NOTE PER UN BESTIARIO DI S.I.WITKIEWICZ

GIOVANNA TOMASSUCCI

1. La zoologia fantastica di Witkiewicz

Quando negli anni '50 e '60, nella Polonia del dopo-disgelo, il fenomeno Witkiewicz esplose in tutta la sua forza, uno dei temi più ricorrenti nel tamtam degli specialisti fu il tentativo di mettere ordine tra i suoi personaggi, disseminati nel teatro, nei romanzi ed anche nell'avventurosa esistenza di questo poliedrico scrittore, di cui nel 1985 ricorre il centenario della nascita. I vari "dossier" (ZIOMEK 1972) e classificazioni, in linea con una certa vocazione "tipologica" degli anni 60, se gettavano luce sulla folla caotica dei suoi Titani, Artisti, Ninfette e Donne Demoniache, rilevandone ascendenze e prestiti (dalla Commedia dell'arte, dal romanzo d'appendice o dalla letteratura romantica e simbolista), ne cancellavano tuttavia il più vasto ventaglio di simboli, gli aspetti meno nitidi in apparenza, ma non per questo secondari. Classificazioni e diagrammi ampiamente sfruttati dalla critica dell'ultimo venticinquennio, permettevano di rendere significanti i personaggi, riducendoli ad un comune denominatore: la parabola allegorica della morte dell'arte e il trionfo della società massificata. Nella rigida geometria delle intersecazioni si finiva tuttavia per eludere la pluralità degli attributi e delle implicazioni simholiche.

Witkiewicz, pittore e disegnatore, fotografo e collezionista di oggetti bizzarri (come Huysmans o Picasso), oltre che scrittore di teatro e romanziere, fu un *Traumkünstler* che volle attingere alla "spiaggia misteriosa dell'animo", dando vita, non meno dei surrealisti, agli ibridi fantastici del XX secolo, come le "locomotive cavolfiorizzate" e le combinazioni di macchine e insetti pelosi.

Come molti artisti della sua generazione egli mutuò dal simbolismo l'attrazione per un sottomondo magico dai contorni sfumati e impercettibili, per una simbologia nascosta, per i misteri dei riti animistici e delle pratiche alche-

miche. In lui la forza primigenia, intuitiva e arcaica del simbolo prevale sull'allegoria delle parabole esistenziali dal significato preconfezionato: ogni personificazione, ogni forzatura classificatoria si rivela così inerme di fronte ad una materia incline al caotico e al mostruoso, una materia che riassume e condensa in sé gli angosciosi pronostici e le visioni che la tradizione figurativa europea ha raccolto e rielaborato nel corso dei secoli.

La pericolosa affinità elettiva tra Uomo e Animale, costantemente suggerita nelle pagine dello scrittore polacco, come anche nelle sue tele e nei disegni, getta un'ombra inquietante su tutta la sua opera: la presenza latente di una primordialità bestiale, sempre pronta a far capolino tra le pieghe della personalità umana, rieccheggia un qualcosa che sfugge ad una mera tassonomia. Un'essenza impalpabile, celata più dietro che davanti al quadro, ci riporta ancora una volta a una pluralità aperta dei livelli di significato: se la bestia sfila sovrana nella foresta dei simboli di Witkiewicz, il suo manuale di zoologia fantastica alla polaccaa, dimenticato e rimosso da sempre, più che sfogliato deve essere sognato.

L'opera di Witkiewicz è un'opera di inflazione zoomorfa: vitelli a due teste e mantidi religiose, lemuri e molluschi, scimmie e plesiosauri la attraversano quando meno te l'aspetti. A differenza degli uomini "dal di fuori", come gli uomini massa della società post-rivoluzionaria o i "selvaggi" delle sue pièces tropicali (Mr. Price, La metafisica del vitello a due teste), gli animali non ricoprono mai una funzione antagonistica ai personaggi veri e propri o alla civiltà occidentale (Gerould 1972). Lo spazio che essi occupano potrebbe esser descritto come un "mondo altro", in cui il simbolismo teratomorfico dalla valenza mitica e magica è un correlato vivente degli invisibili stati psichici dei personaggi.

Ouesta vocazione animalista assume forme assai diverse. Una di esse è quella di sfondo o cornice: orsi, scimmie, lupi e scarafaggi compaiono a sottolineare con la loro sinistra presenza un momento critico di pericolo o di cesura esistenziale. Questo procedimento, assai consueto del resto nella tradizione letteraria europea e caratteristico della poetica romantica e simbolista, inserisce elementi fantastici in un contesto apparentemente naturalistico, creando una sorta di "campo simbolico" che si spalanca sul lato notturno della psiche umana, dilagando nell'onirico, nello strano, nel meraviglioso. La loro presenza amplifica quindi il valore simbolico della situazione: si tratta di particolari il cui ruolo non è intravedibile a prima vista, ma che non fungono mai da elemento puramente decorativo. La loro funzione si fa più chiara quando tendono a tornare con una certa costanza, a spostarsi cioé dallo sfondo verso il fuoco dell'attenzione del lettore o dello spettatore, assumendo posizioni diverse nel bestiario letterario e figurativo di Witkiewicz. Nell'atto unico Gli scarafaggi (1893), scritto all'età di otto anni, un Piccolo Principe combatte con la sua sciabola, che ci figuriamo di latta, contro una sterminata distesa di scarafaggi. La paura e il disgusto del piccolo re e dei suoi cortigiani non abbandoneranno mai più lo scrittore: lo stuolo di minuscole zampette grigie, compatte come un esercito, tornerà come un incubo dal sapore kafkiano in tutta la sua opera.

Amore-odio verso il mondo degli insetti — "felicità di essere un inset-

to" si dirà Genezyp Kapen in *Insaziabilità* (p. 119), — una passione entomologica ai limiti del masochismo, innestata su fonti letterarie e specialistiche (Fabre¹, in primo luogo, ma anche Duhamel e Maeterlink) accompagneranno lo scrittore in un processo di identificazione-dissociazione non diverso da quello del commesso viaggiatore Gregorio Samsa, sempre sul filo del rasojo di un raffronto con le moderne società di massa. All'apertura del primo atto di una pièce del 1923, Janulka, la figlia di Fizdeiko, nel salone rococò dove da una parte agonizza la moglie di Fizdejko, e dall'altra giocano a carte i compari del marito, sulle pareti vagano su e giù "giganteschi scarafaggi di Ceylon" (D. 2, p. 327). Durante la pantagruelica abbuffata in onore di Kocmoluchowicz (che precede d'altronde di poco la sua decapitazione), tra le altre straordinarie delizie, inventate dalla grottesca fantasia dell'autore (GLO-WINSKI 1972), gli invasori propinano all'ex-dittatore "nidi di rondine in salsa dolce di scarafaggi''(I., p. 513). D'altro canto anche il Kamasutra dei Supermaschi e delle Superfemmine di Witkiewicz si distinguerà per l'entomologica precisione, tipica di certi testi specialistici: contorsioni erotiche di ragni impazziti e sublimi divoramenti post-coitali saranno all' ordine del giorno².

Nei momenti cruciali l'attenzione dei personaggi o le divagazioni dell'autore vengono come distratte da qualcosa di apparentemente estraneo alla narrazione, ma é proprio questa distanza ad attribuire alla situazione una sorta di segno metafisico, di preavvertimento. Non si tratta più della serena edificazione di certi "giardini delle delizie" dell'arte romanica, o dell'insegnamento morale di qualche "impresa" barocca: la natura sembra celarsi in agguato, ostile e lontana, e — come già nella poetica simbolista — gli animali appaiono "l'espressione plastica di un segreto fisico o metafisico" (Russoli 1975: 18). Un altro esempio: l'iniziazione al sesso del giovane Kapen viene accompagnata da un sinistro ululare di lupi. Niente di strano d'altronde in una regione come quella dei Tatra, dove si svolge la prima parte di *Insaziabilità* e dove il lupo e l'orso non erano solo un'esotica reminiscenza delle avventurose letture di Kipling o di London. Si tratta allora unicamente di colore locale? A somiglianza di Genezyp, anche il protagonista del suo primo romanzo, Le 622 cadute di Bungo (1911-1918), rischia di venir assalito da un lupo agli esordi della sua carriera esistenziale³. Nell'ultima parte dell'opera, nel corso di una metamorfosi che vedrà Bungo trasformarsi in un dandy falso e perverso, la Bestia tornerà a fargli visita in un delirio febbrile, sotto le spoglie di un enorme orso. E sarà ancora un'orsa inferocita insieme ai suoi piccoli a distogliere dai suoi propositi suicidi Atanazii Bazabkal, ideale confratello dei due,

¹ Les souvenirs entomologiques di J.H.Fabre sono ripetutamente citati da Witkiewicz e dai suoi personaggi (cfr. D 1, p. 257; I., p. 203).

Il cannibalismo nunziale delle donne demoniache e fatali di fin de siècle, modellato su quello di mantidi religiose e ragne, non è un'invenzione perversa della letteratura decadente, ma un retaggio degli studi entomologici. Cfr. il capitolo Caratteri sessuali secondari nelle classi inferiori del regno animale in L'origine dell'uomo di Charles Darwin (Il meglio in antropologia, Milano 1971, pp. 40-45).

³ Sul lupo come attributo simbolico della morte e dei geni infernali cfr. G. Durand 1969: 91.

nelle ultime pagine di Addio all'autunno. Con il provvidenziale lancio di una manciata di cocaina sul muso del bestione, Bazabkal si salverà per il momento la vita, ma solo per finire dritto davanti al plotone d'esecuzione di una pattuglia bolscevica.

Da dietro le quinte, dalla boscaglia dello sfondo dove si era celata, la bestia si è quindi impercettibilmente spostata verso il centro del quadro. Il motivo dell'orsa coi suoi piccoli, caro ai libelli d'emblemi o d'araldica come al folklore, non è più la raffigurazione allegorica di un ideale amore materno, né una parodia carnevalesca degli attributi umani. Il folle minuetto del bestione ammansito dall'estasi della cocaina, fin troppo umano per non scatenare una serie di inquietanti associazioni, ha perso ogni orpello decorativo per apparire in tutta la sua carica simbolica: è l'angoscia di Atanazij, la tragica impasse dell'uomo del XX secolo, a riflettersi nella natura come in uno specchio rovesciato, perché è il mondo stesso ormai ad adagiarsi indifferente e ostile "nelle proprie spire armoniche, come un serpente che si appresta al sonno (I., p. 98).

2. "L'ospite del fondo"

Pittore e ritrattista (più per necessità che per convinzione), Witkiewicz fu un attento osservatore del corpo umano, dei suoi limiti come delle sue potenzialità. Nella galleria di ritratti, compresi quelli fotografici, dove l'artista accentua con un metodo rudimentale quanto geniale — "l'inquadratura stretta" — i particolari più intensi del viso, gli occhi, il naso, la bocca, Witkiewicz sembra divertirsi a collezionare i volti, mettendone in risalto i caratteri. E appena può liberarsi dalle pastoie del ritratto realistico (contemplato nel suo "Regolamento della Ditta dei Ritratti" sotto i tipi A e B), ripudia l'oggettività di una riproduzione pedissequa a favore di una fisiognomica, ora ai limiti della caricaturalità (tipi B + D), ora sconfinante in una composizione astratta vicina alla "Forma Pura" (tipi C, C + Co, Et, Ch + H, ecc.).

Questo approccio soggettivo al modello, sensibile persino alle suggestioni degli allucinogeni, si serve di una libera deformazione delle parti del corpo; sulla base di un principio programmatico, le proporzioni vengono sconvolte a favore di un'anatomia visionaria: la testa diviene "più grande della misura naturale" (WITKACY 1976: 563), gli occhi s'infossano o si socchiudono, il corpo scompare o si stravolge in una serie di attributi fantastici, animati e inanimati (code di mollusco, cactus, oggetti vari). Questa raffigurazione grottesca del corpo umano sfrutta uno degli stratagemmi più diffusi in arte e in letteratura - dalla glittica greco-romana e dalla satira menippea alle frequenti contaminazioni dei "tipi" dell'arte gotica, del fiabesco, del folklore: la programmatica deformazione di proporzioni e organi spalanca le porte all'onirico e al fantastico⁴.

⁴ Secondo lo studioso tedesco della satira antica H.Schneegans, da cui prende spunto M.Bachtin il fantastico inizia laddove "un naso umano assume sembianze animali" (BACHTIN 1979: 345). Sulle combinazioni delle diverse parti del corpo cfr. J. BALTRUŠAJTIS 1977: 37 ss.

Oualcosa di analogo avviene anche nelle *piéces* e nei romanzi di Witkiewicz: con un procedimento stilistico che viviseziona i personaggi, lo scrittore vi si accosta in modo da gettare su di loro una luce inattesa e sinistra, un clima di vaga allucinazione che fonde in sé umano, animalesco e mostruoso. Nei salotti borghesi di *Insaziabilità* e di *Addio all'autunno*, nelle dimore feudali o nelle isole tropicali delle sue commedie, sotto la cappa dolciastra e appiccicosa della noia, si respira un'aria da serraglio. Genezyp Kapen, ancora ignaro della perversione del mondo, ha la sensazione che "tutti siano dei bestioni travestiti, cosa del resto non poi molto lontana dal vero" (I., p. 19). In La nuova liberazione (1920) Florestan è convinto che l'uomo non sia altro che un animale civilizzato, schiavo dei propri bestiali riflessi. Come nelle Visioni notturne di A. Kubin, la realtà acquisisce un segreto senso spettrale⁵ in un'ammiccante mutazione genetica: sotto il bisturi dello sguardo di Witkiewicz i personaggi rivelano, come in un travestimento da ballo in maschera, ora un muso peloso, ora movenze feline. La principessa Ticonderoga, figura che potrebbe abitare anche gli onirici salotti di Alberto Savinio, è "un avvoltoio occhiceruleo, disteso su un enorme divano", mentre il suo giovane amante Zypcio si scopre "lo sguardo di uno sparviero rabbioso", "lunghe braccia scimmiesche" e "organi grandi come in un rinoceronte malato di elefantiasi" (I., p. 22). Anche il mostruoso quanto geniale musicista Tengier viene descritto in Insaziabilità come un "essere scimmiesco", mentre la signora Akne in Le 622 cadute di Bungo ha movenze serpentino-feline (622, p.282).

Il tenue diaframma, che separa la specie umana dalle altre, nasconde quindi la minaccia latente della degenerazione genetica che l'uomo reca in sé, da scrutare con terrore e fascino ad un tempo. Nella nuova società di massa, che ha irrimediabilmente spezzato ogni contatto con l'Essere, preda ormai del puro istinto e schiava dei suoi bisogni primari, l'individuo finisce per dissolversi in un animalesco caos primigenio. Questo impercettibile scivolare in un folle e gigantesco atlante di zoologia scandisce l'inarrestabile crisi e decadenza del principio metafisico dell'arte, il "Mistero dell'Esistenza". Correlazione questa ben colta nel 1970 da K. Pomian: "Une sorte de besoin intime pousse à dessiner des créatures fantastiques, des animaux étranges, les êtres humains avec les caractéristiques animales (...). L'opposition de l'élément humain et de l'élément animal de l'homme apparaît (...) comme une opposition entre l'artiste et les masses..." (Pomian 1970: 25).

Ridurre tuttavia il perverso bestiario di Witkiewicz unicamente ad un'allegorica rappresentazione dell'avvento della società massificata e totalitaria, sarebbe semplificare il suo ben più complesso universo animalista, dove gli uomini, questi "esseri bipedi, diversi gli uni dagli altri come gli elefanti

⁵ "Quando la piccola orchestra cominciò a suonare (...), nei volti degli spettatori vidi ad un tratto stranamente un misto di tratti animaleschi e umani (...). Mi pareva di udire come un linguaggio corale di insulti, gemiti, minacce (...), che evidentemente doveva avere un suo segreto senso spettrale" (Kubin 1961: 25-26).

dalle giraffe" (A.a.A., p.101) rivelano ascendenze di un insospettabile atavismo. La latenza bestiale dell'uomo infatti può condurre contemporaneamente in tre direzioni diverse: verso le catene evoluzionistiche delle teorie darwiniane, verso l'antropologia del primo Novecento (la condizione di confine del primitivo tra universo umano e mondo animale) e infine verso la psicanalisi: il "doppio", il mostruoso alter ego preda di istinti bestiali, si chiama in Witkiewicz l'"ospite del fondo". Sullo scorcio del XIX secolo nella cultura europea tutti questi elementi si mescolano e si fondono insieme, spesso senza soluzione di continuità: l'imagerie teriomorfica non ne è che una delle tante possibili varianti.

"La credenza che animali così distinti come una scimmia od un elefante, od un uccello, una mosca, un serpente, una rana o un pesce ecc. possano tutti esser venuti dagli stessi genitori sembrerà mostruosa a coloro che non hanno tenuto dietro ai recenti progressi di storia naturale". A cogliere la portata paradossale delle scoperte darwiniane è il suo stesso fondatore nell'Origine dell'uomo (1871, p. 273). La teoria evoluzionista, se da una parte infatti tendeva a fornire un fondamento razionale e scientifico all'esistenza umana, dall'altra veniva ad aprire una crisi irreversibile nella coscienza dell'homo europeus, precipitandolo dal centro del sistema tolemaico in una dimensione che non mancava di grottesco e imprevedibile. D'ora in poi sarà sempre più difficile infatti sottrarsi alle suggestioni di impertinenti raffronti tra il comportamento delle diverse specie animali e quello umano, non intravedere sinistre analogie tra le organizzazioni sociali degli insetti e i nascenti agglomerati cittadini, negare un air de famille con le società arcaiche. Primitivi e ultracivilizzati divengono gli estremi che si toccano di un medesimo sistema: sono le credenze totemiche e animistiche e i loro retaggi più recenti delle religioni politeiste a insegnare qualcosa di sé all'uomo europeo e non viceversa, rimandandogli in un'immagine deformata il suo riflesso; esseri mostruosi e bestiali non solo popolano i suoi sogni, ma guidano addirittura i suoi comportamenti e gesti.

L'immaginazione teriomorfica traversa un'epoca, sul crinale di due secoli in cui si è pronti "a giurare sul totemismo": la borghesia della Belle époque vede spiegate le proprie nevrosi attraverso il pensiero simbolico delle società arcaiche, le proiezioni magiche degli stregoni polinesiani come degli sciamani siberiani. Un passo più indietro e si rishia di uscire dall'Umanità. La coscienza riconquistata della bestialità che tallona da vicino l'uomo del XX secolo, sembra chiudere il ciclo dell'evoluzione del mondo, di una civiltà finora fondata sulla "negazione dell'umanità o della natura" (BATAILLE 1969). L'iconologia visionaria del Simbolismo lascia libero corso ai fantasmi dell'io: le visioni fantasmagoriche attingono a piene mani dall'immaginazione asiatica come dalle credenze teriomorfiche (secondo alcuni niente altro che sopravvivenze complesse di più antiche pratiche totemiche). Le sfingi, i titani e gli altri esseri misti riciclati dalla mitologia egizia, greco-romana, ebraica o nordica, che popolano i quadri di Arnold Böcklin, di Franz Von Stuck o di Jacek Malczewski, geniale quanto poco noto esponente della Secession polacca, affondano forse le proprie radici in questo sconvolgimento copernicano del darwinismo, un darwinismo interpretato tuttavia à rebours, dove vengono violati gli angusti confini del determinismo evoluzionistico, per riscrivere a proprio agio il conto di un natura divenuta ormai caotica e "medusea".

Anche la fauna da salotto e da caffé di Witkiewicz, che consuma stancamente gli ultimi bagliori di una vita corrosa dalla noia, partecipa a questa mutazione. Nella pièce *I calzolai* (1933) l'artefice della rivoluzione Sajetan Tempe riassume il significato di questo ciclo evolutivo che si salda ad anello con il ritorno ad una natura primigenia:

"Siamo nati dai vibrioni e vibrioni torneremo. Amo gli animali. Mi sento davvero cugino dei rettili del Giurassico e dei trilobiti del Siluriano, di porci e lemuri perfino" (D. 2, p. 526).

Gli fa eco il procuratore Scurvy, prefigurando una nuova umanità postrivoluzionaria nana, "zimbello di scimmie, porci, lemuri, rettili, specie non degenerate dei nostri antenati" (D. 2, p. 561). Rettili preistorici, scimmie e animali d'ogni sorta avevano già fatto la loro comparsa nei quadri e nei disegni degli anni '20 e '30 da Composizione (1922) a Misurazione esatta degli errori della vita (1936). Ma se un mostro — l'"ospite del fondo"— si cela in noi, se il nostro comportamento non è altro che un adeguarsi alle necessità della specie e agli istinti atavici, allora la libertà del singolo si rivela un bluff. Trionfo della società di massa⁶ e compimento del ciclo biologico non sono quindi che aspetti diversi di uno stesso fenomeno: la civiltà è solo una maschera, fin troppo trasparente, delle pulsioni primordiali che sonnecchiano nell'animo umano. I mostri da laboratorio del dottor Moreau hanno i musi ambigui di una "malignità stranamente umana" (Wells 1978: 75), il dottor Jekyll è intercambiabile a piacimento col suo feroce alter-ego: l'uomo civilizzato viene travolto da una lotta interiore non meno violenta e tragica di quella, ad esempio, dell'estasi degli sciamani, lacerati dalle loro insaziabili "anime animali" (Rоным 1973: 295). In realtà è la stessa società ad essere un gigantesco totem con cui si instaurano relazioni magico-religiose.

Iniziato allo studio dell'etnografia dal suo amico d'infanzia Malinowski, con cui aveva partecipato ad una spedizione scientifica a Ceylon, interrotta allo scoppio della guerra nel 1914, Witkiewicz diceva scherzosamente nel 1921 per bocca dei suoi personaggi: "Gli uomini d'oggi dimostrano molta più inclinazione a credere in qualunque cosa dei totemisti della nuova Guinea" (D. 2, p. 85). Di parere simile è il re papua del Clan Aparura in *La metafisica del vitello a due teste* (1921), che adora il totem Kapa-kapa, la rana d'oro: "non ha importanza che ci abbia studiato Malinowski, quel maledetto sognatore anglicizzato. I totem sono una realtà" (D. 1, p. 553). Il rapporto feticistico con il potere corrisponde quindi, al livello della psiche, ad una scissione tra la razionalità e la bestialità degli istinti primordiali, quelli che lo sciamanismo chiama "animali madre", tra la mente e il corpo, scissione gravata da una forte coloritura sessuale. In Witkiewicz scimmie fulvodorate e

⁶ Al passaggio del secolo, periodo di intensa assimilazione simbolica zoomorfica, le masse sono naturalmente "porteuses de l'élément animal" (Cfr. G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, 1895).

134 GIOVANNA TOMASSUCCI

omuncoli pelosi popolano i sogni degli uomini, ad esempio del principe Nevermore (622, p. 347); Genezyp Kapen ha la visione di una scimmia grigia che "si struscia contro un gabbia, senza poter raggiungere un'altra, del tutto simile alla prima" (I., p.47). Se, per la sua blasfema somiglianza con l'uomo, la scimmia è il correlato animale dell'"ospite del fondo"— il Doppio che divora come febbre tutti i protagonisti maschi di Witkiewicz— anche la donna si grava di un serie di mostri "femminoidi", ora inalberando candide zanne su un sorriso satanico, ora svelando tentacoli e pinne. In un quadro dai toni sgargianti del 1921, La creazione del mondo, la mano di Dio si protende verso il biondo capo, orlato ai lati da due vermiglie ali di pipistrello, di una Eva voltata di spalle. La scena, assai affine al paesaggio simbolico-alchemico del Paysage nabique (1890) di Paul Ranson, è affollata da una serie di ibridi mostruosi: due felini maculati, un'enorme rana dalla testa eccessivamente piccola, esseri vermiformi in preda a convulsioni, una sorta di variegato pavone con le zampe posteriori e la coda di felino.

Attingendo al rigoglioso repertorio dell'iconologia simbolista in cui "serpenti, lumache, pavoni e pesci rossi appaiono come attributi della donna" (Hoffstatter 1975: 16; cfr. anche Praz 1966: 263-380), Witkiewicz recupera con un rigore pseudoscientifico gli elementi di una pittura visionaria e cosmogonica, dove l'elemento finito viene estratto da un contesto organico. La simbologia zoomorfica della donna ha un carattere pesantemente aggressivo ed erotico: portatrici di dolore e morte, le donne, creature perverse e demoniache, adunano attributi ferini o rapaci, pronte ad attaccare e sopprimere il maschio. "Conosco questo tipo di donne, sono paludi terribili in cui si annega senza accorgersene, deserti che brulicano di mostri" — dice a Bungo il saggio mago Chylderyk (622, p. 130-131). Per la loro aggressività mortifera le donne ragno di Witkiewicz si collocano a metà fra il Ghigno del ragno (1881) di O. Redon e le feroci abitudini nunziali di alcuni ragni, citate da Darwin nell'Origine dell'uomo.

L'erotismo divoratore è la lucida rappresentazione di una lotta serrata per l'esistenza in cui si divora o si è divorati. L'animale presiede così alla scoperta del proprio vuoto interiore: al termine di questa caccia senza quartiere sprofondata nella noia, cui tiene bordone una congerie di mostri, non può che tendere l'agguato, come un enorme ragno, la follia (622, p. 127).

3. Il mostro

Il bestiario di Witkiewicz è tutto animato da una grande vitalità: si muove, brulica, assumendo continuamente nuove forme; esseri tentacolari, dalla testa di animale, rettili dalle parvenze umanoidi si dipanano in un'interminabi-

⁷ "Tu sei un piccolo ragnetto — dice Rozalia alla più giovane Wanda in *Maciej Karol Wściekli-ca* (1922) — e acchiappare i moscerini ti piace, ma se non acchiapperai almeno una volta un moscone, non vedrai i tuoi giorni migliori" (D. 2, p. 228). Sulla simbologia femminile del ragno cfr. G. Durand 1969: 77.

le processione di ibridi. L'universo si modifica in una continua alchimia di immagini, come nella seduta-esperimento con peyotl, l'estratto dell'*Echinocactus Williamsii* che ha la capacità di stimolare enormemente le percezioni visive (WITKIEWICZ⁸ 1972), l'artista viene assalito da una folla di incredibili *Mischwesen*:

"alberi che si mutano in struzzi (...), serpenti su giraffe (...), un montone dal naso di fenicottero (...), vulcani che si trasformano in pesci" (Witkiewicz 1972).

Tutto ciò dilaga anche nelle sue opere figurative: la materia si riproduce, pullula, invadendo ogni minimo spazio vuoto, il cosmo si elettrizza, anzi, come nei polittici di Bosch, "l'agitazione va di pari passo con la metamorfosi animale" (Durand 1969: 77). Molte sue opere (come Composizione, o La tentazione di S. Antonio II, entrambe dipinte tra il '21 e il '22) ci rimandano a una sorta di "ora 0" della creazione, in cui tutto appare duttile e plasmabile. Piante, animali, uomini possono mescolarsi a piacimento e l'artista imprime al suo bestiario un movimento che fa sorgere la materia primigenia: dalle "cantine dell'io", dalle allucinazioni e dai sogni, emerge un mondo che innesca l'ansia, il turbamento, la confusione, dove si compie una forma di rivoluzione contro gli angusti dettami della natura: l'epifania del mostro. Creatura totalizzante riassume in sé i caratteri dell'universo, ricongiungendo l'essere alla materia primordiale, la pramateria.

Affascinando generazioni e culture diverse, i bestiari fantastici si oppongono all'antropocentrismo di un mondo conforme, creato "ad imaginem Dei", in nome del bizzarro e del demoniaco. In essi tutto può divenire tutto in una metamorfosi globale: il corpo si dilata in un'elefantiasi grottesca delle membra, moltiplicando le teste, gli arti, gli attributi sessuali. L'ostinato zoofitomorfismo dell'immaginazione umana di ogni tempo e luogo, dalla "demonologia" dell'iconografia mediterranea ai "prodigi estremorientali", è un inno alla creatività che esalta l'unità e l'omogeneità dell'Universo. Aprendo una smagliatura nell'ordine del cosmo, "l'essere misto" diviene inquietante metafora visiva di un'utopia: la volontà di rompere i confini della conoscenza naturale, per ripercorrere a ritroso, in un'espansione progressiva, il mito della creazione. "Ogni società — scrive Le Goff — secerne, quale più, quale meno, il meraviglioso, ma si nutre soprattutto di vecchie meraviglie' (1983: 7). In questa old imaginery si fondono figure, divinità, consuetudini di millenni, eredità pagane, rituali totemici, suggestioni cosmologiche e carnevalesche. La fascinazione dell'ibrido, l'irrealismo fantastico, le vocazioni teratomorfiche risorgono puntualmente anche nella cultura europea, attraverso percorsi sotterranei, non solo nelle *minimalia* dei generi minori (il folklore, le fiabe, i bestiari, i libri dei sogni e le curiosità), ma anche nelle opere dell'arte alta. Dall'iconografia greco-romana alle fantasticherie ornamentali delle chiese ro-

⁸ Si possono trovare osservazioni molto simili a quelle di Witkiewicz in A.Huxley, *Le porte della percezione*, Ferrara 1978.

maniche, dalle gargouilles gotiche al vitalismo dei "grotteschi rinascimentali" (Weise 1959-1960; Battisti 1962), dalla fascinazione mitologica del manierismo agli emblemi e alla stemmatica barocca si assiste ad un costante revival di mostri, che arriva anche a lambire la cultura contemporanea.

Bestie e mostri che appartengono alla linea della pittura fantastica e demoniaca riappaiono nei momenti in cui la ragione sembra assopirsi e in cui fanno capolino la paura e l'irrazionalità. "È curioso — scrive lo storico dell'arte R. Huyghe — come nei periodi in cui l'uomo è colto dal dubbio, nell'arte riappaiano i mostri e le bestie. Nel Quattrocento l'uomo ha di nuovo paura e poiché ha paura, ecco riapparire le bestie che rinascono, assieme al diavolo, anch'esso rivestito di forme bestiali. Quest'orda di mostri raggiunge il suo acme nell'arte nordica, meno improntata dal Cristianesimo e dalla civiltà mediterranea" (Battisti 1962: 60). Anche la vocazione all'animalesco e al mostruoso di Witkiewicz s'inserisce in una simile crisi, nel crollo della fiducia in sé e nel mondo della cultura europea tra le due guerre. Le sue fantasiose coniugazioni di uomini e animali rivelano l'eredità delle fantasie demoniache della pittura nordica — gli esseri dalla teste di rettile de Il giorno del ritorno (1933) attorniano una mensa infernale, imbandita a sua volta da creature mostruose, come la "tavola magica" della Tentazione di Lisbona di Bosch (Fraenger 1981: 96; Castelli 1952: 76) — o della tradizione simbolista: i mostri superdotati del Detroncamento della moglie di un Bulgaro immolato (1933), e il Centauro. Non c'è ormai più alcuna inclinazione all'estetico, al marmoreo, al laccato: prevalgono solo gli aspetti più orfici e dionisiaci.

Questa inclinazione per una simbologia deforme o organica è rintracciabile perfino nelle elaborazioni teoriche dello scrittore. Alle visioni "mistificatorie e pseudoestetiche" della concezione realistica oppone nelle Nuove Forme di Pittura (1919), suo credo estetico, il concetto di composizione perversa. La società contemporanea sta correndo incontro alla propria distruzione, inseguendo utopie e miti materialistici; tutto ciò non può che condurre ad un'estinzione del metafisico, a rendere "insaziabile" la ricerca di una "Forma Pura". L'estetica "perversa" di Witkiewicz è caratterizzata volutamente da uno squilibrio e una disarmonia "sgradevoli e inquietanti" delle masse compositive. Forme e colori vengono infatti orientati e "diretti", nel loro significato d'insieme, da una massa fondamentale, la cosiddetta "tensione direzionale", che mantiene in equilibrio la tensione generale dell'opera. Le masse che si trovano disposte lungo l'asse della tensione direzionale coprono un ruolo determinante nella composizione: esse assumono all'occhio dello spettatore "forme di figure, animali o piante" (WITKIEWICZ 1959: 63). Ciò accade anche nel caso di composizioni, apparentemente astratte, di macchie di forme e di colori. La teoria delle "tensioni direzionali", se da una parte richiama il dinamismo di un certo background simbolista — "una dinamica di nuclei, porziuncole e corpuscoli concentrati in costellazioni fitte, numerose" (BARILLI 1980: 8) — dall'altra non può che ricordarci le fascinazioni teratomorfiche della psicoanalisi junghiana, sviluppatasi appunto nel primo dopoguerra. Nel diffusissimo test delle "macchie di Rorschach" (1921), un sistema di 10 tavole simmetriche, usato per la diagnosi delle caratteropatie, un'elevata frequenza di "risposte animali" testimonia della presenza di arcaiche pulsioni ed è "sintomo di una depressione della persona sino ai confini dell'ansietà" (Durand 1969: 96). Attribuendo al linguaggio pittorico un'assimilazione simbolica organica e manifestando un'alta frequenza di presenze animali e mostruose nella sua pittura e scrittura, Witkiewicz esprime così la crisi dell'uomo del proprio tempo.

Come altri artisti dell'avanguardia tra le due guerre, anche Witkiewicz attinge a piene mani alle ricche fonti delle "vecchie meraviglie", ad esempio, nel tema più specificamente connesso al campo del demoniaco — la tentazione. Nelle due versioni de *La tentazione di S.Antonio* (1916-1921 / 1921-1922) i tre personaggi femminili della prima suggeriscono una parentela con un motivo presente nella *Tentazione* di J.Bosch del Prado, o in quella di Met de Bles al Correr di Venezia (Castelli 1952: 85; Baltrušajtis 1977: 231), mentre nel caos cosmogonico della seconda, la "testa con le gambe" ricorda l'atmosfera allucinata delle *Tentazioni* di Bosch.

La relazione della seduta al peyotl, come preambolo di una serie di ripugnanti visioni di rettili e cadaveri, cita il polittico dell'altare di Issenheim di Mathias Grünewald, i cui pannelli esterni sono decorati di mostri dalla testa d'uccello e rettili, e Lucas Cranach, autore di un'incisione sul tema della Tentazione — groviglio di libellule, serpenti e articolazioni umane. In altri luoghi invece Witkiewicz rivela i lasciti di un onirismo erudito e decadente, sulle orme della Tentation di G. Flaubert, onirismo, com'è stato ripetutamente notato, che segna la crisi dell'Ottocento naturalistico e anticipa i turbamenti della fine del secolo. Ma la varietà dei modelli non si ferma qui. La fantasmagoria erotica, mutuata ora dalla mitologia greco-romana e mediterranea, ora da certa immaginazione orientale millenaria, fa capolino tra gli scritti e i disegni. Nella visione al peyotl accanto ad esseri mostruosi senza nome, alle "cose senza senso", appaiono gargouilles, figure mitologiche dell'arte classica in posizioni oscene, un esotico corteo di elefanti e infine "i genitali della Regina di Saba" (Witkiewicz 1975: 141), personaggio leggendario presente anche in Flaubert. E ancora: la smania di potere del principe lituano Fizdejko (Janulka, la figlia di Fizdeiko) viene paragonata al "porco di S.Antonio che tutto divora" (D. 2, p.359), mentre il cognome parlante (altro aspetto frequente della zoofilia d Witkiewicz) del capitano Kinokefalos in L'indipendenza dei triangoli (1921) non è altro che l'eredità di demoni di probabile origine estremorientale, i Cinocefali, vivi nella tradizione ermetico-alchemica e presenti nell'esotico corteo di mostri della Tentation (BALTRUSAJTIS 1977: 173-174). Il titolo di un'altra pièce del 1921, La metafisica del vitello a due teste, potrebbe inoltre essere una rielaborazione in chiave totemica dei vitelli a doppia testa di Flaubert "una delle quali piange e l'altra muggisce": lo è sicuramente il "bufalo nero dalla testa di maiale ciondolante fino a terra, attaccata alle

Accanto alla "zoomorfia" di Kafka, vorremmo ricordare *Uova fatali* (1924) di M.Bulgakov con il raggio della vita del prof. Persikov, che crea polli, rettili e anfibi di proporzioni smisurate.
I rapporti estremamente suggestivi delle *Tentazioni* di Witkiewicz con le versioni dell'arte nordica e dei pittori simbolisti (Redon, Rops e il demoniaco Kulbin) sono tutti da scoprire.

spalle da un collo sottile, lungo e floscio", il Catoblepa di Plinio, di Flaubert e del *Manuale di zoologia fantastica* di Borges, che in Witkiewicz diventa la metafora della vita stessa, pronta ad abbattersi su Genezyp Kapen, "malvagia e crudele, come una bestia di un atlante di mostri, forse un catoblepa o qualcosa di peggio ancora" (I., p. 124).

Citazioni occulte e disperse queste, con una tecnica a suo tempo definita da J.Bloński "il parassitismo di Witkiewicz", che attinge a reminiscenze, letture e passioni artistiche (1967: 73). Questa utilizzazione in un diverso ambito di svariati elementi di un più vasto universo metaforico e iconologico segna un'espansione progressiva verso il grottesco e il nonsense. Anche l'iconografia della "Ditta dei Ritratti" non rifugge dalle citazioni ammiccanti, dalla guizzante metamorfosi in oggetto o animale. E' un déià vu delle fantasie del passato: i salotti borghesi si aprono così alle difformità della Old Imaginery, ad un mondo alla rovescia in cui, come ha scritto A. Breton, si tratta di "stabilire per mezzo dell'immagine tra gli esseri e le cose, considerati come dati, rapporti diversi da quelli che si stabiliscono comunemente, in un ordine diverso tra loro" (1966: 26). In questo "teatrino fantastico" sfilano i grotteschi di un tempo, come quello diffuso nell'antichità e nell'arte gotica, dell'"animale nella conchiglia": un volto può così inalberarsi su una coda immersa tra i flutti (Ritratto dell'ing. Krajewski, 1930), o saldarsi a un tronco sinuoso di mollusco o serpente nel Ritratto di M. Nawrocki, 1929 (BALTRUSAJTIS 1977: 75-80). Anche la rigogliosa fantasia dell'Oriente, filtrata nella cultura europea dall'iconografia medioevale, penetra nella pittura di Witkiewicz con i "grilli", cefalopodi dall'enorme testa e dalle gambe sottili, retaggio dei grotteschi della civiltà mediterranea (cretese, greco-romana, ellenistica). "Teste con gambe" o homuncoli, di tipo analogo a quelli cui abbiamo accennato per la Tentazione di S.Antonio II sono presenti anche nelle allucinazioni al pevotl¹¹, nel disegno La vedova Parblichenko rivolge una supplica al consigliere Tepnjak e nel Ritratto duplice di Stefan Glass (1929). Nel disegno un enorme testa, dai tratti evidenti della razza mongola, sormonta un paio di gambe rivestite di pantaloni a righe con risvolto; nel ritratto due volti contratti da una smorfia si innalzano sui frutti di un cactus.

Questa pulsione di Witkiewicz per le difformità del corpo umano non può essere considerata — come troppo spesso è accaduto — una pura stravaganza d'eclettico artista: il suo bestiario fantastico e mostruoso¹² è piuttosto una sorta di riscatto dalla piattezza del quotidiano che si leva "in protesta contro la sua banalità e la sua routine" (Le Goff 1983: 12). In questa fuga

[&]quot;A sinistra rocce scure ricoperte da coralli e polpi rossi. Ai loro piedi lottano nere teste con gambe" (WITKIEWICZ 1975: 129).

Si confronti il seguente passo di Witkiewicz (inizio anni '30) — "Insegniamo (alle future generazioni) ad essere addirittura selvagge e brutali verso i sogni del nostro presente. Impariamo a vederla questa mostruosità, che in realtà è bella" (WITKIEWICZ 1969: 128) — con quanto dice Alfred Jarry una quarantina d'anni prima: "J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté" ("L'Ymagier" n. 2, in *Oeuvres complètes*, Paris 1972, p. 972).

dal noto e dall'uguale verso un mondo che si fa "possibilità di nuovo spettacolo", la tentazione più grande è quella di fare un salto al di fuori della propria umanità, per proseguire oltre. Nel "nuovo spettacolo" di un XX secolo, attrezzato di "telefoni, ferrovie, corazzate, quotidiani e vespasiani" (D. 2, p. 377), sono molte le sorprese che l'ideale Liber Monstrorum di Witkiewicz riserva. In Janulka, la figlia di Fizdejko ci sono due incredibili personaggi dal becco ricurvo privi delle gambe e di un braccio, sorta di variopinti fratelli siamesi che richiamano le figure fantastiche dei capolavori di Bosch. Per i primi tre atti essi emettono grida disumane e raccapriccianti, mentre nel quarto uno di loro si muta miracolosamente in un lezioso gagà in ghette e paglietta. Nei Calzolai (1933), testo delle trasformazioni totali, dagli incessanti riferimenti a mostri e animali, le metamorfosi si alternano in un ritmo sempre più serrato. alla geniale trovata di un cartello che viene ripetutamente calato in scena con la scritta "noia", "noia sempre più grande". In quella commedia di pessimo gusto che è la contemporaneità, il mostro salta fuori dalla noia, come una farfalla dal suo bozzolo: ma la metamorfosi dell'individuo razionale, che si dissolve nel corpo collettivo della società di massa, ha perso ormai tutti gli attributi repellenti, e seducenti ad un tempo, del difforme. È un ultimo atto che da sotto le ormai inutili spoglie del mostro vede balzare fuori il gaio rimbecillimento di "una sgradevole marmaglia, rincitrullita dal cinema, dai locali notturni, dallo sport e dalla radio" (I., p. 23).

4. Alcune conclusioni

A un secolo dalla nascita di Witkiewicz e ad un venticinquennio dalla sua riscoperta la sua opera continua a mantenere intatti interi filoni. L'esteso campo d'interessi e d'attività, la rigogliosa fantasia di questo autore rendono di difficile interpretazione soprattutto i testi, in cui egli sembra divertirsi a rimescolare le carte di temi dibattuti al suo tempo. Tuttavia proprio questa molteplicità del personaggio, che ha affascinato generazioni di critici per le enormi potenzialità di rispecchiamento della crisi e delle angoscie del nostro tempo. richiede ora, che ormai l'opera di recupero e pubblicazione giunge a compimento, uno sguardo complessivo sulla sua produzione nella sua totalità. Scrittura, teatro e pittura si saldano in un sistema unico e compatto, un sistema aperto alle suggestioni esterne e pronto a trasformarle, spesso con un ghizzo parodico, in immagini e simboli. La formazione artistica di Witkiewicz ha amplificato la sua capacità di creare suggestivi "campi simbolici" intorno alle idee: il motivo della Bestia, di cui in queste pagine abbiamo tentato di delineare i confini, dal paesaggio esterno e da quello interiore, fino al tema del Mostro, sintomo della crisi della civiltà, non è che uno dei tanti motivi inesplorati, presenti nella sua produzione, che dalla pittura si irradiano nei suoi testi teorici, teatrali, letterari. Filtrata dall'iconologia delle sue opere pittoriche, dallo stile delle sue descrizioni e metafore e dai suoi spumeggianti giochi di parole, la "zoofilia" di Witkiewicz è una variante di un più generale rapportarsi della cultura del Novecento al mondo animale. Se già filosofi del suo tempo, come Russell, James, Bergson o Cassirer, non avevano disdegnato di parlare di protozoi, larve, falene, bruchi e ragni, per rendere più comprensibili le proprie teorie, Witkiewicz raggiunge i limiti di una resa in chiave grottesca, ricongiungendosi ad una tradizione satirico-letteraria e figurativa di millenni. L'ombra della bestia, l'alter-ego che tallona sempre più da vicino la coscienza dell'uomo novecentesco, illumina tragicamente l'impasse cui è giunta ormai la civiltà. In un mondo che "scoppia di perfezione", dedito ad un "keep smiling" idiota, prima della sua tragica autodistruzione (che Witkiewicz volle prevenire con il suo suicidio nel settembre 1939), l'artista si muove come un turista tra le rovine di una cultura che nulla può più inventare, se non limitarsi a combinare le forme del passato. Nel generale benessere della fittizia prosperity degli anni '20, all'arte non restano che forme "degenerate", esoteriche e contorte; il riciclaggio delle "vecchie meraviglie", retaggio dei secoli passati, è un altro segno della insaziabilità della Forma Pura, cui l'uomo è condannato —affascinante composizione di idee e immagini, ancora in gran parte da scoprire.

BIBLIOGRAFIA

```
BACHTIN M. 1979 L^{-1}
```

1979 L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Torino 1979

BALTRUŠAJTIS J.

1977 Il Medio Evo fantastico, Milano 1977

BARILLI R.

1980 O. Redon e il simbolismo. — In: Il simbolismo, I, Milano 1980

BATAILLE G.

1969 L'omicidio e il sacrificio. — In: L'erotismo. Milano 1969

BATTISTI E.

1962 L'antirinascimento, Milano 1962

BŁONSKI J.

1966 Teatr Witkiewicza, forma formy, "Dialog" 1967

BRETON A.

1966 Il surrealismo e la pittura, Firenze 1966

CASTELLI E.

1952 Il Demoniaco nell'arte, Milano 1952

DURAND G.

1969 Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris 1969

FRAENGER W.

1981 Le tentazioni di S. Antonio, Milano 1981

GEROULD D.

1972 Egzotyczność u Witkacego. — In: Studia o St. I Witkiewiczu, Wrocław 1972, pp. 125-137

GLOWINSKI M.

1972 Witkacy jako pantagruelista. — In: Studia o St. I. Witkiewiczu, Wrocław 1972, pp. 59-82

Hofstätter H.H.

1975 L'iconographie de la peinture symboliste. — In: Le Symbolisme (Catalogo dell'esposizione itinerante Rotterdam, Bruxelles, Baden Baden, Parigi), Rotterdam 1975

LE GOFF J.

1983 Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale, Bari 1983

POMIAN K.

1970 Le monde de Witkacy, "Perpectives polonaises" 1970, n. 9

PRAZ M.

1966 La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica, Firenze 1966

Rонеім **G**.

1973 Le porte del sogno. Il ventre umano, Milano 1973

Russoli F.

1975 Images et languages du symbolisme. — In: Le Symbolisme (Catalogo dell'esposizione itinerante Rotterdam, Bruxelles, Baden Baden, Parigi), Rotterdam 1975

WELLS H.G.

1978 L'isola del dr. Moreau, Milano 1978

WEISE G.

1959-60 Vitalismo, animismo, panpsichismo e la decorazione nel '500 e '600, "Critica d'arte" 1969, n. 36, pp. 375-397; 1960, n. 38, pp. 85-96

WITKIEWICZ ST. I. (WITKACY ST. I.).

1959 Nowe formy w malarstwie, Warszawa 1959

1968 Jedyne wyście, Warszawa 1968

1972 Sprawozdanie z dzialania peyotlu na St. I Witkiewicza, "Teksty" (Warszawa) 1972, n. 6

1975 Regulamín Firmy Portretowej St. I. Witkiewicza. — In: O znaczne, Warszawa 1976 (Trad. it. in La ditta dei ritratti di S.I. Witkiewicz, Prato 1980).

ZIOMEK J.

1972 Personalne dossier dramatów Witkacego. — In: Studia o St. I. Witkiewiczu, Wrocław 1972, pp. 83-105

		•	
	•		