

## TRITTICO SULLA POESIA DI KRYSTYNA DĄBROWSKA

- I. KRYSTYNA DĄBROWSKA, *DUE POESIE DA  
MIASTO Z INDU*
- II. KRYSTYNA DĄBROWSKA, *IO È UN ALTRO*
- III. LUIGI MARINELLI, *KRYSTYNA DĄBROWSKA  
FRA TESTIMONIANZA, COMPASSIONE E SFIDA*

In questo “trittico” vengono proposte in traduzione italiana con testo a fronte due poesie tratte dall’ultima raccolta *Miasto z indu* [“La città di indio, 2022] di Krystyna Dąbrowska; un saggio inedito della stessa Dąbrowska, riguardante il suo rapporto con la tradizione e con le “voci” di altri poeti, a partire dal saggio di T.S. Eliot *Le tre voci della poesia*; una nota critica del curatore e traduttore Luigi Marinelli d’introduzione generale alla poetica e alla poesia di Dąbrowska. In tale dialogo bilingue fra traduzione, saggio e interpretazione critica, il trittico cerca quindi di tratteggiare un ritratto multiplo di una delle personalità poetiche più interessanti e già notevolmente affermate della poesia polacca ipercontemporanea.

## DUE POESIE DA *MIASTO Z INDU*

*Krystyna Dąbrowska*

Traduzione di Luigi Marinelli

### POLSKI, MATEMATYKA

Udowodnij, że człowiek  
jest/nie jest  
kowalem własnego losu.  
Temat jednej ze szkolnych rozprawek,  
które pisałam za brata.  
On robił za mnie matkę.  
Był kowalem mojego losu  
w zakresie nauk ścisłych.  
Ja wykuwałam dla niego  
dostateczny z polaka.  
Trudna sztuka: napisać najwyżej  
na cztery mniejs, nie wzbudzić podejrzeń.  
On też musiał się głowić,  
rozwiązuając moje zadania,  
żeby czasami sprytnie  
popełnić błąd.  
Dopiero teraz widzę:  
był to rodzaj empatii,  
jedyny między nami,  
rodzeństwem w stanie wojny,  
zmuszonym dzielić pokój  
w małym mieszkaniu w bloku.  
Wśród liczb mój brat znajdował  
przestrzeń. Ja swoją w słowach.  
Tylko tutaj będąc u siebie,  
wychodziliśmy z siebie –  
on wcielał się we mnie,  
*niekumątą młodą,*  
w moim zeszycie w kratkę  
pokonywał tor przeskód,  
choć dla jego umysłu  
nic tu nie było przeszkodą;  
ja uczyłam się jego  
obcego dla mnie języka,  
uczyłam się pisać nim, nie sobą.  
Zeszyt w kratkę, luźne kartki w linie.  
Udowodnij, że ja to ktoś inny.  
Ja, ktoś inny, ciągnęliśmy losy.

### POLACCO, MATEMATICA

Dimostra che l'essere umano  
è / non è  
artefice della propria sorte.  
Uno dei temi di scuola  
che scrivevo io per mio fratello.  
Lui per me faceva matematica.  
Era l'artefice della mia sorte  
nell'ambito delle scienze esatte.  
Io per lui ritagliavo  
una sufficienza in polacco.  
Mica semplice scrivere al massimo  
per un sette meno, e non destare sospetti.  
Anche lui doveva lambiccare  
per risolvermi i problemi  
facendo a volte con furbizia  
qualche errore.  
Solo ora lo vedo:  
era una specie di empatia,  
l'unica fra noi,  
fratello e sorella in stato di guerra  
costretti a condividere la cameretta  
nel piccolo appartamento di un isolato.  
Fra i numeri mio fratello trovava  
il suo spazio. Io il mio nelle parole.  
Solo lì, sentendoci a casa,  
uscivamo da noi stessi:  
lui s'incarna in me,  
*la giovane scemina,*  
nel mio quaderno a quadretti  
percorreva la pista a ostacoli,  
benché per la sua testa  
lì non ci fosse nessun ostacolo;  
io imparavo la sua lingua,  
per me estranea,  
imparavo a scrivere lui, non me stessa.  
Il quaderno a quadretti, fogli staccati a righe.  
Dimostra che io è un altro.  
Io, l'altro, ci tiriamo su a sorte.

## ROZPACZULGA

Znacie tę roślinę, rozpaczulgę?  
Kiedy pożar zdusi już do szczętu  
słowo ty (tobie, z tobą, przez ciebie),  
dym pobudzi kiełkowanie jej nasion.  
Kwiat ma ciążki jak czarna piwonia,  
lecz opadłe płatki są lekkie.  
Korzeniami sięga do począteków  
zakończonej historii.  
Jej kolce kaleczą. Sok z liści,  
okładły z nich i napar – leczą.  
Od owoców można dostać torsji  
lub się uzależnić. Zapomniane w kieszeni  
zamienią się w grzechotki i będą wygrywać  
przy każdym kroku desperacki rytm.  
Rozpaczunga rozwijała się w grzechotki.  
Jej zapach drażni ja, ledwo zapiące.  
Czekajcie, zaraz kichnie.  
I trochę się otrząśnie.

## CONFORTORMENTO

Conoscete quella pianta, il confortormento?  
Quando un incendio avrà del tutto spento  
la parola tu (a te, con te, per te),  
il fumo ne farà rigermagliare i semi.  
Ha il fiore pesante come la peonia nera,  
ma i petali appassiti sono lievi.  
Le sue radici arrivano agli inizi  
di una storia giunta alla sua fine.  
Le spine feriscono. Guariscono succo,  
impacchi e infusi estratti dalle foglie.  
I frutti possono dar vomito  
o dipendenza. Dimenticati in tasca,  
diventano come raganelle che eseguono  
a ogni passo un ritmo disperato.  
Conforto tormento confortormento.  
Il suo profumo irrita l'io che quasi non respira.  
Fermi, ora starnutisce.  
E un po' si riprende.

# IO È UN ALTRO

## VOCI NELLA POESIA E VOCI DELLA POESIA

*Krystyna Dąbrowska*

Traduzione di Luigi Marinelli

Nel suo saggio *Le tre voci della poesia*, T. S. Eliot distingueva i tipi di voci che parlano in una poesia: in primo luogo, la voce intima del poeta, che parla a sé stesso senza pensare al pubblico; in secondo luogo, la voce diretta proprio al pubblico: la voce con cui il poeta gli si rivolge, a volte nascondendosi dietro una maschera lirica e usando la narrazione, la satira, la retorica e altri mezzi calcolati per suscitare una particolare risposta; in terzo luogo, nella poesia drammatica (Eliot cita come esempi le opere di Shakespeare e Racine), la voce o piuttosto le voci dei personaggi creati dall'autore. Nessuno di loro è del tutto identico al proprio creatore, e ciò che dicono assume piena vita e significato solo nel dialogo, nell'interazione, nel conflitto. In questo modo Eliot sottolinea che, benché la prima voce, quella solitaria, e la seconda voce, orientata a una comunicazione più ampia ma pur sempre monologante, appartengano principalmente alla poesia lirica ed epica, e la terza voce al dramma, è raro che una data opera - poema, poesia o opera teatrale - abbia un solo tipo di voce. Se il poeta parlasse solo a sé stesso, sarebbe completamente ermetico; se pensasse solo alla ricezione del pubblico, cadrebbe nella retorica o nella pubblicistica. Per lo più, i tre tipi di voce si intrecciano, si sovrappongono, coesistono in diverse configurazioni e proporzioni, in modo palese o nascosto, richiedendo un ascolto attento, una lettura del testo.

Non ho mai scritto per il teatro, ma la dialogicità e la pluralità delle voci sono molto importanti per me quando scrivo poesie, anche se si manifestano in modo discreto. Sfoglio i miei libri alla ricerca di esempi e ne trovo uno proprio all'inizio: nella poesia *Ieri ho visto un cane in riva al mare* che apre il volume d'esordio *Agenzia di viaggio*. È una poesia di più di vent'anni fa, ma ricordo bene che mi si cominciò a formare in testa a motivo di un breve scambio di battute ascoltato per caso sulla spiaggia. Un cucciolo nero scorazzava avanti e indietro lungo la battigia, mentre una coppia cercava di non perderlo di vista. – Sarà meglio mettergli il guinzaglio”, disse l'uomo. – Non c'è bisogno, il mare è un guinzaglio” rispose la donna. Mi colpì

il fatto che il mare, un elemento associato a uno spazio immenso e alla libertà, che scatenava lo spirito giocherellone di quel giovane cane, fosse paragonato a un guinzaglio: qualcosa che lega, che trattiene, un simbolo di potere e di controllo. Osservai più da vicino il cucciolo scatenato: più lo guardavo, meno vedeva gioia e libertà e più mi colpivano la brutalità di un “mare che lo tira indietro con uno strattone” e il “collare di gocce di metallo”. E tutto a causa di quelle due voci involontariamente ascoltate, che mi hanno accompagnato a lungo fino a farne germogliare una poesia.

Ora penso che, se si distoglie per un attimo l’attenzione dalle voci delle persone, dal rumore del mare e del vento, si può sentire anche un’altra voce in questa poesia: l’abbaiare di un cane. Scrivendo di lui, ho dovuto incarnarlo, diventare io tutto odore, udito, vista, giovane energia muscolare. Non sono stata così coerente in questo come Thom Gunn nella sua poesia *Yoko*, dove il cane è il soggetto lirico ed è lui a parlare della sua passeggiata: annusa i bidoni della spazzatura, fa la pipì sugli idranti. Ma anche se si scrive di un essere in terza persona, come ho fatto io per il cane in riva al mare, si deve comunque cercare di identificarsi. E questo non vale solo per gli esseri viventi. Come ha detto Ewa Kuryluk, artista e scrittrice polacca, “l’arte è il dono di immaginarsi di essere una nuvola, un sasso, il colore celeste”. Nell’arte e nella poesia, per richiamare le celebri parole di Arthur Rimbaud tratte dalla lettera a Paul Demeny chiamata *Lettera del Veggente*: “IO è un altro” (“JE est un autre”). Questo può essere inteso in molteplici modi. In primo luogo, creando, facciamo esperimenti col nostro “io”, lo usiamo come materiale, diventiamo qualcun altro, in un modo estraneo a noi stessi. Ci guardiamo in modo analitico, da lontano. In secondo luogo, la frase di Rimbaud è per me un appello all’empatia radicale. Empatizzare, incarnare poeticamente esseri diversi da noi, voci diverse. Immaginare come sarebbe essere un altro, qualcosa di diverso: una simile avventura dell’immaginazione è anche un esercizio di comprensione del mondo, di apertura verso la sua impenetrabilità, di superamento degli angusti confini dell’ego. Che questo sia appassionante e difficile l’ho scoperto quando avevo circa tredici anni. All’epoca feci un patto con mio fratello maggiore: lui, mente scientifica, avrebbe fatto per me i compiti di matematica; mentre io, adolescente umanista, avrei scritto i suoi temi di polacco. Dovevo tenere presente che non stavo scrivendo come me stessa, ma stavo interpretando il ruolo di un quindicenne che odiava le letture scolastiche, considerava i temi una scocciatura e in generale preferiva giocare a calcio piuttosto che mettere i suoi pensieri su carta. Così cercavo di limitare le mie idee e le mie associazioni letterarie: il testo doveva essere abbastanza decente da ottenere un voto di sufficienza, al massimo un sette, ma non doveva destare sospetti sul suo autore. Insomma, cercavo di ricreare la voce di mio fratello dentro me stessa e di usarla, il che si rivelò una vera e propria sfida, dato che eravamo letteralmente diversi su tutto. Nella poesia *Il polacco, la matematica* rammento questo patto

adolescenziale tra me e mio fratello, e come: “Io imparavo la sua lingua / per me estranea, / imparavo a scrivere lui, non me stessa”.

Il poeta e romanziere etiope Endalegeta Kebede che ho incontrato durante l’International Writing Program in Iowa, disse che per lui la cosa più importante nella scrittura è dare voce agli esclusi, a coloro che non hanno voce nella società. Questa confessione venne fatta durante una discussione nella biblioteca pubblica di Iowa City e fu subito contestata da uno studente americano. Infatti, il cosiddetto dare voce a una persona in un modo o nell’altro emarginata, che non ha la possibilità reale di parlare a proprio nome, non è in realtà un’imposizione della propria voce, un’usurpazione? Con il pretesto dell’empatia – sosteneva lo studente – lo scrittore non sfrutta forse la sofferenza altrui per i propri fini artistici, per la propria fama, facendo ben pochi sforzi reali per affrontare il vero problema dell’emarginazione? E di conseguenza, queste voci emarginate non arrivano a noi (persone già di per sé privilegiate, se non altro per il fatto che abbiamo il tempo di leggere libri) in una forma distorta e falsificata, riproducendo stereotipi?

Le riserve dello studente americano non mi sorpresero, anche se era interessante che fosse un cittadino bianco di uno stato ricco a mettere in discussione le motivazioni di uno scrittore nero di un paese povero, uno scrittore che assai probabilmente sapeva qualcosa più di lui in tema di emarginazione ed esclusione. L’intera situazione, tuttavia, rientrava nel dibattito sull’“appropriazione culturale” (*cultural appropriation*), che da tempo si andava diffondendo ben oltre i confini degli Stati Uniti. Il problema dell’“appropriazione culturale” e della relativa censura (compresa l’autocensura degli artisti) esplose in tutta la sua forza col celebre caso di una poesia pubblicata nel 2018 dalla rivista “The Nation”. Si trattava di una poesia che metteva in atto l’appello di Endalegeta Kebede a dare voce agli esclusi. La poesia si intitola *How-To* ed è un monologo incisivo e conciso di quattordici versi, in cui una donna nera senza fissa dimora utilizza l’*African-American Vernacular English*, e cioè l’inglese colloquiale afroamericano (AAVE). Perché la poesia fece scandalo? Perché era stata scritta da un bianco, il giovane, ma già affermato poeta Anders Carlson-Wee. Tuonarono accuse di trattamento sprezzante della minoranza nera da parte di un bianco privilegiato, di uso illegale del Black English da parte di un uomo che non lo parla tutti i giorni e che ridicolizza la lingua, e quindi i suoi utilizzatori. Sotto la pressione dei commenti indignati, i redattori della sezione poesia di “The Nation” fecero autocritica, scusandosi per aver pubblicato in modo irresponsabile una poesia così inappropriata. Inoltre, l’autore stesso fece ammenda. È difficile non fare un’associazione con l’era del comunismo in Polonia, quando anche i testi e gli atti contrari alla dottrina di partito portavano all’obbligo di un’autocritica pubblica.

L’indignazione sarebbe stata giustificata se Anders Carlson-Wee avesse effettivamente ridicolizzato quella *homeless* afroamericana e il suo linguaggio, se, impersonandola nella sua poesia e parlando con la sua voce, l’avesse ritratta in modo

schematico, non veritiero. Questo è accaduto molte volte nella storia, quando gli artisti bianchi si sono cimentati nella rappresentazione della vita dei non bianchi, quindi mantenere la vigilanza in tal senso è naturale. Tuttavia, la cosa non dovrebbe implicare fanatismo. Se dico di aver letto più volte la poesia di Carlson-Wee e di trovarla un buon testo, vivo, pieno di comprensione e di rispetto, senza una traccia di condiscendenza o di disprezzo, mi esporrò all'accusa di non saperne nulla? Dopo tutto sono bianca anch'io. Ma Carlson-Wee venne difeso da John McWhorter, un linguista afroamericano specializzato, tra l'altro, in quel Black English impiegato dal poeta nella sua lirica. Sulle pagine di "The Atlantic" McWhorter scrisse in *There is Nothing Wrong With Black English*: "Spesso diciamo che vogliamo che i bianchi comprendano il dolore dei neri, l'esperienza dei neri, l'alterità dei neri. Vogliamo che entrino in empatia con noi. Ma gli artisti bianchi, una volta giunti a questa comprensione, cercheranno naturalmente, in quanto artisti, di esprimerla attraverso il loro lavoro. Dovremmo forse decretare che non possono farlo? Questo soffocamento della fondamentale creatività umana e del bisogno essenziale di scambio interculturale è forse degno di qualcosa di più grande? Non so cosa possa essere, se non il senso di vittoria per aver stabilito e imposto un certo dettame, la cui novità si esaurirebbe rapidamente. Eppure Carlson-Wee, come giovane bianco che dedica una poesia alla sofferenza di una senzatetto nera e cerca di immedesimarsi nei suoi pensieri e nelle sue emozioni, sembra mostrare proprio il tipo di empatia che desideriamo".

La questione dell'"appropriazione culturale", oggi ineludibile quando si pensa alla polifonia, alla pluralità delle voci in letteratura, è stata affrontata anche da Zadie Smith nel suo saggio *Fascinated to Presume: In Defence of Fiction* sulla "New York Review of Books". Sebbene la scrittrice rifletta principalmente sui compiti e sulle possibilità del romanzo, le sue considerazioni possono essere applicate altrettanto bene alla poesia, specie alla luce dello scandalo suscitato da quella pubblicata su "The Nation". Zadie Smith dice di sé: "Ho sempre avuto coscienza del fatto che la mia personalità è incoerente. Che ci sono molte voci contrastanti che mi fluttuano nella testa (...). Avevo l'impressione che anche i miei sentimenti e le mie convinzioni più forti potessero essere diversi se fossi stata la figlia dei vicini del nostro isolato, o figlia di un altro secolo, di un altro paese, di un Dio diverso. La mia mente vagava. Per fare un esempio concreto: se alla ragazza pakistana che abitava accanto capitava di dipingere un tatuaggio Mehndi sulle mie mani – e le piaceva fare pratica su di me – mi bastava un attimo per immaginare di essere sua sorella. Immaginavo di vivere con Asma, di sapere e sentire quello che sapeva e sentiva lei".

Ho un tipo di immaginazione simile. Non creo personaggi da romanzo, ma nelle poesie immagino come sarebbe essere un'anziana ballerina di flamenco, un sopravvissuto ebreo che si esibisce sul palcoscenico vestito come la sorella morta

(*Fratello e sorella*), o una suora che firma un’anguria scelta con il suo nome per riservarla a sé (*Nomi*), o un uomo disperato in cerca di cibo nella città di Homs assediata (*Cerotti*). E sono d’accordo con Zadie Smith quando scrive: “Non ho mai creduto che la mia voce sia completamente separata dalle molte altre voci che sento, incontro nelle mie letture e interiorizzo ogni giorno”. E anche: “La mia anima è offesa dall’idea – diffusa nella cultura di oggi e presentata in modi più o meno complessi – che possiamo e dobbiamo scrivere solo di persone che sono fondamentalmente «come» noi: in senso razziale, sessuale, genetico, nazionale, politico, personale. E che solo un’intima relazione autobiografica con un personaggio possa essere la base giusta per la narrativa letteraria. Io non ci credo. Se ci credessi, non avrei scritto nemmeno uno dei miei libri. [...] La letteratura ha sempre sospettato che nelle persone si nasconde molto più di quanto esse decidano di rivelare. La letteratura si è chiesta che cosa significhino le somiglianze tra le persone, dato il mistero profondo della coscienza stessa, che tante altre discipline – soprattutto la filosofia – hanno esplorato per millenni senza giungere a conclusioni definitive. La letteratura ha sempre diffidato di qualsiasi teoria dell’io che sembrasse basarsi principalmente sulle cose percepibili dall’occhio umano, cioè sugli aspetti materiali e ben visibili in mezzo alla folla di quello che siamo. La letteratura – almeno quella che valeva qualcosa – aveva molti dubbi, soprattutto su sé stessa. Aveva seri dubbi sulla natura dell’io”.

Empatizzare con altri, immaginare i loro pensieri, i loro sentimenti, costruire le loro voci in letteratura, comporta sempre il rischio di abusi, semplificazioni, falsità. Il che non significa che sia destinato a un fallimento etico e artistico del genere. Se non corriamo questo rischio, se dimentichiamo che “io è un altro”, rinunceremo all’empatia, alla compassione, alla curiosità verso le persone e il mondo, agli sforzi per costruire una comunità. E, come sottolinea giustamente Zadie Smith, toglieremo alla letteratura il principale strumento di esplorazione della natura umana: l’immaginazione.

T. S. Eliot, scrivendo nel saggio *Three Voices of Poetry* (*Le tre voci della poesia*) del suo lavoro sul dramma poetico *Murder in the Cathedral* (*Assassinio nella cattedrale*), ricorda come ideò i versi per il coro delle donne di Canterbury: “Dovetti fare un certo sforzo per identificarmi con queste donne, e non fermarmi a identifierle con me”. Forse è proprio da qui che si dovrebbe iniziare a parlare su come rendere giustizia ad altre voci, esseri, gruppi sociali in letteratura: non con divieti e rigori, ma valutando se, in una determinata opera, lo sforzo di identificazione vada nella direzione giusta, se sia una spedizione verso l’ignoto o una riduzione di quell’ignoto a misure, abitudini, modelli comodi e familiari. Entrare nella pelle di qualcun altro è un’operazione delicata, soprattutto quando si tocca una sofferenza che non si è vissuta in prima persona. Qualche mese fa ho scritto una poesia intitolata *Incontro*, ispirata alla storia di un amico scrittore americano che è volato in Polonia con un

dolore insopportabile alla schiena e ha trovato aiuto in una fisioterapista ucraina, profuga di guerra. Ho scritto questa poesia a due voci, una maschile e una femminile, la voce dell'uomo americano e la voce della donna ucraina, che si intrecciano, raccontando le loro storie radicalmente diverse, che però non sono prive di punti di contatto. Non ho avuto alcuna remora a creare la voce dello scrittore, mentre ho avuto enormi problemi nell'incarnare la rifugiata ucraina. Sono autorizzata a parlare a suo nome? Che ne so io dei traumi che ha subito? Eppure l'intuito mi ha detto di provarci. Ho basato la storia della fisioterapista sui racconti di diverse donne rifugiate che ho incontrato dopo lo scoppio della guerra su larga scala in Ucraina, oltre che su alcune conversazioni con le note poetesse ucraine Olena Huseinova e Marianna Kiyanovska. Il lavoro di immaginazione qui è stato principalmente quello di assemblare i frammenti delle storie che avevo ascoltato e di trovare il tono giusto, suggestivo, evitando il ricatto emotivo. So che una volta mostrerò questa poesia a Olena, e il suo giudizio per me sarà importante. Sono confortata dal fatto che Olena, che è anche giornalista di Radio Kultura, ha tradotto e letto altre due mie poesie sulla guerra in Ucraina nel suo programma notturno. Ha dato loro la propria voce, il che per me è la conferma più profonda che valeva la pena scriverle.

Ed ecco alcuni stralci della poesia di Olena Huseinova in una mia traduzione di servizio, una poesia senza titolo, che si riferisce ai suoi turni di notte alla radio ucraina, dopo lo scoppio della guerra. Uno dei nuovi compiti di Olena era quello di riferire le date e i luoghi delle evacuazioni da varie città, qui da Mariupol assediata:

\* \* \*

è la mia gola  
con una sciarpa intorno  
sciolta  
scivola  
e si solleva col vento  
verso sud  
è la mia gola  
ingoa  
polvere, fumo, nebbia  
le colonne nere  
della prima brigata corazzata  
(...)  
se potessi fermare il tempo  
arrotolarlo a spirale  
nel senso delle lancette dell'orologio  
arrotondarlo

e lisciarlo  
accostarlo con la lingua  
al palato  
ma il tempo scorre  
mi sfugge dalla gola  
gira la ruota:  
sono partiti quattordici autobus.  
ne sono arrivati solo tre  
quattordici sono partiti –  
sono arrivati tre

è la mia gola  
e dentro la voce  
diventa pesante  
e si strappa  
oltrepassa  
costole ed esofago  
ma si attacca  
agli autobus  
che non sono arrivati  
conto da uno  
a undici  
la mia voce  
si alza  
come la palla in una partita di pallavolo  
che poi cade su mani intrecciate  
e dico:

“Attenzione, attenzione, questi  
i posti di evacuazione:  
*Centro commerciale Port City e Terminal Lunačarskij.*  
Ripeto:  
*Terminal Lunačarskij e Port City”.*

\*

Che cos'è una voce? – si chiede Anne Carson nel poema-collage *Nox*, una struggente elegia per il fratello morto. Lo chiede ricordando una laconica conversazione che ebbero al telefono dopo la morte della loro madre. All'epoca non vedeva il fratello, figura misteriosa e tragica, già da molti anni:

Era come se la sua voce fosse coperta da qualcos'altro, come una specie di guscio, nero,

compatto – si schiarì per un attimo quando [Michael] disse “cervello di uccellino” (**E allora, cervello di uccellino, hai raggiunto la saggezza?**), dopo di che si offuscò di nuovo. In quel momento tutti gli anni e il tempo mi travolsero dentro, l’intera storia. Che cos’è la voce?

Per salutare e piangere Michael, Carson evoca *il Carme 101* in cui Catullo si rivolge al fratello morto. Il testo originale latino del poema apre *Nox*, e nelle pagine successive del libro la poeta lo traduce passo dopo passo, componendo un lemma in inglese per ogni parola latina. Queste voci di pseudo-dizionario sono esse stesse piccoli poemi personali in prosa. Le prove di traduzione del carme di Catullo si intrecciano nel libro con frammenti poetici, fotografie di famiglia, disegni e le rare – e per questo ancora più preziose – tracce di contatto con il fratello, come le cartoline postali che lui spediva senza un indirizzo di ritorno. La voce del poeta latino diventa qui un filtro o un catalizzatore, che permette di evocare la voce del defunto e di trovare la propria voce con cui poter parlare della perdita.

In *Nox* di Anne Carson, i tre tipi di voci che ho menzionato all’inizio – la voce introversa, quella estroversa e quella che risuona solo nell’incontro, nell’impatto con altre voci – creano una rara pienezza. Questa pienezza, paradossalmente – ed è forse questo per me l’ideale di plurivocità in poesia – dà anche conto della perdita, dell’assenza, del dubbio, dell’inconsapevolezza e della mancanza. Credo che Eliot l’avrebbe apprezzato.

# KRYSTYNA DĄBROWSKA FRA TESTIMONIANZA, COMPASSIONE E SFIDA

*Luigi Marinelli*

*A morte é a curva da estrada.*  
Fernando Pessoa, *A morte*

*Śmierć to kurwa na estradzie.*  
Krystyna Dąbrowska, *Droga szczóły* [“La strada delle api”]

Molti anni fa, per i venticinque interessati alla poesia polacca (a meno che non si tratti del “caso inconcepibile” di Wisława Szymborska<sup>1</sup>) mi capitò di scrivere un articolo che pretendeva di riassumere i diversi atteggiamenti del soggetto lirico nell’opera dei Grandi Maestri della poesia contemporanea, in particolare Miłosz, Herbert e la stessa Szymborska. Vi parlavo di “bando della lirica introspettiva” e del fatto che, allo stesso tempo, per molti dei poeti polacchi del XX secolo, certamente per i maggiori,

scrivere ha significato dover penosamente riflettere sul rapporto fra la Storia e le proprie singole storie, un rapporto in cui interiorità ed esteriorità si condizionano e si riflettono, e per cui, più che di una lirica introspettiva, si può non poche volte parlare di una certa e talora affatto involontaria tendenza all’epico e al sublime, sia pure nelle modalità stilistiche e tematiche del rango più basso (com’è il caso di Tadeusz Różewicz, il sublime dell’“immondezzaio”, o del minimalismo urbano di Miron Białoszewski [...] ), e dissimulata spesso sotto le maschere dell’ironia e dell’autoironia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Su questo cfr. Luigi Marinelli, *Il “caso inconcepibile” di Wisława Szymborska*, in I. Tomassetti, L. Marinelli, M. Iacobella (a cura di), *Donne in poesia. Per una mappa della poesia europea contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2025, pp. 429-449.

<sup>2</sup> Luigi Marinelli, *“La porta senza chiave”. Appunti sparsi sull’Io lirico nella poesia polacca contemporanea tra testimonianza, confessione e sfida (Miłosz, Herbert, Szymborska)*, in “Critica del testo” V, 2002 n. 1, numero monografico: *Tra dispersione e riconoscimento: l’Io lirico nella contemporaneità*, pp. 239-263 (la citazione da pp. 240-241).

Sulla scorta di un precedente fondamentale studio di Małgorzata Czermińska<sup>3</sup>, quel mio vecchio articolo tentava così di ridurre a tre (testimonianza, confessione e sfida) gli atteggiamenti dell’io lirico di poete e poeti polacchi verso la realtà, facendo tuttavia presente che “i tre atteggiamenti: testimonianza, confessione e sfida, possono essere descritti come univoci e come polarità solo nella teoria, in quanto modelli ideali”, mentre la posizione del soggetto nella lirica “si situa in qualche punto all’interno di queste polarità astratte”<sup>4</sup>.

Dovendo ora scrivere di Krystyna Dąbrowska (Varsavia 1979) poeta, saggista, traduttrice appartenente alla terza generazione successiva a quella dei Grandi Maestri del Novecento, a me pare che siamo di fronte a un vero e proprio paradosso, perché – pur essendo, la sua, una poetica anche molto introspettiva e spesso fondata su una partecipazione addirittura sensuale dell’io lirico alla realtà che “vede e descrive”<sup>5</sup> – *mutatis mutandis* la sua propensione sembra riproporre una condizione piuttosto simile a quelle sopra descritte, potendosi anche qui parlare della dominanza via via di una delle tre posture, “ma mai della totale esclusione di qualcuna. Le due polarità subordinate vengono trascurate dall’aut[rice] e passano inosservate al lettore, e tuttavia esse esistono. Sono presenti e agiscono quasi ‘sotto superficie’, benché non sembrino esercitare una visibile influenza sul carattere dell’enunciato”<sup>6</sup>. Si tratta in fondo dello stesso principio della compresenza delle tre “voci” della e nella poesia individuate da Eliot e rammentate da Dąbrowska nel suo saggio qui tradotto, dove – spiega la poeta – “per lo più, i tre tipi di voce si intrecciano, si sovrappongono, coesistono in diverse configurazioni e proporzioni, in modo palese o nascosto, richiedendo un ascolto attento, una lettura del testo”. Così nella sua poesia coesistono, si intrecciano e a volte si confondono i pronomi di prima, seconda e terza persona, singolare e plurale, maschile, femminile o neutro,

<sup>3</sup> Cfr. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków, 2000.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>5</sup> Le virgolette qui stanno a indicare quella sorta di mantra della poesia polacca moderna e contemporanea scaturito dall’invocazione del “poema nazionale” *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz (nella traduzione di Silvano De Fanti *Messer Taddeo*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 85): “Lituania, patria mia! Sei come la salute: / vi può apprezzare solo chi un giorno vi ha perdute. / Oggi la tua bellezza in tutto il suo incanto / mi appare e la descrivo, perché di te ho rimpianto”; nell’originale: “widzę i opisuję” [letteralmente: “vedo e descrivo”]. Sull’importanza dell’elemento visuale-descrittivo nella poesia di Dąbrowska si soffermò fra i primi Piotr Matywiecki, “*Styl istnienia*” (o “*Białych krzesłach*” e “*Biurze podróży*”), 2013, su *Literakie.pl*. Del suo culto per Mickiewicz, singolarmente accostato a Elisabeth Bishop in quello che definiva “un paragone apparentemente arbitrario”, dove “ogni verso è forte, succoso, non c’è un attimo di tregua, ogni verso è come una corda ben tesa”, Dąbrowska ha parlato nella conversazione con Jakub Winiarski *W sztuce nie ma demokracji. Rozmowa z Krystyną Dąbrowską*, 19 marzo 2014.

<sup>6</sup> Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, p. 25.

laddove l'io che vede e descrive può diventare qualsiasi elemento del mondo rappresentato, compreso quello inanimato.

Ma se è vero quanto appena detto, allora la lirica di Krystyna Dąbrowska s'inserisce appieno nel filone principale della poesia, non solo polacca, del secondo Novecento, e – come scrisse il critico Wojciech Szot al momento dell'uscita della raccolta del 2018 – “la tradizione di queste poesie è lunga, e Dąbrowska ha molti predecessori famosi in Polonia, ma è bello essere una continuazione creativa piuttosto che un epigono”. Il critico aggiungeva che Dąbrowska

dimostra che ci sono ancora voci nella poesia polacca le quali, senza ricorrere a esperimenti formali, sono in grado di raccontare in una forma facilmente comunicabile qualcosa che solo la poesia può trasmettere – la sorpresa, lo stupore, quel momento in cui in prosa tutto sarebbe troppo ovvio, e in poesia risveglia le nostre emozioni<sup>7</sup>.

Fu proprio per questo che assieme ad altri giurati ben più qualificati di me (c'erano carissimi amici come Anders Bodegård, grande traduttore svedese e perciò fra i maggiori artefici dei premi Nobel polacchi per la letteratura; Maria Délaperrière, la maggior polonista francese; Abel Murcia, allora direttore del Cervantes di Cracovia, anche lui poeta e ottimo traduttore in spagnolo; l'illustre critico e professore di Cracovia Marian Stala; lo scrittore, critico, traduttore e Presidente del PEN Club polacco Adam Pomorski), le attribuimmo nel 2013 il Premio Szymborska nella prima tornata di quella competizione che da allora divenne il maggior riconoscimento poetico in Polonia. Krystyna lo ricevette *ex aequo* con Łukasz Jarosz (1978), esponente di tutt'altra poetica<sup>8</sup>, come a dire che nella poesia polacca d'inizio XXI secolo la notevole varietà e molteplicità delle voci giovani non solo non ha invalidato, ma in qualche misura ha fatto propria, rinnovandola, la vecchia suddivisione fra un'ala più tradizionalista e una più sperimentalista, una più attenta alla forma del contenuto, l'altra alla forma dell'espressione poetica. E anche qui, ovviamente, senza rigidi steccati, a volte felicemente coesistendo nella scrittura di uno/a stesso/a poeta. Intervistata da Grzegorz Nurek in quell'anno per lei di grandi successi, Dąbrowska illustrava così con grande lucidità il proprio rapporto con la sperimentazione nella parola poetica, proponendo tra l'altro un interessante paragone con la pittura:

Cerco nella poesia un linguaggio che sia comunque uno strumento per affrontare la realtà, non un fine in sé. Francis Bacon, quando gli chiesero perché non fosse convinto della pittura astratta, rispose che ciò che chiamiamo astrazione in pittura – la pura musica dei colori, delle forme e dei piani – deve scontrarsi con la materia della vita, che

---

<sup>7</sup> Wojciech Szot, *Krystyna Dąbrowska, Ścieżki dźwiękowe*, 20.11.2018 su *Zdaniem Szota*.

<sup>8</sup> Di lui si può leggere in italiano l'antologia *La forza delle cose*, a cura di Alessandro Amenta, Genova, Liberodiscrivere, 2015.

resiste a questa musica. È solo da questa tensione, da questo contrasto, che nasce una vera pittura. Direi qualcosa di simile per la poesia. Questo non vuol dire che non apprezzi l'importanza di audaci esperimenti linguistici. Velemir Chlebnikov, geniale visionario, ha rivoluzionato il linguaggio della poesia; lo stesso Chlebnikov è l'autore di una poesia sconvolgentemente realistica sulla fame. Il punto è semplicemente che l'esperimento debba servire a qualcosa<sup>9</sup>.

Perché Dąbrowska scrive poesie? Sostanzialmente per un bisogno di capire il mondo, ascoltarne le voci vicine e lontane, familiari ed esotiche, e riraccontarlo a sé stessa e agli altri, dando cioè voce a quell'alterità, umana e non, che la poetessa sente come parte imprescindibile di sé e del proprio mondo. Anche se nel suo saggio qui tradotto la poeta fa riferimento ad altre tradizioni che le sono particolarmente congeniali, come soprattutto quella anglofona, se non altro per aver tradotto in polacco molta di quella poesia (e si veda anche il toccante accenno a *Nox* di Anne Carson nel suo saggio qui tradotto), a me pare che – indirettamente e perfino inconsciamente – si possa far riferimento anche a un certa linea di pensiero più specificamente polacca, quella che trova espressione in quell'incontro con l'altro che per Ryszard Kapuściński costituiva il fine vero e veridico del mestiere di reporter<sup>10</sup>: nella citata intervista del 2014 con Jakub Winiarski, Dąbrowska parlava per l'appunto dell'"impulso cronachistico" della sua ispirazione<sup>11</sup> (e vengono alla mente anche Zbigniew Herbert e, quasi di conseguenza, Konstantinos Kavafis, da lei amatissimo). Direi allora che, anche per Dąbrowska, il senso principale della scrittura poetica è l'esercizio dell'empatia, della solidarietà e della libertà, il che non significa affatto che la poesia debba essere per forza di cose "impegnata". L'impegno che davvero le interessa si manifesta nella costante attenzione all'altro da sé e nel cercare di dargli voce. Sul numero del 3 novembre 2020 della rivista "Pismo" pubblicò un saggio intitolato "La città libera della poesia", in cui chiariva con lucidità il suo punto di vista:

Alle letture poetiche spesso cade la domanda se la poesia debba essere impegnata. Rispondo che può esserlo, ma non deve, che dipende da cosa intendiamo con questo: se si tratta dello studio delle relazioni interpersonali in un concreto contesto sociale, questo è stato e sempre sarà un'energia propulsiva importante per la scrittura. Ma se si trattasse del fatto di creare componimenti a tesi sottoponendoli a una visione politica,

---

<sup>9</sup> Krystyna Dąbrowska, *Wiersz przychodzi sam*, intervista con Grzegorz Nurek, *Tygodnik Powszechny*, 2013 n. 41.

<sup>10</sup> Fra tanti esempi possibili, si vedano i saggi raccolti nel volumetto Ryszard Kapuściński, *L'altro*, trad. di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2006, dove a p. 50 leggiamo: "Ho sempre visto il mondo come una grande torre di Babele. Ma una torre dove Dio ha mescolato non solo le lingue, ma anche culture e costumi, passioni e interessi, facendo del suo abitante una creatura ambivalente, comprendente in sé l'io e il non io, sé stesso e l'altro, il simile e l'estraneo".

<sup>11</sup> Winiarski e Dąbrowska, *W sztuce nie ma demokracji*.

foss’anche quella più giusta, questo tipo di servizio non serve alla poesia. Rispondendo, quasi sempre mi ingolfo in sottili distinguo, perché in ogni caso non vorrei suggerire che la letteratura possa ignorare la società e i suoi problemi. Sostanzialmente sostengo che la poesia è una sfera di libertà interiore, sia per chi scrive che per chi legge. Uno che si rivolge a un libro di poesia non “deve” nulla: né temere che “non capisce” – perché quella poesia è per lui o lei, non viceversa; né sentirsi in obbligo di valutare i testi secondo una presunta importanza o attualità delle questioni che trattano; né vergognarsi del fatto che qualcosa che incanta ed entusiasma altri per l’appunto non incanta e commuove lui o lei. Una poesia è lo spazio in cui si incontrano due sensibilità: quella della persona che l’ha scritta e quella di chi la legge, e solo da/in questo contatto ha inizio la sua azione. È uno spazio di libertà<sup>12</sup>...

Ecco che per la poesia di Dąbrowska non vale la divisione proposta qualche anno fa da Ryszard Nycz (che infatti non la citava affatto) fra poeti/e “impegnati/e” e “incomprensibili” relativamente alla poesia polacca degli esordienti nell’ultimo quarto di secolo<sup>13</sup>, una tipologia che – purtroppo – sembra valida per altre situazioni locali, compresa quella italiana. Alla bipartizione proposta da Nycz, un po’ per celia, un po’ per non morire, si potrebbe forse aggiungere la schiera dei poeti improvvisatori occasionali da *social media* (in cui magari le due suddette tipologie si mescolano, e che giustamente lo studioso polacco non prendeva neanche in considerazione). La poesia di Krystyna Dąbrowska non è né impegnata (se questo ha da significare un qualche vincolo ideologico), né incomprensibile, né tanto meno improvvisata. Proprio come faceva Szymborska, non pubblica molto (dal 2006, anno del primo volume *Biuro podróży* [“Agenzia viaggi”], sono apparse cinque raccolte; dall’ultima del 2022, *Miasto z indu* [“Città di indio”], sono tratte le due poesie qui tradotte). Forse per un certo slittamento del momento dell’esordio è nata come già matura, “classica”, e da questo punto di vista ha ben poco di generazionale:

Per diversi anni ho cercato il mio modo di parlare. C’è stato un momento in cui quello che scrivevo mi sembrò artificioso, rigido, completamente incompatibile con la mia esperienza reale, così dissi addio alle poesie per molto tempo. Iniziai a prendere appunti, a scrivere scene, dialoghi ascoltati, osservazioni libere, tutto ciò che mi interessava e che non rientrava nella formula di una poesia. E verso la fine dei miei studi, da questi appunti casuali nacquero inaspettatamente poesie molto diverse, più vicine alla mia vita, migliori e peggiori, ma che mi davano la sensazione di parlare con la mia voce. Finirono poi nel mio volume d’esordio<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Krystyna Dąbrowska, *Wolne miasto wiersz*, su *Pismo*.

<sup>13</sup> Cfr. Ryszard Nycz, *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej poezji polskiej współczesnej*, in «Teksty Drugie», 2020 n. 5.

<sup>14</sup> Krystyna Dąbrowska, *Wiersz przychodzi sam*, intervista con Grzegorz Nurek.

---

In un'altra dichiarazione autotematica riprodotta nella quarta di copertina della raccolta del 2018 *Ścieżki dźwiękowe* [Tracce sonore], la poeta chiariva anche con maggior evidenza il diuturno procedimento creativo che, con l'intermediazione del taccuino, lega fra loro il momento dell'ispirazione e la stesura finale del testo poetico:

Le poesie di questo libro hanno richiesto molto tempo per essere create. Anche quelle che mi sono venute all'improvviso, apparentemente pronte, sono state precedute da un lavoro intenso, durato mesi e a volte anni. Ognuna di esse ha una sua storia a più fasi: il suo inizio è spesso una storia che ho *sentito* da qualcuno, poche parole che hanno *suonato* al mio *orecchio* e hanno iniziato a vivere di vita propria nella mia immaginazione, un ricordo risvegliato da uno stimolo del presente, un nuovo luogo, un paesaggio, una *conversazione*. Sono le *conversazioni* e gli incontri con le persone, tutto ciò che nasce dalle situazioni interpersonali, ad essere più importanti per queste poesie. E il taccuino in cui annoto frammenti scolti, frasi, immagini, *dialoghi*, e che svolge per me il ruolo di un quaderno di schizzi per un pittore.

Ho volutamente messo io in corsivo alcuni termini di questa dichiarazione, per sottolineare quanto importante sia l'elemento, per così dire, fonico e uditivo, conversazionale e dialogico nella poetica di Dąbrowska. Si potrebbe anzi dire che la sua poesia, in cui all'inizio sembrava prevalere un'attitudine descrittiva, ha sempre più acquisito una connotazione narrativa e dialogica, in cui risulta rilevante quell'elemento uditivo sotteso al stesso titolo della citata raccolta del 2018.

Sempre ricorrendo a una di quelle dicotomie che, pur nella loro astrazione e vaghezza rispetto al corpo vivo dei testi, servono tuttavia a tracciare delle linee critiche generali, scrivendo di Elisabeth Bishop messa a confronto con Wisława Szymborska, un altro poeta, traduttore e critico polacco della generazione precedente, Stanisław Barańczak, aveva proposto di distinguere due categorie di poeti: quelli “del rotolo” (*rulonowcy*), che nella loro vita scrivono come un unico poema in parti con variazioni sullo stesso tema; e quelli “della cornice” (*ramkowcy*), che scrivono cioè le loro poesie, ognuna diversa e irripetibile, non su un rotolo continuo, ma su fogli separati<sup>15</sup>. Senza dubbio Krystyna Dąbrowska appartiene più alla seconda categoria. E anche per questo la sua si può definire una poesia dello stupore, proprio come quella di Szymborska o di Bishop, dove peraltro non si può neanche dire che prevalga l'elemento “femminile”, se non fosse per la schiera perlopiù anonima di donne che il soggetto lirico di questa poesia incontra, osserva, ascolta, descrive, con le quali dialoga e si confronta; e se non fosse anche per la evidente predilezione di Dąbrowska-traduttrice per le poete e scrittrici da tradurre: oltre alla stessa Bishop, Kim Moore, Nuala Ní Dhomhnaill, Ruth Padel, il

---

<sup>15</sup> Cfr. S. Barańczak, *Kartografia bezdomności*, in E. Bishop, 33 wiersze, traduzione e cura di S. Barańczak, Kraków 1995.

divertente libro di Nadège de Peganov sulle dieci “tipologie mascoline”, lo sconvolgente resoconto della ruandese sua coetanea Annick Kayitesi sul massacro dei Tootsi, infine, e forse soprattutto, Louise Glück, della quale Dąbrowska ha tradotto in polacco ben tre raccolte (benché molti siano ovviamente anche gli scrittori maschi da lei occasionalmente tradotti: Yehuda Amichai, W.C.Williams, Yeats, Thom Gunn, Charles Simic, Jonathan Swift, Robert Frost).

Anche nel vario rapporto con la pluralità di voci da lei restituite con la propria voce sta ovviamente uno dei segreti della polifonia nella poesia di Dąbrowska. In una lunga intervista video rilasciata al soporifero, ma bravo scrittore e critico Adam Poprawa al Salone Silesius di Breslavia per la Giornata internazionale della poesia il 21 marzo 2023, la poeta riaffermava infatti il valore della traduzione come dialogo fra alterità, nella diversità spesso anche totale rispetto alla propria poetica e visione del mondo, com’è ad esempio evidente nel caso di Louise Glück. La traduzione – vi diceva – in tanti casi è anche riposo da sé stessi, con l’ingresso in un mondo altro e di altri, per vedere e sentire come quel mondo “suona” nella propria lingua<sup>16</sup>.

Come accennavo, nella lirica di Dąbrowska c’è al tempo stesso un forte elemento narrativo, classico e herbertiano (“evito i commenti tengo a freno le emozioni registro i fatti”<sup>17</sup>) o – per fuoriuscire dalla scrittura letteraria – c’è qualcosa che può perfino ricordare il cinema di Kieślowski, in quello che chiamerei il suo “empatico distacco” che – come afferma nel saggio qui tradotto – serve a evitare il “ricatto emotivo”. Un distacco che è frutto al tempo stesso di testimonianza, compassione e sfida, anche verso la realtà più cruda: quella della guerra o del dramma dell’emigrazione, della malattia o della dura condizione degli esseri umani (e qui sì, soprattutto delle donne) in tante società, o anche quella degli animali. Fra le poesie non ancora pubblicate in raccolta ce n’è una, “La casa degli animali”, che, senza accondiscendere a nessun ricatto emotivo, narra della solidarietà fra un cavallo cieco e la sua guida, un asinello:

Pascolavano insieme su un campo. L’asinello  
Era talmente piccolo che poteva nascondersi sotto la pancia del cavallo.  
Dovunque trotterellasse, il cavallo gli correva dietro,  
non gli si allontanava, ossuto, bianco come uno spettro. [...]

Finalmente liberi da qualunque servitù,  
dai sederi di Don Chisciotte e Sancio Panza.  
Avevano sbalzato dai loro dorsi i racconti degli altri<sup>18</sup>. [...]

---

<sup>16</sup> *Salon Silesiusa: Krystyna Dąbrowska*, su *Youtube*.

<sup>17</sup> Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 1993, p. 227.

<sup>18</sup> Krystyna Dąbrowska, *Dom zwierząt*, su *Dwutygonik.com* n. 366 (agosto 2023).

Erano loro stessi il racconto.

C'è molta attenzione al dettaglio concreto: saranno la sua prima formazione di artista grafica all'Accademia di Belle Arti di Varsavia e la sua passione per la fotografia? Il "diaframma" che dà il titolo alla sua raccolta del 2014 (*Czas i przestona* – "Il tempo e il diaframma"), si apre e si chiude lasciando il più delle volte intuire lo sfondo, immaginare e ricostruire ciò che sta intorno all'immagine e dietro. Come ha scritto giustamente Joanna Grądziel-Wójcik:

Nella poesia di Krystyna Dabrowska, l'aspetto più importante si gioca nella tensione tra un'immagine descritta in modo evocativo e che definisce la densità materiale del mondo poetico, e la sua profondità o interiorità metaforica, ciò che accade al di là di essa e che sul piano del mondo rappresentato è stato solo suggerito, velato e distanziato<sup>19</sup>.

Ecco anche perché la sua poesia si muove spesso fra contrasti di luce, dando luogo a un qualcosa di quasi caravaggesco nella visione. Come in quella poesia del volume *Sedie bianche* dove le scarpe, lasciate "tra la strada e il tempio [...] come in una barca", diventano vettori di una improvvisa quanto fuggevole illuminazione metafisica, che è al tempo stesso una bruciante messa alla prova del soggetto lirico:

Nell'atrio  
tra la strada e il tempio  
stanno le mie scarpe  
dopo aver camminato un giorno intero.

Giaccono come in una barca  
al bordo di un tappeto  
su cui cammino  
come sull'acqua.

Sono sporche, e però  
le tocca la luce  
ci guarda dentro,  
le prova.

Come le starebbero?  
Attendo scalza.

---

<sup>19</sup> Joanna Grądziel-Wójcik, *Śunąć krawędzią. Chusty, buty i przestony w poezji Krystyny Dąbrowskiej*, in Eadem, *Przyniarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, p. 97.

Vanno bene? È fuggita.  
E le scarpe, di nuovo ai miei piedi, bruciano<sup>20</sup>.

O come quando parla della nonna ormai cieca e sorda:

Quasi non ci vedeva più e sentiva poco,  
ma la sua voce vedeva e sentiva.  
Non distingueva il giorno dalla notte.  
Nella sua voce c'era la luce<sup>21</sup>.

Le poesie di Krystyna Dąbrowska sono piccole cronache (ancora Herbert e Kavafis), e racconti sia di quotidianità che di viaggi e paesaggi esotici, dove però quello che la soggetta lirica indaga e su cui sofferma lo sguardo sono elementi di un'altra quotidianità, fatta di oggetti, di movimenti, di voci altre, una “visione ragionante” fatta di una “quotidianità trasfigurata”, come scrisse la critica Iwona Smolska a proposito del suo secondo volumetto poetico, *Białe krzesła [Sedie bianche]*, 2012]<sup>22</sup>. Ad attirare lo sguardo della poeta sono, sì, le persone, ma attraverso un procedimento straniante principale che è la metonimia. E così, quando parla di vestiti o di scarpe o di veli, parla di esseri umani, specie di donne, e della loro esistenza e resistenza contro la morte nelle sue varie manifestazioni, comprese le “piccole morti”, quelle che – lo sappiamo – accompagnano le vite di noi tutti, come può essere la fine di un amore (una materia che, almeno tematicamente, la accomuna a Louise Glück). La morte, intesa così, come inseparabile compagna della vita – o sua “sorella siamese”, come scrisse Aleksander Wat, altro poeta certamente amato da Dąbrowska –, è tema ricorrente nella sua poesia. E lo è – come sempre – apotropaicamente, fino all'amaro sberleffo della poesia posta qui in epigrafe (anche questa dedicata alla nonna), che, storpiandolo infantilmente, fa il verso a un celebre verso di Pessoa, e allora “la morte è una curva sulla strada” diventa “la morte è una puttana su un palco di teatro”, perché “si sa, la strada da una lingua / a un'altra lingua è piena di curve”<sup>23</sup>. “Si scrive contro la morte [...] il mio atteggiamento verso la morte è ingenuamente ribelle, non riconciliato”, avrebbe detto nella citata intervista del 2014 con Jakub Winiarski<sup>24</sup>. Esserci ed essere per la morte sono davvero la stessa cosa. Il nulla e il concreto si completano, compensano e compenetrano a vicenda. La poesia rappresenta allora la fragile

<sup>20</sup> Krystyna Dąbrowska, *Buty* [„Scarpe”], in Eadem, *Białe krzesła*, Poznań, WBPiCAK, 2012, p. 13.

<sup>21</sup> Krystyna Dąbrowska, *Głos babci* [“La voce della nonna”], in Eadem, *Ścieżki dźwiękowe*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2018, p. 34.

<sup>22</sup> In questi termini si esprimeva anche la critica Iwona Smolska a proposito del secondo volumetto di poesie di Dąbrowska, “Sedie bianche” uscito nel 2012, cfr. Iwona Smolska, *Codziennałość przemieniona (o Białych krzesłach)*, su *literackie.pl*.

<sup>23</sup> Krystyna Dąbrowska, *Droga pszczół*, in Eadem, *Ścieżki dźwiękowe*, p. 25.

<sup>24</sup> Winiarski e Dąbrowska, *W sztuce nie ma demokracji*.

(r)esistenza della vita che trae forza e senso da certi suoi elementi di estrema e perfino banale quotidianità. Lo si vede bene quando la poeta si confronta con i temi più drastici e purtroppo sempre molto attuali: la guerra (*Kosmos*, *Cerotti*), la condizione dei profughi (*Non avevo mai pensato di fare il pane*), la pandemia (*Quando sarà finita...* incipit della poesia che poi avrebbe significativamente cambiato titolo in *La bandierina di cuoio*).

In *Non avevo mai pensato...* nel linguaggio e nell'esistenza di un profugo il “lievito madre” diventa semplicemente “madre”, qualcosa di profondamente affettivo e affettuoso che, come una mamma, si sposta con lui ritrovando “casa” dovunque sia costretto a spostarsi; in *Cerotti* un uomo affamato durante un assedio vaga fra le macerie di un centro commerciale e trova delle scatole di cerotti depilatori, cerca di sfamarsi con le strisce di miele che ci sono rimaste appiccicate e poi ne “riempie lo zaino / per i parenti, / i vicini, / il suo quartiere”; in *La bandierina di cuoio* la pandemia da Covid (che non viene nominata) palesa d'un tratto l'estrema fragilità dei corpi umani, divenuti “come interruttori di semafori / su attraversamenti pedonali / coperti con le X di un nastro nero”, mentre riprende piede la durezza e durevolezza degli oggetti, di quella personale “Biblioteca dei Materiali” (il riferimento è alla *Materials Library* di Londra) fatta di piccole cose e ricordi – una pezzuola, un bruschino, l'acqua gelida del Baltico – che, con la loro totale alterità, rappresentano ora la vera identità del soggetto lirico:

sento come mi restringo impercettibilmente  
mentre dentro di me la biblioteca s'ingrandisce.  
Quando sarà finita forse ne sarò  
del tutto risucchiata  
e sarò tartaruga, cometa,  
pelo di gatto<sup>25</sup>.

Ritroviamo quest'uso metonimico/metaforico a proposito di un tema tanto “universale” quanto poeticamente pericoloso come quello del dolore e della necessità di una qualche ricostruzione identitaria dopo la fine dell'amore: anche questa – dicevo – una condizione di (r)esistenza contro la morte, che la poeta esprime dando vita a una pianta al tempo stesso reale e immaginaria, chiamandola col bellissimo neologismo ossimorico *Rozpaczulg*, composto di *rozpacz* / “disperazione”, “tormento” (lo stesso termine che Szymborska dichiara essere uno dei suoi “segni particolari” in chiusura della poesia *Il cielo*<sup>26</sup>) e di

<sup>25</sup> Krystyna Dąbrowska, *Skórzana chorągiewka* [“La bandierina di cuoio”], in Eadem, *Miasto z Indu*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2022, p. 48.

<sup>26</sup> “Miei segni particolari: / incanto e disperazione”, in Wisława Szymborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2009, p. 495. Sulla poesia *Il cielo* e sull'endiadi “incanto e disperazione” (*zachwyt i rozpacz*), mi permetto il rimando a Luigi

*ulg*/"conforto", "consolazione". Al momento della prima pubblicazione su rivista di questa poesia, l'autrice ne raccontò la nascita:

Ai Kew Gardens di Londra ho visto dei fiori provenienti dall'Africa del Sud, un'area spesso devastata dagli incendi. Le piante che cercano di sopravvivere in queste zone sono diventate così esperte che il fuoco non è in grado di distruggerle completamente: alcune sviluppano sistemi di radici che permettono loro di rinascere anche dopo esser state bruciate, in altre il fumo provoca la germinazione dei semi e ne accelera la ricrescita. Leggendole, sapevo che queste informazioni avevano forza di metafora, ma non avevo previsto gli eventi che hanno fatto sì che da loro germogliasse questa poesia<sup>27</sup>.

Perdendo il tratto delicato del suono della parola femminile in polacco (da pronunciare *\*rospaceulg*), ho provato a rendere il nome poetico di questa pianta con un simile neologismo: "Confortormento", purtroppo maschile, come il suo traduttore. Ma chi è in questa lirica il tenore e chi il veicolo del tropo? Di una persona quando è bella si dice che è un fiore, ma qui il fiore brucia, la pianta e l'essere umano condividono una sorta di distruzione, perdita e smarrimento (il fumo!). È il potere distruttivo, ma anche purificatore del fuoco. Non diversamente – parlando della relazione fra acqua e identità in *Plainwater*, e riferendosi anche a *Nox* di Anne Carson –, Antonella Anedda si chiedeva:

Quando è che una cosa diventa un'altra e come avviene? Poesia, racconto, biografia, io, tu, loro, esistono davvero? I nomi hanno senso, i pronomi sono reali sono solo scritti sull'acqua? [...] Chi sei tu, chi sono io? [...] Dove finisce la poesia? Dove iniziamo noi?<sup>28</sup>

Quell'io che – secondo il Benveniste di un famoso saggio sulla soggettività<sup>29</sup> – ha senso e può dire "io" solo in rapporto a un "tu", senza il quale perde il proprio senso (si veda in *Rozpaczulg*/*Confortormento* la declinazione in tutti i suoi casi del pronomine *ty*/"tu"), comincerà a riacquistarlo solo scuotendosi (ci vuole magari l'ironia di uno starnuto), quando comprenderà che il "tu" a cui riferirsi è molto più ampio e inebriente di quel singolo "tu" che ha causato l'incendio. *Rozpaczulg* ("Confortormento") è una poesia del dolore e della fine, sì, ma anche della possibile rinascita: una condizione che va ben oltre la singolarità e coinvolge tutte e tutti,

---

Marinelli, *Incanto*, in A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, Szymborska. Un alfabeto del mondo, Roma, Donzelli, 2016, pp. 91-104.

<sup>27</sup> Krystyna Dąbrowska, *Rozpaczulg*, su *Przekrój*, 20 marzo 2020.

<sup>28</sup> Antonella Anedda, *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in Amelia Valtolina, Camilla Miglio, Alessandro Baldacci (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Le Lettere, Firenze, 2023, pp. 92-93.

<sup>29</sup> Cfr. Émile Benveniste, *La soggettività nel linguaggio*, in Idem, *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, il Saggiatore, Milano 1971, pp. 310-320.

---

chiunque abbia vissuto il senso di morte e totale smarrimento del proprio “io” a motivo della perdita/tradimento/abbandono di quel “tu” che gli attribuiva un senso.

\*\*\*

In polacco per indicare la parentela tra fratelli e sorelle c’è un’unica parola di genere neutro – *rodzeństwo*. È il titolo della poesia di Dąbrowska ispirata alla storia di una coppia di giovani ballerini ebrei russi, i gemelli Sylvin e Malka Rubinstein, famosi in tutta Europa nel primo dopoguerra col nome di Imperio e Dolores, soltanto uno dei quali, il fratello, sarebbe sopravvissuto alla Shoah, continuando poi a danzare da solo il flamenco nelle vesti femminili della sorella uccisa a Treblinka<sup>30</sup>. Quando uscì in italiano una prima raccolta di poesie di Krystyna Dąbrowska, il curatore Leonardo Masi non poté far altro che tradurre il collettivo neutro *Rodzeństwo* con “Fratello e sorella”<sup>31</sup>. Ma si tratta di un’endiadi, il concetto è unico, e in questo caso non riguarda neanche la parentela, ma l’identità/alterità esistenziale di fratello e sorella, racchiusa in quella sola parola né maschile né femminile, che ha radice in comune col verbo *rodzić* – “generare”, “far nascere”, “dare la vita”:

Pensò che se era sopravvissuto  
era soltanto per incarnarsi in lei nella danza.

Ecco. Io credo che in questa storia e in questa figura, come pure in un altro sdoppiamento/unione – il suo personale di giovane “umanista” col fratello “matematico” – sia racchiuso molto del modo in cui Krystyna Dąbrowska “vede e descrive” la vita, le persone, le cose, e quindi la sua stessa poesia. L’infinita pluralità delle voci del mondo non è sopprimibile. Sopravvive alla morte e rinasce, come la pianta dell’amore perduto. In fondo ci sta dicendo che siamo un po’ tutti come quella pianta; o come lei e suo fratello che, malgrado o in forza della loro diversità, riuscivano a superare i propri limiti scambiandosi a scuola compiti e identità; oppure, rimasti soli, siamo come quel ballerino che continua a danzare nelle vesti della sorella morta.

La maggiore espressione di testimonianza, confessione e sfida della vita – e della poesia che non ne è che un tropo – è quella che inevitabilmente ci porta a uscire da

---

<sup>30</sup> Su di loro si può leggere il libro *Dolores & Imperio. Die drei Leben des Sylvin Rubinstein*, Kiepenheuer&Witsch, Köln 2000 di Kuno Kruse il quale, assieme al regista polacco Marian Czura, nel 2004 realizzò anche il film documentario *Er tanzte das Leben*.

<sup>31</sup> Cfr. Krystyna Dąbrowska, *Fratello e sorella*, in Eadem, *La faccia del mio vicino*, a cura di L. Masi, Vecchiano, Valigie Rosse, 2017, p. 71.

noi stessi e ad essere con altri e per altri, nella continua, stupefacente scoperta del semplice fatto che “io è un altro”.

### *Bibliografia*

- Adam Mickiewicz, *Messer Taddeo*, a cura di Silvano De Fanti, Venezia, Marsilio, 2018.
- Amenta, Alessandro (a cura di) *La forza delle cose*, Genova, Liberodiscrivere, 2015.
- Anedda, Antonella, *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in Amelia Valtolina, Camilla Miglio, Alessandro Baldacci (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 92-93.
- Benveniste, Émile, *La soggettività nel linguaggio*, in Idem, *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 310-320.
- Czermińska, Małgorzata, Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie, Kraków, Universitas, 2000.
- Dąbrowska, Krystyna, *Białe krzesła*, Poznań, WBPiCAK, 2012.
- Dąbrowska, Krystyna, *Wiersz przychodzi sam*, intervista con Grzegorz Nurek, in «*Tygodnik Powszechny*» 41 (2013).
- Dąbrowska, Krystyna, *La faccia del mio vicino*, a cura di L. Masi, Vecchiano, Valigie Rosse, 2017.
- Dąbrowska, Krystyna, *Droga pszczół*, in, *Ścieżki dźwiękowe*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2018.
- Dąbrowska, Krystyna, *Ścieżki dźwiękowe*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2018.
- Dąbrowska, Krystyna, *Miasto z Indu*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2022.
- Grądziel-Wójcik, Joanna, *Śunąc krawędzią. Chusty, buty i przestony w poezji Krystyny Dąbrowskiej*, in Eadem, *Przyniarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016
- Herbert, Zbigniew, *Rapporto dalla città assediata*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 1993.  
<https://www.tygodnikpowszechny.pl/wiersz-przychodzi-sam-20722>.
- Kapusciński, Ryszard, *L'altro*, trad. di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano, 2006.

Kruse, Kuno, *Dolores & Imperio. Die drei Leben des Sylvain Rubinstein*, Köln, Kiepenheuer&Witsch, 2000.

Marinelli, Luigi, "La porta senza chiave". *Appunti sparsi sull'Io lirico nella poesia polacca contemporanea tra testimonianza, confessione e sfida* (Mitosz, Herbert, Szymborska), in "Critica del testo" V/1 (2002), numero monografico: *Tra dispersione e riconoscimento: l'Io lirico nella contemporaneità*, pp. 239-263.

Marinelli, Luigi, *Incanto*, in A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 91-104.

Marinelli, Luigi, *Il "caso inconcepibile" di Wisława Szymborska*, in I. Tomassetti, L. Marinelli, M. Iacovella (a cura di), *Donne in poesia. Per una mappa della poesia europea contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2025, pp. 429-449.

Nycz, Ryszard, *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej poezji polskiej współczesnej*, in «Teksty Drugie» 5 (2020).

Szymborska, Wisława, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2009

### *Sitografia*

Dąbrowska, Krystyna, *Dom zwierząt*, su *Dwutrygonik.com*, n. 366 (agosto 2023).  
<https://www.dwutrygodnik.com/wiersz/10819>

Dąbrowska, Krystyna, *Piotr Matywiecki*, "Styl istnienia" (o "Białych krzesłach" i "Biurze podróży"), 2013, su *Literakie.pl*.  
<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=3762&lang=PL>

Dąbrowska, Krystyna, *Rozpaczulga*, su *Przekrój*, 20 marzo 2020.  
<https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/rozpaczulga/>

Dąbrowska, Krystyna, Wolne miasto wiersz, su Pismo.  
<https://magazynpismo.pl/kultura/esej-kultura/wolne-miasto-wiersz-krystyna-dabrowska-poezja/?seo=pw>

*Salon Silesiusa: Krystyna Dąbrowska*, su *Youtube*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Uc5Bdf9wUwQ>

Smolska, Iwona, Codziennałość przemieniona (o Białych krzesłach) su *literackie.pl*.  
<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=3720&lang=PL>

---

*Krystyna Dąbrowska fra testimonianza, compassione e sfida*

---

Winiarski, Jakub, *W sztuce nie ma demokracji. Rozmowa z Krystyną Dąbrowską*, 19 marzo 2014.

<http://www.literaturajestsexy.pl/w-sztuce-nie-ma-demokracji-rozmowa-z-krystyna-dabrowska/>

Wojciech Szot, *Krystyna Dąbrowska, Ścieżki dźwiękowe*, 20 novembre 2018.

<https://zdaniemszota.pl/2123-krystyna-dabrowska-sciezki-dzwiekowe>