risultato di una costrizione storica, e vanno interpretate nel contesto politico in cui sono state composte. A conferma di questa ipotesi è la terza poesia di questo periodo, *Non omnis moriar*, che analizzeremo nel dettaglio nel seguito di questo articolo.

III. LA RICEZIONE

Nella seconda metà del Novecento la ricezione di Ginczanka è stata piuttosto problematica. Subito dopo la guerra un'antologia di testi

della poetessa doveva essere pubblicata in una collana diretta da Witkor Gomulicki e dedicata a giovani autori morti durante l'occupazione nazista. Fece in tempo a uscire solo il volume di Tadeusz Hollender, mentre gli eventi politici bloccarono le pubblicazioni successive¹⁷. Al famoso incontro dell'Unione degli scrittori di Stettino del 1949 le autorità comuniste imposero infatti il realismo socialista come unico indirizzo artistico ammesso. Adam Ważyk, a quel tempo fervente sostenitore della nuova ideologia, condannò Ginczanka all'oblio definendola "Tuwim in gonnella" e dichiarandola figura indesiderata nel nuovo contesto politico in quanto rappresentante di una mentalità piccolo borghese. Nel 1953 il poeta e saggista Jan Śpiewak, marito di Anna Kamieńska, pubblicò a proprie spese e in tiratura ridotta un'antologia delle liriche della poetessa¹⁸. Questo volume permise la sopravvivenza artistica di Ginczanka e la circolazione delle sue poesie. Tuttavia il curatore attuò una serie di modifiche linguistiche e stilistiche secondo il proprio gusto personale, accompagnate da alcuni tagli discutibili, funzionali a censurare passaggi ritenuti evidentemente troppo scabrosi, erotici e brutali. La stessa edizione è stata riproposta senza alcuna modifica dalla casa editrice Czytelnik nel 1980¹⁹. Soltanto negli anni Novanta Ginczanka è divenuta a pieno titolo oggetto di studio grazie al lavoro di Izolda Kiec, che ha curato l'edizione critica delle sue poesie e una monografia sulla vita e l'opera della poetessa²⁰. In pieno clima di resa dei conti col regime appena crollato, Kiec venne accusata di occuparsi di una poetessa che avrebbe collaborato strettamente con le autorità comuniste, pubblicando addirittura un'ode a Stalin. Ovviamente queste accuse non trovano riscontro nella realtà dei fatti, ma mostrano come Ginczanka fosse un facile bersaglio poli-

¹⁷ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 23.

¹⁸ Z. Ginczanka, *Wiersze wybrane*, a cura di J. Śpiewak, Kraków 1953.

¹⁹ Idem, *[wiersze]*, Warszawa 1980.

²⁰ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit.; *Udźwignąć własne szczęście*, op. cit.

tico. Sul finire del decennio Agata Araszkiewicz ha pubblicato un ottimo studio sulla poetessa, di impronta femminista e psicoanalitica, dove la chiave di lettura della figura e della produzione di Ginczanka è costituita dal concetto della melanconia²¹. Una meritoria opera di divulgazione è stata fatta ormai nel nuovo millennio dal poeta e giornalista Jarosław Mikołajewski. In un articolo pubblicato sul supplemento della *Gazeta Wyborcza*, il maggior quotidiano polacco, ha presentato al grande pubblico la figura e la poesia di Ginczanka, suscitando una notevole eco e raccogliendo nuovi materiali, usciti poco dopo in un secondo articolo²².

A lungo dimenticata, o meglio ancora rimossa, per motivazioni che poco hanno a che fare con la qualità della sua poesia e molto invece con questioni extraletterarie, Ginczanka tenta ancora a trovare il suo giusto posto nel canone letterario polacco. Un modo di operare in questa direzione è approfondire non tanto la sua biografia, che pure ha tutto il fascino di una “biografia simbolica” che riassume un intero momento storico, quanto la sua opera poetica, attraverso un’analisi di alcuni degli aspetti fondamentali che la caratterizzano.

IV. LA RIBELLIONE

Da un punto di vista tematico la dominante dei primi componimenti di Ginczanka è un senso di insofferenza verso la morale comune, la tradizione e le convenzioni che reprimono e ostacolano la libera espressione individuale, mentre sul piano formale evidenti sono gli influssi delle avanguardie. Le poesie giovanili esprimono la scoperta del proprio corpo e della propria sessualità, ma soprattutto rivelano la presa di coscienza delle restrizioni derivanti dalle norme sociali e culturali che dominano la vita di provincia. Questo atteggiamento emerge sin dalle prime poesie che si sono con-

servate in forma manoscritta e che compongono il ciclo *Chińskie bajki o La-licie* [Fiabe cinesi su La-lita, 1932-1933]. La protagonista è una fanciulla modellata dall’argilla da Fa-Jo. L’uomo, desideroso dell’amore di una compagna, riesce ad animare la sua creazione squarcian-dosi il petto e donandole il proprio cuore (*Narodziny* [La nascita, 5 giugno 1932]). Eppure La-lita non ricambia il suo creatore, invece di rimanergli al fianco lo abbandona e parte alla ricerca di nuove avventure, scoperte, esperienze (*La-lita zdobywa świat* [La-lita conquista il mondo, 21-25 ottobre 1932]). Presto, tuttavia, si accorge del vuoto e della superficialità della sua esistenza, e inizia quindi a cercare una persona che possa amarla. Sembra averla trovata, ma è soltanto un’illusione (*La-lita szuka serca* [La-lita cerca un cuore, 18 dicembre 1932]). Delusa, triste e amareggiata, decide pertanto di tornare da Fa-jo (*Powrót La-lity* [Il ritorno di La-lita, 29 dicembre 1932]). Incapace però di trovare un proprio senso e una propria felicità, La-lita si uccide gettandosi nelle acque di un fiume (*Ostatnia bajka o La-licie* [L’ultima fiaba su La-lita, 8 febbraio 1933]). Scritto sotto l’influsso della moda orientalista del modernismo polacco, ancora convenzionale nel linguaggio e nelle immagini (seppure dimostri chiaramente la capacità di Ginczanka di creare una solida costruzione formale), questo ciclo è sotteso di simbolismi e possiede la struttura della parabola. La causa della rovina di La-lita è la mancanza di un proprio cuore, che la rende niente altro che un congegno meccanico in grado di muoversi, parlare e agire, ma non le accorda una piena soggettività. Il suicidio finale non dovrebbe essere interpretato come sinonimo di rinuncia o di sconfitta, ma assume al contrario le sembianze di una rivolta. Creata dalle mani di un uomo come proiezione delle sue fantasie, La-lita preferisce darsi la morte piuttosto che accettare una vita, un corpo e un desiderio che le sono estranei. La rivolta contro il sistema patriarcale può quindi esprimersi solo attraverso un gesto estremo, un gesto di matrice autodistrutti-

²¹ A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit.

²² J. Mikołajewski, “Listy”, op. cit., pp. 14-18; Idem, “Niebieskie, pomarańczowe, zielone. Postscriptum o Zuzannie Ginczance”, *Wysokie Obcasy*, [supplemento settimanale della *Gazeta Wyborcza*], 2, 15 gennaio 2005, pp. 26-30.

va, con cui rigetta un'identità imposta dall'esterno. Molto diverso è invece il tono di un componimento di poco successivo, imperniato su un approccio alla ribellione giovanile di tipo vitalistico, solare e chiaramente skamandrita. *Bunt piętnastolatków* [La rivolta dei quindicenni, 1933] è un inno alla gestione autonoma del proprio corpo e alla necessità di espressione del proprio desiderio carnale. A una visione fiabesca e asessuata dell'adolescenza Ginczanka contrappone un'immagine completamente diversa in cui i giovani protagonisti richiedono "che ci sia permesso ormai di sapere che abbiamo seni caldi / oltre ad anime eteree [...] che ci sia permesso di non nascondere sotto mazzi di rose / le verità – biologiche!". Con ritmo incalzante e serrato, l'io lirico collettivo del componimento (gli adolescenti) dichiara quindi, con un linguaggio che si richiama a una retorica da proclama politico, "noi vogliamo una costituzione, noi vogliamo una nostra giurisdizione, / che ci sia permesso di professare apertamente e senza vergogna al mondo / la verità delle tempeste del sangue". La carnalità del desiderio è inoltre espressa dalla strofa posta in apertura della poesia e ripetuta con intento di rafforzamento in posizione finale, dove l'ovaiolo inturgidito dei fiori è una chiara metafora del richiamo del corpo e degli istinti biologici: "Ed è uno sbocciare di anemoni villosi / all'alba, al mattino, sul far del giorno – / e quando il sole riposa sugli alberi, / il loro ovario matura come un cuore". Sulla stessa linea, ma con linguaggio dosato e contenuto, quasi riflessivo, si situa *Dziewictwo* [Verginità, 1936], una delle migliori prove poetiche di Ginczanka, impostata sulla contrapposizione tra una natura rigogliosa, fertile, straripante di vita e un asettico, rigido e sterile ambiente borghese. La prima strofa presenta immagini di animali che partoriscono, allattano, curano la propria prole, dove l'istinto materno in versione puramente fisiologica assume a una dimensione quasi sacrale, quella della procreazione secondo le eterne regole della natura: "le mucche sgravano nell'aria afosa / in

stalle ardenti come stelle [...] Sgocciola il caldo miele delle resine, / le mammelle delle capre pesano come zucche – / – scorre latte bianco come l'eternità / nei templi del seno materno". La seconda strofa è invece un quadro statico e claustrofobico di una femminilità imprigionata in bustini e convenzioni sociali, privata della sua energia e della sua corporalità: "e noi... / ... in ermetici / come un termos d'acciaio / salottini dalle pareti color pesca / intrappolate fino al collo nei vestiti / intratteniamo / educate / conversazioni". Il contrasto tra queste due immagini è amplificato dal drastico cambiamento di ritmo, che nella seconda strofa subisce un forte rallentamento dovuto alla segmentazione del verso, a simboleggiare il tempo immobile e stagnante dei salotti borghesi rispetto al tempo dinamico e operoso della natura. Anche *Przypadek* [Il caso, 1934] è impostato sul modello compositivo della contrapposizione di immagini antitetiche. Due ragazze della stessa età abitano ai due lati della stessa strada, ma pur essendo coetanee, la loro vita non potrebbe essere più diversa. La prima incarna la superbia e l'autocompiacimento della borghesia ("mi ha scolpito il corpo l'armonia, / mi ha scolpito i lineamenti l'orgoglio"), la ricchezza e l'agio della sua classe sociale ("non capisco cosa significhi aver fame, / cosa significhi aver freddo [...] il mio sforzo annega nel riposo [...] persa in sogni e melodiose meditazioni"). La seconda personifica, invece, la povertà delle classi disagiate e la necessità di una crescita prematura: "le ha deturpato il corpo la gonorrea, / Le ha sfigurato i lineamenti / la sifilide. / Non so nemmeno come sia il suo mondo – [...] So solo che ha già avuto un bambino, / che un carro le ha tranciato quattro dita, / che ha una tradizione nobile e antica: / come la madre e la nonna anche lei è / una puttana". Qui il contrasto viene sottolineato dal brusco cambio di registro stilistico: trasognato, melodioso, elegante nel primo caso, turpe, violento e brutale nel secondo. A differenza della poesia precedente, in questo componimento il discorso non si risolve nella

semplice contrapposizione tra mondi antitetici, ma cerca una soluzione e una sintesi. Il diverso status sociale, e le esperienze che ne derivano, sono solo il risultato di un caso, del destino, e in realtà le due protagoniste sono molto più simili di quanto potrebbe sembrare in apparenza: “Quando ci incrociamo per strada / in realtà non c’è alcuna differenza: / camminiamo con lo stesso passo / ci guardiamo con lo stesso sguardo / uguale è la vergogna che ci fa arrossire / due sconosciute sedicenni”. Altre due liriche giovanili, *Posucha* [Arsura, 1934] e *Spleen* [1933], sono incentrate sulla ribellione, che tuttavia non fa ricorso all’eros e al modello della contrapposizione tra opposte modalità di elaborazione del mondo (natura / cultura), ma assume la forma di un inquieto grido di rabbia. Il primo componimento è un’implorazione, che presto si trasforma in invettiva, da parte di alberi che si rivolgono a una ragazza maledicendo la terra arida e agognando una pioggia che possa dissetarli. Qui alter ego di Ginczanka non è, come potrebbe sembrare in apparenza, la ragazza, ma sono gli stessi alberi, che nella loro richiesta di una tempesta, di fulmini e temporali esprimono la sete inappagata di vita, di esperienze, di valori autentici, di rinnovamento della poetessa. Nel secondo componimento un io lirico carico di rabbia incontenibile è immortalato mentre desidera compiere gesti di distruzione in preda a un attacco isterico: frantumare oggetti, strappare vestiti, spaccare teste. Gesti immaginari, come denota l’uso del condizionale, veicolati da un linguaggio brutale che pure è modulato ritmicamente da una rima baciata. Gesti che non verranno compiuti se non nella fantasia: “ma *pardonnez moi messieurs et vous*, madame mia amata / non lo farò, perdio, sono troppo ben educata”. L’isteria si acquieta poi in immagini di noia e monotonia in un tempo rappreso, immobilizzato, secondo una tipica immagine *fin de siècle*. Su un tono analogo si situa anche la poesia *Wniebowstąpienie Ziemi* [Ascensione della Terra, 1933], dove l’ac-cavallarsi di verbi alla seconda persona plurale

dell’imperativo (*strappate, gridate, distruggete, mordete* e così via) istiga i lettori a una gioiosa demolizione della tradizione e di un asfittico status quo, in nome di una rigenerazione e della costruzione di una nuova realtà.

Il disagio nei confronti dell’ambiente sociale esprime il bisogno di superamento delle rigide gabbie delle convenzioni borghesi in un’adolescente desiderosa di sperimentare il proprio corpo e di manifestare la propria libertà espressiva. Non stupisce dunque che, insieme alla carica sensuale ed erotica che permea i primi componimenti, questo approccio scompaia nelle fasi successive. Non del tutto, però. Accantonato il tono autobiografico, si trasforma in una demistificazione della chiusura mentale, della mediocrità, dell’arretratezza della vita angusta ai margini del mondo. Questo approccio prende corpo in componimenti che appartengono alla produzione satirica successiva. In *Do Kolumba* [A Colombo, 1936] viene rappresentata in maniera impietosa e caricaturale una provincia fatta di pregiudizi, ignoranza, pettegolezzi, superstizioni, abitata da persone incapaci di rompere con la tradizione e ampliare i propri orizzonti esistenziali, per cui “negli occhi di nessuno, onesto Colombo / riusciresti a scoprire l’America”. In *Uwagi krajoznawcze* [Annotazioni turistiche, 1937] Ginczanka mostra invece con ironia come anche “nello stesso cuore pulsante di Varsavia”, in apparenza una capitale alla moda, cosmopolita e moderna, una città di clacson e luci al neon, la gente cammini portandosi “in testa una nera, spenta provincia”.

V. FANTASIE AUTODISTRUTTIVE

Un sottotesto ricorrente nella fase successiva della poesia di Ginczanka, caratterizzata da una sempre maggiore inquietudine esistenziale, è rappresentato dalla tendenza alla distruzione dell’immagine di sé. Spesso questa propensione masochistica viene incarnata da uno strumentario metaforico di tipo classico e melanconico, come il topos dello specchio in fran-

tumi che rimanda un'immagine frammentata e distorta, a testimonianza di come il meccanismo di autonegazione dell'io lirico faccia ricorso inizialmente a convenzioni letterarie tradizionali. Nello stesso ambito può essere inserito il rapporto ambiguo che intercorre con l'elemento acqueo, spazio per eccellenza del suicidio femminile sul modello ofeliano, come quello compiuto da La-lita.

La particolare attenzione rivolta da Ginczanka alla vita intesa in senso fisiologico la porta spesso alla rappresentazione amplificata del dolore fisico come elemento inscindibile dalla percezione del mondo attuata tramite i sensi. Su questo immaginario è costruita la lirica *Fizjologia* [Fisiologia, 1934] dove l'io lirico è imprigionato in una ipersensibilità sensoriale che lo porta a percepire con angoscia il proprio scheletro sotto la carne, metafora della morte insita nella vita stessa: "che in un certo senso: ho diciassette anni, / che in un certo senso: sono felice, / eppure sono come infilzata, infilzata alla mia stessa spina dorsale / (mi porto dentro una morte inevitabile come un ago che scorre nelle vene) [...] sotto l'arancia del seno le costole sono secche come rami / e sotto i muscoli flessuosi lo scheletro è rigido come un palo". Questa stessa immagine ricorre anche in una poesia successiva [*Obcość*, Estraneità, 1936] nella quale però non è riferita all'io lirico, ma al destinatario del messaggio poetico: "ti porti dentro una morte inevitabile / come un ago che scorre nelle vene". Possiamo affermare che "Ginczanka accetta con la gioia dei sensi la passione necrofila per il denudamento, il desiderio di giungere ai confini dell'essere. Non è però un denudamento altrui. Lei stessa quasi masochisticamente sperimenta questo doppio fondo [...]. Il suo corpo subisce una disintegrazione, una negazione, un'umiliazione"²³. Talvolta il sottotesto autodistruttivo emerge esplicitamente alla superficie delle parole, come nella poesia *Futro* [Pelliccia, 1936]. Con la sua tipica sovrabbondanza di metafore,

che talvolta tendono a una caotica accumulazione, Ginczanka rende ambiguo il messaggio lirico tramite una serie di salti logici e passaggi mancanti. Tre sono gli elementi principali della poesia: la pelliccia, emblema della ricchezza ma anche della vacuità borghese; lo specchio, simbolo di vanità e strumento di confusione tra verità e menzogna, poiché riflette un'immagine ma ugualmente la distorce; lo sguardo, che allo stesso tempo osserva e altera, rivela e confonde. Guardandosi allo specchio, una donna subisce una metamorfosi, il suo stesso sguardo la trasforma nella pelliccia che indossa, entità scarnificata, vuota, morta: "ti pettino con aspro disprezzo / oh pelliccia delle mie scompiagate primavere, / friabile, riccioluta pelliccia / senza carne, / ossa / né sangue". Come ha osservato Agata Araszkiwicz, "in questa poesia viene meno la distinzione tra soggetto e oggetto della creazione. La bella donna che ammira la propria bellezza allo specchio si trasforma nella poetessa che contempla la propria morte"²⁴. Un'immagine simile compare nella poesia *Ucieczka* [Fuga, 1937], nella quale la poetessa rappresenta se stessa come *topielica*, demone slavo ritenuto incarnazione dello spirito di una donna suicidatasi per annegamento. Acqua e specchio costituiscono elementi in cui l'io lirico si disperde e si annulla riaffiorando come immagine della propria morte: "guardo negli stagni degli specchi e ne riemerge come una *topielica*".

Queste fantasie di autoannullamento esprimono disagio verso le limitazioni sociali, culturali, sessuali. Limitazioni introiettate e pertanto difficili da sradicare, ma fonte inesaurita di un malessere che riesce a esprimersi solo mediante immagini che oscillano tra visioni inquiete di dolore fisico e gelide rappresentazioni della propria morte. In Ginczanka il disprezzo verso se stessa è dunque disprezzo verso una femminilità imposta e un ruolo indesiderato, mentre le fantasie autodistruttive sono un tentativo di

²⁴ Ivi, p. 102.

²³ A. Araszkiwicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 89.

superare questo ruolo e questa imposizione. Al prezzo di una rinuncia totale a se stessa.

VI. IL LINGUAGGIO BIBLICO

Numerosi sono i componimenti in cui Ginczanka ricorre a un immaginario di impronta biblica che tuttavia subisce un generale procedimento di ribaltamento e negazione, insieme al frasario che lo accompagna. L'amore sensuale dei due innamorati del *Cantico dei cantici*, allegoria dell'amore di Dio per il popolo ebraico, viene trasformato dalla poetessa in un poema dal tono dubbioso e pessimistico, in cui la Sposa attende inutilmente un amato che non giungerà mai: "l'ho cercato – senza trovarlo / l'ho chiamato / ma non mi ha risposto". Ingannata e delusa, la Sposa maledice allora le vergini bibliche e l'illusione dell'amore. Come afferma Izolda Kiec, nel suo *Canticum canticorum* [1936] "Ginczanka opera un atto di desacralizzazione, intende il canto biblico alla lettera, omettendo la sua interpretazione teologica"²⁵. Analoga trasformazione subisce il racconto della creazione del mondo in *Proces* [Processo, 1936] che prende avvio con parole che echeggiano la narrazione biblica, ma con sostanziali spostamenti di significato: "In principio furono il cielo e la terra: / grasso nero e ossigeno color fiordaliso". Il mondo sorge per un atto di autogenesi, non è Dio a crearlo. È la natura stessa che evolve tramite un incessante susseguirsi di processi geologici e reazioni chimiche: "l'azoto fonde in lava, / la lava si rapprende in lacca, [...] il ferro pulsa sanguigno / il fosforo si coagula nella canna da soffio". La potente visione cosmica di una natura primordiale che si autoproduce e riproduce viene accompagnata da un ulteriore atto di desacralizzazione: "ma poi il corso cambia: / ecco / la carne / si è fatta / verbo". Questo approccio iconoclasta è alla base di *Wyjaśnienie na marginesie* [Nota a margine, 1936], poesia strutturata su un'impressionante rarefazione linguistica, dove ogni vocabolo, scelto con cura estrema, è denso di richia-

mi e sottotesti: "Non sono nata / dalla polvere, / non ritornerò / polvere / Non sono discesa / dal cielo / e non tornerò in cielo". La poetessa si oppone alla concezione dell'individuo come soggetto in transito tra mortalità terrena e immortalità celeste. Ginczanka però si spinge oltre affermando: "Io stessa sono il cielo / come una volta di vetro. / Io stessa sono la terra / come un fertile suolo". L'io lirico non vuole sostituirsi a Dio, piuttosto il divino scompare dall'orizzonte simbolico di Ginczanka, soppiantato invece dalla natura e da un universo individuale, materiale e tangibile: "A parte me stessa non conosco altre lontananze". Il divino e il trascendente non vengono rigettati perché l'io lirico si ritenga un individuo completo e compiuto ma, proprio in quanto soggetto frammentato, la sua costruzione, costituzione o ricostituzione devono avvenire nell'immanente, nel concreto del mondo naturale: "Nel turgido polmone del vento / e nel cuore indurito delle rocce / devo / me stessa / qui / dispersa / ritrovare". In *Świętokradztwo* [Sacrilégio, 1936], dopo aver superato ostacoli e barriere, dopo essersi addentrata fin nel cuore stesso del labirinto alla ricerca del Senso, avviene una scena drammatica che segna un punto di non ritorno, segnato dall'inquietante incontro con il volto muto e vuoto di Dio: "Finché in un oscuro santuario, dopo aver raggirato le guardie, / con la tua disperazione di pietra / sono rimasta / faccia / a Faccia". È alla perdita di fede in Dio che assistiamo, o solo nei simboli che lo rappresentano? Difficile rispondere. È certo, tuttavia, che la manipolazione del linguaggio e dei motivi veterotestamentari costituisce un ulteriore sintomo di avversione e trasgressione di Ginczanka nei confronti di schemi e consuetudini culturali che hanno perso capacità di comunicazione, e che devono essere sostituiti da un nuovo immaginario, che forse solo la parola poetica è in grado di evocare.

²⁵ I. Kiec, Zuzanna Ginczanka, op. cit., p. 103.

VII. L'AVVENTO DELL'APOCALISSE

Sul finire degli anni Trenta la poesia di Ginczanka ricorre compulsivamente a un simbolo che viene delineato con sempre maggiore pessimismo man mano che il contesto storico e politico volge verso la rovina. Il motivo della nave nel mare in tempesta diviene in questa fase artistica un emblema del pericolo della guerra, di un oscuro presagio che incombe minaccioso sul cielo polacco. Questo motivo letterario è anche un contrassegno della convergenza della poetica di Ginczanka con le istanze dei catastrofisti, con le visioni apocalittiche di Józef Czechowicz e degli Żagaristi.

Quest'immagine compare per la prima volta nella lirica *Żegluga* [Navigazione, 1936] nella quale la poetessa si autorappresenta come un novello Noè che percorre su una mitica arca colma di animali un mare spazzato da “un ostile, accanito diluvio”. Due sono gli elementi interessanti del componimento. Il primo è il fatto che il fantasma della sventura è proiettato nel futuro, è una minaccia presentita ma ancora lontana (“laggiù / un oscuro / sfogo / di caos”), osservata con timore ma anche con la speranza di salvezza, che assume le sembianze di un approdo verso una terra idilliaca di bellezza e quiete (“meli immersi in riccioli rosa” in “valli splendenti”). Il secondo elemento è costituito dal fatto che la poetessa riesce a destreggiarsi nella bufera battente, attraverso la quale sembra passare indenne (“Sulla scura ermetica arca dei miei stessi pensieri infiammati / lo sferzante sferzare del diluvio / e il mondo fruscante io schivo”). Sul piano stilistico questo componimento è impostato su un ampio uso di figure retoriche (anacoluti, allegorie, anastrofi, metafore, iperbati) e una notevole attenzione rivolta al sostrato fonico delle parole (allitterazioni, onomatopee).

Un'immagine analoga ritorna nel secondo frammento del poema *Krajobrazy* [Paesaggi, 1938], dove un rematore solitario si mette in viaggio in un mare spazzato dal vento e dalle

onde. Questa figura è allegoria del poeta che non rinuncia alla parola nella timorosa attesa di un evento che sconvolgerà il mondo, ma decide di agire con un gesto eroico e solitario, seppure destinato al fallimento, che lo contraddistingue dal resto degli intellettuali che aspettano passivamente di venire travolti dalla bufera in arrivo (“in ogni capitale e in ogni / città tacciono i poeti in attesa dell'onda”). Il mare in tempesta è sinonimo della mutevolezza e dell'imprevedibilità degli avvenimenti, che possono sradicare la società e portare alla morte, come testimoniato dall'immagine dei velieri schiantati che giacciono abbandonati sul fondale marino.

Su una visione ormai pienamente pessimistica e dalla grandiosa potenza immaginifica è impostato il componimento *Współczesność* [Contemporaneità, 1937], un quadro sconvolgente della situazione polacca sul finire degli anni Trenta. L'attesa della tragedia è ormai terminata, l'evento drammatico sta avendo luogo, ma ha colto gli intellettuali impreparati ad affrontare la situazione: “Guarda le tolde schiantate, guarda l'equipaggio incapace: / scienziati bizzarri come granchi, assorti e incantati, / un giovane con la bandiera in fiamme è barcollato e caduto, / profeti che annunciano la terra da fragili navi che affondano, // poeti che tacciono in questa gelida epoca che non hanno scelto”. Un ciclone sta travolgendo la società intera, che non è stata in grado di trovare una risposta adeguata, non è ormai tempo di gesti eroici, non rimane che osservare il mondo affondare miseramente. Accanto alla nave polacca si intravede un altro veliero che imbarca figure uscite fuori da un immaginario gotico: monaci invasi, streghe che sghignazzano folli, aquile nere che volano in cielo, “un vecchio si strappa la barba e minaccia col dito i pianeti”. In questa tremenda visione apocalittica compare anche Odoacre, capo degli Eruli, simbolo di una rapida quanto passeggera vittoria, che invano “balbetta un discorso infuocato”. Di nuovo ritorna il miraggio di un approdo a un paradiso che ormai non può essere che irraggiungibile e perdu-

to per sempre: “Adesso sai già che periranno le navi schiantate su lidi ingannevoli, / e che perirà la barca spavalda che non ha visto la soffice riva, / dove l’acqua di fonte è dolce, e l’erba è profumata e fresca / e dove scorrono latte e miele”. La poesia si conclude con una dichiarazione che vorrebbe comunicare timidamente la speranza in un qualche futuro, ma che risuona invece come un gesto di resa, come espressione di una remissiva accettazione della tragedia: “Ecco ti confido le nostre speranze”.

La tragedia è in corso anche in *Žar-Ptak* [L’Uccello di Fuoco, 1937], forse la poesia maggiormente rappresentativa di questa fase poetica, “oscillante tra l’assenso collettivo alla catastrofe e l’attesa dell’apocalisse da un lato e la paura individuale della forza distruttiva del cataclisma dall’altro”²⁶. In un’atmosfera da fine del mondo, in cui viene sovvertito l’ordine della natura (“La terra si innalza in volo, / il cielo lentamente cade”) compare all’orizzonte il profilo inquietante di una creatura proveniente dalla mitologia slava che assume il valore di un nefasto presagio che si abbatte inarrestabile sul campo di battaglia (“L’Uccello di Fuoco dalle piume di fiamme stride e inquieta”). Costretta ad accantonare la dimensione intima e personale, trascinata fuori da “verdi boschetti amorosi”, la poetessa si copre il volto con la visiera, prende in mano la spada e affronta il combattimento, cosciente dell’ineluttabilità di un impegno richiesto dal preciso momento storico (“Non conosco la mia pienezza se non conosco la mia morte” è il leit motiv che scandisce con ritmo serrato la poesia). Anche qui ricorre l’immagine della nave, che assume ora le sembianze di un mezzo di fuga dalla battaglia, a cui però Ginczanka non può sottrarsi (“La nave salpa oggi verso la tenerezza, attende con la bandiera sventolante! / Invano. Lo so: non partirò. Non ancora, non adesso / con metallo fuso il canto d’uccello mi soffocherà”), ora è un incitamento alla lotta e all’eroismo, un’illusione destinata al fallimento (“La nave salpa ver-

so la vittoria, attende con la bandiera sventolante! / Invano. Lo so: non partirò. L’Uccello di Fuoco mi ha gettata in una nube”). Alla poetessa non rimane altro che trovare rifugio in una dimensione catacombale in cui il tempo della catastrofe è ormai stato sostituito dal tempo rappreso e inerte della morte (“cammino cosciente delle perdite / per sotterranei silenziosi e immoti pieni di ricordi e sogni / che esalano dalle pareti”) e della rinuncia (“il bagliore delle piume non mi accecherà, non mi cullerà il canto, / e l’ala non mi colpirà e non mi scaglierà indietro”).

Il motivo della nave ricompare nuovamente in *Powrót* [Ritorno, 1938], che concretizza il cambiamento di corso preannunciato dalla seconda parte del componimento precedente. L’attesa di un avvenimento sconvolgente è ormai terminata, la catastrofe ha avuto luogo. Immagini di equilibrio, armonia e ordine prendono il posto delle precedenti visioni apocalittiche. Ma non dobbiamo farci ingannare da questa apparente rinascita. Quello a cui assistiamo è solamente la calma dopo una tempesta che ha spazzato e distrutto il mondo intero: “Nessuna tempesta è alle porte, / le onde sono piatte come vetro. E non si fendono più. È calma piatta”. A dominare questo mondo sepolcrale è la figura di Minerva, che appare come un’entità proveniente da un universo che non è più umano e materiale. “È un ritorno con la bandiera ammainata, / verso cose accanto a cui sono passata, o che ho scorto troppo tardi”, dichiara Ginczanka, dove la bandiera ammainata “simboleggia la rinuncia, la rassegnazione, la capitolazione. La fine della lotta”²⁷. Scomparse ormai le spaventose visioni della catastrofe, anche la parola poetica subisce una metamorfosi, “il tono incalzante lascia posto al silenzio, le immagini scorrono fluide in configurazioni simboliche, la disperazione fa spazio alla rassegnazione”²⁸.

²⁷ A. Araszkievicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 137.

²⁸ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 135.

VIII. L'ULTIMA POESIA

Il componimento senza titolo che inizia con le parole “non omnis moriar” è stato scritto a matita nel 1942, dopo la denuncia che per poco non aveva portato Ginczanka alla cattura e alla morte, avvenimento che si sarebbe ripetuto due anni dopo, questa volta con conseguenze tragiche. Conservato sotto forma di un foglietto accartocciato da Lusja Stauber, amica della poetessa, dopo la guerra è passato nelle mani di Karol Kuryluk e Julian Przyboś, che lo hanno pubblicato su *Odrodzenie* nel 1946. Il modello di riferimento è costituito dal motivo dell'*exegi monumentum* oraziano e dalla rielaborazione fattane da Juliusz Słowacki in *Testament mój* [Il mio testamento, 1839-1840]. La parola poetica come strumento di sopravvivenza e immortalità, l'incitamento alla lotta per la libertà della patria, tutto questo viene ribaltato con ironia tragica da Ginczanka. La migliore interpretazione dell'approccio della poetessa lo ha dato Maria Janion, affermando che “la sacralizzazione della poesia, tipica della tradizione europea, l'innalzamento di un monumento alle proprie opere, la fede nella forza angelica della poesia qui vengono negate e ironizzate in modo definitivo. Il testamento di un'ebrea perseguitata, braccata, denunciata, derubata e uccisa porta a uno sconvolgente processo di autoesclusione dalla poesia polacca. Il patto che [Ginczanka] aveva stipulato da bambina con la cultura polacca viene rescisso una volta per tutte”²⁹. Sul piano autobiografico, questo componimento è dunque una presa di coscienza di una mancata accettazione da parte della cultura polacca, sempre agognata ma mai avvenuta, che ora è Ginczanka stessa a rifiutare. Ma è anche una presa di coscienza che alla base di questa mancata accettazione è la propria diversità: “per la prima volta a parlare non è la poetessa-donna, ma la poetessa-ebrea. [...] Se tutta la sua poesia è una poesia polacca, il suo ultimo componimento rappresenta invece una poesia polacco-

ebraica. Lo scrive in polacco un'ebrea che, in un'improvvisa illuminazione, è costretta a scorgere la propria alterità”³⁰. Sul piano collettivo, questa poesia è un atto di accusa della crudeltà e della disumanità dell'Olocausto, che travalica i confini individuali per divenire emblema delle sorti di un popolo intero. A sconvolgere il lettore sono la raffinatezza e la perfezione formale del componimento, che stridono con il contenuto del messaggio poetico. Ginczanka denuncia la propria delatrice, di cui scrive a chiare lettere il nome, tracciando il quadro di un'umanità impietosa e spietata: “Chominowa, donna di Leopoli, scaltra moglie di una spia, / Le sta delatrice, madre di un Volksdeutsche”. Come afferma Mikołajewski, “tutti sapevano che Ginczanka era stata denunciata da Chominowa, la proprietaria di casa, il cui nome grazie a Ginczanka passerà alla storia della vigliaccheria, ma anche alla storia della letteratura, a causa dell'azione salvifica, e talvolta ingiusta, della poesia”³¹. E la poetessa allora invoglia ironicamente la sua carnefice, a soddisfare il suo desiderio di un meschino quanto misero arricchimento, la invita a impossessarsi dei suoi oggetti, macchiandosi del suo sangue: “Che la tua mano roviasti dunque tra le cose ebrae [...] Che i miei amici prendano in mano i calici / e brindino al mio funerale e alla loro ricchezza: / Kilim e arazzi, piatti da portata, candelabri – / Che bevano tutta la notte, e sul far del giorno / Che inizino a cercare pietre preziose e oro / In divani, materassi, coperte e tappeti”. Nel manoscritto l'aggettivo “ebrae” (*żydowskie*) non è scritto per esteso, ma segnalato solamente dalla lettera iniziale. In questo dettaglio Bożena Shallcross nota un meccanismo di svelamento / occultamento della propria identità da parte di Ginczanka: “questa ellissi incompleta è un gesto, internamente contraddittorio e pieno di inquietudine, di mascheramento e smascheramento o persino di svelamento di quanto è stato celato. Parrebbe che Ginczanka voglia indi-

²⁹ M. Janion, “Prze-pisać los Ginczanki”, op. cit., p. 10.

³⁰ A. Araszkievicz, *Wypowiadam*, op. cit., pp. 165-166.

³¹ J. Mikołajewski, “Listy”, op. cit., p. 17.

care al lettore quale parola bisognerebbe inserire in quello spazio vuoto. [...] Dal momento che non è difficile immaginare che è di cose 'ebree' che sta parlando, il tentativo di dissimulazione dell'identità dell'autrice fallisce. Questo gesto tradisce la mano che l'ha compiuto"³². Sono proprio gli oggetti a essere al centro del componimento, simbolo di quanto poco bastasse a disumanizzarsi condannando al contempo un individuo alla morte, ma anche emblema della sfiducia della forza salvifica della poesia, perché a salvarsi saranno solo gli oggetti, non la persona o il suo ricordo: "Non omnis moriar – le mie superbe tenute, / Campi di tovaglie, roccaforti di armadi, / Distese di lenzuola, preziosa biancheria da letto / E vestiti, vestiti chiari mi sopravvivranno. / Non ho lasciato alcun erede". Parafrasando il motivo conclusivo del componimento di Słowacki e ribaltandone la retorica, Ginczanka termina la sua poesia con una scena devastante: "Ciocche di crine di cavallo e di fieno marino, / Nuvole di cuscini squarciati e di piumini / Gli si attaccheranno alle braccia e le trasformeranno in ali / Il mio sangue incolerà la stoppa con piume fresche / E improvvisamente alati li trasformerà in angeli". Alla forza celestiale della poesia si sostituisce l'immagine dei carnefici come angeli della morte, "è con il suo sangue e con le piume di cuscini squarciati che plasmeranno le loro ali. Gli angeli polacchi di Słowacki diventeranno improvvisamente gli unici eredi di Ginczanka, ma lo diventeranno macchiandosi di omicidio"³³. La ricezione di questa poesia, interpretata in una dimensione martirologica, ha reso la poetessa schiava del suo drammatico destino, perché "nella memoria della poesia polacca Zuzanna Ginczanka si è iscritta come vittima dell'Olocausto, come ebrea polacca, autrice di un'unica

poesia-capolavoro"³⁴.

IX. IO COME UN ALTRO. UNA LETTURA POSTCOLONIALE

Non è possibile comprendere appieno la figura e il destino letterario di Zuzanna Ginczanka senza prendere in considerazione il ruolo particolare che la poetessa svolgeva nella cultura polacca della seconda metà degli anni Trenta: personaggio enigmatico, attraente e misterioso, stella dei circoli artistici della capitale, oggetto di un'ammirazione che spesso sfociava in vera e propria adorazione. In apparenza sembrerebbe che nella seconda metà degli anni Trenta la poetessa avesse raggiunto un notevole riconoscimento personale: la giovane provinciale era divenuta una regina della bohème. Un trionfo effimero, come lascerebbero supporre la sua successiva rimozione dal canone letterario polacco e la sua scomparsa dall'immaginario culturale collettivo. Un trionfo duraturo, come potremmo dedurre invece dalla persistenza del suo ricordo e della sua poesia in determinati ambienti artistici che l'hanno elevata al rango di figura di culto³⁵. Entrambe queste affermazioni contengono almeno una parte di verità. L'aspetto maggiormente interessante della questione non è tuttavia stabilire il carattere di questo successo, passeggero o duraturo, ma capire il complesso intreccio di motivazioni che lo hanno determinato, parallelamente e soprattutto indipendentemente dal talento poetico di Ginczanka.

Il fondamento di questa situazione dovrebbe essere ritrovato in un particolare ricatto identitario al quale la cultura dominante aveva sottoposto Ginczanka. La poetessa poteva svol-

³⁴ Ivi, p. 17.

³⁵ La figura di Ginczanka ricorre in poesie di Anna Kamieńska, Henryk Grynberg, Józef Łobodowski, Rey Sydor e altri autori, si veda I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., pp. 334-342. Sulla divulgazione della poesia di Ginczanka da parte di Cezary Geroń, si veda J. Mikołajewski, "Listy", op. cit., p. 15. Per quanto riguarda la letteratura recente, si veda la poesia *Non omnis moriar* di Izabela Filipiak, che riprende e riscrive l'omonimo testo di Ginczanka: I. Filipiak, *Madame Intuita*, a cura di A. Amenta, Salerno 2007, pp. 52-53.

³² B. Shallcross, "Własność i właściwość w sferze doświadczenia żydowskiego", relazione presentata al convegno *Pominięte, przemilczane, stłumione, zatarte w narracjach XX wieku*, Varsavia, 4-7 dicembre 2007. Desidero ringraziare la professoressa Hanna Gosk dell'Università di Varsavia, tra gli organizzatori della conferenza, per la preziosa segnalazione.

³³ A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 172.

gere solamente il ruolo di “altro non occidentale”, di un soggetto accettato e apprezzato in quanto incarnazione della diversità e dell’alterità tipiche dello straniero. Paradossalmente, la sua integrazione nella cultura polacca poteva avvenire solo tramite una sua contemporanea estraniamento. Costantemente sottoposta a un duplice procedimento di erotizzazione e orientalizzazione, Ginczanka era rimasta intrappolata in un meccanismo claustrofobico che la costringeva a recitare copioni che non aveva scelto. Prima ancora che poetessa, era infatti obbligata a essere innanzitutto una donna. Prima ancora che quello di donna, Ginczanka doveva però svolgere il ruolo della donna esotica. Le regole del ricatto erano chiare. In nessun caso le era permessa una vera assimilazione, nã© poteva assolvere al ruolo di poetessa polacca, obiettivo che si era posta consapevolmente tramite una scelta di appartenenza, una scelta attuata concretamente scrivendo in una lingua non sua³⁶. Il posto che le era stato assegnato era un altro, quello di personificazione di un immaginario esotico, il simulacro di seducente donna straniera.

Quali sono le implicazioni di questo meccanismo, tanto sul piano simbolico quanto su quello pratico? Innanzitutto, Ginczanka non poteva dirsi in maniera autonoma, non poteva costruire una propria identità tramite la parola, ma era obbligata a essere detta da qualcun altro. Ginczanka viene sottoposta a quello che Gayatri Spivak chiama *otherizing process*, un processo di alterizzazione mediante il quale un soggetto subalterno viene descritto e rappresentato come “altro” secondo una dinamica di potere finalizzata al suo controllo e alla sua gestione, privandolo della possibilità di autorappresentarsi³⁷. Proviamo ad analizzare questo meccanismo sulla base del materiale costituito

da ricordi e testimonianze private che ricorrono in diari, memoriali, interviste di alcune delle maggiori figure della cultura polacca del secolo scorso: Witold Gombrowicz, Kazimierz Brandy, Jerzy Andrzejewski, Ryszard Matuszewski, Jan Kott e altri ancora. A controbilanciare il numero di queste dichiarazioni, e in parte a vanificarne il portato, è il loro carattere monotematico, improntato su uno schema ricorrente. Nella maggioranza dei casi si tratta di brevi affermazioni che si soffermano con insistenza sulla sorprendente bellezza della poetessa, sottolineandone sempre la provenienza ebraica e orientale, per poi concludersi con un accenno alla sua opera poetica. Sicuramente partecipative e commosse nelle intenzioni, queste dichiarazioni mostrano però un doppio fondo. Si rivelano in qualche modo espressione di un discorso coloniale, svelano il paradosso sul quale era fondato il meccanismo di ricezione della poetessa presso i contemporanei. In generale, due sono le tendenze principali: Ginczanka viene rappresentata come ideale della donna ebrea dai toni biblici, oppure viene descritta come espressione di un Oriente immaginario. In entrambi i casi il procedimento di esotizzazione è strettamente connesso a un meccanismo di sessualizzazione: Ginczanka non è mai individuo, ma un corpo sul quale lo sguardo può liberamente proiettare il suo desiderio. Tadeusz Wittlin afferma: “ogni volta che la guardo, penso quasi sempre che con gli occhi dell’immaginazione Wyspiański abbia intravisto in lei l’ideale di Rachele, anche se aveva scritto *Le nozze* molti anni prima che Ginczanka nascesse”³⁸. Alla figura della poetessa viene attribuito un particolare valore simbolico: se Rachele costituisce un’immagine canonica, esemplare e positiva della donna ebrea nella letteratura polacca, Ginczanka ne sarebbe addirittura il modello ispiratore e il prototipo, oltre qualunque incongruenza cronologica. Sulla stessa linea ebraica, seppure nel contesto di tutt’altro tipo di immaginario, si situa anche Kazimierz

³⁶ Non dimentichiamo che Ginczanka aveva intrapreso la strada della completa assimilazione culturale e linguistica, al pari degli scrittori ruotanti attorno al gruppo di Skamander e alla rivista *Wiadomości Literackie*.

³⁷ G. Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge 1999.

³⁸ T. Wittlin, *Ostatnia cyganeria*, Warszawa, 1989, p. 241.

Brandys: “Bellezza ebraica e poesia melodiosa, occhi da cerbiatto, fughe e nascondigli ebraici, per me sono simboli atemporali, come nei racconti biblici”³⁹. La bellezza di Ginczanka è necessariamente “ebraica”, veterotestamentaria, indifesa, la sua poesia (in realtà spesso violenta, brutale, fisica) diviene “melodiosa”, resa pertanto “femminile”, inoffensiva, addomesticata. Il filone ebraico è sinteticamente riassunto da Jerzy Andrzejewski, che afferma come Ginczanka fosse nota col soprannome di “stella di Sion”⁴⁰. Il filone orientalizzante è espresso, ad esempio, da Ryszard Matuszewski, che la descrive “bella come un’icona bizantina”⁴¹, mentre Jan Kott dichiara che “tutti erano entusiasti delle sue poesie, in cui, come nella sua bellezza, c’era qualcosa della poesia persiana”⁴². È chiaro che il fondamento di questa orientalizzazione era lo stesso aspetto di Ginczanka, completamente estraneo ai canoni polacchi. Secondo Antoni Knoll sembrava una turca, Maria Kawalerowicz afferma che ricordava una zingara. La stessa Ginczanka, in tempo di guerra, si era spacciata per armena. Halina Cetnarowicz, conoscente di Ginczanka, afferma che “si sistemava i capelli in maniera splendida, come una negra. Camminava come una regina, era veramente difficile non notarla”⁴³. La questione non è quindi se effettivamente questi ricordi e affermazioni corrispondano alla realtà oggettiva, quanto l’uso strumentale che veniva fatto di questo aspetto. Entrambi questi filoni sono sintetizzati da Józef Łobodowski, che ha composto un intero volume di poesie di cui Ginczanka è al contempo ispiratrice e destinataria (post-mortem). Il volume è intitolato significativamente *Pamięci Sulamity* [In memoria di Sulamita], dal nome della protagonista del *Cantico dei Cantici*, a cui Ginczanka veniva spes-

so assimilata. Intendendo rendere omaggio alla poetessa e tramandarne il ricordo, Łobodowski ne mitizza la figura, immergendola in un mondo dove il suo “sangue nero di Israele” scorre in una terra di “cedro, ebano e sandalo”, “mirra, zafferano e cannella”⁴⁴. Nonostante le intenzioni dell’autore, il risultato è quello di una “metaforica convenzionale e addirittura conservatrice, in cui Ginczanka può svolgere solamente il ruolo di bellezza morta o demoniaca”⁴⁵. Łobodowski mette in risalto tutto il sostrato che in un certo immaginario caratterizza la figura delle donne ebraiche, “attraenti per il loro esotismo e la loro bellezza, incarnano per gli uomini non ebrei un qualcosa di inquietante e seducente allo stesso tempo”⁴⁶. Questa erotizzazione di Ginczanka viene spesso apertamente tematizzata: “nei tuoi fianchi lo stesso Creatore ha scatenato la sua concupiscenza”⁴⁷. L’interesse quasi ossessivo di Łobodowski per l’aspetto fisico di Ginczanka emerge sin dall’introduzione, dove dichiara che “[Ginczanka] aveva un enorme successo. Niente di strano. Splendido torso, fianchi degni di uno scultore greco, gambe meravigliose. E inoltre occhi stranissimi, cangianti, come acqua di mare al sole, un taglio sensuale delle labbra”⁴⁸. Ginczanka viene dunque costruita come incarnazione accessibile di una femminilità posseduta e dominata nell’immaginazione. Su un livello completamente diverso anche Gombrowicz la rende personificazione e prototipo di femminilità dandole il soprannome di Gina (*ghyne*, donna). Bisogna notare che nella maggioranza dei casi le poesie e il corpo di Ginczanka costituiscono per i suoi ammiratori un unico testo. Il corpo stesso di Ginczanka è un testo, sul quale vengono iscritte fantasie e desideri. Ginczanka viene continuamente risospinta verso una ebraicità dalla quale aveva cercato continuamente di allontanarsi, vanificandone ogni tentativo di

³⁹ K. Brandys, “Zapamiętanie”, *Zeszyty Literackie*, 1995, 49, citato in A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 6.

⁴⁰ J. Andrzejewski, *Sceptyk pełen wiary. Wspomnienia o Stefanie Otwinowskim*, Kraków, 1979, p. 105.

⁴¹ R. Matuszewski, *Z bliska*, Kraków 1981, p. 202.

⁴² J. Kott, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990, p. 41.

⁴³ J. Mikołajewski, “Niebieskie, pomarańczowe, zielone”, op. cit., p. 31.

⁴⁴ J. Łobodowski, *Pamięci Sulamity*, Toronto 1986, p. 18.

⁴⁵ A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 39.

⁴⁶ Ivi, p. 45.

⁴⁷ J. Łobodowski, *Pamięci Sulamity*, op. cit., p. 61.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

costruire una nuova identità. È proprio come poetessa ebrea, e non polacca, che viene quasi sempre menzionata, le poche volte che accade, nei manuali di storia della letteratura.

Un ulteriore elemento di esotizzazione è chiaramente riscontrabile nell'onnipresente riferimento al fatto che Ginczanka avesse gli occhi di colore differente. Il fatto interessante è che difficilmente troviamo due descrizioni in accordo su quale fosse questo colore. “Uno verde, l'altro azzurro, sorridente, ironico. Uno triste, l'altro beffardo”⁴⁹, scrive Jan Śpiewak. Halina Cetnarowicz afferma “quegli occhi incredibili, uno castano e l'altro... Appunto, ho sentito dire che era azzurro. Da quel che ricordo, era verdastro. O meglio, uno era castano scuro, l'altro castano chiaro, dorato”⁵⁰. Julian Tuwim li chiamava “Haberbusch e Schiele”, dal nome di due tipi di birra, chiara e scura, prodotti prima della guerra. Come riporta Jarosław Mikołajewski, “la signora Kawalerowicz si altera, quando sente che un occhio era scuro e l'altro azzurro o verde. L'altro era arancione! assicura”⁵¹. Anche in questo caso la realtà oggettiva sconfinava nella fantasia, creando di fatto attorno alla poetessa un'aura leggendaria e misteriosa che rinsalda il senso di alterità della sua figura.

Ginczanka come “donna orientale” e Ginczanka come “bella ebrea” sono diverse figure dello stesso mito, prodotto da un meccanismo di orientalizzazione che non permane semplicemente nella sfera dell'immaginario poetico⁵². Come afferma Edward Said, “credere che

l'Oriente sia stato creato – o, come mi piace dire, orientalizzato – per il gusto di esercitare l'immaginazione sarebbe alquanto ingenuo, oppure tendenzioso. Il rapporto tra Occidente e Oriente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia”⁵³. Nel caso di Ginczanka questo meccanismo serve a costruirne l'alterità, permettendole da un lato la sopravvivenza artistica in quanto figura esotica, dall'altro rinchiudendola in una identità imposta dall'esterno. Ginczanka è dunque un individuo “costretto a vedere se stesso come un oggetto anziché come un soggetto, come un corpo nudo esposto allo sguardo e alle finalità altrui piuttosto che come un individuo autocosciente”⁵⁴, un individuo “mutilato o imprigionato in un sistema di rappresentazioni o da un dominio o immaginario culturale che gli nega la possibilità di definire la propria identità in quanto soggetto”⁵⁵. Il risultato finale di questo procedimento è che un soggetto di questo tipo, quale era Ginczanka, è spinto a interiorizzare lo sguardo altrui, costruendo il proprio Sé come Altro. “Io sono come un negro”, aveva confidato Ginczanka alla sua amica Maria Brandysowa, dimostrando una profonda consapevolezza del suo status nella cultura polacca contemporanea⁵⁶. Lo scopo di questo meccanismo è però anche quello di rafforzare l'immagine di sé di una cultura, che nella costruzione di un proprio Altro definisce e consolida la propria identità. Ginczanka è dunque strumento di un processo che serve alla cultura polacca per rinsaldare l'immagine di sé come Occidente.

Come interagisce Ginczanka con questa condizione? Gran parte della sua produzione può essere interpretata come un tentativo di resistenza che in alcuni casi assume le sembianze di una contro-narrazione, con cui cerca di ri-

della poetessa.

⁴⁹ E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2006, p. 15.

⁵⁰ M. Mellino, “Postcoloniale / postcolonialismo”, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. Demaria e S. Nergaard, Milano 2008, p. 80.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² A. Araszkievicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 45.

⁴⁹ J. Śpiewak, *Przyjaznie i animozje*, Warszawa, 1965, p. 76.

⁵⁰ J. Mikołajewski, “Niebieskie, pomarańczowe, zielone”, op. cit. p. 31.

⁵¹ *Ivi*, p. 29.

⁵² Con questo non vogliamo sminuire in alcun modo il ruolo svolto dall'antisemitismo nella vita di Ginczanka. Al contrario, un'analisi dell'orientalismo permette di comprendere meglio i processi di manipolazione e oggettivazione cui è stata sottoposta. L'orientalismo funziona in maniera complementare rispetto all'antisemitismo, ne completa in qualche senso l'azione. Allo stesso modo, non tutte le espressioni di apprezzamento nei confronti della persona di Ginczanka sono strutturate su un implicito processo di orientalizzazione, atteggiamento che nella maggioranza dei casi voleva comunque, nelle intenzioni, essere realmente genuino e sincero, e grazie al quale, molto spesso, è sopravvissuto il ricordo stesso

spondere al procedimento di esotizzazione e di definire in maniera autonoma il proprio sé, altre volte la sua contro-narrazione rimane imbrigliata nella “narrazione madre” alla quale tenta di opporsi, altre volte ancora procede lungo il binario della fascinazione per un masochistico autoannullamento, che è tanto introiezione del discorso del potere quanto tentativo estremo di sfuggirgli. A ogni modo non è possibile comprendere appieno il portato della poesia di Ginczanka senza tenere presente quella che è una delle ragioni fondamentali che la supportano e la motivano: la ricerca di modalità di fuga da rappresentazioni che le sono estranee contrapponendovi un tentativo di autorappresentazione che, non potendosi realizzare nel testo biografico, cerca di esprimersi almeno sul piano artistico, nel testo poetico.