

Tadeusz Różewicz tra l'immondezzaio e il silenzio

Giulia Olga Fasoli

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 265-277 ◇

LA poetica di Tadeusz Różewicz si è dispiegata nell'arco di oltre settant'anni, durante i quali ha attraversato fasi molto diverse, che hanno però sempre risposto all'esigenza dell'autore di rappresentare la realtà, a partire dall'esperienza traumatica della guerra, in versi apparentemente semplici. Tratto comune a gran parte dell'opera poetica di Różewicz è proprio la tendenza a ridurre il messaggio poetico all'essenziale: i versi delle sue raccolte, a cominciare da quelle degli anni Quaranta, composte subito dopo la morte del fratello partigiano e a guerra appena terminata, sembrano evitare espressioni cariche di *pathos*, nel tentativo di offrire una rappresentazione distaccata e oggettiva della realtà. La particolarità dello stile di Różewicz è da individuare nella dissonanza tra il messaggio poetico e la forma che lo veicola, nell'intonazione "composta al punto da stringere la gola"¹; il tono in apparenza calmo sembra esprimere un'indifferenza illusoria in versi che appaiono scarni, ridotti al "minor numero di parole possibile", secondo la norma di Julian Przyboś².

Questo espediente retorico dà vita a una poetica che pare comunicare attraverso quanto viene taciuto: pochi versi essenziali sono sufficienti a rappresentare quanto il poeta non riesce o non vuole dire e tale messaggio si carica così di una potenza che forse la parola non riuscirebbe a eguagliare. Il silenzio dei versi esprime "un altro dire del dire comune" (se-

condo l'affermazione di Henri Lefebvre³), rimanendo pur sempre un discorsoificante⁴ grazie al quale Różewicz costruisce una poetica che potremmo definire del silenzio o della reticenza.

Questa riflessione mira a proporre un nuovo punto di vista, secondo il quale la retorica del silenzio e la poetica dell'immondezzaio [*śmietnik*], che come vedremo avrà un ruolo di primo piano nella fase tarda dell'autore, vengono interpretati come poli opposti, ma convergenti, di un medesimo discorso.

Per poetica della reticenza intendiamo un dire poetico che si esprime attraverso un utilizzo amplissimo di categorie negative. Hugo Friedrich nel 1956 individuava nella predominanza di simili categorie la caratteristica peculiare della lirica moderna, e fra queste elencava in particolare: il disorientamento, la disintegrazione del familiare, la perdita di un ordine, l'incoerenza, la frammentarietà, la poesia depoeticizzata⁵. Si può osservare, come rileva Tomasz Kunz, che tali categorie negative sono impiegate piuttosto di frequente nell'opera di Tadeusz Różewicz⁶. La frammentarietà dei versi diverrà peraltro programmatica nella raccolta *Zawsze Fragment* [Sempre un frammento, 1996], e in particolare nel lungo componimento che dà il titolo al volume, in cui l'autore afferma di non avere più tempo per portare a termine la poesia, del resto "kto ma teraz czas / na pisanie wierszy", e ancora "przecież wiersz nie ma końca / podobnie jak / szklana kula"⁷.

¹ Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, "Pamiętnik Literacki", 1958 (XLIX), 3, p. 136.

² Julian Przyboś, esponente dell'avanguardia di Cracovia formata attorno alla figura di Tadeusz Peiper, nel 1930 aveva affermato che la poesia è l'unione di una visione concentrata nel massimo delle allusioni concettuali e nel minor numero di parole possibile ("poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeń i minimum słów, a nie kotysanka melodeklamacji"); cfr. S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, p. 111. Il titolo di una raccolta di poesie di Przyboś del 1955, *Najmniej słów* [Il minimo di parole] viene spesso impiegato in riferimento a questo tipo di poetica.

³ La citazione è in G. Steiner, *Language and Silence*, New Haven-London 1998 (prima ed. 1967), p. 53.

⁴ Ibidem.

⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, pp. 15-16.

⁶ T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, in *Literatura wobec niewyrażalnego*, a cura di W. Bolecki – E. Kuźma, Warszawa 1998, p. 293.

⁷ "chi ha tempo ora / di scrivere poesie"; "del resto la poesia non ha fine / proprio come / una palla di vetro"; T. Różewicz, *Wybór poezji*, a cura di A. Skrendo, Wrocław 2016, p. 675; Ove non segnalato

Tra le “strategie negative” che si incontrano più di frequente nella poetica dell’autore (almeno fino alla raccolta del 1991) vi è la sospensione del discorso; il messaggio poetico non riesce mai a compiersi fino in fondo e necessita di uno sforzo interpretativo da parte del lettore, chiamato a completarlo. Afferente alle figure retoriche per detrazione⁸, la reticenza (o apsiopesi) è “la figura che più si avvicina al tipo ideale della figura specificatamente testuale del silenzio”⁹ fino a essere definita “la retorica del silenzio; di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica”¹⁰. In quest’ultima accezione è racchiuso il nucleo della poetica di Różewicz che, attraverso una continua tensione al silenzio, manifesta tuttavia l’esigenza della comunicazione. È tale vocazione comunicativa, che rifugge l’oscurità di una poesia come quella di Paul Celan, pur affine per molti aspetti alla poetica dell’autore di *Plaskorzeźba* [Bassorilievo, 1991]¹¹, che va individuata la contraddizione interna dell’opera di Różewicz. Come osserva Michele Prandi nella sua analisi della reticenza come forma testuale del silenzio, infatti: “una rottura sintattica è interpretabile come reticente solo se è accompagnata in qualche modo dall’intenzione comunicativa riconoscibile di spingere il destinatario a completare egli stesso il messaggio”¹².

Vedremo più avanti come il silenzio si manifesti all’interno della vita e dell’opera del poeta su tre diversi piani, primo fra tutti quello biografico di un silenzio effettivo che lo terrà lontano dal panorama poetico per dodici anni. All’interno della poetica della reticenza, il silenzio è presente inoltre sia come artificio retorico che come motivo tematico.

altrimenti la traduzione è dell’autrice.

⁸ Per una disamina sull’argomento e in particolare sulla reticenza cfr. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München 1990 (prima ed. 1963), pp. 409-410.

⁹ M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di M. E. Conte, Milano 1990, p. 220.

¹⁰ B. Mortara Gravelli, *Manuale di retorica*, Milano 1998, p. 253.

¹¹ A Paul Celan è dedicato un componimento fondamentale di *Bassorilievo*, ovvero *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 609. Sulla relazione tra le opere dei due poeti cfr. A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

¹² M. Prandi, *Una figura*, op. cit., p. 226.

La raccolta *Bassorilievo*, che prendiamo come punto d’inizio della nostra trattazione, segna una sorta di secondo esordio del poeta demarcando anche l’inizio della fase tarda della sua attività artistica¹³; qui la poetica della reticenza raggiunge il suo culmine, creando un forte contrasto con i volumi successivi, che si collocano a metà strada fra la poesia e la prosa.

Mentre fino a *Bassorilievo* si procede per sottrazione, se non per sublimazione della parola poetica, in seguito tale processo di riduzione viene sovvertito, fino ad arrivare alle decine di pagine di “ironica logorrea”¹⁴ che aprono *Kup kota w worku* [Compra a scatola chiusa, 2008], l’ultima raccolta pubblicata in vita dall’autore. Nei volumi che seguono *Bassorilievo*, ovvero: *Zawsze fragment* [Sempre un frammento, 1996], *Zawsze fragment. recycling* [Sempre un frammento. recycling, 1998], *Nożyk profesora* [Il coltellino del professore, 2001], *Szara strefa* [Zona grigia, 2002], *Wyjście* [Uscita, 2004], *Cóż z tego że we śnie* [Che importa se è un sogno, 2006] e il già citato *Kup kota w worku* del 2008, il poeta impiega di frequente la metafora della spazzatura e del riciclaggio, che compare anche nel titolo della raccolta del 1998.

Tale immagine si era già fatta strada all’interno dell’opera di Różewicz a partire dagli anni Sessanta, e in particolare nel componimento *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico, 1962] e nel testo teatrale *Stara kobieta wysiaduje* [L’anziana donna cova le uova, 1968], ambientato in un mondo divenuto uno sterminato immondezzaio.

In *Opowiadanie dydaktyczne* l’immagine dell’immondezzaio, evocata a partire dalle opere di Alberto Burri che Różewicz ebbe occasione di vedere alla XXX Biennale di Venezia, rappresentava la pre-

¹³ Tomasz Kunz ha giustamente sottolineato come la fase tarda della poetica di Różewicz presenti delle peculiarità che non rispondono alla maggior parte dei criteri che si fanno comunemente rientrare nella concezione di “fase tarda”, cfr. T. Kunz, *Bio-grafia Tadeusza Różewicza*, in *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di T. Kunz – J. Orskiej, Kraków 2014, pp. 80-81.

¹⁴ T. Dąbrowski, *Kot w butach. Recenzja książki Tadeusza Różewicza “Kup kota w worku”*, “Polityka”, 23.09.2008, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-rozewicz-kup-kota-w-worku.read>> (ultimo accesso: 05.06.2021).

dilezione per una poesia che sapesse rimanere legata alla materialità delle cose, anche nel loro disfarsi e deperire. Il poeta sembrava dire che è fra le rovine, fra le macerie, che va cercata la parola poetica, così come accade nell'arte di Burri che: “głodny w obozie jenieckim / układał ze śmieci / nowy świat / wśród tych śmierci i śmieci / stworzył piękno / dał próbę nowej całości”¹⁵. Ed è per questa ragione che Różewicz arrivava poi ad affermare: “bliski mojemu sercu / śmietnik wielkomięski / poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur”¹⁶.

Il tema delle macerie, di un'arte investita del ruolo di ricostruire un mondo in rovina è alla base della vocazione poetica di Różewicz, il quale ricorda di aver percepito il bisogno di ricostruire una propria unità interiore guardando i resti della Basilica di Santa Maria di Cracovia, che sentiva l'emergenza di ricostruire in primo luogo dentro di sé¹⁷. Gli immondezzai di Burri, interpretati come “rovine di un mondo storicamente inteso e rovine del soggetto stesso”¹⁸, danno vita alla “nuova unità”, fatta di resti, di rifiuti, di spazzatura; è solo in questa realtà degradata che sembra ancora possibile parlare della categoria estetica del bello, solo dunque in relazione a un'arte nata nell'immondezzaio del mondo dei campi di lavoro¹⁹. Il già citato brano sulle macerie della Basilica di Santa Maria è di poco successivo a *Opowiadanie dydaktyczne* e l'autore vi ripercorre le fasi della propria poetica a cominciare dalle origini e affermando infine di voler tornare a delle verità banali, al senso comune e dichiara: “wracam na swój 'śmietnik'”²⁰.

Nel mondo di rifiuti che popola *Stara kobieta wysiaduje*, l'immondezzaio rappresenta invece “la spazzatura dell'anima”, delle nostre opinioni, dei nostri sentimenti e anche delle nostre parole²¹. Nel commento al dramma, Jacek Łukasiewicz, che nella sua monografia su Różewicz ha dedicato ampio spazio al tema dei rifiuti, osserva: “all'immondezzaio del lessico e della sintassi Różewicz oppone una scrupolosità linguistica, una disciplina poetica”²².

Lo *śmietnik*, a partire dagli anni Novanta, si trasforma non più in oggetto, ma in espediente narrativo: il racconto, il componimento, perdono – almeno apparentemente – la loro accuratezza linguistica e diventano essi stessi delle opere-“immondezzaio” che consentono al poeta di rappresentare la realtà degradata del mondo che vede attorno a sé.

Alla poetica del silenzio, o della reticenza, l'autore giunge dopo una lunga e feconda attività letteraria cominciata nell'immediato dopoguerra. Il fervore poetico di Różewicz, che dall'esordio con *Niepokój* [Inquietudine, 1947] diede alle stampe una raccolta dopo l'altra a cadenze piuttosto regolari, si interruppe bruscamente alla fine degli anni Sessanta. Dopo *Regio* [Regio, 1969], Różewicz compose poesie sempre più raramente, pur lavorando alla pubblicazione di nuove antologie; il poeta sembrava aver esaurito d'un tratto il suo messaggio, ritirandosi in un silenzio. In molti ritenevano che Różewicz affidasse ormai solo agli scritti teatrali e alla prosa il suo pensiero. Ne era convinto Kazimierz Wyka, il quale interpretava l'intera opera letteraria di Różewicz in maniera dinamica, immaginando come da una fase poetica iniziale, e attraversata in seguito la stagione teatrale, punto d'arrivo sarebbe stata infine la prosa²³. Ad oggi è fin troppo semplice stabilire l'infondatezza di una simile interpretazione, poiché sappiamo che, a partire dal 1991, in diciassette anni Różewicz pubblicò un numero ingente di raccolte poetiche per un totale di circa duecento nuove poesie²⁴. Questo pe-

147.

²¹ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, p. 204.

²² Ibidem.

²³ K. Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, p. 9.

²⁴ T. Kunz, “*Un subdolo anziano nichilista*”. *L'opera “tarda” di Tadeusz Różewicz*, in *La lezione dei vecchi maestri*, a cura di S. De Fanti, Udine 2007, p. 63.

¹⁵ “affamato nel campo dei prigionieri / dalla spazzatura ha composto / un mondo nuovo / tra queste morti e rifiuti / ha creato bellezza / e dato prova di una nuova unità”, T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 297.

¹⁶ “vicino al mio cuore è l'immondezzaio cittadino / il poeta degli immondezzai è più vicino al vero / del poeta delle nuvole / gli immondezzai sono pieni di vita / di sorprese”. Ivi, p. 296.

¹⁷ T. Różewicz, *Proza*, 3, Wrocław 2004, p. 143.

¹⁸ A. Świeściak, *Kryzys, śmierć sztuki i estetyki*, in *Próba rekonstrukcji*, op. cit., p. 108.

¹⁹ Alberto Burri, in quanto ufficiale medico in Libia, fu fatto prigioniero in Tunisia nel maggio 1943 e in seguito internato nel campo di concentramento di Hereford, in Texas, fino al 1946, dove cominciò a dipingere le sue prime opere, cfr. A. Olivetti, *Texas 1944: intensità pittorica di Burri*, “Il manifesto”, 07.06.2019, <<https://ilmanifesto.it/texas-1944-intensita-pittorica-di-burri/>> (ultimo accesso: 05.06.2021).

²⁰ “torno al mio ‘immondezzaio’”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p.

riodo piuttosto infecondo per la poesia di Różewicz è ricordato anche da Edoardo Sanguineti, che con il poeta polacco strinse un rapporto di amicizia e di reciproca ammirazione proprio all'inizio degli anni Settanta; Sanguineti ricorda come, pur comunicando in un personale “paratedesco piuttosto informale”, si capissero perfettamente, nonostante l'ulteriore limite di potersi leggere reciprocamente molto poco e solo grazie a qualche sporadica traduzione di dubbia affidabilità²⁵. In una sua poesia del 1971 si legge:

io ho accarezzato il polacco Tadeusz Różewicz,
una notte in casa di Adrian, scrivendogli un biglietto che diceva,
precisamente:
wie geht es dir? (e sorridendogli di lontano: e facendogli ciao, con
la mano):
(perché non beveva da oltre un anno: e perché in un anno, ormai,
in media, compone
due, tre poesie, soltanto).²⁶

Queste due, tre poesie soltanto che Różewicz componeva nel 1971, sono la testimonianza del principio di una crisi destinata a durare ancora a lungo, ovvero di quel silenzio oggettivo del poeta a cui si è fatto riferimento. Per provare a comprendere la lunga fase di afasia poetica — interrotta da rare poesie pubblicate su rivista, alcune delle quali raccolte nel volume *Na powierzchni poematu i w środku* [Sulla superficie e all'interno del poema, 1983] — sembra opportuno ricordare che Różewicz ascriveva al poeta un compito etico prima che estetico e che la parola poetica nella sua esperienza letteraria è stata oggetto di una ricerca indefessa. In alcune pagine nelle quali l'autore risale alle origini della propria vocazione poetica, inserite nella raccolta di scritti in prosa *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [Preparazione a una serata d'autore, 1971], il poeta ricorda di aver compreso troppo presto la verità delle parole di Mickiewicz, secondo il quale “trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”²⁷, o l'affermazione di Tolstoj, per il quale un abbecedario ha maggior valore dei racconti più geniali. E dunque in queste pagine, il poeta, ricordando d'essere stato

mosso prima da una riverenza profonda nei confronti della grande poesia e d'essersi poi avvicinato a queste verità dissacranti, afferma: “Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości — myślałem — może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: ‘umył w nich ręce morderca’”²⁸.

La poesia doveva rispondere dunque nel modo più puntuale possibile alla realtà oggettiva delle cose prima che a un ideale di bellezza estetica, rifiutata come falsa e inaccettabile, nonché ormai inadatta e persino colpevole del tentativo di edulcorare una realtà brutale e disumana. In un'intervista con Adam Czerniawski del 1976, l'autore individua l'obiettivo principale della sua attività nella ricerca di una parola poetica che potesse farsi rappresentazione oggettiva della realtà:

Jest to słynne powiedzenie: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. I nie tylko o to chodzi. Mnie o to chodziło, żeby przez wiersz było absolutnie widać tę materię dramatyczną, żeby przez wiersz jak przez czystą wodę to, co na dnie się rusza, było widać. I stąd forma musiała jak gdyby zanikać, stając się tak przezroczysta, że się zidentyfikowała z przedmiotem danego utworu. Jeżeli to mi się udało w niektórych utworach, to wydaje mi się, że właśnie do tego szedłem przez te lata²⁹.

La forma del verso doveva dunque sparire, divenire trasparente e identificarsi con l'oggetto dell'opera per far sì che la “materia drammatica” fosse immediatamente visibile. La ricerca di una tale forma costituisce senza dubbio l'elemento più innovativo dello stile di Różewicz, tanto peculiare da aver indotto la critica a parlare di “verso różewicciano”³⁰.

Różewicz tenta di salvare la parola poetica e nel farlo sembra continuamente voler rispondere all'asserzione di Theodor W. Adorno circa l'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz; nella *pointe* di *Wi-*

²⁵ E. Sanguineti, *Per Tadeusz*, in T. Różewicz, *Bassorilievo*, a cura di B. Adamska Verdiani, Milano 2004, p. 9.

²⁶ E. Sanguineti, *Segnalibro*, Milano 1982, p. 120.

²⁷ “È più difficile trascorrere una bella giornata che scrivere un libro”. T. Różewicz, *Proza*, 3, op. cit., p. 144.

²⁸ “Mi sono discostato con disprezzo dalle fonti estetiche. Fonte della creazione — pensavo — non può che essere l'etica. Ma l'una e l'altra fonte si sono prosciugate: ‘vi si è lavato le mani l'assassino’”. Ibidem.

²⁹ “C'è un famoso detto: ‘dare a ogni cosa il suo nome’. E non solo. Il mio scopo era che attraverso la poesia si vedesse chiaramente la materia drammatica, che attraverso la poesia come attraverso dell'acqua limpida, quel che si muoveva sul fondo, diventasse visibile. E dunque la forma doveva in un certo senso scomparire, diventando a tal punto trasparente da identificarsi con l'oggetto dell'opera. Se in alcune opere mi è riuscito, mi pare, è proprio ciò a cui ho mirato in questi anni”. T. Różewicz, *Wbrew sobie*, Wrocław 2011, p. 102.

³⁰ Per un approfondimento stilistico della poesia di Różewicz cfr. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja*, op. cit.

działem cudowne monstrum [Ho visto un mostro meraviglioso, 1974] si legge: “w domu czeka na mnie / zadanie: / Stworzyć poezję po Oświęcimiu”³¹.

La parola, nella ricerca di Różewicz, diviene un campo di battaglia e la poesia stessa una vera e propria “lotta per il respiro”, per parafrasare l'ultimo verso di *Zdjęcie ciężaru* [Togliere un peso, 1960]. In questo componimento i poeti contemporanei vengono liberati dal senso di colpa: “nie jesteście odpowiedzialni / ani za świat ani za koniec świata”³²; e dunque, una volta tolto questo fardello dalle loro spalle, essi possono sentirsi spensierati come uccelli o bambini. Gli ultimi tre versi, tuttavia, esprimono il severo ammonimento di Różewicz, nel quale è racchiusa l'essenza della sua visione poetica: “zapominają / że poezja współczesna / to walka o oddech”³³.

Tenendo presente la prospettiva di Różewicz nei confronti della poesia e in particolare della figura del poeta, nonché la sua ossessiva ricerca di un linguaggio sempre nuovo che potesse “dare a ogni cosa il suo nome”, il silenzio del poeta non può essere interpretato solo alla luce di una contingenza personale, ma occorre valutarlo prima di tutto cercando le motivazioni etiche che lo hanno portato alla decisione di scomparire a lungo dal panorama della poesia polacca.

A tal riguardo sono significative le parole pronunciate dal poeta stesso in occasione del conferimento del Lauro d'Oro al Festival della poesia di Struga nel 1987:

Poetom zadaje się często pytanie: „Dlaczego pan pisze?”. [...] Rządziej pytają: „Czemu pan nie pisze?”. Dlaczego poeta milczy? [...] Nie chodzi tu o jakieś trudności i ograniczenia polityczne, społeczne, obyczajowe... o cenzurę państwową czy kościelną. To są rzeczy banalne, pospolite i już takie znane, nudne... Czemu milczy poeta? I czy ma to jakieś znaczenie dla społeczeństwa i tzw. publiczności, czytelników... Otóż zagadnienie, od którym od wielu lat myślę, to właśnie problem milczenia poety. [...] Czy poeta poważnie myślący (w ogóle myślący) musi zamilknąć? Czasem myślę, że cierpienia ludzkie stają się coraz ciemniejsze, cięższe, że jest pozbawione nadziei, że jest tak ciężkie jak pustka... ilość cierpienia, waga zwiększa się... jest niepowiedziana i

poeta milknie. A kiedy poeta milknie, milknie razem z nim pięć miliardów ludzi... mimo piekielnego zgiełku, który wzniewa tzw. „życie”. [...] Czy wobec tego poeta w świecie współczesnym ma pisać bez nadziei?! Żyć w rozpaczy?³⁴

A fronte di una profonda sfiducia nelle possibilità del poeta di sostenere l'enorme peso della sofferenza umana, nonché del turbamento personale generato da questa constatazione, Różewicz termina il suo discorso con un'ottimistica, seppur utopistica, fiducia — che cela, crediamo, anche un certo umorismo sardonico — nell'avvento di una poesia nuova, che sarà in grado di affrontare il mondo contemporaneo. Ricordiamo che il discorso fu tenuto nel 1987 e che *Bassorilievo* venne alla luce solo quattro anni più tardi, per cui è lecito assumere che all'epoca l'autore avesse già composto gran parte di quelle poesie che costituiranno, se non l'apice della sua poesia, una sorta di secondo esordio.

Sorge dunque il dubbio che Różewicz, affrontando criticamente il problema del silenzio del poeta, si chiedesse piuttosto se e in che termini fosse possibile per lui, poeta contemporaneo, tornare ancora a parlare e cosa questo ritorno avrebbe significato all'interno della sua esperienza poetica. Del resto, a proposito della tentazione del silenzio in letteratura come in altre arti, non possiamo non tenere a mente quanto notava George Steiner nel suo celebre saggio sul silenzio:

This revaluation of silence — in the epistemology of Wittgenstein, in the aesthetics of Webern and Cage, in the poetics of Beckett — is one of the most original, characteristic acts of the modern spirit. The conceit of the word unspoken, of the music unheard and therefore richer is, in Keats, a local paradox, a neo-Platonic ornament. In much modern poetry silence represents the claims

³⁴ “Ai poeti si fa spesso questa domanda: ‘Perché scrive?’. [...] Più raramente si chiede: ‘Perché non scrive?’. Perché il poeta tace? [...] Non si tratta di difficoltà o limitazioni politiche, sociali, morali... di censura da parte del governo o della Chiesa. Queste sono cose banali, comuni e già così note, noiose... Perché il poeta tace? E ciò ha qualche significato per la società, per il cosiddetto pubblico, per i lettori... Ecco la questione alla quale penso da molti anni, è il problema del silenzio del poeta. [...] Il poeta che pensa seriamente (che pensa in generale) deve tacere? A volte penso che la sofferenza umana diventi sempre più cupa e più pesante e che sia senza speranza, che sia pesante come il vuoto... la quantità di sofferenza, il peso si ingrandisce... è ineffabile e il poeta tace. E quando il poeta tace, tacciono con lui cinque miliardi di persone... nonostante il frastuono infernale che solleva la cosiddetta ‘vita’. [...] Nonostante questo il poeta nel mondo moderno deve scrivere senza speranza? Vivere nella disperazione?”. T. Różewicz, *Proza*, 3, op. cit., pp. 158-160.

³¹ “A casa mi attende / un compito: / Fare poesia dopo Auschwitz”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 464.

³² “non siete responsabili / né del mondo né della sua fine”. Ivi, p. 235. Trad. it. in T. Różewicz, *Le parole sgomentate*, a cura di S. De Fanti, Udine 2007, p. 81.

³³ “dimenticano / che la poesia contemporanea / è lotta per il respiro”. Ibidem.

of the ideal; to speak is to say less. To Rilke the temptations of silence were inseparable from the hazard of the poetic act³⁵.

Non stupisce, dunque, la riflessione metapoetica che attraversa le pagine di *Bassorilievo*, così come la riflessione sull'identità dello scrittore e sul suo ruolo all'interno della società. L'intera raccolta è attraversata da un gran numero di scrittori e di poeti con i quali l'autore si pone in dialogo, molti dei quali cedettero alla tentazione del silenzio o vi furono costretti in circostanze drammatiche: Friedrich Hölderlin, Paul Celan, Klaus Mann, Karol Irzykowski, August von Goethe. Questo scambio intellettuale assume a volte i tratti di una vera e propria conversazione immaginaria in occasione, ad esempio, della morte di alcuni amici e intellettuali, come nel caso dello scrittore Kornel Filipowicz o del critico teatrale Konstanty Puzyna.

L'attenzione per la parola e per la forma poetica, rappresentata in alcuni di questi versi nel suo dissolversi, nel suo incessante vanificarsi, non fu inizialmente apprezzata dalla critica che non trovò rilevanti elementi di novità nel ritorno del poeta. In *teraz* [adesso] leggiamo ad esempio che il poeta, dopo aver rincorso, in passato, l'immagine poetica "fino a perdere il fiato", ora consente ai propri versi di "fuggire, dimenticare, spegnersi"³⁶.

Come rileva Tomasz Kunz, "nelle affermazioni dei critici stupisce la convinzione – ai limiti della sicurezza – che si abbia a che fare con una poesia ben nota e prevedibile"³⁷; e riporta come alcuni critici ritenessero "inutile cercare mosse nuove e inattese, soluzioni artistiche nuove. È sempre la solita poesia różewicziana"³⁸.

Se è vero, come si è già avuto occasione di ricordare, che la riflessione sulla parola poetica aveva caratterizzato a tal punto le prime opere di Różewicz da aver dato inizio a un modo nuovo di fare poesia che dopo gli orrori della guerra rispondesse alle esigenze morali del poeta, è altresì vero che con *Bassorilievo* la questione è posta in una nuova luce e risponde a

impulsi diversi, che non possono esaurirsi nell'idea di una raccolta nella quale si delinea un bilancio della carriera artistica dell'autore.

Con *Bassorilievo* Różewicz tornava con forza a imporsi nel panorama della poesia contemporanea divenendone voce attiva e facendosene acuto interprete. Le questioni metapoetiche poste da Różewicz in questo volume poco o nulla hanno a che fare con la crisi della poesia del dopoguerra; si tratta di questioni attuali, che riguardano il mondo contemporaneo nel quale il poeta seppe muoversi fino alla morte e che seppe lucidamente valutare, senza risparmiare delle critiche severe, avanzate tuttavia sempre mediante un uso ampio e perspicace dell'ironia. È quanto osserva Anna Legeżyńska quando afferma che il mondo di *Bassorilievo* è un "modello di realismo contemporaneo" e che "il silenzio" in questa raccolta "rimane un *topos* individuale più che una tecnica poetica"³⁹.

Si vuole mostrare ora come in *Bassorilievo* la riflessione sulla forma poetica sia anche in gran parte una riflessione sulla dissoluzione della poesia che si libera dalla forma e ambisce all'astrazione. Come rileva giustamente Jacek Łukasiewicz, la poesia qui è intesa come qualcosa di diverso dal componimento poetico⁴⁰. Nella versione manoscritta di *Czytanie książek* [Lettura di libri], inserita sempre nella raccolta del '91, vediamo come la prima versione di questo componimento recitasse "miałem uczucie że zbliża się do mnie nieśmiertelność" e non "że zbliża się do mnie poezja" come si presenta invece la versione definitiva⁴¹. Dunque, continua Łukasiewicz, "l'immortalità, l'infinito, l'eternità e la poesia sono valori sinonimici, irraggiungibili"⁴². Sembra che Różewicz voglia rivendicare l'aspetto metafisico della sua poesia, nella volontà di custodirla come evento personale e intimo che si svolge all'interno del poeta, il quale non ha più bisogno di esprimersi a un pubblico di lettori.

Guardando ai componimenti della raccolta, si può

³⁵ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 48.

³⁶ T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 257; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, Milano 2004, p. 23.

³⁷ T. Kunz, op. cit., p. 64.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, p. 130.

⁴⁰ J. Łukasiewicz, *TR*, op. cit., p. 64.

⁴¹ "ebbi l'impressione che l'immortalità / mi si avvicinasse"; "che la poesia / mi si avvicinasse". Cit. in ibidem.

⁴² Ibidem.

notare come queste riflessioni si mostrino a volte al lettore in maniera esplicita, esponendo la rinuncia di un poeta ormai avanti con l'età – il *poeta emeritus* appunto – che, stanco di rincorrerne le forme, lascia che i versi svaniscano, deperiscano, come in *teraz* [ora], o come in uno dei molti componimenti senza titolo, in cui la poesia “gnieździ się w milczeniu / albo żyje w poecie / pozbawiona formy i treści”⁴³. L'assenza di un titolo è peraltro un fenomeno frequente nelle raccolte della fase tarda del poeta, che sembra cogliere suggestioni comuni anche ad altri ambiti del mondo artistico contemporaneo, come sottolinea Georg Steiner nel suo saggio sul silenzio, nel quale rileva come gran parte delle opere d'arte contemporanea siano prive di un titolo⁴⁴. In ogni caso l'assenza del titolo in Różewicz rientra in quel lavoro di limatura e di riduzione al grado zero caratteristico della poetica della reticenza, per cui il poeta procede per eliminazione (“staję się poetą / kiedy skreślam słowa” dirà l'autore in *Przypomnienie* [Promemoria, 1993]⁴⁵), in modo che “l'opera giunga al lettore ‘spogliata’, priva di ‘ornamenti’ e di qualsiasi altro segno convenzionale di ‘letterarietà’”⁴⁶.

Altrove la poetica della reticenza si manifesta attraverso un'alternanza di pieni e di vuoti, laddove questi ultimi sono i vuoti di quel “silenzio tra le parole, tra le azioni”, che Tomasz Burek, servendosi dell'immagine spaziale del vuoto, ha individuato come oggetto principale della poesia e della drammaturgia dell'autore⁴⁷. Questa alternanza diventa significativa anche sul piano grafico, grazie a versi di poche, brevi parole, che grazie alla loro posizione tipografica, che affiora lievemente dal bianco della pagina, sembrano esprimere la difficoltà di venire alla superficie e di comunicare.

Per esemplificare questo aspetto vale la pena riportare di seguito una poesia della raccolta, dedicata all'amico Konstanty Puzyna, fra i massimi critici

teatrali del secolo scorso:

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie
tak całe życie⁴⁸

La carica emotiva di questa poesia emerge proprio dagli spazi lasciati vuoti, sulla pagina e nel dialogo, tra domande laconiche e risposte ancor più lapidarie. Dal manoscritto, che figura nel volume a fronte del testo a stampa, possiamo constatare fino a che punto questo stile apparentemente semplice sia il risultato di un lavoro minuzioso; il procedimento graduale di eliminazione per giungere alla perfezione formale è puntualmente esposto nel brillante lavoro di Przemysław Dakowicz, che di questa poesia di *Bassorilievo*, ancora una volta senza titolo e il cui primo verso recita ****Czas na mnie* [***È l'ora], ha analizzato i manoscritti delle diverse redazioni.

Dakowicz parla del processo di riduzione del testo poetico come di “un'amputazione” e della poesia stessa, che assume in ogni redazione una configurazione del tutto diversa dalla precedente, come di una “poesia fantasma”⁴⁹. Dalle analisi di Dakowicz risulta che i versi eliminati nella redazione finale esprimevano il tormento del soggetto lirico nei confronti del mistero della morte, di fronte al quale la madre, al quale l'io lirico si rivolge, rimane silente:

ale ja jeszcze oddycham
jeszcze jestem w drodze

⁴³ “si annida nel silenzio / o vive dentro il poeta / priva di forma e di contenuto”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 255, trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 22.

⁴⁵ “Divento poeta / quando cancello le parole”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 700.

⁴⁶ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*, Łódź 2015, p. 117.

⁴⁷ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, in Idem, *Żadnych marzeń*, London 1987, p. 158.

⁴⁸ “È l'ora / l'ora incalza / che cosa mi porto / sull'altra riva / niente / allora questo / è tutto / mamma / sì figlio mio / è tutto / allora è tutto qua / sì tutto qua / allora questa è la vita intera / sì la vita intera”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 598; trad. it. in T. Różewicz, *Le parole sgomente*, op. cit., p. 265.

⁴⁹ P. Dakowicz, *Poeta*, op. cit., pp. 147 e 149.

do człowieka do siebie
 syna człowieczego
 Twojego syna
 <ulecz mnie> <nic> <nie mówisz>
 wiem nie możesz mówić
 ale widzisz ja <już> <teraz właśnie>
 nie mogę zrozumieć tej
 prostej zwykłej ciemnej rzeczy
 tej jasnej <białej czarnej>
 rzeczy
 <tej ciężkiej rzeczy>
 że to <już> tak
 <wszystko> się kończy⁵⁰

Rispetto alla versione finale risalta immediatamente la sostanziale differenza nella distribuzione grafica del testo, cui si faceva riferimento: qui i versi sono più lunghi e, al contrario della concisione della poesia finale, nella seconda strofa notiamo un significativo accumulo di attributi. Nella prima delle due strofe invece, che Dakowicz definisce “un frammento dal carattere di una preghiera”⁵¹, l’autore segnala, tra le eliminazioni più significative, la soppressione del sintagma “ulecz mnie”, che rappresenta un’invocazione alla madre/Madonna, la quale in questa redazione non proferisce alcuna parola in risposta⁵².

In molti componimenti di questo periodo si nota un continuo compenetrarsi dei temi metapoetici sull’essenza della parola e sul costante anelito al silenzio in una tensione spirituale che, pur rimanendo sullo sfondo ed esplicitata solo occasionalmente, si manifesta con grande intensità. Pensiamo alla già citata *senza*, posta in posizione iniziale nella raccolta *Bassorilievo*, in cui la mancanza richiamata nel titolo è il vuoto lasciato da Dio nella sua dipartita dall’uomo. È questa un’immagine affine al concetto di *kenosis*, nonché alla teoria dello *tzimtzùm* cabalistico: Dio si ritrae, si autolimita, per fare in modo che il mondo e dunque anche l’uomo possano condurre la propria esistenza, lasciando inevitabilmente

uno spazio in cui il divino non sussiste (“może opuścić mnie / kiedy próbowałem otworzyć / ramiona / objąć życie” leggiamo in Różewicz⁵³)⁵⁴. Secondo la visione różewicziana, nello spazio lasciato vuoto dal ritirarsi di Dio niente rimane, se non assenza, silenzio e nostalgia per il posto che Dio non occupa più.

L’assenza di Dio nelle vite degli uomini si manifesta tragicamente nei lapidari versi conclusivi del componimento *nauka chodzenia* [imparare a camminare, 2002–2004], nei quali vediamo l’immagine del pastore e teologo tedesco Dietrich Bonhoeffer negli ultimi istanti della propria vita che si incammina verso il patibolo, “seguendo Cristo”, e che infine: “wtedy On się zatrzymał / i powiedział / przyjacielu / skreśl jedno ‘wielkie słowo’ / w swoim wierszu / skreśl słowo ‘piękno’”⁵⁵. Nel mondo senza Dio non c’è spazio, dunque, per la bellezza e il poeta è chiamato a prenderne atto per rimanere fedele all’ideale di una poesia che corrisponda sempre, e nel modo più oggettivo possibile, alla realtà. A tal proposito pensiamo anche a una poesia inserita in *Bassorilievo*, intitolata *coś takiego* [una cosa così, 1991] la cui prima strofa, riferendosi a Keats, recita: “trzeba mieć odwagę / aby napisać coś takiego / *piękno jest prawdą / prawda jest pięknem*”⁵⁶.

Nell’ultima fase della sua attività poetica, Różewicz sembra in parte discostarsi dal paradigma del silenzio, inteso come artificio retorico e motivo tematico, e tentare nuovi percorsi che portano per molti aspetti a ribaltare la poetica della reticenza. I versi scarni, costituiti a volte da una singola parola, cedono il passo a componimenti di tutt’altra portata, dal punto di vista formale e contenutistico. Lo spazio della poesia tende a mutare su diversi piani: su quello formale la dimensione sembra dilatarsi ed è così che si fanno sempre più frequenti componimenti molto

⁵⁰ “ma io ancora respiro / sono ancora sulla strada / verso l’uomo verso me stesso / figlio dell’uomo / Tuo figlio / <curami> <non dici> <niente> / lo so non puoi parlare/ ma vedi io <già> <proprio adesso> / non posso comprendere questa / cosa semplice comune oscura / questa cosa / chiara <bianca nera> / <questa cosa dura> / che è <già> così che / finisce <tutto>”. La trascrizione è presa da P. Dakowicz, op. cit., p. 123.

⁵¹ Ivi, p. 134.

⁵² Ibidem.

⁵³ “forse mi hai abbandonato / quando ho provato ad aprire / le braccia / ad abbracciare il mondo”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 593; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 15.

⁵⁴ Sul concetto di *kenosis* nella poesia tarda di Różewicz, cfr. Z. Zarebianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza*, in *Ewangelia odrzuconego*, a cura di J. M. Ruszara, Warszawa 2011, pp. 175–183.

⁵⁵ “allora si fermò / e disse / amico / cancella una ‘grande parola’ / dalla tua poesia / cancella la parola ‘bellezza’”. Ivi, p. 72.

⁵⁶ “Ci vuole coraggio / per scrivere una cosa così / *bellezza è verità / verità è bellezza*”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 258; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 25.

lunghe, nei quali viene a mancare la scelta minuziosa della parola volta a coprire l'estensione di tutto un verso e che rappresentava uno dei tratti più peculiari della poetica del silenzio, come testimoniano le molte redazioni dei manoscritti, che al contrario ora diventano quasi identici alla versione definitiva⁵⁷.

Quest'inversione spaziale coincide con una definitiva dissoluzione della forma poetica, che finisce per non trovare un assetto stabile e circoscrivibile all'interno di un genere determinato. Si tratta di quel "dramma della forma" che Różewicz stesso aveva teorizzato in merito all'ultima fase poetica di Leopold Staff, nel momento in cui aveva deciso di curare un'edizione delle sue poesie. Tomasz Wójcik riporta le parole della postfazione di Różewicz nella quale si legge: "Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie"⁵⁸. È ciò che accade in questa fase dell'opera poetica di Różewicz e non di rado, leggendo alcune poesie dell'ultimo periodo, capita d'imbattersi in testi che risulta arduo inscrivere in un genere preciso e che danno l'impressione di essere stati lasciati in sospeso, incompiuti. Ci si sente travolti da versi dalla spiccata prosasticità, di carattere spesso satirico, che sembrano dar voce, più che all'espressione poetica, a una sorta di dialogo interiore dell'autore che assume spesso i connotati di una dissertazione filosofica. È questo il caso di componimenti come *szara strefa* [zona grigia, 2002], che dà il titolo alla raccolta del 2002, e che prende le forme di una riflessione dai toni decisamente prosastici a partire dalla lettura di Wittgenstein.

La tendenza alla frammentarietà dell'opera nella fase tarda è un tendenza comune a molti artisti, che in Beethoven affascinava particolarmente Theodor W. Adorno, il quale, nel suo celebre saggio sullo stile

tardo del compositore, pose l'accento su tale aspetto, apprezzando l'apparente indifferenza di Beethoven verso la propria continuità⁵⁹. Come sottolinea Edward Said: "Beethoven's late works remain unreconciled, uncoopted by a higher synthesis: they do not fit any scheme, and they cannot be reconciled or resolved, since their irresolution and unsynthesized fragmentariness are constitutive, neither ornamental nor symbolic of something else"⁶⁰; prosegue intravedendo nel catastrofismo di queste opere la rappresentazione di una "realtà perduta". È opportuno osservare come una simile tendenza non solo alla frammentarietà dell'opera, ma anche a una certa sfiducia nei confronti del mondo contemporaneo, sia una caratteristica comune della fase tarda di molti artisti. Said nel commentare le ultime opere di Luciano Visconti, evidenzia come gran parte dei temi trattati dal regista avessero a che fare con la degenerazione, con la caduta di un sistema sociale ormai anacronistico e con l'avvento di una classe media nuova e volgare⁶¹.

Tutti questi temi sono ampiamente presenti nell'opera tarda di Różewicz, sebbene spesso velati di una nota di ironia (ricordiamo tuttavia che per Said l'ironia si configura come una rifrazione della morte⁶²). Particolarmente significative sembrano le affinità anche tematiche che intercorrono tra questa fase poetica di Różewicz e la fase tarda dell'opera di Eugenio Montale, che Maria Vittoria Sala ha così esemplificato:

Gli anni del "miracolo economico" (1956-1963) sono quelli del silenzio poetico montaliano: la certezza della inevitabile morte della poesia nella società contemporanea induce il poeta a tacere. Quando, nel 1964, la rielaborazione del lutto per la morte della moglie Drusilla Tanzi (avvenuta l'anno prima) spinge Montale a scrivere di nuovo versi, questi non hanno più niente di sublime e di elevato, ma si pongono consapevolmente al confine fra poesia e non poesia; la poesia dell'ultimo Montale è caratterizzata, dunque, da un'evidente svolta in senso prosastico: per reagire al vuoto della parola consumata e banalizzata, al "trionfo della spazzatura" che caratterizza la realtà travolta nel vortice dello sviluppo industriale, il poeta abbandona lo stile alto e concentrato che caratterizzava la sua poesia precedente da *Ossi di seppia* alla *Bufera e altro*, per una comunicazione più diretta, nella

⁵⁷ Il lavoro di limatura testimoniato dai manoscritti è molto caro all'ultimo Różewicz, che sembra attirare l'attenzione del lettore proprio su questo procedimento poetico, tanto da pubblicare in *Bassorilievo* le immagini delle versioni manoscritte dei versi a fronte delle versioni originali. Da quel momento in poi le immagini dei manoscritti saranno sempre più presenti nei suoi volumi.

⁵⁸ "Le poesie indossano maschere. Costumi. Ma passano gli anni e le maschere cadono. Appare l'uomo. Il suo vero volto. Ma sono opere rare. Le ultime". T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów*, Warszawa 2005, p. 9.

⁵⁹ E. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, New York 2006, p. 10.

⁶⁰ Ivi, p. 12.

⁶¹ Ivi, pp. 94-95.

⁶² Ivi, p. 24.

quale domina la parodia e l'ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi⁶³.

È interessante notare che entrambi i poeti hanno attraversato un periodo di afasia poetica per poi approdare, negli ultimi anni della loro carriera artistica, a uno stile che sembra in equilibrio sul confine tra "poesia e non poesia", che sente il bisogno di reagire a un mondo percepito come una sterminata discarica di rifiuti. Questa svolta avviene, dunque, in entrambi i casi per scampare "al vuoto della parola consumata e banalizzata, al 'trionfo della spazzatura'", come si intitola proprio una poesia dell'ultimo Montale.

Nella poesia di Różewicz il silenzio comincia a dissiparsi e a essere sostituito da un caos in cui tutti gli elementi della "realtà del rango più basso", che per Tadeusz Kantor erano "sospesi tra l'immondezzaio e l'eternità", si mescolano in un immondezzaio di parole. Nell'autore di *Bassorilievo* si trova non di rado un accumulo apparentemente casuale di parole che contraddistingue in particolare alcuni dei componimenti di questo periodo, e che sembra prendere le forme di un grande contenitore nel quale riversare le riflessioni più varie sul mondo contemporaneo; in esso si trovano informazioni casuali, insieme a stimoli provenienti da radio, cinema e televisione, in una dimostrazione pratica di come anche la letteratura abbia assorbito queste realtà.

Il *post scriptum* che segue ai versi di *Recycling* – titolo evocativo che diventa inoltre sottotitolo dell'intera raccolta del 1998 – a tal riguardo può essere interpretato come un breve manifesto di questa cosiddetta poetica dell'immondezzaio:

Recycling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...⁶⁴

Tale immagine, nella fase tarda, si fa invece contenitore di informazioni "senza centro né interno", nell'intento di rappresentare in maniera critica le contraddizioni del mondo contemporaneo e in particolare il ruolo sempre più marginale che la letteratura si ritrova ad avere al suo interno. Come nota giustamente Janusz Drzewucki, "Różewicz mette in guardia i poeti" non solo "dall'impegno politico e dal servire una qualunque forma di potere", ma soprattutto "dalla commercializzazione dell'arte"⁶⁵. È questo infatti uno dei pericoli dei quali Różewicz sente più imminente la minaccia e che tenta di mettere in risalto nel volume *Kup kota w worku* [Compra a scatola chiusa, 2008].

Fin dal titolo, che incita a comprare senza farsi troppe domande sull'entità di ciò che si sta acquistando, vi è una critica nei confronti della commercializzazione della letteratura e del suo divenire fenomeno di massa. Il volume si apre con un'ondata di parole sconnesse e sgrammaticate in un improbabile flusso di coscienza di una sedicente artista che si dilunga su dettagli della propria vita privata e "artistica" per la gioia di tutti i suoi *followers*. Il libro assume la forma di un *pastiche* in cui viene preso di mira il linguaggio nelle sue variegate degenerazioni: il linguaggio dei giovani, dei blog, delle riviste patinate, fino a comporre "un racconto non banale sul banale che circonda il mondo contemporaneo"⁶⁶. E infatti, come afferma Drzewucki, "in questa follia c'è un metodo", "ecco che Tadeusz Różewicz ci mostra la lingua polacca contemporanea, che è fuoriuscita dalla forma, che da sola si è liberata dalla forma"⁶⁷.

Siamo di fronte, tuttavia, a una liberazione dalla forma ben diversa da quella che l'autore aveva auspicato – e che aveva realizzato egli stesso – nella poesia polacca in un'epoca in cui si era costretti prima a seguire gli stili della Giovane Polonia e, dopo

⁶³ M. V. Sala, *La poesia dell'ultimo Montale fra "trionfo della spazzatura" e ritorno del passato*, <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/maria-vittoria-sala-poesia-ultimo-montale-trionfo-spazzatura-ritorno-passato>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁶⁴ "Recycling è composta da tre parti: I La moda, II L'oro, III La carne. Se L'oro ha ancora la struttura di un 'componimento' lungo, La moda e La carne sono un tipo di poesia 'virtuale'. La parte III La carne ha la forma di un immondezzaio (un immondezzaio di

informazioni), nel quale non c'è centro, non c'è interno. La voluta aridità e mancanza d'una via d'uscita sono diventati gli elementi fondanti dell'opera...". T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1999, p. 116.

⁶⁵ J. Drzewucki, *Lekcje u Różewicza*, Wrocław 2018, p. 41.

⁶⁶ M. Orliński, *In progress*, "Kresy", 2009, 3, <<http://members.upoczta.pl/m.orlinski4/kupkotawworku.htm>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁶⁷ J. Drzewucki, *Lekcje*, op. cit., p. 85.

la guerra, dell'Avanguardia di Cracovia⁶⁸. Różewicz ci pone qui di fronte al deperimento del linguaggio scaturito dalla realtà contemporanea del mondo globalizzato. George Steiner osservava le implicazioni dell'impoverimento della parola chiedendosi:

What save half-truths, gross simplifications, or trivia can, in fact, be communicated to that semi-literate mass audience which popular democracy has summoned into the market place? Only in a diminished or corrupted language can most such communication be made effective. Compare the vitality of language implicit in Shakespeare, in the Book of Common Prayer, or in the style of a country gentleman such as Cavendish, with our present vulgate⁶⁹.

Questa riflessione sembra cruciale per comprendere in che modo, nell'opera di Różewicz, vi siano delle connessioni interne fra la poetica della reticenza e quella dell'immondezzaio. Steiner, infatti, continuava la sua riflessione constatando che:

To a writer who feels that the condition of language is in question, that the word may be losing something of its humane genius, two essential courses are available: he may seek to render his own idiom representative of the general crisis, to convey through it the precariousness and vulnerability of the communicative act; or he may choose the suicidal rhetoric of silence⁷⁰.

Różewicz, che certamente sentiva come la condizione del linguaggio fosse in pericolo, nella sua ultima fase artistica sembra trovarsi in un equilibrio instabile fra entrambe le tendenze individuate da Steiner. Da una parte quella del silenzio, tentazione che appare in particolar modo in *Bassorilievo*, ma anche in molte poesie successive, alcune delle quali pubblicate postume nel volume *Ostatnia wolność* [L'ultima libertà, 2015] nel quale la libertà menzionata nel titolo è proprio quella, dopo settantasette anni di scrittura, del silenzio.

La volontà, al contrario, di prendere ancora parte al dibattito pubblico e di rappresentare criticamente la realtà contemporanea emerge in volumi quali *Compra a scatola chiusa* oltre che in numerosi componimenti dalla fine degli anni Novanta in poi. In questi versi Różewicz si fa interprete della crisi generale, che come osservava Steiner sembra essere l'unica fuga dal silenzio concessa al poeta, e lo fa servendosi appunto della metafora a lui cara dell'immondezzaio che, come nella *pièce* teatrale *Stara kobieta wysiaduje*, si estende su tutta la superficie terrestre.

Il carattere provocatorio e spiccatamente satirico di *Compra a scatola chiusa* è anche una sorta di rivendicazione da parte di Różewicz di un tratto importante della sua attività letteraria troppo spesso tenuto in scarsa considerazione da critici e lettori fin quasi a essere dimenticato. Różewicz al contrario teneva a sottolineare di essersi inizialmente affacciato al mondo letterario proprio facendo della satira, e di carattere satirico furono i primi due volumi risalenti agli anni partigiani e a quelli immediatamente successivi, *Echa leśne* [Echi boschivi, 1944] e *W tyżce wody* [In un cucchiaino d'acqua, 1946].

A marcare questa rivendicazione contribuiscono anche le fotografie inserite in *Bassorilievo* che ritraggono il poeta non solo mentre è seduto al tavolo di lavoro, ma anche, fiero e divertito, mentre getta la spazzatura, a sottolineare inoltre quanto i rifiuti diventino parte integrante della sua poetica; uno splendido volume fotografico, dal titolo appunto di *Śmietnik* [Immondezzaio, 2016] è dedicato a riprendere Różewicz mentre svolge questa attività nei pressi della sua casa di Breslavia⁷¹.

L'elemento parodistico, l'idea della letteratura come contenitore-immondezzaio, il tono irriverente e l'utilizzo di un lessico a volte persino volgare, producono un effetto decisamente simile a quello che Luigi Marinelli osserva in merito alla presenza degli escrementi in letteratura:

l'effetto è sostanzialmente quello del comico e della satira, etimologicamente un piatto misto offerto agli dei (*satura lanx*), dove la mescolanza dei generi, degli stili e del lessico, dal sublime all'infimo, serviva per l'appunto a scuotere — più spesso a fini

⁶⁸ “Dlaczego mówię o uwolnieniu z formy? Dlatego że tego nie dokonały szkoły poetyckie. Szkoły narzucały formy i to począwszy od Młodej Polski. Kto nie używał pewnych słów, pewnych form, składni i kostiumów, nie był poetą Młodej Polski. [...] Awangarda Krakowska — Peiper, Przyboś — trzymała się bardzo ścisłych kanonów, poetą awangardowym był ten, kto używał jej form”. T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 100; (“Perché parlo di liberazione dalla forma? Perché le scuole poetiche non lo hanno fatto. Le scuole imponevano le forme e questo a partire dalla Giovane Polonia. Chi non utilizzava certe parole, certe forme, strutture e costumi, non era un poeta della Giovane Polonia. [...] L'Avanguardia di Cracovia — Peiper, Przyboś — si teneva in canoni molto rigidi, poeta d'avanguardia era colui che utilizzava le loro forme”).

⁶⁹ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 26.

⁷⁰ Ivi, pp. 49-50.

⁷¹ T. Różewicz, A. Hawała, *Śmietnik*, Wrocław 2016.

politici, ma a volte anche solo a fini edonistici (oggi: “d’intrattenimento”) – un uditorio un po’ sonnolento, un uditorio/dormitorio, così come può capitare in un’aula universitaria o, con effetti ben più gravi e rilevanti, in tutta un’opinione pubblica, politicamente ed eticamente addormentata dall’inodore, e anzi spesso profumatissimo sterco narcotico che le viene quotidianamente propinato da cacazibetti e cacasentenze della politica e dei mass-media (del momento)⁷².

Różewicz con *Compra a scatola chiusa* sembra proprio voler scuotere il suo pubblico narcotizzato e ampliare quell’“immondezzaio senza centro né interno” che era stato parte di *Recycling*, per dar vita a un libro-contenitore che assume su di sé questi stessi connotati. Si tratta senza dubbio di uno stile che “implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro...*”, come Edward Said ebbe a definire i tratti dello stile tardo oggetto del suo celebre volume postumo⁷³.

Compra a scatola chiusa è davvero “pieno di vita e di sorprese”, tanto che al suo interno, oltre a questi *pastiches* satirici, troviamo manoscritti, disegni, testi in prosa e anche, nelle ultime pagine, poesie nello stile più tradizionale di Różewicz.

I lettori vengono travolti da una valanga di parole e di rifiuti, come accade in una delle poesie di *Cóż z tego że we śnie* [Che importa se era un sogno, 2006], in cui la tragedia di uno tsunami che si abbatte sui turisti lungo la spiaggia trascinando con sé uomini e oggetti di ogni sorta, diventa immediatamente un’attrazione per i media⁷⁴. Davanti alla devastazione e ai giornalisti rimane solo il poeta a contemplare la scena: “piszę na wodzie / piszę na piasku / z garści ocalonych słów / z kilku zdań prostych / jak proza cieśli / z kilku nagich wierszy / buduję arkę / żeby coś uratować z potopu”⁷⁵.

Vediamo dunque come alla disarmonia, effettiva e metaforica, che costituisce il mondo contemporaneo, il poeta risponda ancora “con una manciata di parole”, con “poche poesie nude. Nell’opera tarda di Tadeusz Różewicz sembrano coesistere due forze opposte che convergono in un unico discorso: la volontà di relazionarsi criticamente al mondo contemporaneo, attraverso la metafora della spazzatura (nella sua duplice funzione di motivo tematico e di tecnica poetica), e l’anelito al silenzio, che persiste persino nella raccolta satirica del 2008, nella quale si trova il componimento programmatico *Credo*, che sembra nascondersi fra poesie dal carattere ironico e leggero. Entrambe queste tensioni convergono nella volontà di rappresentare la realtà tornando alle origini della parola, spogliata di qualsiasi orpello, libera dalla forma, perché il contenuto, “la verità”, emerga in maniera limpida. Che questa liberazione dalla forma avvenga attraverso il rifiuto di qualsiasi norma, e dunque tramite il poema-“immondezzio”, o mediante la laconica nudità dei versi sembra, per l’appunto, solo una questione formale.

Nella terza parte di *Credo*, intitolata *Poszukiwacze złota piękna i prawdy* [Cercatori d’oro bellezza e verità], datata 2007-2008 (dunque quasi alle soglie del novantesimo anno d’età del poeta), leggiamo come la grammatica della poesia “to gramatyka milczenia i braku”⁷⁶; nei versi conclusivi si trova, ancora una volta, una dichiarazione di poetica:

zaczynam od początku
zaczynam jeszcze raz
zaczynam od końca⁷⁷

www.esamizdat.it ◇ G.O. Fasoli, *Tadeusz Różewicz tra l’immondezzaio e il silenzio* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 265-277.

⁷² L. Marinelli, *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)*, in *Il corpo degli altri*, a cura di A. Belozorovitch – T. Gennaro – B. Ronchetti – F. Zaccone, Roma 2020, p. 156.

⁷³ E. Said, *On Late Style*, op. cit., p. 7; la citazione in italiano è presa da E. Said, *Sullo stile tardo*, Milano 2009, p. 22.

⁷⁴ T. Sobolewski, *Nihilista który wierzył*, “Wyborcza.pl”, 2014: <ht tps://wyborcza.pl/1,75517,15852972,Nihilista__ktory_wierzył__o_Tadeuszu_Różewiczu_pisze.html> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁷⁵ “Scrivo sull’acqua / scrivo sulla sabbia / da una manciata di parole salvate / da poche semplici frasi / come la prosa di un falegname / da poche poesie nude / costruisco un’arca / per salvare qualcosa dall’alluvione”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 323.

⁷⁶ “è la grammatica del silenzio e della mancanza”. T. Różewicz, *Kup kota w worku*, op. cit., p. 90.

⁷⁷ “comincio dal principio / comincio ancora una volta / comincio dalla fine”. Ivi, p. 91.

◇ *Tadeusz Różewicz Between the Rubbish Dump and Silence* ◇
Giulia Olga Fasoli

Abstract

In this article some characteristics of the late poetic work of Tadeusz Różewicz (1921-2014) are examined, highlighting the poet's evolution from the 1991 masterpiece, *Bas-relief*, to one of the last volumes published by the poet, *Buy a Pig in a Poke* (2008). In particular, a fundamental aspect of Różewicz's entire poetics will be taken into consideration, the role of silence. The poetics of reticence, particularly visible in *Bas-relief*, transforms radically in the poet's last works, undergoing an almost complete inversion; silence is replaced with a seemingly meaningless logorrhoea that actually hides a great wealth of meaning. Tadeusz Różewicz engages in linguistic and stylistic experimentation to face – and often to criticise with great irony – contemporary society. In this way Różewicz confirms himself, up to the last phase of his artistic creation, as an avant-gardist par excellence.

Keywords

Polish Studies, Poetry, Tadeusz Różewicz, Silence, Rubbish.

Author

Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) studied Russian, Polish and German languages and literatures at Sapienza – University of Rome, where she is currently attending the third year of the doctoral course in Germanic and Slavic Studies. Her research project focuses on the late poetry of the Polish poet and playwright Tadeusz Różewicz (1921-2014). In this work a particular attention is given to the poetic of reticence, together with the philological aspect and the study of the manuscripts. She published: Katarzyna Chlebny, *Macabra dolorosa. Varietà Dada in 14 canzoni* (2016); Jan Kochanowski, *Treni – Lamentazioni* (2020); *Polonistica e teatro*, “Europa Orientalis”, 2020, 39; *Identità frammentata. Tadeusz Różewicz e la reinterpretazione di Cartoteca nella Polonia post-sovietica*, in G. Guerra, C. Miglio, D. Padularosa *East frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*, Soglie, 13, 2021.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2021) Giulia Olga Fasoli