

Il genere nella letteratura premoderna in Polonia: Anna Mostowska

Robert Pruszczyński

◇ eSamizdat 2008 (VI) 2-3, pp. 123-131 ◇

TRA studi di genere, letteratura gotica e goticismo esiste un rapporto molto stretto. La sensazione di minaccia proveniente dal mondo circostante, la negazione delle barriere prestabilite del corpo, il rifiuto dei canoni culturali in materia di comportamenti sessuali sono tutti elementi che favoriscono riflessioni di ambito gender e queer come anche degli studi sull'identità gay e lesbica. Il romanticismo ha scoperto la diversità, l'ha esotizzata, ha subito molte fascinazioni che in seguito sono state assimilate e filtrate dalla cultura alta e diffuse da quella popolare. L'Ottocento ha trasmesso alle epoche successive l'amore per vari tipi di "diversi", il culto dell'individuo e il fascino per territori "proibiti" della personalità umana. Il goticismo e il gotico sono la vera *crème de la crème* della letteratura ottocentesca. Nomi come quelli di Horace Walpole, Anne Radcliffe, Matthew Gregory Lewis sono entrati in pianta stabile nel canone dei classici europei. L'unione tra goticismo e romanticismo ha prodotto una rivoluzione culturale, e un esempio dell'attualità dei messaggi nati da questa fusione è il fascino esercitato sulla cultura novecentesca dal *Frankenstein* di Mary Shelley.

La Polonia dell'Ottocento ha vissuto nel segno delle lotte per la liberazione del paese, connesse al tentativo di conservare una propria identità nazionale. La cultura polacca non può vantarsi di opere gotiche vere e proprie, anche se il goticismo può essere ritrovato nei drammi e nelle poesie di Juliusz Słowacki o nei rappresentanti della cosiddetta "scuola ucraina" (Seweryn Goszczyński, Antoni Malczewski). La peculiarità della situazione polacca permette

di intendere il goticismo non come fenomeno storico-letterario, ma come interesse storico per determinati ambiti tematici. A tal proposito Marek Świerkocki propone di sostituire uno studio dello stile e della poetica, legato alla periodizzazione storico-letteraria, con un'analisi della sensibilità gotica in se stessa, mostrando come il fascino per la sensazione di minaccia e il gusto per lo stupore nei confronti del mondo siano una costante dell'umanità¹. La paura dell'ignoto ricorre in molte epoche, la quotidianità che svela la sua polisemia è inscritta da secoli nell'immaginazione degli individui. In un libro dedicato al cattolicesimo, alle deviazioni sessuali e alla cultura del gotico vittoriano, Patrick O'Malley scrive: "what makes the Gothic terrifying is that it cannot so easily be dismissed as foreign, that its status as the portrayal of alterity is never stable"². Il gotico crea un universo nel quale trovano posto tanto un modello (sessuale e culturale) normativo, quanto la sua negazione e le varie fasi intermedie. Świerkocki paragona il goticismo al mito greco del labirinto, del Minotauro e di Teseo: il mondo è un enigma, possiamo risolverlo mediante l'intelletto, ma questa soluzione racchiuderà sempre dentro di sé qualcosa di "non umano"³.

In questo articolo analizzerò due romanzi di Anna Mostowska, considerata comunemente una scrittrice gotica. Le sei opere narrative contenute nel suo *Moje rozrywki* [I miei pas-

¹ M. Świerkocki, "Magia gotycyzmu", *Gotycyzm i groza w kulturze*, a cura di G. Gazda – A. Izdebska – J. Płuciennik, Łódź 2003, p. 11.

² P.R. O'Malley, *Catholicism, Sexual Deviance and Victorian Gothic Culture*, Cambridge 2006 p. 32.

³ M. Świerkocki, "Magia", op. cit., p. 17.

satempi, 1806]⁴ vengono ritenute spesso solo un *curiosum* letterario. Tuttavia, se le interpretiamo mediante metodologie moderne, queste opere permettono di mostrare la peculiarità del goticismo “di genere” polacco, di un’estetica che ancora non rifiuta spiegazioni razionali o “lezioni di vita” moralizzatrici in favore di frenetiche visioni romantiche.

Anna Barbara Olimpia Przeździecka-Mostowska della famiglia dei principi Radziwiłł è una delle figure più misteriose della letteratura polacca. Jan Gebethner colloca la sua nascita intorno al 1762⁵, ma attualmente questa data viene messa in dubbio perché considerata arbitraria. Ugualmente problematica è la data di morte della scrittrice, avvenuta probabilmente prima del 1833: la biografia di questa donna famosa, attiva nella vita sociale e mondana, “si interrompe” improvvisamente sul finire della prima decade del diciannovesimo secolo. Possiamo forse dedurre che la scrittrice sia morta quasi un quarto di secolo prima di quanto ritenuto comunemente?

Anna Barbara Olimpia era nata in una delle più potenti famiglie polacco-lituanee, era figlia di quello Stanisław Radziwiłł che Agnieszka Śniegucka definisce “un rissoso attaccabrighe della dieta provinciale”⁶. La famiglia aveva dato la giovane Anna in moglie a Dominik Przeździecki, alla cui sorella Helena la scrittrice

era legata da un’amicizia di lunga data. Dopo la morte improvvisa del marito, la giovane vedova venne data in moglie a Tadeusz Mostowski, più giovane di lei di qualche anno. L’uomo è rimasto nelle cronache polacche come stimato politico e pensatore dalla vita privata ricca di episodi pittoreschi. Mostowski non nascondeva le sue scappatelle, durante la rivoluzione francese era andato a Parigi con la sua amante Rozalia Lubomirska. La donna era stata decapitata, mentre Mostowski, che simpatizzava per i girondini, era stato imprigionato dai giacobini. L’uomo venne poi liberato, ma già qualche anno dopo finì nelle prigioni zariste. Anna intercesse in favore del marito infedele, e grazie al suo aiuto la condanna venne trasformata in arresti domiciliari. La lealtà dimostrata dalla moglie non cambiò però l’atteggiamento di Mostowski: anche se la coppia si separò ufficialmente solo nel 1804, i due non stavano più insieme già da molti anni⁷. Agli occhi dei contemporanei Anna Mostowska poteva passare per una fallita: era un’aristocratica di provincia, figlia di un attaccabrighe conservatore e poco stimato, una vedova e una divorziata abbandonata dal secondo marito per la molto più giovane e ricca Maria Potocka, erede del patrimonio del magnate Klemens Branicki. Il fallimento matrimoniale permise tuttavia a Mostowska di lasciare Vilna e stabilirsi a Varsavia, dove conobbe il fior fiore degli artisti e degli intellettuali della capitale. La giovane provinciale si trasformò allora in una donna indipendente, erudita, una scrittrice e una mecenate delle arti⁸. Mostowska apparteneva al ristretto gruppo di autori polacchi che si mantenevano grazie al proprio lavoro. In quella cerchia illuminista le donne si potevano contare sulle dita di una mano. Il ciclo *Moje rozrywki* portò all’autrice e al suo editore Józef Zawadzki notevoli guadagni e rese Mostowska una delle figure più conosciute dell’epoca. Bisogna sottolineare che la stessa scrittrice sminuiva il valore della sua prosa, che definiva “fra-

⁴ Il ciclo narrativo *Moje rozrywki* (1806) è composto da sei romanzi: I – *Strach w Zameczku* [Paura a Zameczek], *Posąg i Salamandra* [La Statua e la Salamandra]; II – *Matylda i Danił* [Matylda e Danił] *Cudowny szafir* [Uno zaffiro meraviglioso]; III – *Zamek Konięcpolskich* [Il castello dei Konięcpolski], *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi* [Non sempre si fa come si dice]. Nel 1809 Anna Mostowska ha pubblicato un altro ciclo di opere in prosa intitolato *Zabawki w spoczynku po trudach* [Divertimenti a riposo dopo le fatiche] comprendente *Pokuta* [Penitenza], *Historia filozoficzna Adyla* [Storia filosofica di Adyl], *Sen wróżebny* [Sogno premonitore] *Miłość i Psyche* [Amore e Psyche], *Lewita z Efraim* [Il levita di Efraim]. Tra questi due cicli ha pubblicato *Astolda* (1807), il suo romanzo più lungo e conosciuto.

⁵ J. Gebethner, *Poprzedniczka romantyzmu*, Kraków 1918, <<http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=68553&from=&dirids=1>>.

⁶ A. Śniegucka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007, p. 16.

⁷ Ivi, pp. 13-23.

⁸ Ivi, p. 14.

sche”, “favole” o “sciocchezze”⁹, mentre teneva in maggiore considerazione tre tragedie, in seguito andate perdute, che però Zawadzki non volle pubblicare¹⁰.

Anna Mostowska svolge alla perfezione il ruolo di figura pittoresca a cavallo tra illuminismo e romanticismo, tuttavia le sue opere vennero giudicate in modo particolarmente negativo. Già Józef Ignacy Kraszewski affermava che non meritasse il nome di scrittrice, e nemmeno i critici delle generazioni successive (da Manfred Kridl, Zygmunt Szwejkowski, Juliusz Kleiner fino a Maria Janion) le risparmiarono critiche severe¹¹. Tutti la accusavano di copiare la forma del romanzo gotico banalizzandone gli aspetti filosofici, di riprodurre meccanicamente modelli stranieri e di insistere su un invadente didattismo. In difesa della scrittrice dobbiamo ricordare, però, che durante l'epoca illuminista le traduzioni godevano di uno status completamente diverso da quello attuale. Non dovevano testimoniare dell'originalità dello scrivente, ma della sua capacità di copiare modelli adeguati e adattarli al contesto polacco¹². La Mostowska-traduttrice e la Mostowska-adattatrice (imitatrice) avevano l'obiettivo di presentare concreti stili di scrittura o generi narrativi fino a quel tempo sconosciuti o poco praticati in Polonia¹³. Dalla penna di questa romanziera uscirono opere popolari, destinate al grande pubblico, cosa che richiedeva la capacità di unire l'imitazione a una dose adeguata di soluzioni innovatrici. I giudizi severi nei confronti della scrittrice derivano anche dal confronto tra le sue opere e il patrimonio della letteratura gotica straniera. Mostowska rappre-

sentava la versione sentimentale del romanzo gotico: le ispirazioni ossianiche non presupponevano l'introduzione di figure vampiresche o di episodi macabri¹⁴. Il gotico presente in *Astolda* è assai più pacato delle frenetiche immagini dei romanzi di Zygmunt Krasiński, tuttavia non è solo un ornamento stilistico di una prosa illuminista.

Possiamo iniziare le nostre riflessioni sul tema delle implicazioni di genere nella prosa di Anna Mostowska da una domanda fondamentale: vale la pena studiare opere dimenticate e rieditate solo dopo due secoli? I romanzi della principessa Radziwiłłówna non appartengono alla letteratura alta, ma non sono neppure completamente prive di valore come si ritiene comunemente, e mostrano il loro significato solo come elemento di un discorso che potremmo definire “di transizione”. Questo discorso è incentrato sulla descrizione del passaggio dallo stile di pensiero e di scrittura classico a quello romantico, nel quale l'approccio classicista viene pian piano sostituito da una sua revisione critica o della ricerca di un linguaggio vicino alle innovazioni romantiche. Le date approssimative di nascita e di morte di Mostowska permettono di considerarla una rappresentante della generazione della polvere e del sangue: la sua infanzia e la sua giovinezza si collocano negli ultimi anni di esistenza della Prima repubblica di Polonia e nel periodo della rivoluzione francese, mentre gli anni della maturità coincidono con l'epoca delle guerre napoleoniche, del fallimento dell'impero di Bonaparte e della formazione della nuova mappa geopolitica d'Europa. Per la generazione vissuta al tempo dei turbini rivoluzionari, la minaccia rappresentava una metafora fondamentale¹⁵. A differenza degli autori successivi, appartenenti alla cerchia del gotico romantico, Mostowska era rimasta una razionalista illuminista che

⁹ Ivi, p. 34.

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ Ivi, pp. 33-38.

¹² Alcune opere di Mostowska sono adattamenti o traduzioni da altre letterature: l'originale di *Posąg i Salamandra* è un'opera di Christopher Martin Wieland, *Cudowny szafir* e *Pokuta* erano usciti dalla penna di Stéphanie Félicité de Genlis, *Miłość i Psyche* è una traduzione di una fiaba di Apuleio, mentre *Lewita z Efraim* è un travestimento di un'opera teatrale di Népomucène Lemerrier.

¹³ A. Śniegucka, *Zjawy*, op. cit., p. 46.

¹⁴ B. Czwórńóg-Jadczyk, “Polska powieść gotycka początku XX wieku. (Z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)”, *Z problemów poetyki historycznej*, a cura di L. Ludorowski, Lublin 1984, p. 125.

¹⁵ A. Śniegucka, *Zjawy*, op. cit., p. 38.

descrivere la realtà consapevole dell'inadeguatezza della propria ideologia, eppure spaventata dalla modernità. I suoi romanzi sono opere ricche di paradossi scritte da una donna piena di contraddizioni: autrice di letteratura popolare, era tanto un'epigone quanto un'innovatrice; pur essendo autosufficiente economicamente e aperta intellettualmente, esprimeva opinioni tradizionaliste sul ruolo delle donne nella vita pubblica e privata; affascinata dal goticismo, lo condivideva con una buona dose di moralismo.

La biografia di Mostowska e il contesto storico della sua epoca trovano un completamento nelle sue opere. Nei romanzi *Strach w Zameczku* [Paura a Zameczek] e *Posąg i Salamandra* [La Statua e la Salamandra], rieditati dopo duecento anni, possiamo trovare un particolare approccio agli aspetti di genere che emergerà in maniera più esplicita nei testi romantici e modernisti.

C'è qualcosa nelle persone che non può essere compreso e che ci porta a volere ottenere informazioni soprannaturali. Tutto quello che non riusciamo a capire esercita su di noi un fascino irresistibile¹⁶.

Con queste parole inizia *Strach w Zameczku*. Mostowska polemizza con la convinzione che l'"attrazione per la credulità" sia una caratteristica ascrivibile unicamente alle donne.

Spesso Edmond ci faceva infuriare quando affermava che il nostro sesso non riesce a mantenere un segreto, che abbiamo paura di cose soprannaturali e crediamo alla stregoneria, e che non portiamo mai a termine nulla di quello che facciamo¹⁷.

La narratrice e la sua amica Idalia decidono allora di dimostrare che anche un uomo scettico possiede un elemento femminile e tramano un intrigo in conseguenza del quale Edmond scambia una domestica per lo spettro dell'amante defunta. In questa breve opera narrativa Mostowska presenta alcune tesi interessanti: gli stereotipi hanno il potere di strutturare il

mondo, le donne sono però in grado di comprendere il modo di pensare imposto loro dagli uomini e di utilizzarlo contro di loro. Contagiato da un'immaginazione "femminile", Edmond viene ritenuto malato dall'ambiente circostante, e viene sottoposto a terapia da un suo amico medico:

per diversi giorni prese bevande rinfrescanti, dopodiché venne sottoposto a un forte salasso: durante quest'operazione gli sembrò che la pressione nella stanza fosse diventata straordinaria, e gli abiti delle persone che lo circondavano fossero di colori chiari e persino brillanti¹⁸.

La cura non produce gli effetti desiderati: Edmond continua a vedere il fantasma. Mostowska mostra non solo le modalità di cura tradizionali, derivanti dall'idea del "mens sana in corpore sano". Le pratiche mediche di tipo "classico", come i salassi, rendono infatti Edmond consapevole del fatto che possiede un corpo e questo corpo inizia a esistere nel testo. La somaticità assume la forma di un'acquisizione di consapevolezza: quando "la riduzione della massa sanguigna"¹⁹ produce miseri effetti, Edmond assume una logica "femminile":

Ammettilo, Edmond – lo interrompi – gli uomini non sono capaci di misura in niente di quello che fanno. Un tempo negavi tutto quanto, adesso è il contrario, la tua credulità non conosce confini. Fino a non molto tempo fa eri così prevenuto contro qualunque tipo di apparizione che chiamavi febbre dell'intelletto la scienza sugli spiriti e pericolosi abbindolatori coloro che ne scrivevano. Adesso non solo ne ammetti l'esistenza, ma vai anche oltre, conferisci loro debolezze umane, li vuoi capaci di vendetta; Edmond, stai attento, tra non molto inizierai a credere ai fantasmi²⁰.

Sarebbe eccessivo affermare che Mostowska mostri un uomo che fa propria una sensibilità femminile. *Strach w Zameczku* è costruito sulla base di elementi "falsi": stereotipi, proiezioni, apparizioni. La narratrice inserisce Edmond non in una femminilità che lei stessa definisce, ma nel modello antirazionalista in cui vengono viste le donne. Cancellando i confini di quello che appartiene "esclusivamente" a un determinato genere, l'autrice mostra i

¹⁶ A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach z Zameczku, Posąg i Salamandra*, Kraków 2002.

¹⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 18.

meccanismi di proiezione su qualcun altro degli elementi della personalità che non accettiamo in noi stessi. Edmond si fa sedurre con incredibile facilità dall'apparizione dell'amante defunta, confermando di possedere anche lui un'ipersensibilità "femminile".

Vale la pena analizzare meglio la narrazione e la narratrice. Barbara Czwórnoń-Jadczyk ritiene questa parte di *Moje rozrywki*

una testimonianza della formazione di nuove visioni del mondo nell'opera di una scrittrice "di transizione", costretta ormai a riconsiderare alcuni elementi, ma ancora timorosa verso cambiamenti troppo radicali nelle visioni letterarie del mondo²¹.

La studiosa rivolge attenzione anche alle modalità di costruzione del racconto. *Strach w Zameczku* ha tutte le caratteristiche di un trattato autobiografico, e la voce dell'autrice assume la forma di un narratore "scisso":

Nel romanzo di Mostowska si crea una situazione in cui un narratore dalla "fervida immaginazione" "cospira" in segreto con un lettore "sensibile", temendo di perdere la faccia davanti alla rispettabile compagnia di ospiti eruditi che osservano lo strano fenomeno dell'apparizione di un "fantasma" nelle rovine del castello dei Zasławski. Il concetto di narratore "scisso" serve a Mostowska per contrapporre nel romanzo due diverse visioni del mondo: quella illuminista e quella preromantica. *Strach w Zameczku* è un "romanzo vero" sul "fascino per la credulità", su quello che "una fervida immaginazione offre" a un individuo. Nel romanzo il mistero dell'apparizione di un fantasma viene spiegato, ma la sensazione dell'esistenza del mistero del mondo perdura senza alcun tentativo di spiegazione²².

L'apparizione di uno "spettro" porta i personaggi a riflettere sul tema delle differenze tra uomini e donne: le conclusioni tratte da questa (finta) apparizione possono dare l'impressione di essere convenzionali, eppure non sono così schematiche come potrebbe sembrare a prima vista. La protagonista-narratrice di *Strach w Zameczku* è una persona intelligente, una dama capace, grazie all'aiuto di altre donne, di aggirare e abbindolare un uomo. L'alter ego di Mostowska non invita tanto alla "parità dei diritti" tra uomini e donne, quanto sottolinea

il bisogno di rispettare le caratteristiche che li differenziano. Sulle figure femminili di questo ciclo narrativo Agnieszka Śniegocka scrive:

le rappresentanti del gentil sesso descritte da Mostowska, donne autonome, intraprendenti e capaci di far fronte alle avversità del destino, si discostano in maniera rilevante dal modello romantico della donna delicata e bisognosa della protezione di un uomo²³.

Posąg i Salamandra presenta invece il volto ambiguo della femminilità e della mascolinità. La narrazione è incentrata sul racconto di due uomini che si incontrano in una torre misteriosa. Osmandias (lo straniero) e Klodion (l'abitante della torre)²⁴ sono uniti fin dal momento del loro incontro da una forte amicizia, che l'autrice descrive con insolita tenerezza:

il viaggiatore provò per quell'amabile sconosciuto un'attrazione così forte, un così tenero interessamento che gli fu difficile trovare le parole che sarebbe stato piacevole udire a un primo incontro. [...] In breve, nell'arco di pochi minuti erano già uniti da un'amicizia così stretta, come se si conoscessero da anni²⁵.

Scrivendo di *Grenadier filozof* [Il granatiere filosofo, 1805] di Cyprian Godebski, Czesław Zgorzelski ha notato che per gli scrittori della corrente sentimentalista l'amicizia e l'amore sono emozioni intercambiabili²⁶. Analizzando *Astolda*, un altro romanzo di Mostowska, Agnieszka Śniegocka ha messo in evidenza come la fratellanza maschile venga prima "dell'a-

²³ A. Śniegocka, *Zjawy*, op. cit., p. 168.

²⁴ A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach*, op. cit., p. 34. I due amici sono uniti anche da un altro elemento, sono entrambi incarnazioni di figure iniziatiche provenienti da paesi esotici: Osmandias di un sacerdote egizio e Klodion di un druido. Il secondo incanta lo straniero con la sua bellezza romantico-decadente: "i capelli più belli che sia possibile vedere, di colore dorato, gli ricadevano disordinatamente sulle spalle, in lunghi riccioli naturali, aveva gli occhi velati dalle lacrime. Dal pallore del viso si poteva intuire la sua salute indebolita, su tutto il suo aspetto regnava una profonda tristezza, che conferiva ineffabile grazia ai residui di una bellezza vicina alla fine, che tuttavia, nonostante la tristezza, difficilmente poteva trovare eguali". Ivi, p. 33.

²⁵ Sul tema dell'amicizia romantica come forma di sublimazione omoerotica si veda J. Watkins, "Romantic Friendship: Male", <http://www.glbtq.com/literature/romantic_friendship_m.html>.

²⁶ Si veda J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, p. 62.

²¹ B. Czwórnoń-Jadczyk, "Anna Mostowska", *Pisarze polskiego oświecenia*, a cura di T. Kostkiewiczowa – Z. Goliński, Warszawa 1996, 3, p. 579.

²² Eadem, "Polska powieść", op.cit, p. 133.

more e dei legami familiari, e il vuoto lasciato dalla separazione è impossibile da colmare²⁷.

L'intimità venutasi a creare tra i due uomini invoglia Osmandias a strapparsi di dosso il suo travestimento da vecchio, mostrando di essere in realtà

un giovanotto prestante e bello dai capelli castani, le cui grazie potevano essere superate solo dalla sua [di Klodion] leggiadra figura, benché, come lui, sembrasse essere sfinito da una segreta afflizione piuttosto che dal pugno della povertà²⁸.

La fine della mascherata suscita in Osmandias un'eccitazione al limite dell'estasi erotica:

Quelle parole (mi mostrerò a te sotto le mie vere sembianze) suscitarono nello sconosciuto un turbamento di cui non era padrone ma, sebbene un momento dopo capisse di essere stato ingannato nella sua strana speranza, trovò tuttavia qualcosa di così singolare e di così attraente nella fisionomia del giovane da non riuscire a staccargli gli occhi di dosso. Alla fine, non potendo più dominare le sue emozioni, lo strinse con tenerezza al petto e bagnò il suo volto con un fiume di lacrime²⁹.

Questi giovani, non dovendo più nascondere alcun segreto l'uno di fronte all'altro, iniziano una conversazione in cui si raccontano le proprie storie d'amore. Queste storie sono assai lontane da modelli normativi: Osmandias si era innamorato di una statua, mentre Klodion di un'esotica sconosciuta che, sotto le sembianze di una maga demoniaca, lo aveva sottoposto a una prova d'amore.

A differenza della separazione tra amici, uno stato che può suscitare "un vuoto impossibile da colmare", la scomparsa della donna amata costituisce il catalizzatore della narrazione. Osmandias tenta di animare la sua donna di pietra tramite il suo stesso desiderio, ma i suoi sforzi sono destinati al fallimento:

la baciai con passione infuocata, strinsi il mio petto commosso al suo seno privo di vita, coprii il suo bel volto di lacrime, la mia follia mi aveva portato così lontano che per un istante mi sembrò di sentirla calda del fuoco delle mie carezze³⁰.

A causa del suo amore per la statua, Osmandias smette di interessarsi alle "vere" donne,

e per di più non le distingue nemmeno l'una dall'altra³¹. Il comune denominatore che unisce le fantasie erotiche dei due amici è il motivo dell'umiliazione, che la scrittrice esprime facendoli cadere ai piedi dell'amata:

[...] con quale trasporto caddi ai piedi della figura adorata, con quale passione baciai le sue ginocchia, cosa le dissi e quanto fui felice quando l'andai a trovare di nascosto dopo molto tempo che non la vedevo³².

Quella donna incantevole cadde sul divano, e io ai suoi piedi in muta ammirazione coprivo le sue mani di baci, una volta che l'intero santuario sembrò immerso nel fuoco. Un fulmine improvviso mi buttò a terra³³.

Alla luce di una riflessione sul masochismo modernista, questo motivo appare come dimostrazione, copia e recita del rapporto tra carnefice e vittima. Il masochismo modernista inventa una nuova identità, postula una teatralizzazione e una recita dell'ordine sociale del potere nelle relazioni individuali. Secondo Georges Bataille, la forza creativa caratterizza il linguaggio del carnefice e non quello della vittima, perché il primo dispone solo del linguaggio del potere, che costituisce il suo unico punto di riferimento³⁴. Gilles Deleuze, analizzando il significato degli scritti di Leopold Sacher-Masoch, sottolinea il valore dello stesso accordo stipulato tra gli individui, che scalza la legge e le istituzioni sostituendole con un "modello dinamico di azione del potere e della forza". L'uomo proietta una situazione in cui permette a una donna di assumere temporaneamente il ruolo di dominatrice e ne ricava piacere:

la mia sconosciuta si svegliò, si mise a sedere, per qualche istante mi osservò con stupore e facendo un gesto con la mano sinistra, talmente veloce da non permettermi di comprenderne lo scopo, scomparve dalla mia vista. Rimasi da solo in completa oscurità e provai un tale spavento che sarei caduto a terra svenuto se, quando iniziai a perdere i sensi, non mi avessero trattenuto le sue mani, in quel momento invisibili. Quando tornai in me, mi ritrovai sullo stesso letto sul quale avevo visto quella sconosciuta addormentata [...] non mi rimase alcun ricordo di lei, solo la sua immagine scolpita nella mia anima e la nuova creatura nella quale mi aveva trasformato³⁵.

³¹ Ivi, p. 42.

³² Ibidem.

³³ Ivi, p. 70.

³⁴ G. Bataille, "Sade a człowiek normalny", *Miesięcznik Literacki*, 1982, 12, p. 67.

³⁵ A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach*, op. cit., p. 54.

²⁷ A. Śniegucka, *Zjawy*, op. cit., p. 127.

²⁸ A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach*, op. cit., p. 35.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ivi, p. 45.

Questa donna misteriosa, che si faceva chiamare Pasydora, funziona come oggetto del desiderio di Klodion e ha l'unico scopo di aumentarne la passione, di conferirle una forma più esplicita. La letteratura preromantica nota solamente un fenomeno che dominerà le successive costruzioni e decostruzioni dell'identità sessuale: il concentrarsi sul desiderio in se stesso, e non sul suo oggetto, porterà a una serie di trasgressioni. *Posąg i Salamandra* non oltrepassa alcuna norma (sociale, di genere, sessuale), ma mostra in maniera sottile la direzione che prenderanno le trasformazioni successive (le convenzioni fantastico-fiabesche, i travestimenti, l'uso di motivi connessi al viaggio e all'iniziazione e così via). La stessa Pasydora scompare dopo aver assolto al proprio ruolo: in una delle scene successive la incontriamo sotto le sembianze di un cadavere disteso in una bara, con "il seno sinistro trafitto da una freccia piantata per metà nel cuore"³⁶.

Mostowska crea un'immagine vivida e sentimentale dell'amicizia tra Klodion e Osmandias, gli oggetti del loro amore sono invece figure stereotipate di "dame del mistero". Queste donne sono caratterizzate da fascino, bellezza, sensualità, ma nel romanzo è difficile trovare una descrizione che vada oltre un elenco convenzionale di caratteristiche "femminili":

[...] non riesco a staccare gli occhi dalla giovane figura che giaceva addormentata su quel letto. Era coperta fino alle gambe da una tunica del colore del fuoco pieghettata alla greca, il petto era stretto da una cintura che emanava un bagliore purpureo [...]. L'incomprensibile trasporto che la sua vista suscitava in me presto si trasformò in certezza. Era un miscuglio di emozioni piacevoli e incomprensibili: tutte le mie vene erano percorse con forza e prontezza dalla fiamma ardente di un fulmine e da un brivido ghiacciato, provavo una dopo l'altra paura ed estasi³⁷.

La bellezza femminile è così spaventosa che, come afferma uno dei protagonisti, "mi abbagliava talmente gli occhi che non osavo guardarla"³⁸. O anche:

Era ornata da un velo bianco e trasparente che la copriva quel tanto che serviva a smorzare il bagliore eccessivo dei suoi occhi e a conferire alla sua intera figura quell'attraente malinconia che è ingannevole più di ogni altra cosa³⁹.

Thermuntis (la donna amata da Klodion che, travestita da maga, si faceva chiamare Pasydora) e Klotylda (della quale si era innamorato Osmandias) sono apparentemente il fulcro della narrazione del desiderio, tuttavia la loro struttura fantomatica focalizza l'attenzione sul desiderio in se stesso e non sul suo soddisfacimento attraverso il suo oggetto. In *Queer Gothic* George E. Haggerty afferma che "if there is no formation of the subject without a passionate attachment to those by whom she or he is subordinated, then subordination proves central to becoming of a subject"⁴⁰. Questa caratteristica permette di scorgere nella finzione gotica le condizioni per la formazione della soggettività, e perdite di diverso tipo (come la morte, la fuga o il rapimento della persona amata) possono essere trattate come variazioni sul tema della perdita della norma (eterosessuale)⁴¹. *Posąg i Salamandra* illustra l'entrata di un uomo in una struttura sociale in cui il "vero" valore è costituito dalla mascolinità, mentre la femminilità svolge il ruolo di una mancanza che conferma le opposizioni binarie.

Mostowska mostra chiaramente questa particolare educazione con l'esempio di Klodion, che da adolescente "soffriva" di una paura misogina verso il sesso opposto:

Quando giunsi nell'età dell'adolescenza, venni preso da un incredibile disgusto per le donne e le fanciulle che avevo la destrezza di incontrare ogni tanto, un disgusto tanto più particolare in quanto pochi sono i mortali dotati come me di un sentimento così delicato per tutto quello che può esser definito bello e così capace dell'amore più puro ed esaltato. [...] quello che la storia mi aveva raccontato della depravazione dei costumi delle donne che abitavano nelle città principali andava ad aggiungersi alla mia avversione che alla fine divenne talmente forte dentro di me che, quando raggiunsi il sedicesimo o il diciottesimo anno di età, non c'era modo di farmi resistere neppure un quarto d'ora in compagnia di una donna⁴².

³⁶ Ivi, p. 62

³⁷ Ivi, pp. 52-53.

³⁸ Ivi, p. 64.

³⁹ Ivi, p. 67.

⁴⁰ G.E. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana-Chicago 2006, p. 24

⁴¹ Ivi, pp. 24-26.

⁴² A. z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach*, op. cit., pp. 50-51.

Klodion deve mettersi in viaggio (spiritualmente e fisicamente), ma il coronamento di questo viaggio non è un amore sincero per una donna, bensì la conoscenza con Osmandias, suo amico e anima gemella. I destini di entrambi i giovani amanti si incrociano nella torre e le loro identità prendono forma nel corso delle conversazioni sulle loro “bizzarre” storie d’amore. Durante queste conversazioni i giovani amici vengono osservati da due misteriosi viaggiatori, che in seguito si rivelano essere i padri di entrambi i protagonisti: Taneres (padre di Klodion) e Kalazyrys (padre di Osmandias). I loro stessi padri sono amici del cuore. Dal momento che ognuno di loro ha un figlio (Klodion e Osmandias) e una figlia (Thermuntis e Klotyllda), avevano deciso di rafforzare i loro legami di amicizia facendo sposare i loro figli. Entrambi i padri svolgono il ruolo di guardiani dell’ordine: il loro compito consiste nell’allontanare i propri figli da una vita piena di storie d’amore insolite, nel soffocare il loro desiderio di sperimentare qualcosa di inusuale e di entrare in una relazione che riporti alla sfera del gioco nell’ambito di genere. Lo schema del comportamento dei due saggi anziani (un druido e un sacerdote egizio) può essere descritto in questo modo: dopo aver compreso (presentito) i desideri dei propri figli, li alimentano creando una situazione teatrale. L’intrigo viene risolto mostrando l’inadeguatezza dei bizzarri desideri dei figli. Osmandias viene “curato” dalla sua passione per una statua, passione che lo avrebbe portato a traslare (proiettare) il desiderio su un oggetto sostitutivo. Klodion deve accettare il fatto che la demoniaca e sensuale Pasydora (la Salamandra del titolo, creatura mitologica connessa all’elemento del fuoco) altri non è che la mite Klotyllda, che si era finta una maga dominatrice secondo le indicazioni del padre. Mostowska mostra che una femminilità “alternativa” (sfrenata, selvaggia) viene costruita da un uomo, non trova la sua fonte in alcuna sfera che rimandi all’elemento femminile. Klodion e Osmandias abbandonano la loro casa, ricerca-

no uno scopo, conoscono l’amicizia e l’amore. I personaggi di Mostowska entrano dentro l’ordine rappresentato dai genitori senza opporre alcuna resistenza: la strada scelta da Taneres e Kalazyrys corrisponde perfettamente alle esigenze della generazione più giovane. Il romanzo di Mostowska descrive una struttura patriarcale e patrilineare: la sua trama è impostata su una serie di avventure “maschili” vissute dagli uomini di entrambe le famiglie, nelle quali le donne-amanti svolgono un ruolo secondario e dalle quali le donne-madri sono escluse. Klodion idealizza la madre come una persona appartenente a un “ordine superiore”, ma ammette di essere cresciuto “nella casa di un vecchio druido dei boschi” e di non aver visto quasi mai la sua genitrice⁴³. La seconda volta che questa madre senza nome viene menzionata è in relazione alla sua morte: dopo la sua scomparsa, Klodion e Klotyllda partono per l’Egitto e nel paese dei faraoni l’eroe viene introdotto ai misteri del culto della dea Iside. Ancora più scarse sono le informazioni sulla madre dell’altra coppia di protagonisti. Veniamo a sapere solo che la madre di Thermuntis e Osmandias ha una sorella, presso la quale soggiorna Klotyllda. Vale la pena notare che Mostowska esclude dalla narrazione figure di donne “reali”, che hanno uno scarso influsso sulla vita degli uomini, in favore dei loro equivalenti simbolici. Klodion studia nel tempio della dea Iside e viene in contatto con un culto in cui l’elemento femminile è oggetto di adorazione. Mostowska mostra uno spostamento di interesse dalle donne alla femminilità e alla figura della differenza sessuale. La letteratura modernista che affronta questioni di genere ha utilizzato la scissione degli elementi sopra menzionati per superare una mascolinità fallologocentrica e ridefinire il concetto di femminilità, ma *Posąg i Salamandra* non contiene ancora una sovversione simile. Mostra invece una realtà chiaramente scissa in un mondo degli uomini (che usano le donne e imparano pian piano a conoscere la femminilità)

⁴³ Ivi, p. 51.

e in quello delle loro madri, mogli, figlie o sorelle, un territorio che va oltre gli interessi della scrittrice.

Posąg i Salamandra assicura che l'unione tra amore, desiderio e legami familiari può portare solo effetti positivi. L'operazione premodernista del "tutto rimane in famiglia" avrà conseguenze molto più drammatiche nella letteratura modernista (come nella tragedia *Il padre* di Strindberg). Il doppio matrimonio, l'unione di Thermuntis con Klodion e di Klotyl-da con Osmandias, non permette di disperdere il desiderio, al contrario, lo addensa ancora di più. Gli amici-padri diventano genitori (acquisiti) dei loro figli, mentre gli amici-figli ottengono lo status di cognati-fratelli. Si giunge a un rafforzamento dei legami tra le coppie di uomini grazie al possesso delle donne delle quali possono disporre grazie al diritto naturale, come afferma Kalazyrys⁴⁴. Entrambe le cognate apportano in questa relazione un elemento di plasticità "femminile": erano stati i loro corpi a venire modificati secondo la volontà dei padri, servendo da modello per una statua sensuale, fingendosi "misteriose sconosciute" o streghe voraci.

Strach w Zameczku e Posąg i Salamandra delineano in maniera sottile le trasformazioni nell'ambito della scrittura sul genere. Mostowska, una scrittrice a cavallo tra classicismo e romanticismo, nella sua biografia e nella sua opera piena di paradossi ha tracciato la direzione che le questioni di genere avrebbero preso nel corso del diciannovesimo secolo. Il suo stile, che abbonda di codificazioni e mistificazioni di diverso tipo, potrebbe essere definito "pretestuoso". Le storie d'amore mostrano un doppio fondo: la femminilità è un pretesto per parlare di una mascolinità in mutamento (o di una mascolinità lontana dai modelli normativi, fino a quel momento taciuta o ignorata), invoglia a giochi basati su confini sempre più fluidi tra il maschile e il femminile. La scrittrice ha intuito il valore del desiderio in se stesso, il cui oggetto è solo un

accessorio. La narrazione accresce (alimenta) il desiderio, il linguaggio elide i contorni sempre meno importanti dei personaggi, degli avvenimenti, dei dettagli. A differenza degli scrittori ottocenteschi successivi, Mostowska non si sforza di trovare una qualche innovazione che vada oltre un modello normativo, ma lo corrode, ne cerca fessure e fratture, ne esplora le ambiguità. Mostra come la famiglia, ritenuta una cellula sociale asessuata, non neutralizza i messaggi connessi al genere e alla sessualità, mentre l'amicizia può essere una forma di sublimazione di sentimenti "più profondi". I romanzi che abbiamo analizzato mostrano il rapporto esistente tra il funzionamento nell'ambito sociale degli individui in quanto rappresentanti di un determinato genere e le tensioni che sorgono in conseguenza del significato che i singoli individui conferiscono a queste rappresentazioni. Nell'opera di Mostowska i conflitti lungo la linea società/intimità sono limitati e vengono mostrati secondo le tipiche convenzioni del gotico moralizzatore, ma non bisogna dimenticare che possiedono un significato che anticipa e precorre i tempi.

[Traduzione dal polacco di Alessandro Amenta]

www.esamizdat.it

⁴⁴ Ivi, p. 74.