

Uno straniero in (e l') Italia: Janko Polić Kamov (1886–1910)*

Mladen Machiedo
Facoltà di Lettere, Zagreb

«...il mio cervello schizza nelle altitudini e il cosmo
n'è pieno come la terra è piena di sole».
(J. Polić Kamov, *Palude disseccata*)

«Ricordi gli assalivano il cervello rimuginante».
(J. Joyce, *Ulisse*)

In questa riassuntiva variante italiana l'autore recupera il filone principale d'un suo breve «romanzo critico» (precedentemente apparso nella rivista zagabrese «Croatica»), alquanto arricchito in seguito alle supplementari considerazioni teoriche d'un altro testo. I punti d'appoggio di tale rielaborazione sarebbero: il problema del tardo riconoscimento del giovanissimo Janko Polić Kamov e della sua ingiustificata assenza nel contesto europeo; la metà (o quasi) dei suoi ultimi cinque anni attivi divisa tra l'Italia (in maggior parte), la Francia e la Spagna (dove morì); l'anonimato dello straniero che, pur bilingue o quasi, non s'iscrisce; il suo modo aggiornatissimo di considerare l'Italia; i confronti tra quest'autore anticrepuscolare (anche se malato di tisi) e la scapigliatura lombrosiana, i futuristi, Svevo, Pirandello, Campana ed altri; la possibile lettura di *Palude disseccata*, opera tripartita, come ripercorso/antitesi de *La Divina Commedia*, quindi romanzo mitologico oltreché psicologico; infine la collocazione di questo scrittore, difficilmente classificabile, tra un'«esplosiva» protoavanguardia e un'intuizione postmoderna.

Il nome d'un autore «nuovo», in realtà scomparso da molti decenni, suscita subito due domande: una informativa da attribuire ipoteticamente al lettore, l'altra provocatoria suggeritagli da chi scrive: Chi è Janko Polić Kamov? Perché questo scrittore non è (ancora!?) incluso tra i nomi di fama europea?

* La stesura definitiva della conferenza tenuta nell'Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Udine il 29 novembre 1988, preceduta da un «Venerdì letterario» zagabrese, dal titolo *Il Kamov 'estero' ('Inozemni' Kamov)*, all'inizio d'un ciclo di conferenze organizzate in collaborazione con la «Société Européenne de Culture» (tramite il rispettivo Centro Zagabrese per la RS di Croazia) il 24 ottobre 1986.

La risposta alla prima domanda è facile: Janko Polić Kamov è un autore croato del primissimo novecento, morto a soli 24 anni nel 1910, la cui *Opera omnia* (*Sabrana djela*, nell'ed. O. Keršovani, Rijeka/Fiume, 1984) conta quattro volumi, essendo stato sfortunatamente perso quanto costituirebbe un quinto tomo.¹ Croato, dunque, che non ha mai visitato la Polonia ossia la patria erroneamente attribuitagli dalla garzantiana *Enciclopedia dello spettacolo* (ed. 1984, p. 490), lasciatisi ingannare forse (!?) dall'etimologia approssimativa del suo cognome, ignorando pertanto in maniera assoluta i rapporti di Polić (registrato appena quale «autore drammatico») con l'Italia e con il mondo neolatino in generale. Riappare nella citata *Opera omnia* l'unica foto conservata di quest'autore: ancora elegante, prima della *bohème* «estera», dallo sguardo attento, profondo, malinconico...

Risulta necessariamente più articolata la risposta alla seconda domanda; essa non può che riassumere a stento una serie di problemi: anzitutto la pubblicazione incredibilmente tardiva dell'unico romanzo di Kamov (pseudonimo aggiunto al cognome), *Palude disseccata* (*Isušena kaljuža*), appena nel 1956 (nell'ambito della prima ed. dell'*Opera omnia*, 1956-1959), la quale, se fosse avvenuta prima (o subito?), avrebbe rivoluzionato il novecento letterario croato (ossia jugoslavo in prospettiva ed... europeo); inoltre, l'avvio dato alle interpretazioni critiche da Vladimir Čerina nella sua monografia *Janko Polić Kamov* (Rijeka/Fiume, 1913), dal tono apologetico, conforme insomma ad un rapporto paragonabile a quello tra Dossi e Lucini, tanto per rimanere nell'epoca, ma con un'osservazione supplementare: il monografo, questa volta, non ha conosciuto personalmente l'oggetto del suo studio. Il ruolo di Čerina si divide stranamente tra i suoi «più» e i suoi, quasi simmetrici, «meno». Preziosi i due capitoli dal critico dedicati al romanzo inedito con precise citazioni, le quali eliminano qualsiasi dubbio che potrebbe sorgere a posteriori, specie all'estero, sull'autenticità del testo, sulle date ecc; lodevole pure la mediazione di Čerina tra il defunto Kamov e «Lacerba» in cui, grazie al suo contatto con Papini, questo critico riuscì a pubblicare (nel n. 12 del 15 giugno 1913) alcune riflessioni sparse, tratte da originali introvabili e probabilmente da lui stesso tradotte insieme con il nome «Gian Paolo» (in italiano!), omettendo il cognome e la nazionalità del loro autore.² (Oppure è da attribuire la monca presentazione - a cui si preferirebbe oggi qualche pagina dal romanzo, qualche saggio d'argomento italiano o qualche racconto - allo stile abituale di quel «Monsieur Pappin», a cui un'altra sua vittima ossia Dino Campana alludeva polemicamente, poco dopo, nel frammento *Biologia in Canti orfici*, mirando alle specialità d'una cucina letteraria!). Qui finisce, purtroppo, la parte positiva, o almeno intenzionalmente benefica, dell'«effetto Čerina». Il critico è (ahimé) altrettanto meritevole della perdita materiale dei vari manoscritti, tra cui gli ultimi testi teatrali di Kamov (compreso l'unico copione accettato dal Teatro Nazionale Croato di Zagabria, diretto allora dal raguseo Ivo Vojnović). Né si può consentire all'autoproiezione della nevrosi (o ormai paranoia?) čeriniana (si pensi alla

1. L'edizione citata (a cura di D. Tadijanović) è stata contrassegnata dalla sigla JPK. Il primo volume ne comprende poesie e racconti; il secondo l'unico romanzo; il terzo opere teatrali; il quarto articoli, saggi e lettere.

2. Su indicazione di N. Fabio la ricerca è stata effettuata da T. Maroević e riassunta in un articolo di B. Petrač, apparso anche in italiano, *Janko Polić Kamov collaboratore della 'Lacerba'*, in «The Bridge/Most» (Zagabria), n. 3/1984, pp. 14-16.

tragica fine di quest'autore, 1891-1932, nell'ospedale psichiatrico di Šibenik) su Kamov, presumibilmente dotato, ma disordinato (!?), laddove tale affinità o identificazione psicologica deforma l'immagine d'uno sperimentatore a mente fredda nelle sue opere letterarie, calmo e umanissimo nel suo epistolario conservato. Si aggiunga, infine, la dominante lettura krležiana e post-krležiana di Polić Kamov con rispettiva collocazione adattata ad un senno militante del poi: centrato il «maledettismo» inguaribile, è stato privilegiato il carattere blasfemo, scandaloso, provocatorio e materialista dei suoi versi (confutati nell'opera successiva!), sicché al giovanissimo bestemmiatore (toltagli l'evoluzione!) veniva riconosciuto tutt'al più il posto intermedio tra i due «bardi» - Kranjčević (1865-1908) e Krleža (1893-1981) - sempre all'interno d'un'implicita via o «linea» nazionale.

E l'ora, dunque, di scoprire le carte, anche se la mia interpretazione poteva essere intuita, ormai, tra le righe. Si tratta, fin dall'inizio, d'una diversa metodologia applicata al fenomeno Kamov, basata sull'intertestualità e su una verifica comparativa a largo raggio. L'intertestualità, in questo caso, non sottintende la ricerca dei documenti nuovi, bensì una lettura trasversale dei testi noti, mai messi a contatto, ivi compreso pure un diverso criterio di preferenze: coi saggi (*feuilletons*) - quasi tutti pubblicati nelle riviste zagabresi durante la vita dell'autore, sufficienti oggi per un'adeguata collocazione storico-letteraria - con il romanzo e le lettere in primo piano, seguiti dai racconti, dalle opere teatrali e - infine (!) - dalla poesia, ferma restando l'idea d'un Kamov potenzialmente poeta anche nel romanzo e altrove. In quanto alla visuale, è davvero stranissimo che, nell'abbondante bibliografia critica, sia mancato completamente e per lunghi anni uno studio sui soggiorni di Kamov all'estero e sui suoi rapporti con le rispettive culture e realtà. Mi sia permesso d'anticipare un calcolo: l'autore ha trascorso quasi la metà dei suoi ultimi cinque anni (incompiuti), vale a dire quelli creativi, fuori della patria; più esattamente si tratta di 30 mesi «croati» cca rispetto ai 26 divisi tra l'Italia (in maggior parte), la Francia e la Spagna. È da supporre che la grossa lacuna della critica nazionale derivi dall'assenza d'una personalità la cui preparazione linguistico-culturale, oltre alla propria parte vissuta, abbia potuto confrontarsi, in qualche modo, con l'esperienza di Kamov. Conoscere l'italiano e il francese, come pure i paesi rispettivi, mi è stato, perciò, indispensabile, mentre i miei due anni studenteschi solo spiritualmente passati in Spagna (e nello spagnolo) non potevano eliminare del tutto uno svantaggio in partenza, anche se poi, pure in questo settore, non è mancata qualche piccola scoperta, relativa agli ultimi giorni segreti dell'autore. Se la critica avesse mai affrontato l'argomento, avrebbe dovuto scontrarsi con la questione delicata dei sottotitoli nel romanzo: vale a dire con un'immagine peggiorativo-iperbolica della patria (*Sul fondo*), portata e verificata altrove - ossia in Italia (*In largo*) e in Francia (*In alto*) - però continuamente ritoccata fino ad assumere

3. Ne fa eccezione il libretto dell'opera lirica *Quando i ciechi riprendono la vista* (*Kad slijepci progledaju*), scritto da Janko Polić Kamov, mentre la musica relativa di suo fratello Milutin (v. più avanti nel testo) è rimasta in fase di abbozzo. Il materiale è stato rintracciato e commentato da N. Fabrio (in «Vjesnik» dal 3 al 5 marzo 1984 e in «Republika», nn. 1-2/1988, pp. 174-195), al quale si deve pure la pubblicazione d'una giovanile commedia di Kamov, recentemente trovata, *I deformi* (*Iznakaženi*, in «Forum», nn. 3-4/1987, pp. 375-389, compresa una breve posfazione del curatore).

una sostanziale ambiguità. In questo senso (e quale esito concreto) il mio mini-romanzo critico - romanzo per la sua «fabula», critico in quanto documentato - *Esplosione di stimoli (Il Kamov 'estero')* (*Eksplodizija poticaja /Inozemni Kamov/*), apparso nella rivista «Croatica» di Zagabria, nn. 24-25/1986 (e in forma di estratto, ambedue in realtà nell'autunno dell'87),⁴ è stato completato con qualche osservazione comparativa in uno studio immediatamente posteriore dal titolo *Dizione dell'indicibile (sul rapporto tra letteratura e psicologia)* (*Kazivanja neizrecivog /na temu književnosti i psihologije/*), stampato in un'altra rivista zagabrese (e pure in forma di estratto), «Umjetnost riječi», n. 3/1988. Mi prometto di riattraversare l'argomento in queste pagine italiane, in maniera necessariamente molto riassuntiva e limitativa (specie rispetto alla parte franco-spagnuola).

Ricomincerei, intanto, con le nozioni linguistiche di Kamov ossia con il curioso bilinguismo incrociato nella sua famiglia, dove la madre italiana (di Fiume) parla coi figli in croato e il padre croato (dalmata) in italiano: un italiano «bastardo»-dialettale, comunque, supplemento alle letture scolastiche in lingua, presto respinte dai figli. Può illustrare tale situazione un breve brano in cui l'autore descrive la sua Rijeka (effettivamente composta da Sušak, dove Kamov è nato, a l'est a la Rijeka/Fiume propriamente detta all'ovest, divise dal fiume Rječina): »C'è una città che abbonda d'intelligenze anazionali; la cultura e la coscienza, o piuttosto la superbia, le legano all'Italia; la razza e l'istinto alla Croazia; parlano male due lingue; Zagabria è loro estranea, l'Italia non ne ha bisogno» (JPK IV, p. 175). L'ottimo italiano di Kamov non è tuttavia tale da permettergli di scrivere opere letterarie pure in questa sua seconda lingua, rivela certi minuscoli errori, condivisi d'altronde dal suo più giovane fratello Nikola Polić (poeta anche lui, 1890-1960). Le altre padronanze linguistiche di Janko risultano decrescenti: un francese piuttosto passivo, uno spagnuolo (anzi, un catalano?) per cavarsela.

Possono interessare la durata di soggiorno nelle singole città italiane, i quartieri frequentati, gli indirizzi (in parte rintracciabili)... Ai 6-7 mesi trascorsi a Venezia, raddoppiati dagli altrettanti a Roma, vanno aggiunte permanenze più brevi a Firenze, Torino, Napoli e Bologna. Ma la biografia non si riduce ai soli dati, si apre pure ai desideri. I progetti di viaggio non effettuati sfiorano altre città e altri paesi: Milano, Palermo, Parigi, Madrid... ossia la Germania, la Svizzera, gli Stati Uniti.

Derivano dagli scritti l'«identikit» di Kamov, intertestualmente ricostruito, e la sua giornata di lavoro organizzata con precisione «austro-ungarica», nonostante le idee politiche dell'autore decisamente opposte e nonostante l'assenza quasi totale della cultura germanica nel suo opus, tradizionalmente la più «sentita» a Zagabria (città dei suoi studi autodidattici e costante punto di riferimento tra i suoi numerosi spostamenti).

Fin dal primo soggiorno veneziano la vita italiana di Kamov passa all'insegna di solitudine, priva d'incontri letterari (abbondanti invece, sia pure a puntate, in patria). Manca all'autore, privo d'appoggi, una chiave indispensabile per inserirsi professionalmente, procuratasi al contrario dal suo più giovane fratello Milutin Polić (1883-1908),

4. Mi è parso poco funzionale riportare in questa circostanza la vasta bibliografia posposta al primo e quella inclusa nel secondo dei testi menzionati, ai quali rinvio. Segnalo, invece, l'ultimissima monografia di D. Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska, Cekade*, Zagabria, 1988.

musicista laureato, allievo del pur giovane Ermanno Wolf-Ferrari. Questi gli dedicò una sua composizione e diresse ben due concerti: il primo per presentare Polić e Adriano Lualdi (vengono indicate da Fabrio le rispettive recensioni nei giornali veneziani «Gazzetta» e «Gazzettino» il 25 aprile 1907), l'altro, l'anno successivo, per commemorare Milutin (registrato pure nella stampa locale). La precoce fine del fratello viene intuata da Janko ed espressa nell'amara metaforicità d'un verso su Giobbe: «guarda, ronzia la puzza come una musica di sfacelo» (JPK I, p. 70). Manca un contatto, magari tipo quello posteriore Čerina-Papini, sicché lo straniero continua a girare nazionalmente non identificato, né identificabile, come ad es. in un episodio veneziano in cui viene dall'interlocutore occasionale alternativamente giudicato «slavo», «dalmato» (*sic*), «austriaco», «istrian» e «tedeško» (trascrizione fonetica della variante dialettale; JPK IV, pp. 31-32). La salita solitaria d'un colle romano, nel romanzo, riconferma tale disposizione all'anonimato: «I miei nervi erano troppo affannati: eccitazione, scetticismo, lacerazione - tutto ciò non era condizionato da un sentimento pieno, forte, perché io non mi trovavo a portata di mano dei parenti, fratelli, conoscenti e connazionali; passavo accanto alla gente senz'attrito e i sentimenti, benché fossero stati sempre in me - si raffreddarono e disseccarono» (JPK II, pp. 165-166).

La difficile situazione economica non permette a Kamov gli auspicati acquisti librari. I prestiti dalle biblioteche escludono spesso le novità desiderate, mentre le librerie - con i volumi da sfogliare - sembrano una vera tentazione. Contrariamente alle aspettative, le richieste culturali non vengono sempre esaudite. Le lettere veneziane del 1907 son piene di lamentele sulla stagione teatrale, culminanti nell'ipotetico ritorno di Kamov a Zagabria solo per poter assistere alla *tournée* di Eleonora Duse, non realizzata (a differenza di quelle poco anteriori di Novelli, Zacconi e Sarah Bernhardt). Una parentesi, a questo punto, potrebbe richiamare il Kamov ex-comico d'una compagnia di dilettanti, spintasi fino al Montenegro, e un excursus supplementare darebbe un'idea sul repertorio zagabrese intorno al 1900: coi titoli quali *Come le foglie* di Giacosa proprio in quell'anno, *La Gioconda* di D'Annunzio nel 1901, *La città morta* tradotta (ma non presentata) nel 1907, *La cavalleria rusticana* del Verga nello stesso anno, quattro commedie di Marco Praga entro il 1909 ecc.⁵

Concerne l'Italia anche la datazione precisa della stesura di *Palude disseccata*. Le tre parti del romanzo coincidono, in grandissima parte, con la cronologia dei tre inverni stranieri. *Sul fondo* (I-II), che reca le date conclusive notate dall'autore stesso, si può presumere iniziato nella primavera del 1906 per essere certamente terminato a Zagabria nel maggio del 1907. Il metodo intertestuale mi ha aiutato a stabilire altre date (protrattesi erroneamente nella critica nazionale fino al '10). *In largo* viene scritto dal luglio del 1907 al febbraio del 1908, salvo la «cornice» aggiuntagli l'estate successiva, mentre *In alto*, cominciato nell'ottobre-novembre del 1908, si conclude nel febbraio del 1909; né queste date sono state ancora smentite. Tale «pignoleria» non avrebbe senso, se non implicasse almeno due confronti retrospettivi: con il saggio *L'umorismo* di Pirandello, nel 1908, e con l'apparizione del primo manifesto futurista a Parigi, nel febbraio del 1909, in assoluta sincronia con la chiusura del romanzo di Kamov. In effetti, il primo e

5. I dati derivano da F. Čalc, *O književnim i kazališnim dodirima (hrvatsko-talijanskim)*, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1968.

unico contatto dell'autore con il futurismo si svolge a Bologna (in qualche libreria?) alla fine di maggio del 1910, assai tardi per essere proficuo fino alla vicinissima scomparsa di Kamov, avvenuta a Barcellona (in Spagna). Sarà, quindi, diversamente motivato lo stile neolatino di questo scrittore proveniente dalla Croazia ancora austriaca.

Fin dall'inizio Kamov è un autore altamente urbano, artefice si direbbe della prima prosa «asfaltata» tra i suoi connazionali (dopo quella «lastricata» del borghese romanzo storico ottocentesco, alla maniera di Šenoa, e qualche realista successivo). Il contrasto città-campagna è dichiarato nei racconti, nel contesto locale: «La campagna spalanca gli occhi, la città guarda. (...) La città va a spasso. La provincia a passo di marcia» (JPK I, p. 453). Cogliere in Italia gli aspetti e i contrasti sociali e il loro dinamismo sarà più stimolante, perciò, che appagarsi di civiltà «eterna». Nei suoi *feuilletons* Kamov si vale di statistiche, analizza l'analfabetismo, la malaria, la mafia, la camorra, gli scioperi... confronta il tenore di vita nel Nord e nel Sud (illustrato quest'ultimo anche da qualche clamoroso episodio autobiografico a Napoli, relativo all'uso della cucina-ritirata nello stesso vano), divide tra l'Italia e la patria i suoi insetti scandalosi, come nel racconto *Cimice!* Appare ogni tanto la figura storica di Garibaldi, scrittore comunque bisognoso di qualche correzione stilistica, da Polić suggerita all'amico (co-)traduttore. Mancano del tutto accenni turistici o riferimenti estatici al passato artistico: Kamov sembra essersi accomiato dai musei ormai nella fase di *Sul fondo II*, cioè nell'inverno veneziano del 1906/1907. In un brano del romanzo, esattamente un anno dopo, la passeggiata romana dei due protagonisti rivela un anti-«passatismo» futurista avanti lettera: «Il colosseo laggiù nella notte giaceva verticale. Da sempre quell'edificio mi faceva l'impressione di qualcosa che stesse in piedi dormendo» (JPK II, p. 249). Né sorprende il programma espresso nei saggi: «avere il 'controllo dell'Europa' in sé», portare a casa «nuovi nomi, nuove idee e la nuova Italia» (JPK IV, pp. 158, 71), fondare un movimento. Costato, di passaggio, che nel 1906 a Zagabria, prima de *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso (l'anno seguente), s'affaccia in Kamov una precoce nozione cubista: nella giovanile prosa *Storia d'un articolo* appare un personaggio soprannominato «paragrafo», il cui corpo asimmetrico presenta costole-zaini, sormontate da un viso scomposto in triangoli. Complessivamente, però, sembra più consono all'autore un grottesco mitteleuropeo, antologico addirittura nel suo saggio *Roma* (titolo originale tra virgolette in italiano, 1908), in cui la pianta della città «si traduce» in oggetti emblematici: «...Roma è quale un comico che porta un cilindro giallo, ben conservato, uno sciupato abito da gran signore e nuove, nuovissime scarpe americane. Il cilindro - è San Pietro (piazza e chiesa); l'abito - il colosseo, e le scarpe Via Nazionale che conduce dalla stazione al monumento di Vittorio Emanuele» (JPK IV, p. 138). Non mancherà nemmeno qualche segno di passaggio dal naturalismo allo *choque* predadaista (tratto qui dai primissimi saggi veneziani nel 1907): «Oh quel palazzo! Sembra la decorazione d'una scena muta, davanti alla quale il pubblico bisbiglia per essere caduto sul lastricato come le cimici su una tela bianca...» (JPK IV, p. 10). Tra le testimonianze sugli italiani conviene citarne una dal saggio bolognese *Senza cima né coda* (nel 1910), dove il passaggio dal teatro alla vita (teatro inteso come scena, perfino tra il pubblico) si scopre complementare al futuro passaggio pirandelliano dalla vita al teatro: «Io non odio gli italiani; anzi li amo, e i loro difetti, come quelli di chiunque, mi divertono più delle loro virtù. L'italiano è democratico, quindi non è cavaliere nemmeno verso le donne, lo educa la strada e lui stesso

trasforma il teatro in piazza, preferendo fumare dov'è vietato, conversando dalla galleria con qualche suo conoscente in platea. Ama gli artisti, ma non li stima, perché cerca di familiarizzarsi con chiunque» (JPK IV, pp. 196-197). Più arrendevole alle donne, appartenente ancora ad una generazione indecisa tra le *coquottes* e il voyeurismo, Kamov lascia osservazioni finissime sulle abitanti distinte delle singole città: da Venezia a Torino, da Roma a Bologna. Dovendo scegliere, sacrificherò una visione-liberty della veneziana (in un saggio del 1907 prima d'un breve commento alle opere di Klimt) per soffermarmi un attimo sul parallelo tra le torinesi e le zagabresi, colto scherzosamente in uno stile giornalistico: «Lo sguardo delle torinesi è agile e rapido come automobile; l'automobile è il simbolo di questa città e nella fugacità sta la bellezza di queste donne. Sono rosse e graziose come il baccalà zagabrese in gennaio. A Torino si fa baldoria, come pure a Zagabria, la nebbia è la sua ombra e la gentilezza ne è morale» (JPK IV, p. 196). Lasciando in disparte la possibile attualizzazione del confronto geografico (Zagabria si direbbe piuttosto la Milano della Jugoslavia), rispunta indicativa la nostalgia del «fondo» nella città italiana più vicina all'«alto» francese.

Circa quattro quinti dei riferimenti critici di Kamov riguardano la letteratura italiana. È un discorso sostanzialmente modernista, il suo, che in senso lato comincia con la lettura di Leopardi, Carducci e Pascoli, ogni volta autobiograficamente motivata: nel primo dei tre l'autore ravvisa la solitudine e l'esilio; nel secondo il vigore e la violenza; con il terzo, invece, condivide una certa morbosità, in parte derivata dal «comune» E. A. Poe (su cui Kamov scrive un saggio, rimasto eccezionalmente inedito), e una specie di *amor mortis* portato, però, al sarcasmo. Qualche passo in quelle pagine conserva ancora la sua efficacia teorica, compresa ad es. una correzione anticipata del rispecchiamento lukácsiano: «Leopardi ha *rispecchiato* la sua epoca e il suo popolo assai poco o negativamente; perciò ha *espresso* positivamente, in maniera davvero pregevole, se stesso» (JPK IV, p. 130, sottolineato da M. M. - né la traduzione italiana può rendere il gioco dei prefissi verbali tra *odraziti* e *izraziti*). Significativo e quasi sensazionale il distacco del giovane straniero - non si dimentichi: malato lui stesso di tubercolosi, malattia «crepuscolare»! - dai suoi coetanei; distacco all'insaputa forse, in quanto i nomi di Corazzini e di Gozzano non figurano ancora nei suoi scritti. Vale la pena, comunque, di citare un passo controcorrente dalla fase torinese del romanzo: «Trema la brezza come una goccia di sangue. Fa freddo. I tram ronzano come uno sciame di vespe. L'automobile strepita. Paurosamente si muovono i cieli pallidi come le labbra tistiche di qualche beghina» (JPK II, p. 304). Informatissimo sulla narrativa dal verismo al romanzo psicologico, Kamov non perde di vista la motivazione socio-psicologica dell'autore studiato a cui contrappone, a volte, la sua fine ironia: «La pastorizia, al contrario, ci si trova a suo agio ed offre una certa singolarità non solo all'isola, ma pure alla sua romanziera Deledda, la quale, spinta dall'amore per la retriva terra nata e per la letteratura progressiva, ha intrapreso l'opera ingrata di trattare psicologicamente l'anima dei pastori» (JPK IV, p. 100). Tra i più attentamente letti spicca Gabriele D'Annunzio: confluiscono nei suoi romanzi le esperienze di Dostoevskij, del lombrosismo e di Bourget (aree a Kamov ben note), ma la scissione dell'io esplicitamente formulata in *Giovanni Episcopo* (nel 1891-1892, compresa la prefazione) non approda ancora alla frantumazione della scrittura: essa verrà compiuta dall'autore croato e poi, nelle loro opere più mature, da Joyce e da Svevo.

Coi rapporti e raffronti a posteriori s'arricchisce l'opera kamoviana in varie direzioni. Se il fumo tra le frequenti epifanie può essere condiviso con gli ultimi citati, non meno sorprendono le parafrasi personali d'un ignoto titolo sveviano (*Senilità*): «vecchia gioventù», «sono canuto e giovane» ecc. (JPK II, pp. 299, 314). La discontinuità del tempo e della memoria nell'*alter ego* è degna, frattanto, del futuro io atomizzato di Zeno: «Arsen giaceva privo di direzione. Il suo era un organismo sfraccellato, un mucchio di pezzi di qualche insieme demolito. (...) Poiché tutti i pezzi, che già avevano composto l'insieme, l'uomo, l'essere, ora stavano ciascuno a sé, divisi, atomizzati» (JPK II, p. 97). La nota definizione pirandelliana dell'umorismo, in quanto «sentimento del contrario», può essere illustrata dall'incontro romano del protagonista coi mendicanti nel romanzo di Kamov (il brano risale all'autunno del 1907): «I mendicanti m'incontrano ogni giorno e si tolgono profondamente il cappello, mentre io pure mi tolgo il mio ancora più in basso e così li saluto pacifico, con semplicità, anche se so che le loro scappellate richiedono l'apertura del mio portafoglio e non... la mia scappellata» (JPK II, p. 233). Nell'anno della sua scomparsa, distaccatosi ormai dal naturalismo-espressionismo, l'autore definisce una sua novella (direi anzi la sua novella) come «caricatura psicologica o buffonata da inserire tra le satire psicologiche» (JPK IV, p. 318).

L'auspicato soggiorno milanese, saltato per mancanza di mezzi, avrebbe ravvicinato Kamov, con molta probabilità, alla scapigliatura, se non addirittura al futurismo. L'autentica amicizia di Dossi con Lombroso viene controbilanciata, comunque, dai due saggi (nel 1907 e nel 1909 in memoriam) dedicati appunto a Lombroso (letto ancora a scuola media), il secondo dei quali inizia e si conclude con sincera esclamazione piuttosto patetica. «Morto per il mondo, rivisse per la Croazia!» (JPK IV, pp. 160, 167). È indubbiamente di derivazione lombrosiana il metodo antropologico-positivista di Kamov, non giunto ancora all'introspezione freudiana, né al flusso dell'inconscio della Penelope di Joyce. Perciò lo sperimento «scandaloso» ha bisogno di giustificazione scientifica: «Io sono delinquente solo nella mia psiche, non nel mio braccio. Prendine nota» (JPK II, p. 264). Solo teoricamente il genio può avvicinarsi al delinquente e al pazzo. I nomi e i titoli dei futuristi, in uno degli ultimi scritti italiani - Marinetti, gli *Aeroplani* di Buzzi e le *Revolerate* del sottinteso Lucini (ambidue le sillogi edite nel 1909) - confermano l'interesse sempre aggiornato dello straniero vagante, che vi aggiunge, però, un po' d'ironia a proposito della moda (letteraria) e del nichilismo.

La ricostruzione più attraente può basarsi, pertanto, sul parallelo tra Polić Kamov e Dino Campana, a partire dalle loro città comuni: Firenze, Torino, Bologna e Genova. Nel capoluogo ligure mancano appena sei mesi nel 1908 per rendere plausibile un incontro romanzesco, magari mancato per un pelo: Campana torna con la nave dall'America latina, mentre (un «mentre» lecito a distanza di anni) Kamov parte in treno per Marsiglia (dove tornerà ancora via mare). Il tema dominante di andata-ritorno può riattivare altre somiglianze biografiche: tra due vagabondi, esuli, che all'estero visibilmente non incontrano letterati, rendono penoso ai posteri il recupero degli epistolari in parte smarriti, lasciano vari interrogativi fino alle circostanze poco chiare delle rispettive scomparse. (In quanto al temperamento e alla diagnosi clinica reggerebbe, per un altro verso dunque, il confronto Campana-Čerina). La scrittura a volte lirica in *Palude disseccata* prefigura i contrasti coloristici, le pennellate monocromatiche e, in generale, il predominante carattere visivo dei *Canti orfici*. Si veda ad es.

un altro brano della già citata passeggiata romana: «Salivo sul colle e la città si faceva più piccola e più estesa. Essa dormiva intorno alle tre del pomeriggio, dolcemente come nella notte. Anch'essa sembrava isolata dal mondo e dal cosmo. Ero completamente solo, mentre i miei occhi giravano sopra campanili e tetti, quasi sopra un cimitero di sole tombe, senza cipressi e fiori. Il sole era bianco come elettrico lume e mi pareva che tutto si fosse fermato e che rimanesse eterno il ristagno del bianco lume; dando l'impressione d'un morto che rimanga ad occhi aperti... Anche i miei occhi erano aperti: ci guardavamo» (JPK II, p. 165). Alcuni accenni geo-artistico-politici (quali le Alpi, Santa Cecilia e Giolitti) appartengono al clima comune dell'epoca. È curioso, però, che il titanismo della *Pampa* coincida con il rifiuto dell'«uomo vecchio» e con il bisogno di rinnovamento (ma privo di ricorsi a Nietzsche) in una lettera di Kamov del 1907 (JPK IV, p. 292). Più sorprendenti ancora appaiono in *Palude disseccata* certe presenze femminili degne della (posteriore) *Notte dei Canti orfici*, mentre alcuni semantemi-stilemi lasciano quasi perplessi: ad es. in Campania il «panorama scheletrico del mondo» di fronte ai «nostri poveri scheletrici cranî occidentali» nel romanzo di Kamov (JPK II, p. 238). Ma se il poeta italiano segue (nel '14) agli anni centrali dell'espressionismo germanico - 1910-1913 secondo Paolo Charini - qual è il ruolo che spetta allo scrittore croato?

In una citazione tratta da Matilde Serrao Polić (nel menzionato saggio *Roma*) sottolinea la parola *indifferenza*, proprio nell'anno della nascita di Moravia. Sarà un caso? Può darsi, ma nell'opera teatrale *Il cuore di mamma* ci s'imbatte in un'altra dichiarazione preesistenzialista: «Tutto è noioso e tutti siete noiosi» (JPK III, p. 267).

Cade, nelle righe che seguono, e in base ad un'altra verifica, la tesi čeriniana (vacillante ormai fino a questo punto) sulla scrittura indisciplinata nel romanzo di Kamov. Occorreva conoscere meglio il poema di Dante per accorgersi d'un «dialogo» nemmeno tanto nascosto. La «palude disseccata», come immagine e titolo, riecheggia l'«infima lacuna» del canto XXXIII del *Paradiso* (22), laddove l'anima purificata, volgendosi per misurare la distanza del viaggio compiuto, indica il remoto punto di partenza (diciamo pure il futuro «fondo» di Kamov). Avverrà nell'opera dell'autore croato la sostituzione dell'anima medievale con uno dei concetti dominanti del novecento europeo (e americano): «Ah, che caos questa nostra psiche! Che palude» (JPK II, p. 124). Per attualizzare tale scoperta letteraria (non si dimentichi che Freud viene tradotto per la prima volta in italiano nel 1912 e Svevo se ne occupa tre anni dopo) conviene tracciare una linea che passa successivamente per l'*Ulisse* di Joyce («Si vive in una palude infetta...»), anche letteralmente nel cap. I, tradotto da G. Melchiori) e giunge - perché no? - fino alla '*Palus Putredinis*' nel *Laborintus* di Sanguineti.

Effettivamente la dissecazione della psiche-palude si rivela il tema centrale del romanzo di Kamov, originalissimo per la sua strutturazione bipolare, nello stesso tempo dantesca e no: con la gradazione rispettata nei sottotitoli e una parallela degradazione, a cui non mancano prove contrarie. Si pensi all'etimologia velenosa di Arsen (= Arsenio) - al quale curiosamente corrisponderà l'omonimo *alter ego* montaliano nella seconda edizione degli *Ossi di seppia* (restando sottinteso tutto il discorso sul «dantismo» di questo poeta, riimmerso negli ultimi anni) - come pure un bestiario strisciante (cimici, pulci, blatte), contrapposto alla farfalla implicitamente «angelica», mentre vengono

affiancate (quale chiave di lettura) «la forza del dolore» (dantesca, s'intende) e quella dell'«umorismo» (autotestimonianza della poetica di Kamov; JPK II, pp. 72-73). Il *pastiche* psicologico supera elasticamente i limiti interiori, specie rispetto a quelle che già erano le tre cantiche dell'anima in Dante: «voleva vivere e ci credeva. Nell'esultazione della vita dimenticò la morte. Si comportava come l'oblio della libidine, come l'estasi della massa. Non era profondo; era largo. Navigava sulla superficie, navigava su di sé e raramente, ogni tanto, per caso, s'immergeva in se stesso per sbucare subito sulla vetta» (JPK II, pp. 11-12). L'infornalità e la salvezza si diffondono nel romanzo tramite ossimori e paradossi. Così accanto alla sensazione relativissima di cadere lassù e alla precipitazione nel «centro vuoto» (JPK II, p. 161) - conseguenza ontologica d'un impossibile psicocentrismo «tolemaico» - si registra una «vertiginosa, rapida, tribolata ascesa di qualcosa di dimezzato» (JPK II, p. 219). La tripartizione dell'opera si vale, inoltre, d'un aggiornato cromatismo rispettivo: sul fondo, in patria, predomina il nero; in Italia si rivela una gamma ridotta al giallo-bruno-grigio come colori della lampada, del tabacco e del fumo; mentre la parte conclusiva s'illumina del «sorriso biondo» (JPK II, p. 320), ripreso quale «azzurro spazio biondo» nel saggio bolognese *Sotto l'aeroplano* (JPK IV, p. 185). A noi - contemporanei di Borges, Barthes, Calvino, Eco... - i livelli della letteratura risultano normalissimi, ma trovarli incorciati in un autore del primissimo novecento sembra piuttosto eccezionale. S'integrano, in questo senso, una possibile lettura ascendente, che segua la via del soggetto verso l'altro e la sua stessa trasformazione interiore, e una lettura discendente, che lo veda voltarsi e tornare in patria svuotato (né il concetto di «discendente» va confuso con la lettura fuorviante di Dante, operata in seguito da Sanguineti, intento a cercare una salvezza fortemente ideologizzata nel *Purgatorio de l'Inferno*). Riassumendo, le proposte interpretative potrebbero articolarsi come: suolo perduto, geografia o civiltà più estesa e vita sublimata, anzi abolita nell'opera; triplice partenza annullata da altrettanti ritorni (mentre la quarta partenza, dopo il romanzo, porterà Kamov alla morte); l'io man mano intralciato, autoanalizzato e svanito (e, visto che la guarigione si risolve nella perdita dell'identità, si rimane incerti alla fine tra la censura del *super ego* e un'opposta, utopica superiorità sopraindividuale!); inoltre come: vita, nervi e oblio; oppure istinto, cervello e spirito; oppure bestemmia, volontà e sorriso; oppure anarchia, tolleranza e simpatia; oppure poesia (non lirica), scienza, artismo... Sembra plausibile, insomma, la rappresentazione grafica dell'opera in forma di due piramidi reciprocamente contrapposte e sovrapposte: una specie di clessidra, in cui fede e gioco, indivisibili, scambiano le loro parti.

Come pochi prima di lui (Rimbaud nella sua poesia in prosa e Dossi ne *L'altrieri* con prospettive incrociate di terra-cielo e una struttura pure tripartita) Kamov ricorre a Dante, modello assai più impegnativo (e delicato!) dell'Omero di Joyce quale esempio centrale (ed emblematicamente novecentesco) nella *Poetica del mito* di Maletinski. Al di là del romanzo psicologico, *Palude disseccata* soddisfa, dunque, pure le esigenze d'un - precocissimo - romanzo mitologico, ma nemmeno questa (seconda) classificazione riesce ad assorbire interamente Kamov, la cui semantica diagonale, anzi centrifuga, si apre anche verso l'imminente avanguardia storica. Una più giusta collocazione dell'autore nella letteratura croata e nelle sue rispettive «linee» può ulteriormente «europeizzare» il discorso. Si dà per scontata la fatalità del suolo che collega Polić con Krleža (appartengono qui il naturalismo-espressionismo, i disperati appelli rivoluzionari e il peso diacronico del popolo, portato dall'individuo), a differenza dell'apertura

Kamov-Šop (per nulla intravista e apparentemente fuori luogo!) come prospettiva di cosmica liberazione.⁶ Dalle *Bufonate* del primo (*Lakrdije*, titolo progettato dei racconti) alla più vasta antologia poetica del secondo (1904-1982), intitolata *Circo divino* (*Božanski cirkus*, nel 1980), si assiste al «dialogo» con un modello comune, ossia all'incontro con la cosmologia di Dante. Certo, divergono i risultati: in Kamov la sua proiezione concava verso la psicologia, in Šop una rispettiva estroversione o convessità bio-socio-utopica. Frattanto, il passo che segue, tratto dalla novella *Catastrofe*, non è l'unico tra gli impulsi prešopiani di Polić: «...m'innalzavo in alto, sopra la terra; avevo un corpo, ma leggero come soffio; nuotavo a lungo nell'aria; terra-nebbia, atmosfera-nebbia; dovunque certe leggere, brune nuvole trasparenti. Mi scuoteva un sorriso malinconico, la nostalgia e una specie di soddisfazione malata. Allora giunsi in un gran parco, morto come una tomba; semioscuro come l'alba; infinito come l'universo. Io ero solo; più malinconico, più triste; quasi deluso; ma muto, tranquillo, rassegnato. Mentre i colori degli alberi, della terra e dell'aria sostenevano il mio lungo, torbido sguardo assonnato, avevo girato il cosmo...» (JPK I, p. 372). Comunque, Šop trovava conforto nell'isolamento della sua posizione «astronautica», conseguenza dell'immobilità corporea, mentre a noi pochi che lo frequentavamo toccava camminare, attraversare la cronaca e la storia. Anche Kamov aveva camminato sul suolo del suo «fondo» e su quello straniero fino alla consunzione reale del corpo. Prima di sparire ebbe tempo di riflettere sull'utopia, sul pacifismo, sull'etica, su una morale non repressiva, sulla libertà intesa come «rispetto della libertà di chiunque» (JPK II, p. 307). (La parola stesa doveva spaventare la Jugoslavia monarchica che si difendeva - ancora nel 1930! - censurando il racconto omonimo: *Sloboda*). Sia pure buffonescamente priva di pathos, la più riuscita tra le opere teatrali (conservate) di Kamov porta pure un titolo significativo: *Umanità* (*Čovječanstvo*).

In quest'«edizione tascabile» per l'Italia e per chi legge in italiano sono stati lasciati in disparte i «capitoli» che riesaminano i contatti dell'autore con la Francia e con la Spagna. In quanto alla letteratura, dirò soltanto che non mancano richiami espliciti a Zola, Maupassant e Bourget, ma i testi di Kamov si prestano benissimo ai miei confronti precisi con Lautréamont, Bergson, Proust, Breton, Sartre e Artaud. Inoltre, il carattere politico dei *reportages* spagnuoli, con accenni all'esecuzione di Francisco Ferrer avvenuta l'anno precedente, coinvolge la posta e la censura in un probabile «giallo»

6. In una fase intermedia Antun Branko Šimić (1898-1925), alla sua insaputa poeta simultaneamente «ungarettiano», pur non privo d'aneliti cosmici - intuiti mediante i temi del ballo, del sonnambulo e della perdita del corpo - non s'accorge della portata di Kamov, frettolosamente giudicato naturalista. Si vedano, volendo, in italiano Šop, Šimić e Krleža nei miei *Otto poeti croati*, «The Bridge/Most/Il Ponte», n. 42 (monografico)/1974; inoltre Šop e Šimić ne «L'Albero», n. 49/1972, rispettivamente n. 51/1974; Šop ancora ne «L'Approdo letterario», n. 65/1974; poi nell'antologia poetica da me curata *In cima alla sfera*, Abete, Roma, 1975; nonché nei volumi *Decollo dell'animalità*, Nuovedizioni, Vallecchi, Firenze, 1982, e *Nuova ars amandi*, Barbablù, Siena, 1984, ambedue curati da D. Pušck, meritevole pure delle varie presentazioni del poeta nelle riviste («Cenobio», «Nuova Rivista Europea» ecc.). Cito a proposito il mio saggio riassuntivo *Intorno a Nikola Šop in italiano (espansione d'un poeta tra esistenza, geografia e storia letteraria)*, in «Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia» (e in forma di estratto) nn. 1-2/1983, pp. 25-44. Il contributo più importante d'un italiano rimane quello di G. Ramella Bagneri, *Nikola Šop, un maestro*, in «Quinta generazione», nn. 51-52/1978, pp. 60-75.

retrospettivo. Alludo alle circostanze misteriose della scomparsa di Kamov, comunque da tempo malato, e alla sua tomba anonima nell'ossario dell'Est a Barcellona.

Mi sia concesso piuttosto, concludendo, di riesaminare la posizione dello scrittore tra la protoavanguardia e il postmoderno. I maggiori narratori dell'area austro-ungarica hanno sopportato lo spazio ristretto in cui sono stati obbligati a vivere. Lo testimoniano la Trieste di Svevo, la Praga di Kafka e, diciamo pure, la triestinità irlandese di Joyce. L'unità di luogo corrisponde conseguentemente all'angoscia esistenziale. Estraneo, al contrario, allo stato in luogo Kamov appartiene ad un'altra «famiglia» letteraria, all'insegna del moto a... in seguito all'esotismo di Baudelaire e di Nerval, prima della Zona di Apollinaire e della *Transiberiana* di Cendrars. Eppure, la sua sfida perpetuamente lanciata nei nuovi spazi e, soprattutto, contro l'immobilità letteraria della patria si risolve in un'inaspettata ripresa di coscienza: «Non ho forse gettato una bomba nel tempio umano, ch'era ormai vuoto, e io rimasi cosparso di rovine'. / 'Che cosa mi resta?'» (JPK II, p. 285). Straordinario dubbio «postmoderno» in un rappresentante della protoavanguardia! Molti tra i messaggi di Kamov conservano tuttora la loro attualità, come il seguente (da leggere in chiave esistenziale e culturale): «La metà della gente non esce dalla sua terra natale; un terzo non ne esce dalla sua cerchia; un quarto dalle sue convinzioni; un quinto dalla sua educazione; un sesto dalle sue abitudini, un settimo dalla sua vita» (JPK II, p. 320). Un passaggio meteorico attraverso le sfere elencate, pagato di persona, non poteva che lasciare in eredità anche la sua propria cenere.

Alla mia *Esplosione di stimoli* (citata all'inizio) ho aggiunto un poscritto quasi surrealista: nell'opera teatrale di Polić *Tragedia dei cervelli* un necrologio viene pronunciato da un inaspettato Machiedo (cognome mai apparso, per quanto ne sappia io, nella letteratura croata), attribuito alle terre natali dell'autore. Una spiegazione quasi profetica della mia diversa rilettura di Kamov cent'anni dopo la sua nascita? Il caso ha la sua logica. Oppure una logica elastica deve prevedere il caso.

Non era pur l'ora che Janko Polić Kamov giungesse (di nuovo) in Italia? Ma può un passato globalmente schedato ancora ampliarsi e «infuturarsi» in autentica ed emblematica scoperta?

Zagabria, febbraio 1989

JEDAN STRANAC U (I O) ITALIJI: JANKO POLIĆ KAMOV (1886-1910)

Pod ovim naslovom autor namjenjuje talijanskom čitatelju, odnosno čitatelju na talijanskom, skraćenu varijantu svojeg ranijeg kratkog »kritičkog romana« *Eksplzija poticaja (Inozemni Kamov)*, objavljenog u časopisu »Croatica« (br. 24-25/1986), odnosno zborniku R. A., *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* (uredio

7. Esce dal contesto, in quanto scrittore in italiano, Girolamo Machiedo di Hvar (Lesina), antenato di chi scrive, attivo intorno al 1870, «socio corrispondente dell'Istituto Archeologico di Roma e di altri Istituti di Berlino, Parigi, Vienna» (indicazione tratta dal frontespizio d'un suo volume).

M. Zorić, *Zavod za znanost o književnosti*, Zagreb, 1989), uz neka dodatna razmatranja proizašla iz teksta *Kazivenje neizrecivog (na temu književnosti i psihologije)*, tiskanog u »Umjetnosti riječi« (br. 3/1988). Radi se, zapravo, o konačnoj redakciji predavanja održanih na slavistici Filozofskog fakulteta u Udinama (29. studenog 1988) i, nedavno, na talijanistici Filozofskog fakulteta u Padovi (11. svibnja 1989).

Intertekstualnim čitanjem autor nastoji rekonstruirati Kamovljeve boravke u inozemstvu, prvenstveno u Italiji, uspoređuje tog pisca s tada najnovijim (ili nešto kasnijim!) književnim kontekstom (sutonjaci, futuristi, *scapigliatura* bliska Lombrosu, Svevo, Pirandello, Campana, Sanguineti), interpretira *Isušenu kaljužu* kao psihološko-mitološko djelo s obzirom na njezin odnos ponavljanja ali i antiteze prema Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, uočava u Kamova ne samo predkrležijansku tjelesnost već i predšopovsku kozmičnost, te predlaže njegovo književno-povijesno smještanje između »eksplozivne« protoavangarde i najave postmoderne sumnje. Za domaćeg čitatelja vrijedi još dodati da tekst započinje ispravkom poznate talijanske enciklopedije (*Enciclopedia dello spettacolo*, Garzanti, Milano, 1984), u kojoj se Janko Polić Kamov proglašava poljskim (!?) dramskim piscem.