

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE
103

Krzysztof Żaboklicki

Da Dante a Pirandello

Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche

Varsavia - Roma 1994

CONFERENZE

103

Krzysztof Żaboklicki

Da Dante a Pirandello

Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Krzysztof Żaboklicki

2, Vicolo Doria, (Palazzo Doria)
00187 Roma
Tel. 06/6792170
Fax 06/6794087

Pubblicazione sovvenzionata
dal Comitato delle Ricerche Scientifiche Polacco
(Komitet Badań Naukowych)

ISSN 0208-5623
ISBN 83-85618-14-7

Copyright by © Accademia Polacca delle Scienze
Biblioteca e Centro di Studi a Roma

Composizione: Jan Kociszewski

Editore:
Upowszechnianie Nauki-Oświata
UN-O
Sp. z o. o.

INDICE

Le Beatrici del romanticismo polacco	5
Giovanni Boccaccio:	
I. Attraverso i secoli	15
II. La diffusione in Polonia della storia di Griselda	26
Niccolò Machiavelli	40
Tre polacchi a Napoli nel Cinquecento: Jan Ocieski (1541), Maciej Rywocki (1587) e Stanisław Reszka – Rescius (1592-1600)	51
Il teatro goldoniano in Polonia tra Sette – e Ottocento	69
Vittorio Alfieri	84
Un poeta napoletano amico della Polonia: Alessandro Poerio	102
Alessandro Manzoni	109
Francesco De Sanctis	123
Il romanzo storico italiano nella Polonia ottocentesca	131
Giovanni Verga e i veristi	142
Giovanni Pascoli	159
Grazia Deledda	169
Luigi Pirandello	178
Uno studioso polacco del Croce critico letterario:	
Maurycy Mann (1880-1932)	187
Le traduzioni dall'italiano nella Polonia del dopoguerra	193
Indice dei nomi	207

LE BEATRICI DEL ROMANTICISMO POLACCO

Nella Polonia medievale non giunse mai la poesia dei trovatori, vi si leggevano i libri di preghiere, la Bibbia e i salteri. Non ci fu da noi il culto di Platone, e il nostro petrarchismo rinascimentale ebbe scarsa importanza¹. Tutto sommato, nell'antica letteratura polacca la donna non occupa certo un posto di molto rilievo, anche se ne scrissero poeti illustri, da Jan Kochanowski a Mikołaj Sep-Szarzyński (ma è davvero lui l'autore dei componimenti amorosi che gli vengono attribuiti?²), da Szymon Zimorowic (ma l'attribuzione delle *Roksolanki* – Fanciulle rutene – è altrettanto dubbia³) a Jan Andrzej Morsztyn, il grande maestro della nostra poesia barocca. La situazione cambia solo con l'avvento del romanticismo; ed è allora che comincia in Polonia la fortuna di Dante⁴.

Tra le tante Grażyne, Aldone, Anne, Marie, Marine, Elsinoe dei nostri tre vati troveremo anche una Beatrice, che non sia naturalmente la *Be-atriyks Cenci* di Słowacki? Ebbene, sembra proprio di sì, *mutatis mutandis*; ed è per l'appunto da Słowacki che conviene iniziare la nostra indagine.

„Shakespeare e Dante sono adesso i miei amori, ed è così ormai da due anni; quanto più li leggo, tante più bellezze vedo. Madre mia come sarei felice, se con questi due morti potessi sedere un giorno sotto un tiglio o una quercia (...) e sognare, e scrivere i miei sogni”, scrisse il giovane (nato nel 1809) poeta alla madre da Ginevra il 18 dicembre 1834⁵. Arrivato in Svizzera nel dicembre 1832, vi sarebbe rimasto fino a metà febbraio 1836, cioè per più di tre anni⁶. A Ginevra, nella pensione della signora Pattey, egli conosce nel 1833 non solo la focosa (almeno così pare) Eglantine, figlia della proprietaria, ma anche una nobile fanciulla polacca, la quattordicenne appena Maria Wodzińska⁷, che vi alloggia assieme ai familiari. La giudica dapprima „molto brutta” ma „dotata di grande ingegno” (alla madre, 30 novembre 1833); nelle lettere alla madre negherà sempre di essersi innamorato di lei, mentre Maria, nelle sue memorie, affermerà proprio il contrario. Nell'estate del 1834 fanno parte ambedue di una comitiva di polacchi che compie una gita di tre settimane nelle Alpi, ammirando tra l'altro il pittoresco Lago dei Quattro Cantoni, la cascata di Giessbach, una delle cosiddette cappelle di Guglielmo Tell e varie grotte; sembra che l'affetto del poeta per la sua giovanissima compagna sia nato in quelle circostanze. Egli frequenterà comunque i Wodziński fino alla estate successiva, quando lascerà Ginevra per Veytoux (negherà poi di averlo fatto a causa dell'indifferenza di Maria nei suoi confronti; anzi, la colpa sarebbe stata di Eglantine; alla madre, 23 agosto 1835); al suo

ritorno a Ginevra i Wodziński saranno ormai partiti, e i due giovani non si rivedranno mai più.

Nella solitudine di Veytoux (luglio 1835) nascono alcune poesie minori che potrebbero riferirsi sia a Maria come a Eglantine. In *Przekleństwo. Do**** (La maledizione. A***) l'amante respinto maledice l'amata e cerca di dimenticarla; in *Rozłączenie* (La separazione) si deplora la lontananza dall'amata; in *Stokrótki* (Le margherite) il poeta esprime la certezza di essere amato ancora, glielo dicono le foglie della margherita; in *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* (L'ultimo ricordo. A Laura) leggiamo di un incontro nel paese dei sogni da dove l'amante è volata via abbandonando il poeta, per il quale non esiste più né il passato né il futuro („Nic za mną! i nic przede mną!”)⁸.

Sempre a Veytoux comincia, quasi certamente, la stesura di un poemetto che sarà chiamato dai critici „il capolavoro di una perfezione impareggiabile” (Tretiak) e „il più armonioso poema polacco” (Kleiner): *In Svizzera*.⁹ Słowacki continuerà a scriverlo in Italia, probabilmente a Sorrento (giugno – luglio 1836) e durante il suo lungo soggiorno a Firenze (luglio 1837 – dicembre 1838) dove lo porterà a compimento, a quanto pare, dopo la conclusione della fugace *liaison* con la „Fornarina” (estate 1838) di cui ben poco sappiamo (dev'essere stata una popolana; il giovane „temeva di innamorarsi di lei”¹⁰, ma la abbandonò ben presto per corteggiare Aleksandra Moszczeńska che intendeva sposare). Vediamo che le donne, in quel periodo della vita del nostro, non erano poche. Tuttavia, per quanto riguarda il poemetto, l'ispiratrice fu soprattutto Maria Wodzińska, della quale il poeta parla nella lettera alla madre del 30 giugno 1835 in un contesto che preannuncia chiaramente l'opera in questione: vi abbiamo la capanna dell'eremita, la confessione, le bellezze della natura alpina¹¹.

Secondo Kleiner¹², Słowacki, pur nutrendo certamente un autentico affetto per la fanciulla, era ben lungi dall'idealizzarla nella vita. La giovanissima stimolò la sua sensibilità e la sue immaginazione, ma non poteva diventare l'amante che lui si era sognata. Scrivendo il poemetto, Słowacki era quindi perfettamente consapevole della finzione alla cui base stavano però alcuni fatti concreti. Dalla fanciulla viva nacque nel poema un essere ideale conforme al culto medievale della donna, risuscitato dai romantici: una guida che conduce alle sfere superiori dello spirito. Una Beatrice, quindi; unita a quella dantesca da una parentela abbastanza stretta, come cercheremo di dimostrare sulla scia di una ricerca svolta molti anni orsono da Stanisław Lempicki¹³.

Nel poemetto, che è una storia di amore e di morte ambientata in un incantevole paesaggio alpino - la natura di certo non vi conta meno dei protagonisti, e gli svizzeri dovrebbero proclamare Słowacki un promotore della loro industria turistica - l'influenza diretta della *Divina Commedia* è palese, ma limitatamente a un solo episodio, quello di Paolo e Francesca (nel cap. X, il primo bacio)¹⁴. Sembra invece molto più im-

portante una influenza generica della *Vita Nuova*, o piuttosto quell'„alito dantesco" (Lempicki) di cui l'opera è permeata. Nell'anonima protagonista de *In Isvizzerà* si può infatti individuare una „donna angelicata", modellata sulla Beatrice dell'autobiografia sentimentale del giovane Dante: essa è più simile a un sogno a un fantasma, a una idea celeste che a una realtà concreta. La sua persona è sempre bianca, luminosa, alabastrina, pura, ornata di tutto il fascino della verginità. È angelica la sua bellezza che soggioga tutto ciò che la circonda, comprese le piante e gli animali (cfr. VN XXI, sonetto, e XXVI, sonetto „Tanto gentile ...")¹⁵, e „angelo" essa viene più volte chiamata (cfr. „questa angiola giovanissima", VN II); somiglia a esseri e oggetti che simboleggiano la bianchezza e l'innocenza, come cigni bianchi (cap. IV), rosa bianca (VII), colomba (XI), giglio (XII). Sono grandi la sua modestia e la sua umiltà (XI e passim). „Dall'arcobaleno uscita o dalle spume del torrente" (II), è „in celesti pensieri assorta" (VII), al cielo rivolge lo sguardo (XI); dopo la morte sale certamente al cielo per parlarvi con gli angeli di Dio (XIV). Sarà salvata (I; „zbawiona" - „eletta" in trad. ital.), il poeta ne è sicuro fin dalle prime righe e, nella scena di adorazione nella grotta di ghiaccio (VII), la paragona addirittura alla Vergine Maria.

La „divina", pur essendo „umile", esercita un ascendente irresistibile sull'innamorato che diventa suo servitore. Essa è la sua padrona, „la sua regina" (VII) cui egli deve ubbidire e che può far di lui ciò che vuole; è obiettivamente debole, ma potentissima agli occhi dell'amante che la segue affascinato.

L'innamoramento del poeta si compie secondo la nota formula dell'amor cortese: dagli occhi al cuore, dal cuore all'anima. In sostanza basta il primo sguardo:

Quando gli occhi si levarono dai piedi alle chiome
tosto s'innamorarono di lei i miei occhi,
e dietro il senso che costringe ad amare
andò il cuore e dietro il cuore l'anima (II)

Analogamente nella VN XX, sonetto:

Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace agli occhi sì, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui
che fa svegliar lo spirito d'Amore.

Nel cap. II del poemetto abbiamo dunque: l'apparizione della donna – la commozione del poeta – il suo fantasticare sulla provenienza di lei – una prima descrizione della bellezza della protagonista – l'innamoramento immediato; e infine, investito dal „magico soffio dell'amore", il poeta abbassa gli occhi („Dinnanzi a lei ristetti, gli occhi chinai), dopo aver temuto, come in una visione onirica, di perdere la donna appena incontrata.

Non vi è chi non veda che lo schema adottato da Słowacki è abbastanza vicino a quello dantesco (cfr. VN II, III, XI, XIV); aggiungiamo ancora l'estasi del poeta, il suo rapimento davanti alla amata sulle onde del lago (V), da confrontare con la „intollerabile beatitudine” provata da Dante (VN XI).

In Isvizzera è, come la *Vita Nuova*, una opera sull'amore finito, scritta dopo la morte dell'amata. Tuttavia, mentre nella VN il tono elegiaco comincia solo dal momento in cui Beatrice non c'è più, esso caratterizza tutto il poemetto di Słowacki, fin dall'esordio famoso: „Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty / Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty (Dacchè è scomparsa come un sogno d'oro / Mi struggo di rimpianto, languo di desiderio)”; purtroppo la traduzione della Garosci, certamente lodevole, non rende tutta la musicalità del linguaggio di Słowacki. Infatti l'introduzione (I) assieme ai capitoli finali (XVIII-XXI) in cui si parla della protagonista morta, formano una specie di cornice dell'opera che è tutta una evocazione commossa del passato, una confessione dell'autore al lettore, accorata e dolorosa. Il racconto s'interrompe al cap. XVII (le nozze), la disgrazia non viene spiegata, proprio come nella VN; entrambi gli autori passano a descrivere la loro disperazione dopo la perdita dell'amata. Né mancano nel poemetto di Słowacki i presagi lugubri (XVII: la bara, il cimitero, le acque cupe del lago, il sole rosso come sangue, ecc.) che c'erano anche nell'opera di Dante (VN III e XXIII). La disperazione dell'innamorato è rappresentata dai due poeti nella maniera analoga: l'amante langue, versa lacrime, cerca la solitudine, desidera la morte (*In Isvizzera*, I, XIX, XXI, e VN, XXXI-XXXIII, XXXVII).

La morte accompagna l'amore in entrambe le opere. Nella VN essa spezza una relazione platonica: Beatrice vola al cielo per volontà divina, l'amante non ne ha certo colpa alcuna. Il romantico Słowacki costruisce invece una vicenda meno lineare. Il suo amore per la protagonista, casto sul principio, diventa poi sensuale. Abbiamo dapprima l'adorazione dell'„angelo caro” nella grotta di ghiaccio (VII), il soggiorno nella casetta incantata sotto le ali dell'angelo custode (IX); dopo, il risveglio dei sensi con il primo bacio sotto la cascata che ammonisce gli amanti turbandosi all'improvviso (X), e il congiungimento nella grotta „tetra ed oscura”, mentre fuori imperversa un temporale e si ode, come nella *Eneide*, „la triste querela delle pure ninfe” (XIV). Si compie il peccato, la novella Beatrice viene insozzata dal poeta seduttore. L'amor sacro diventa l'amor profano identificato con una forza distruttiva che porta irrimediabilmente alla morte e alla disperazione. Non giova la benedizione dell'eremita, il castigo divino che i peccatori temono non si farà attendere. La protagonista muore, e il poeta è condannato a vivere in un perenne tormento.

Słowacki, com'è ben noto, era – fin dal 1836 – molto amico di Zygmunt Krasiński il quale, avendo letto il *In Isvizzera* pubblicato nel 1839, avrebbe detto del suo autore: „Che il diavolo se lo porti. Dopo di lui, chi oserà più scrivere poesie?”¹⁶. Senonchè, sfogatosi in questa maniera, continuò

a scriverne per primo lui, eccome. Proprio in quel torno di tempo ebbe luogo un evento importantissimo nella vita del giovane (nato nel 1812) e ricco aristocratico, sempre in giro per l'Europa: nel dicembre 1838 incontrò a Napoli la contessa Delfina Potocka (n. 1807), bella, distinta, colta (cantante, musicista, pittrice) e malmaritata¹⁷ di cui si innamorò subito (la sua *liaison* precedente, con Joanna Bobrowa sposata anche lei, era stata poco fortunata). Tra i due si forma rapidamente un legame affettivo e intellettuale fortissimo, dal 1839 in poi il poeta scriverà soprattutto per lei: già in *Fantazja konania* (Il fantasticare dell'agonizzante, 1840) il protagonista morente vede nell'amata una avversaria vittoriosa del Satana, salvatrice e guida spirituale.

Che Krasiński fosse profondamente influenzato dall'opera di Dante, è cosa risaputa¹⁸. Il grande fiorentino fu per lui il simbolo dello spirito di fronte al mondo schiavo della materia. I ripetuti soggiorni dell'autore della *Non-divina commedia* in Italia contribuirono a rafforzare il suo entusiasmo. Scrisse di Dante a un amico: „Vorrei dirgli: vieni e conducimi come te ha condotto Virgilio”¹⁹. Senza alcun dubbio teneva a mente il capolavoro dantesco (e il *Faust* di Goethe) progettando, intorno al 1840, un'ampia trilogia la cui parte centrale sarebbe costituita dalla *Non-divina* già pubblicata (1835), al protagonista della quale, Enrico, sarebbe riservato un ruolo di primo piano anche nelle due parti ancora da scrivere; l'opera nel suo insieme, tuttavia, doveva essere concepita in modo da formare una apoteosi di Delfina Potocka, che il poeta descrisse così: „Essa sembra di non essere più di questo mondo, di essere passata nella sfera angelica e di ricordarsi solo la sua vicenda terrena senza alcun odio per gli uomini, ma triste come tutti gli spiriti immortali che hanno toccato la terra e conosciuto la rugiada dell'amarezza. È qui presente con la sua anima più che con il suo corpo, con il pensiero e con la speranza più che con le sue azioni, con il sogno più che con l'esistenza; eppure è incredibilmente concreta, tangibile, un essere autentico e completo (...). Si potrebbe dire che ha sofferto tanto da non essere più in grado di provare sensazioni, che sta già in cielo e che vi è una indecisione nella sua splendida dolcezza, che vi è un rimprovero ossia, come direbbe altri, una preghiera nel suo sguardo profondo...”²⁰.

Questa donna, alla quale Krasiński mandò complessivamente, dal 1839 fino all'anno della propria morte, ben oltre 5 mila lettere (se ne sono conservate più di 700)²¹, appare dunque nel cap. *Sogno (Sen)* del *Poema incompiuto* (*Niedokończony poemat*) detto anche la Parte prima della *Non-divina commedia*, sotto le spoglie della misteriosa Dama nera che il giovane protagonista polacco incontra nei sotterranei che visita guidato da Dante. L'opera in questione, però, – e ce lo dice il suo titolo stesso – non fu mai portata a termine; nacque invece quella che viene considerata la parte terza della *Non-divina commedia*, cioè *Prealpa* (*Przedświt*, 1843) e che doveva essere per le precedenti, come osservò Carlo Verdiani, „quel che il *Paradiso* di Dante è per le altre due cantiche della *Commedia*: inno all'avvenire della umanità futura, inno di riconoscenza, di amore e glorificazione per Delfina”²².

Nel marzo 1840 Krasiński, mentre aspettava ansiosamente – la contessa era molto corteggiata – l'arrivo della Potocka in un paesino nei pressi di Gaeta (Mola di Gaeta, da lui ostinatamente chiamato Molo), ebbe a scriverle così: „...d'improvviso mi ha assalito una brama, che non conoscevo da tempo, brama dei miei sogni giovanili, brama di immortalità. Ma non per me solo, oramai, non per me soltanto, brama che tu sia immortale nel gregge umano – necessità assoluta che io ti rapisca di fra gli inetti e, celebrata, ti innalzi di fronte alle genti, per i secoli, così come la Beatrice di Dante, così come la Laura di Petrarca”²³. Ecco il nome di Delfina accostato per la prima volta a quello della protagonista dantesca.

Dopo Mola di Gaeta è la volta di un altro villaggio appartato e molto pittoresco, Varenna sul Lago di Como, presso Bellagio. Nell'autunno del 1841 „Sig” (Sigismondo, Zygmunt) e „Didysz” o „Dialy” (Delfina, che l'amante, nelle sue lettere, chiamava anche curiosamente „Sorrento”, al maschile) vi trascorrono insieme diverse settimane nell'armonia più completa, tra lunghe passeggiate e gite in barca. La vicinanza dell'amata e la bellezza dei paesaggi alpini che Krasiński seppe apprezzare non meno del suo amico Słowacki, fecero scattare la molla: cominciò a prendere forma l'idea del nuovo poema. Nei mesi che seguirono il poeta, ritrovatosi solo, prima dedicò all'amata alcuni componimenti minori (*Laggiù, dove di tre laghi... / Tam gdzie jezior trzy na dole...; Già torna primavera... / Znow wraca wiosna...*)²⁴, e altri); lavorandovi, confessava all'amico Gaszyński: „Sul tavolino su cui scrivo sta il ritratto di colei che ho amato e che amo. È un ritratto bellissimo (...): tra nuvole e nebbie si vede una figura bianca che sembra un fantasma, mentre cammina voltando la testa verso di noi”²⁵. Poi, nel novembre 1841 comunicò alla Potocka: „Devo scrivere per te un libricino (...). Vi avrai il cielo e le onde di Varenna, e i miei pensieri e i canti (...). Sarà un poemetto in cui farò di te la statua di una dea greca”.

La stesura di *Prealpa* inizia infatti nel gennaio 1842. È una dura fatica nel corso della quale l'autore non dimentica mai la sua donna: „... ciò che sto scrivendo riguarda Didysz, da lei parte e con lei finisce, mentre la parte centrale dell'opera tocca le stelle del cielo e gli abissi della terra, la gloria di Dio e tutte le miserie degli uomini”. Il lavoro procede spedito malgrado una malattia del poeta e la morte, che fu per lui un trauma tremendo, del carissimo amico Konstanty Danielewicz, deceduto a Monaco di Baviera nel marzo 1842. Alla fine di aprile l'opera è quasi terminata²⁶, ma poi l'autore ha un ripensamento e rallenta i ritmi. Continua a lavorarvi in Germania e in Svizzera – dove incontra due volte la Potocka – durante tutta l'estate, e anche a Sestri Levante, dove passa con la contessa il mese di settembre e che più tardi ricorderà così: „Milioni di stelle, ètere azzurro, onda tranquilla e scoglio piatto sul quale me ne stavo sdraiato, fissando il vangelo dei cieli scritto con la mano di Dio. Vi è un sentiero sopra un precipizio che l'uomo dai nervi tesi (cioè lui stesso) non osa seguire, e su cui avanza sicura Beatrice”. Darà l'ultima mano

all'opera a Roma nel corso dell'inverno. Il poema sarà pubblicato a Parigi nella primavera del 1843, a cura dell'amico Gaszyński e con il suo nome sul frontespizio, per trarre in inganno le autorità russe (l'autore era suddito russo, mentre Gaszyński viveva in esilio); nel luglio dello stesso anno, sia detto per inciso, Krasiński, cedendo alla volontà dell'odiosamato padre generale e senatore ligio allo zar, sposerà la bella, giovane e ricchissima Eliza Branicka che però non riuscirà mai ad amare.

Prealba contiene, nei suoi 1144 versi endecasillabi, ottonari, quinari e quaternari a rime variamente alternate, caratterizzati da una straordinaria musicalità, elementi della mistica di Towiański (il miglioramento degli animi attraverso la sofferenza), della filosofia della storia di August Cieszkowski (che è un tentativo di rivedere la dialettica di Hegel) e della dottrina messianica di Mickiewicz. Non è certamente il caso di esaminare in questa sede i complessi contenuti filosofici che, confluiti nel fervente credo messianico dell'autore, contribuirono a rendere il suo poema, ricco di innegabili pregi artistici – ma non privo di accenti retorici che oggi possono anche far sorridere il lettore – una delle opere più amate dai polacchi nella seconda metà del secolo scorso, cioè in una epoca particolarmente buia della nostra storia nazionale. Quel che ci interessa è la parte riservata in essa alla donna ispiratrice che, come abbiamo visto, fu anche fisicamente a fianco di Krasiński mentre il poema stava nascendo. Tralasciamo quindi la pur importante introduzione in prosa, dove l'amata non compare, e passiamo al testo poetico che è, citando Carlo Verdiani, „una rievocazione, nel ricordo, di ore trascorse con Delfina, in barca, sulle acque del Lago di Como. Si immagina che ai due amanti appaia la rivelazione del futuro del mondo e della Polonia, oltre che la giustificazione del martirio che la Polonia subisce. Montagne, acque, cielo, nubi, notte, stelle, luci, riflessi, vento, suoni, partecipano all'azione sovranaturale e mirabile, anzi, ne sono l'anima, i personaggi principali, poichè in essi variamente prendono corpo le immagini spettrali delle due principali visioni”²⁷ cioè di quella in cui appaiono i guerrieri polacchi risorti dalle loro tombe con a capo l'eroico Czarniecki che preannuncia la risurrezione della Polonia, e di quella in cui si vedono prima la Vergine Maria che conduce al cielo le anime dei polacchi morti, e poi la Polonia stessa trasfigurata, trionfante alla testa delle nazioni incamminate verso il regno di Dio.

Alla „sorella” - questo è il nome che Krasiński ora dà alla amata – è rivolto dunque il preludio del poema in cui essa viene paragonata alla ispiratrice di Dante con il quale si identifica l'autore:

Come Dante, vivo, io ho attraversato l'inferno
Ma accorse, anche per me, in aiuto la Donna,
Di cui lo sguardo fuga gli spiriti d'averno,
Anche me salvò un angelo dalla valle d'abisso,
Io pure ebbi la mia Beatrice! (vv. 25-29)²⁸

„I ja też miałem Beatricze moja!” Una Beatrice che, „uguale in bellezza” a quella di Dante, è di lei „più cristiana” perché, invece di salire in cielo, rimane sulla terra con il „fratello”, „cingendo la stessa corona di spine” e bevendo, assieme a lui, „uno stesso tossico, dalla infernale sorgente”. A questo nume tutelare va la riconoscenza del poeta:

Dunque, il canto, sorella, inizio con il tuo nome.
Sii a me per i secoli unita da anello nuziale
Di uguali ricordi e di uguale sentire! (vv. 50-53)

La rievocazione vera e propria comincia con i versi memorabili che citerò in polacco e in italiano per far vedere, a chi conosce le due lingue, quanto sia difficile tradurre la poesia di Krasiński:

Czy pamiętasz nad Alp śniegiem
Rozwieszone Włoch błękity?
Nad jeziora włoskim brzegiem
Czy pamiętasz Alp granity? (vv. 62-65)

Rammenti sulle nevi delle Alpi
Sciorinato l'azzurro d'Italia?
Lungo l'italica riva del lago,
Ti rammenti i graniti delle Alpi?

Su questo sfondo stupendo appare la figura dell'amata alla quale l'autore continua a parlare:

Vedo ancora, e Te vedo:

Dritta sulla mia barca, reggi l'arpa,
(...)
Le tue palme aderiscono alle corde,
Scintilla l'ispirazione dal tuo volto.
In un nimbo di luce, le tue tempie
Ha angelicato il chiarore lunare.
Trama di raggi e trasparenza d'onde
La tua persona da ogni parte cingono.
Contro lo sfondo azzurro dello spazio.
Sei tutta argentea – assunta in cielo! (vv. 76-77 e 81-88)

Così rappresenta il poeta la sua musa con cui pregherà per la risurrezione della patria. La loro preghiera sarà esaudita: vedranno la Polonia risorta la cui apparizione ricorda, come rilevò tanto tempo fa Stanisław Windakiewicz²⁹, quella di Beatrice a Dante nel canto XXX del *Purgatorio*. Nella grandiosa visione i popoli della terra, che „rose di primavera han sulle tempie” (v. 818), si inchinano alla Donna Arcangelo, e successivamente:

Via dalle tempie i fiori della vita
Strappano – e le ghirlande della vita
Gettano a' piedi suoi, sulle Sue vesti!
Nube di rose vola nello spazio,

(...)

Il vortice di fiori che discende
In un'unica aurora risfavilla
E di un aereo manto di raggi,
In una grande nube cremisi
Cinge l'Arcangelo - la mia Polonia -
Nella sua porpora! (vv. 830-833, 837-842)

Nel *Purgatorio* dantesco a gettar fiori sono gli angeli:

(...)

così dentro una nuvola di fiori
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sopra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva (XXX, 28-33)

Se l'immagine del *Purgatorio* è, come osservò acutamente Natalino Sapegno³⁰, nel gusto del primo Dante, quella di *Prealba* lo è ancora di più: al cap. XXIII, 7 (e 25) della *Vita Nuova* citato dall'illustre studioso possiamo infatti aggiungere il cap. III, 3 in cui il poeta, in una „maravigliosa visione“, vede „una nebula di colore di fuoco“. Krasinski si rivela così ancora una volta un lettore attentissimo delle opere del grande fiorentino.

Negli ultimi versi di *Prealba* l'autore rivolge alla sua donna una patetica invocazione:

Ma tu bellezza, che mi sei stata amore,
Sorella incomparabile di tutta la mia vita,
Angelo femminile dal volto virile,
Su di me veglia - e resta fedele al mio fianco,
Finchè io muoia - frammento di un capolavoro di gesta,
Finchè mi annulli - strofa - in un inno di dedizione.
(vv. 1139-1144)

Guidato dalla sua santa tutrice, il poeta ha conosciuto le più alte verità messianiche. La donna angelicata gli ha rivelato l'avvenire del mondo e della nazione polacca, e lo assisterà fino alla fine. Si compie così nella maniera più perfetta, come scrisse Zbigniew Sudolski nella sua pregevole monografia³¹, l'idealizzazione romantica dell'eroticismo che senza l'intervento della Potocka, assai probabilmente, non sarebbe mai avvenuta.

La fanciulla Maria e la *lionne* Delfina, completamente diverse nella vita, subirono entrambe una trasfigurazione poetica sotto l'insegna di Dante che appare così, con sempre maggiore chiarezza, un maestro dei nostri grandi romantici.

Ristampa da AA. VV., *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*. Firenze, Cadmo 1994 (titolo: *La donna ispiratrice nella letteratura polacca dell'Ottocento*).

NOTE

- ¹ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI w.*, Cracovia 1927, p. 114.
- ² Z. Ziomek, *Renesans*, Varsavia 1976, p. 277 sg.
- ³ Cz. Hernas, *Barok*, Varsavia 1973, p. 56.
- ⁴ Cfr. M. Brahmer, *La fortuna di Dante in Polonia*, in AA. VV., *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e rinascimento*, Wrocław - Varsavia 1967, p. 366 sgg.
- ⁵ cit. da J. Tretiak, *Juliusz Słowacki* in id., *Szkice literackie* serie I, Cracovia 1896, p. 157, e da altri.
- ⁶ Per le notizie biografiche su Słowacki v. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, a cura di E. Sawrymowicz, Varsavia 1960, passim; ivi le citazioni tolte dalle lettere del poeta alla madre.
- ⁷ 1819-1897; nel 1837 corteggiata brevemente da Federico Chopin, sposerà il conte Józef Skarbek; ivi, p. 744 nota.
- ⁸ J. Słowacki, *Dzieła*, a cura di J. Krzyżanowski, Wrocław 1959³, I, pp. 60, 61, 63, 66-68 rispettivamente.
- ⁹ ivi, II, pp. 378-392. La traduzione italiana citata nel testo è di Clotilde Garosci, „Rivista di lett. slave”, 1928, pp. 272-286.
- ¹⁰ v. *Kalendarz...*, cit., p. 304, lettera alla madre.
- ¹¹ ivi, p. 235.
- ¹² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Varsavia 1925³, II, p. 87.
- ¹³ S. Lempicki, *Mitość dantejska w poemacie „W Sz wajcarci”*, Leopoli 1925 (estratto).
- ¹⁴ Cfr. J. Tretiak, cit., p. 157 sg.
- ¹⁵ D. Alighieri, *Vita Nuova*. Rime, a cura di F. Chiappelli, Milano 1971³.
- ¹⁶ Secondo J. Tretiak, cit., p. 155.
- ¹⁷ Sulla Potocka cfr. E. Rudzki, *Delfina Potocka*, Varsavia 1990, passim.
- ¹⁸ Cfr. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Leopoli 1912, II, pp. 112-119 e passim; S. Windakiewicz, *Krasiński i Dante*, Cracovia 1916 (estratto); J. Dicksteinówna, *La fortuna di Dante in Polonia*, „L'Europa Orientale”, 1921 (I), fasc. 4, p. 233 sgg.; P. Marchesani, *Krasiński in Italia*, Milano 1971 (estratto); Z. Sudolski, *Krasiński a Dante*, „Rocznik Tow. Lit. im. A. Mickiewicza” 1978 (XIII), p. 675 sgg.; J. Ugniewska, *Ispirazione dantesca nella „Non-divina commedia” di S. Krasiński*, Zagreb 1984 (estratto).
- ¹⁹ cit. da J. Dicksteinówna, cit., p. 240.
- ²⁰ Da una lettera al pittore Ary Scheffer, commentando il suo ritratto della Potocka; v. E. Rudzki, cit., p. 167-170; il ritratto in questione è riprodotto ivi a p. 171.
- ²¹ Cfr. Z. Sudolski, *Zygmunt Krasiński*, Varsavia 1974, p. 202, ed E. Rudzki, cit., p. 74.
- ²² C. Verdiani, Introduzione a Z. Krasiński, *Prealpa e il Figlio delle Ombre*, Firenze 1950, pp. 42-43; cfr. J. Kleiner, Introduzione (Wstęp) a Z. Krasiński, *Przedświt*, Cracovia 1924.
- ²³ Trad. C. Verdiani, cit., p. 42.
- ²⁴ Tradotti entrambi da C. Verdiani, cit., pp. 252-254.
- ²⁵ Citazione tratta, come le successive, dalla monografia di E. Rudzki, cit., pp. 103-104, 114.
- ²⁶ Cfr. Z. Sudolski, cit., p. 254; cfr. anche C. Verdiani, cit., p. 70.
- ²⁷ ivi, p. 72.
- ²⁸ Trad. C. Verdiani, cit.; le citazioni che seguono sono tratte da questa ed. che riporta il testo polacco a lato.
- ²⁹ S. Windakiewicz, cit., p. 14; cfr. C. Verdiani, cit., p. 65 nota.
- ³⁰ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze 1956, II, nota 28 a p. 339.
- ³¹ Cfr. Z. Sudolski, cit., p. 256.

GIOVANNI BOCCACCIO

I

Attraverso i secoli

È ormai accertata, grazie alle diligenti ricerche svolte da Zarebski¹, la parte importantissima che le opere erudite del Certaldese ebbero nella storia del primo umanesimo polacco. Essendo i risultati di tali ricerche pubblicati anche in italiano e agevolmente reperibili, ritengo superflua una loro dettagliata presentazione in questa sede. Ricordiamone però i dati essenziali.

Il pioniere dell'umanesimo in Polonia, Grzegorz (Gregorio) di Sanok (c. 1406-1477), protettore ed amico di Callimaco Esperiente (al quale dobbiamo una sua discutibile *Vita*), era in possesso di una copia della *Genealogia deorum*, acquistata molto probabilmente in Italia durante il soggiorno che vi aveva fatto dal 1437 al 1439. Di questo bellissimo codice, conservato tuttora nella Biblioteca universitaria di Cracovia, Gregorio si servì per preparare le sue lezioni sulle *Bucoliche* di Virgilio; e dovevano averlo letto anche gli studiosi appartenenti alla sua cerchia. Il tal modo sembra essere venuto a conoscenza della *Genealogia* il maggiore storico dell'epoca, Jan Długosz (1415-1480), nella cui *Historia polonica* (1455-1480) riscontriamo numerose reminiscenze di questa e di altre opere latine del Boccaccio. Si sono conservati due incunaboli della biblioteca del Długosz, *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus*, postillati dal proprietario che vi attinse soprattutto molti concetti, ma anche qualche espressione stilistica. La *Chorographia Regni Poloniae* dello stesso Długosz, prima opera corografica polacca, è largamente modellata sul *De montibus* del Certaldese.

Le opere latine del Boccaccio furono quindi, per i nostri primi umanisti, una preziosissima fonte di erudizione ed un esempio perfetto di stile. La loro notorietà si mantenne a lungo: tra i libri di autore italiano posseduti da re Sigismondo Augusto (1548-1572) non mancava il *De casibus*², e il grande lirico Jan Kochanowski (1530-1584) conosceva la *Genealogia* e il *De claris mulieribus*³.

Quando giunsero in Polonia le opere italiane di messer Giovanni? Indubbiamente molto presto, se alla Biblioteca universitaria di Cracovia si trova una copia del *Filocolo* stampata a Milano nel 1478 (l'ed. principe è del 1472). Ma solo verso la metà del Cinquecento, in piena epoca rinascimentale, rileviamo nella nostra letteratura i primi echi del *Decameron*. L'accoglienza riservata al capolavoro boccaccesco dai nostri cinquecentisti

fu studiata compiutamente, qualche decennio fa, da uno dei più illustri storici della letteratura polacca, Julian Krzyżanowski⁴; l'interessantissimo argomento è stato poi ulteriormente approfondito da Jan Ślaski⁵. Mi limiterò pertanto a segnalare alcuni fatti particolarmente significativi.

Il Boccaccio rimane sconosciuto come autore, ma vari motivi del *Centonovelle* vengono introdotti in Polonia per via orale, tramite i giovani reduci dalle università italiane: ne ritroviamo diversi nei *Figliki* (Scherzi epigrammatici), 1574, di Mikołaj Rej (1505-1569), e soprattutto nelle anonime *Facecje polskie* (Facezie polacche), 1624 (ma scritte e pubblicate per la prima volta nella II metà del Cinquecento), che peraltro si accostano di più all'originale italiano. Si può dire che l'influsso diretto del *Decameron* non vada oltre questi ristretti limiti.

Un'importanza considerevole hanno invece le versioni latine di alcune novelle eseguite da umanisti italiani. In primo luogo, com'è ovvio, la famosa *Griselda* del Petrarca, tradotta liberamente in polacco intorno al 1548⁶ da un anonimo, ritradotta, o piuttosto rifatta varie volte in prosa e in versi. Ricordiamo poi la novella X 8 (Tito e Gisippo) voltata in latino dal Beroaldo, e in polacco – sempre in versi – da un oscuro religioso, Jan Stok di Wąchock (1564)⁷. Segue la nov. II 9 (Bernabò da Genova) tradotta in versi – sembra – direttamente dall'originale italiano da un anonimo e ritradotta poco dopo in prosa⁸ da Bieniasz Budny, autore discretamente noto (m. dopo il 1624; la sua versione è anteriore al 1583). Del 1587 dovrebbe essere la prima traduzione polacca della nov. IV 1 (Guiscardo e Ghismonda) voltata in latino dal Bruni (prosa) e dal Beroaldo (versi); ma ci è pervenuta soltanto la seconda, eseguita in versi da uno dei rappresentanti più qualificati della nascente poesia barocca, Hieronim (Jarosz) Morsztyn (c. 1580 – c. 1645)⁹ e pubblicata nella sua raccolta *Filomachia* (1655). Allo stesso autore dobbiamo i rifacimenti in prosa della nov. V 1 (Cimone; trad. latina del Beroaldo) della nov. X 10, alla cui popolarità ho già avuto modo di accennare; pubblicati entrambi nella raccolta *Antypasty małżeńskie* (1650)¹⁰.

Della nov. IV 1 abbiamo, oltre a quello del Morsztyn, un rifacimento poetico anonimo del 1650 circa, dal titolo latino *Amores Ismondæ et Guiscardi*, di cui il Krzyżanowski mette in risalto i valori artistici¹¹. È forse di Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642-1702), scrittore insigne e fine conoscitore di lettere italiane, un racconto maccheronico tratto, almeno in parte, dalla nov. IV 9 (Guiglielmo Rossiglione) che veniva conservato manoscritto in una biblioteca di Leopoli¹². Il Lubomirski, la cui abbondante produzione letteraria – sia detto tra parentesi – non è ancora stata studiata a fondo, scrisse inoltre, probabilmente tra il 1666 e il 1675, due commedie in prosa tratte dal *Decameron*, *Don Alvarès* (la X 9: Saladino e Torello) e *Komedyja Lopeza starego* (la II 10: Paganino da Monaco) che sono state pubblicate solo ai nostri giorni¹³.

In base a questa rapida rassegna possiamo affermare che il lettore polacco del Cinque – e del Seicento conobbe del *Decameron* soprattutto

le novelle di carattere moraleggiante e retorico, le quali, com'è noto, non sono annoverate tra le più artisticamente riuscite della raccolta. Quasi tutte le versioni di cui sopra sono assai libere: i traduttori omettono volentieri i passi più difficili, come le descrizioni degli stati d'animo, aggiungendo invece in certi casi delle osservazioni moraleggianti che appesantiscono ulteriormente il testo. Molto caratteristica è la tendenza a tradurre il *Decameron* in versi.

Mentre nella seconda metà del XVII secolo l'interesse per il Boccaccio è in Polonia ancora abbastanza vivo – ce ne dà un'altra prova Krzysztof Piekarski, traduttore delle *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini, che mette il Certaldese tra i primi „poeti toscani”, immediatamente dopo Dante e Petrarca¹⁴ – nel secolo successivo esso sembra ridursi al minimo. Si continua stancamente a tradurre l'immane *Griselda*¹⁵; nel periodo illuministico una importante rivista di Varsavia pubblica una nuova versione della nov. X 8¹⁶. Il maggiore poeta del tempo, Ignacy Krasicki, illuminista ma anche vescovo, dedica al Boccaccio una paginetta nel suo trattato *Della poesia e dei poeti*¹⁷; circa il *Decameron* dice soltanto questo: „... opera di valore, ma che varrebbe infinitamente di più se un linguaggio troppo libero non ne rendesse nociva la lettura”. Il nostro ultimo re, Stanisław Augusto Poniatowski, si diletta a leggere le *Novelle galanti* dell'abate Casti, tra le quali vi sono molti rifacimenti poetici delle novelle boccacesche. Tutto sommato, una messe più che scarsa per un'epoca che vedeva nascere in Italia, la pregevole *Istoria* del Manni, e, in Francia, la bella traduzione del *Decameron* di Sabatier de Castres.

A Vilna, culla del nostro romanticismo e sede di una dinamica colonia italiana, troverà messer Giovanni il suo primo studioso polacco. È Michał Baliński (1794-1863), allievo di Luigi Capelli, professore universitario, giurista e propagatore di lettere italiane nel capoluogo lituano nei primi decenni dell'Ottocento; un giovane che occupa un posto di primo piano nella vita culturale di Vilna come direttore, fin dal 1816, della rivista settimanale „Tygodnik Wileński”, nella quale, proprio in quel torno di tempo, pubblica i suoi primi componimenti il grande Mickiewicz. Il breve, ma intelligente saggio del Baliński, *Della vita e delle opere di G. Boccaccio*¹⁸, poggia innanzi tutto sulla *Histoire* del Ginguéné (i primi 6 voll. sono degli anni 1811-1813), che cita a sua volta la *Vita* del Baldelli (1806), e sulla *Storia* del Tiraboschi. Nella parte biografica è interessante notare il rilievo dato alla famosa visita fatta al Boccaccio dal monaco Ciani di cui si ribadiscono l'ipocrisia e la malvagità. La rassegna delle opere inizia significativamente dalla *Genealogia deorum* definita eruditissima e importantissima per lo studio dell'antichità. Grazie al *Decameron* – scrive il Baliński dopo aver succintamente commentato gli scritti minori in latino e in italiano – il Boccaccio diventa „il primo legislatore della patria favella” rendendola pura ed armoniosa. Segue una presentazione del *Centonovelle* in cui si tiene debitamente conto dell'introduzione, della cornice, dei narratori. Del ca-

polavoro boccacesco si lodano „la grazia, la nobile semplicità e la naturalezza, l'arte di dipingere le cose con i più bei colori (...) opera di un genio la cui fama è più durevole del tempo". Ma il *Decameron* – precisa subito il critico – „tale quale lo scrisse il suo autore, non può oggi esser letto da persone di ogni condizione e di ogni età" perchè vi si trovano troppe cose che offendono la decenza; bisogna però scusare il Boccaccio che dipingeva i costumi del suo tempo come effettivamente erano, vale a dire molto corrotti, ubbidendo del resto in ciò al volere della sua Maria, bella e dissoluta; da vecchio egli riconobbe i propri errori e li rimpianse (per convalidare quest'ultima affermazione viene citato un frammento della epistola a Mainardo Cavalcanti). Numerose novelle del *Decameron* sono poi altrettanti modelli di virtù e di morale, conclude il Baliński, riservando un elogio particolare – c'era da aspettarselo – alla *Griselda*, „esempio unico di dolcezza, di pazienza e di ubbidienza coniugale (...) il più bel prodotto del suo (del B.) genio". Per non privare i lettori della sua rivista di un racconto talmente perfetto, il Baliński lo ritraduce¹⁹. Omette però tutto l'ultimo capoverso, forse perchè vi si parla di „scuotere il pilliccione".

Nella benemerita rivista di Vilna appare poco copo un curioso rifacimento della novella IV 5²⁰; anonimo, era stato in un primo tempo attribuito al giovane Mickiewicz, ma tale attribuzione fu poi riconosciuta senza fondamento²¹. Ambientato nelle foreste della Lituania medievale, attraversate dal fiume Nara, è di un gusto squisitamente romantico, e vi manca qualsiasi accenno al Boccaccio; ciò nonostante è evidente che l'autore scriveva con il testo del Nostro davanti agli occhi. Al posto dell'Isabetta abbiamo la vergine Karylla, innamorata del valoroso cacciatore Sario, giovane di umile condizione. Muore il vecchio padre della fanciulla, favorevole alla sua unione con Sario, alla quale sono invece contrari i tre fratelli di Karylla, feroci guerrieri, che vogliono maritare la giovane con un loro potente amico. Karylla resiste, i fratelli fingono di rassegnarsi. Invitano Sario a una partita di caccia e lo uccidono proditoriamente; alla sorella dicono che si è smarrito nella foresta. La giovane attende a lungo il ritorno dell'innamorato, cantando una mesta ballata. Nel cuore della notte le appare Sario insanguinato, con il petto trafitto da frecce e colpi di pugnale; lei si alza, lo segue attraverso la selva, su per i monti. Ritrova il corpo straziato, taglia la testa con un coltellaccio – l'autore si sofferma sui particolari macabri – e, tornata a casa, la mette in un vaso, piantandovi sopra non più „parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano", bensì, una rosa che sarà da lei inaffiata con le lacrime. Ha inizio la struggente follia della protagonista; nel rappresentarla, l'anonimo autore rimane vicinissimo al testo del Boccaccio [„Twarz jej straciła tę rozkoszną świeżość (...) oczy ten ogień" – „...la sua guasta bellezza (...) gli occhi le parevano della testa fuggiti"], pur aggiungendovi qualche tratto di sapore romantico: nella pianta di rosa guardata fissamente, la protagonista crede di scorgere „la grazia, la dolcezza, l'innocenza e perfino i lineamenti dell'infelice giovane". I fratelli rompono il vaso, scoprono la testa, la gettano nel fiume.

Karylla muore, „misera vittima di una violentissima passione”. In memoria della sua tragica sorte il popolo lituano canta tuttora una canzone, „Bella Karylla, regina delle montagne del Nara” („Karylla piękna, Narskich gór królowa”), conclude l'autore parafrasando il Nostro. Questo racconto mi sembra meritare una viva attenzione perchè dimostra che, negli stessi anni in cui il *Decameron* veniva giudicato negativamente dagli appartenenti al gruppo del „Conciliatore”²², esso fu apprezzato dai romantici nostrani. Sempre a Vilna esce poco dopo, anch'essa anonima, una versione della nov. X 3²³.

Giunti alla seconda metà dell'Ottocento, possiamo finalmente parlare di una traduzione integrale, o quasi, del capolavoro boccaccesco. Perché così tardi? Credo che la risposta a questa imbarazzante domanda ce la dia il traduttore, Władysław Ordon, nella Prefazione alla prima edizione polacca del *Decameron*²⁴, quando dice che il libro provocherà certamente „un grido di indignazione e di orrore” in „certi ambienti”, ch'è poi molto facile identificare. „Le solite accuse d'immoralità e di corruzione, la canzone preferita dei tartufi e dei bigotti, si faranno sentire di nuovo”, precisa in effetti il prefatore, e noi pensiamo alle riserve del Krasicki e del Baliński – che pur era un entusiasta del Boccaccio – e ricordiamo che il rifacimento polacco dell'innocentissima novella di Bernabò da Genova, elogio della fede coniugale, venne messo all'indice da uno zelante vescovo del primo Seicento²⁵. In una nazione ferventemente cattolica com'era quella polacca nel secolo scorso, molti dovevano essere gli avversari del riso boccaccesco. Ma torniamo alla versione dell'Ordon. Il coraggioso traduttore (1848-1914), che pubblicò la prima edizione del libro a sue spese, godeva di una certa notorietà nel mondo delle lettere come saggista e autore di poesie patriottiche; il suo vero nome era Władysław Szanser (scritto anche Szancer). Non era certamente un conoscitore profondo della letteratura italiana, ma seppe esprimere sul *Centonovelle* un giudizio che, per quei tempi, sembra abbastanza equilibrato. Scrisse infatti nella già citata Prefazione: „L'uomo maturo (poiché il libro „non è destinato alle educande”) vi troverà (nel *Decameron*) una fonte di gaio umore, un riposo per la mente affaticata, una infinità di caratteri e di immagini che resteranno immortali, come sono immortali i vizi, le sofferenze, le ridicolaggini e gli errori degli uomini”. Gli scritti sul Boccaccio nominati nella Prefazione appartengono però tutti a un'epoca piuttosto remota (Manni, Mazzuchelli, Baldelli); invece l'edizione italiana del *Decameron* utilizzata dall'Ordon e quella del Fanfani (1857), allora recentissima e molto attendibile. Il traduttore polacco si servì nel suo lavoro anche di alcune versioni straniere, tedesche (Witte, Röder, Ortlepp) e francesi (Sabatier de Castres). Per quanto riguarda il modo di procedere, i criteri fondamentali che egli afferma di aver seguito sono questi: 1) fedeltà assoluta al testo, quindi niente tagli, modifiche, circonlocuzioni di nessun genere („Epurare il *Decameron* sarebbe un atto di vandalismo”, dichiara in particolare nella Prefazione); 2) adozione di un linguaggio arcaizzante, modellato su quello

dei grandi della nostra letteratura cinquecentesca, Kochanowski e Górnicki. Purtroppo entrambi questi nobili proponimenti dell'Ordon vengono da lui attuati solo in parte. Nella sua versione manca il Proemio; l'Introduzione alla I giornata è ridotta della metà; sono notevolmente ridotte anche le introduzioni alle altre giornate; il testo comporta numerose lacune, le parafrasi abbondano, vi è perfino qualche aggiunta. La lingua, che dovrebbe essere quella di Kochanowski, rimane irrimediabilmente quella del traduttore; il che però non significa che sia brutta. Direi anzi che, sul piano dello stile, la versione dell'Ordon non è per niente cattiva, e ancora oggi, dopo un secolo, la leggiamo non senza un certo godimento estetico. Non v'è dubbio tuttavia che si tratta di una traduzione estremamente libera. Per darne un'altra prova: l'Ordon omette senza nessuno scrupolo gli argomenti premessi alle singole novelle e li sostituisce con dei titoli di sua invenzione, o forse tratti da qualche versione straniera. Citerò a mo' di esempio, anche perché la maggior parte di questi titoli saranno ripresi tali quali nelle traduzioni successive: I polli (I 5), Per ognun cento (I 6), Ermino l'avaro (I 8), La pellegrina (I 9), Martellino paralitico (II 1), Dalla padella nella brace (II 5), Il calendario dei mariti vecchi (II 10), Il lupo nell'ovile (III 1), Il cavallo e la moglie (III 5), L'amore e la morte (IV 8), Una crudele vendetta (IV 9), Le frecce di Martuccio (V 2), Il falcone (V 9), ecc.

La traduzione dell'Ordon, malgrado tutti i suoi difetti, fu considerata buona anche in ambienti letterari ed ebbe almeno 4 ristampe²⁶, rimanendo per lungo tempo padrona assoluta del campo. Bisognerà infatti aspettare fino al 1925 per veder apparire, un mezzo secolo dopo la fatica dell'Ordon, una nuova – ma nuova solo in apparenza, come ora ci convinceremo – versione polacca del *Decameron*, dovuta alla poco gloriosa penna di un oscuro prof. Paweł Chmielowski²⁷. Questa pubblicazione è una vera indecenza, un atto di pirateria letteraria della peggior risma. Il sedicente traduttore, con una faccia tosta più unica che rara, copia testualmente la versione dell'Ordon, modificando ogni tanto lievemente l'ordine delle parole nei periodi o cambiando qualche termine, del resto quasi sempre in peggio. I controsensi e le omissioni non si contano: basti per tutti l'esempio della nov. VI 10 – che nel testo del Chmielowski diventa poi stranamente la III 10! – di cui manca una mezza pagina buona (la bellissima descrizione che frate Cipolla fa del suo servitore Guccio) e dove la geniale predica del frate è piena zeppa di errori di traduzione. Il Chmielowski elimina il Proemio, abbrevia considerevolmente l'introduzione alla I giornata, toglie completamente non solo tutte le introduzioni alle altre giornate e le rispettive chiuse, ma anche gli esordi delle singole novelle, rimuove infine la Conclusione dell'Autore; così la cornice narrativa viene quasi totalmente soppressa. È pensare che sul frontespizio del libro sta scritto „edizione integrale"! Non mancano invece ben 160 scadenti illustrazioni di tre diversi disegnatori francesi, parecchie delle quali hanno un carattere semipornografico. La carta è pessima, la veste tipografica

molto trascurata. Senza alcun interesse l'Introduzione biografico-critica del professor Chmielowski, che anche qui riesce a plagiare il suo predecessore, rubandogli una parte della Prefazione di cui sopra. Non è difficile indovinare a quale pubblico fosse destinata una edizione del genere. Il guaio è che anch'essa ebbe delle ristampe²⁸. Poteva dirsi fortunata la minoranza ebraica in Polonia che non doveva leggerla, avendo a sua disposizione una traduzione in yiddish²⁹.

Nel periodo tra le due guerre, al quale siamo ormai arrivati, si registrano alcune traduzioni delle opere italiane minori del Nostro. *L'Elegia di madonna Fiammetta*³⁰ viene tradotta dall'originale italiano da Juliusz Feldhorn che volterà poi in polacco le *Rime* di Dante. Questo elegante volumetto comprende il testo integrale dell'opera e una breve introduzione ove si afferma tra l'altro che l'*Elegia* potrebbe essere considerata il primo romanzo psicologico italiano se non fosse carica di riferimenti mitologici. Nello stesso anno 1923 in cui Feldhorn pubblica la sua *Fiammetta*, escono pure – curiosa coincidenza – le prime versioni del *Trattatello in laude di Dante*³¹ e del *Corbaccio*³², eseguite entrambe da colui che diventerà il traduttore polacco del Boccaccio: Edward Boyé (1897-1943). Il Boyé era in quei tempi un uomo ancora molto giovane, laureatosi da poco in lettere all'ateneo di Cracovia; non conosceva perfettamente l'italiano avendolo imparato da sè, ma sapeva scrivere bene la propria lingua³³. Il Boccaccio divenne subito il suo grande amore; tuttavia lo trattò dapprima piuttosto severamente. La sua introduzione all'edizione polacca del *Trattatello* è in effetti essenzialmente una diatriba contro l'autore, „ingenuo chiacchierone”, „pettegolo”, „erudito medievale” colpevole di grossi errori cronologici, ecc., ecc.³⁴. Lo stile del *Trattatello* è giudicato molto oscuro; il Boccaccio vi si esprime talvolta in una maniera talmente maldestra – ci assicura il traduttore – che occorre proprio indovinare il suo pensiero. La versione che segue è ovviamente tutt'altro che fedele e inoltre il nostro traduttore arcaizza pesantemente, fino a rendere difficile la lettura del testo.

Non molto diversa è la sua traduzione del *Corbaccio*: i primi dubbi suscita infatti il titolo *Skrzeczacy kruk* che, ritradotto in italiano, suona „il corvo gracchiante”! Nella breve introduzione il Boyé parla senza entusiasmo dell'operetta per confessare poi candidamente di aver „reso più stringato e più semplice lo stile del Boccaccio che predilige i periodi scolasticamente complessi e ripete più volte, fino alla noia, gli stessi concetti”³⁵.

Nel 1930 il Boyé, che nel frattempo ha tradotto – sempre assai liberamente – varie altre opere italiane, tra cui la *Mandragola* del Machiavelli e i *Ragionamenti* dell'Aretino, pubblica la sua versione del *Decameron*³⁶, preannunciata in una importante rivista letteraria di Varsavia dal popolarissimo romanziere e umorista Kornel Makuszyński³⁷, il cui lungo articolo servirà poi di introduzione al volume. Mi sembra utile soffermarsi su alcune affermazioni del Makuszyński, innanzi tutto perché ci fanno capire quanto profondamente fosse radicato in Polonia, ancora pochi decenni fa, il pregiudizio nei confronti del *Centonovelle*. „Libro con-

dannato", „libro proibitissimo tra i libri proibiti" che i giovanotti divorano di nascosto: ecco come il grande pubblico giudicava il *Decameron*, nei ricordi del Makuszyński. Il quale è naturalmente ben lungi dal condannarlo, e lo chiama anzi „un libro grande e savio (...) gioioso ed esuberante come la vita stessa (...) osceno per gli osceni, pericoloso per gli imbecilli, ripugnante per i bigotti", vedendo nel suo autore „un figlio del sole, principe dell'amore, gran maestro della poesia". „Gloria al Boccaccio condannato" e „Onorate l'altissimo prosatore", sono le due invocazioni (la seconda è in italiano nel testo) che chiudono l'articolo. Questi enfatici gridi d'appello ci fanno sorridere oggi, ma allora dovevano avere un suono del tutto diverso. Veramente il libro – un voluminoso in quarto – abbisognava di essere difeso contro i temuti bigotti, anche a causa di certe illustrazioni della nota disegnatrice Maja Berezowska, belle sì, ma piuttosto spinte.

Alla introduzione del Makuszyński, che asserisce di scrivere da dilettante, segue una nota introduttiva del Boyé; un suo saggio intitolato *Gli albori del Rinascimento* si legge alla fine del volume. Il *Decameron* vi è presentato in maniera tradizionale, come un libro semplicemente comico e sensuale, „il banchetto gioioso della vita"; i giudizi più approfonditi – esaltazione festosa di una età nuova, addio al medioevo – sembrano derivati dal *De Sanctis*. Tutta la X giornata viene senz'altro definita „noiosa". Le scarse notizie biografiche sono in parte tratte dalla vecchia prefazione dell'Ordon, del quale il Boyé si rivela debitore anche per quanto riguarda la stessa traduzione, che è condotta – sia detto tra parentesi – sulla edizione fanfaniana del 1857, proprio come quella del suo predecessore ottocentesco. Il traduttore rimprovera poi al Boccaccio il suo stile, prendendo particolarmente di mira „i periodi ciceroniani lunghi una mezza pagina ciascuno" che dichiara di aver „spezzettati senza pietà". Sostiene inoltre – ma non è esatto – di non aver operato alcun taglio, neanche laddove l'autore „cade nella falsa retorica e moraleggia cianciando". Detto questo, si mette allegramente al lavoro, tenendo sempre a portata di mano la vecchia versione dell'Ordon, di cui poc'anzi aveva parlato malissimo; basti rilevare che il testo delle novelle V 9, VI 4, VI 5 e della chiusa della V giornata è pressoché identico nelle due traduzioni. La cornice narrativa è però tradotta integralmente, sono tradotti anche gli argomenti (che veramente c'erano già nell'ingloriosa versione del Chmielowski), ma vengono conservati, seppure con qualche modifica, i titoli affibbiati dall'Ordon alle singole novelle. Nel testo vi sono parecchie lacune, generalmente di scarsa importanza; suscita invece serie riserve la grande disinvoltura con cui il traduttore affronta lo stile dell'originale, con quel suo „spezzettare" gli elaboratissimi periodi dell'autore, con l'eliminazione di aggettivi ritenuti pleonastici, e il nessun rispetto per i moduli ritmici della prosa boccaccesca, tanto egregiamente esaminati ai nostri giorni dal Branca. La lingua della versione è arcaizzata non senza abilità ma, a mio avviso, eccessivamente; nel contempo il Boyé cerca di farsi valere come stilista, il che conferisce alla traduzione una netta impronta personale. Purtroppo il traduttore, attento a arcaizzare e a girare a modo suo le frasi, si allontana spesso dall'originale, donde numerosi controsensi.

La versione del Boyé non ebbe ristampe per molti anni; la sua straordinaria fortuna comincia paradossalmente dopo la morte del traduttore, scomparso anzi tempo durante l'ultimo conflitto mondiale. All'indomani della guerra se ne occupa un illustre italianista, il professor Mieczysław Brahmer. Egli rivede il testo del Boyé confrontandolo con l'edizione italiana del Massera (1927), ne colma le lacune, ne corregge i controsensi e le inesattezze, lo correda di note, ma ne rispetta le caratteristiche stilistiche. L'edizione riveduta dal Brahmer, che è del 1948³⁸, ha avuto fino al 1991 una diecina di ristampe, raggiungendo una tiratura complessiva di un mezzo milione di copie. La sua veste tipografica è tutt'altro che brutta, grazie soprattutto alle incisioni di Agostino De Zani, tratte dalla edizione veneziana del *Decameron* del 1518.

È mio profondo convincimento che la versione del Boyé, anche se non priva di qualità non dovrebbe bastare più. S'impone ormai una traduzione del *Decameron* filologicamente molto più precisa, basata sulle edizioni italiane recenti (Branca, Singleton) e che rispecchi tutte le bellezze della prosa del Boccaccio, questo grande artista della parola; occorre insomma che i polacchi possano legger il Boccaccio, e non il Boyé. Chi farà questa traduzione? Per ora nessuno si è fatto avanti; ma speriamo bene.

Vediamo ora gli studi sul Boccaccio che sono oggi a disposizione dei nostri lettori. Alcune pagine di una vecchia Storia della letteratura italiana di M. Mann³⁹ derivate dalla monografia dell'Hauvette; un capitolo del *Disegno storico della letteratura italiana* (1948) del Sapegno, tradotto in polacco⁴⁰; e altre due traduzioni, quelle dei noti contributi dello Šklovskij e dell'Auerbach⁴¹, un rapido cenno in un volumetto di saggi sulla letteratura italiana⁴² e infine un bel saggio del Brahmer⁴³ che, in versione lievemente ridotta, serve anche di introduzione a tutte le edizioni post-belliche del *Decameron*. Il contributo del nostro eminente studioso, scritto con eleganza che gli è propria, è frutto di una solida erudizione e di un'ottima conoscenza del capolavoro boccacesco. L'autore rompe con i vecchi schemi della critica ottocentesca, valendosi soprattutto delle ricerche del Billanovich, del Branca e del Petronio. La vita di messer Giovanni è presentata correttamente, non più sul fondamento della lettura in chiave autobiografica delle sue opere, anche se la leggenda viene fedelmente riportata. Si ribadisce l'importanza della cornice narrativa del *Decameron* e si affronta il problema dell'unità artistica dell'opera; si dà il debito risalto a quel che il Petronio ha definito „il mondo tragico” del *Centonovelle* e si mette in evidenza il sostanziale indifferentismo religioso del Boccaccio. Il pregevole studio del Brahmer è tuttavia abbastanza breve – una trentina di pagine – e perciò molte altre cose rimanevano ancora da dire. Tale lacuna è stata colmata, almeno in parte, dalla monografia pubblicata dallo scrivente⁴⁴.

NOTE

¹ Cfr. I. Zarebski, *Problemy wczesnego Odrodzenia w Polsce. Grzegorz z Sanoka - Boccaccio - Długosz*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, II, 1957, pp. 5-52; *La corrente italiana nel primo umanesimo polacco*, in: AA. VV. *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e rinascimento*, a cura di M. Brahmer, Wrocław-Varsavia-Cracovia 1967, pp. 35-37; *Il Boccaccio nel primo umanesimo polacco*, „Studi sul Boccaccio”, III, 1965, pp. 247-294.

² Cfr. M. Brahmer, *La letteratura italiana in Polonia*, Roma 1937, p. 17.

³ Cfr. W. Weintraub, *Jan Kochanowski, reader of Latin Boccaccio and Petrarch*, „Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à M. Brahmer”, Varsavia 1967, pp. 581-589.

⁴ Cfr. J. Krzyżanowski, *Z dziejów „Dekameronu” w Polsce*, Varsavia 1927; *Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII wieku*, in id., *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929, pp. 201-234.

⁵ Cfr. J. Ślaski, *La fortuna del Boccaccio nella Polonia del Rinascimento*, in AA. VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze 1978, pp. 407-414.

⁶ *Historia znamienita (...) o Gryzelli Salurskiej księżnie*, giuntaci in una ed. seicentesca; cfr. sotto.

⁷ *Historia barzo cudna o przyjaźni a uprzejmej miłości Tytusa z Gizipusem*.

⁸ *Historia krotofilna o kupcu, który się z drugim o cnotę swej żony założył*, conservatasi in una ed. del 1599.

⁹ *Żaloszny koniec dwojga ludzi (...) Zygmund i Gwisdarda*.

¹⁰ I titoli polacchi sono rispettivamente: *O Galezjusie (...) i Filidzie*, ..., e *O Przemysławie (...) i Cecylii*. Il Morsztyn ha cambiato i nomi dei protagonisti; l'azione della nov. X 10 si svolge addirittura in Polonia.

¹¹ Il Krzyżanowski, in *Pogłosy...cit.*, p. 226, prova che l'anonimo traduttore prese a modello la bellissima versione polacca della *Gerusalemme* di Piotr Kochanowski.

¹² Cfr. L. Kamykowski, *Do dziejów Boccaccia w Polsce*, „Ruch literacki”, IX, 1934, pp. 37-43; il testo della novella è a pp. 41-43.

¹³ Cfr. C. Hernas, *Barok* („Historia literatury polskiej”), Varsavia 1973, p. 399 sg.

¹⁴ Nel *Suplement* (1665) alla sua versione intitolata *Bohatyr Straszny*; cfr. M. Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, Varsavia 1939, p. 68.

¹⁵ Kwiatkowski, 1748; Minasowicz, 1751; cfr. sotto.

¹⁶ *O Gizypie i Tytusie i ich miłości do Sofronii*, „Monitor”, 13 X 1770.

¹⁷ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, in *Dzieła*, III (Varsavia 1803), pp. 262-263.

¹⁸ M. Baliński, *O życiu i pismach Jana Bokkacyusza*, „Tygodnik Wileński”, IV, 1817, pp. 145-160.

¹⁹ *Gryzelda. powieść z Dekameronu Jana Bokkacyusza*, „Tygodnik Wileński”, V, 1818, pp. 177-192.

²⁰ *Karylla, powieść litewska*, „Tygodnik Wileński”, VII, 1819, pp. 329-343.

²¹ Cfr. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza, lata 1798-1824*, Varsavia 1957, p. 143. Il racconto è stato tradotto in italiano assieme ad un altro, firmato dal Mickiewicz: vedi A. Mickiewicz, *Due leggende: Żywilla e Karylla*. Riduzione dal polacco di A. Colocci, Roma 1879. Purtroppo non mi è stato possibile consultare questa ed.

²² Cfr. *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino 1974, sub *Boccaccio G.* (la voce è di V. Branca).

²³ *Natan i Mityrdanes* in *Zbiór powieści* (raccolta anonima), Vilna 1825.

²⁴ G. Boccaccio, *Dekameron. Sto powiastek*, Leopoli 1874-1875, 2 voll.

²⁵ Cfr. B. Gubrynowicz, *Powieść do połowy XVIII w.* in id., *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Cracovia 1918, I, p. 76.

- ²⁶ Leopoli-Varsavia 1890; Varsavia-Poznań 1920; Leopoli 1923; e una scelta ad uso scolastico, G. Boccaccio, *Wybór nowel*, Varsavia 1921 (comprende le novv. I 3, IV 5, V 9, VI 4, VI 5, X 10).
- ²⁷ G. Boccaccio, *Dekameron czyli 100 opowiadań*, Leopoli 1925, 3 voll.
- ²⁸ Varsavia 1929 e 1935.
- ²⁹ G. Boccaccio, *Dekameron*. Illustriert un mit di biografje fun mechaber. Jidisiz: G. Kaftal, Varsavia 1928, 2 voll.
- ³⁰ G. Boccaccio, *Fiammetta*, Cracovia 1923.
- ³¹ G. Boccaccio, *Żywot Dantego*, Varsavia s. d. (ma 1923).
- ³² G. Boccaccio, *Labirynt miłości albo Skrzeczący kruk*, Varsavia 1923; 1930².
- ³³ Alcune informazioni relative a E. Boyé devo a Mieczysław Brahmer che lo conobbe personalmente.
- ³⁴ A difendere il Boccaccio contro questo violento attacco fu il noto letterato F. Hoesick, di cui vedi il breve art. *Filozofia scholastyczna Boccaccia*, inserito poi nel vol. *Książki i ludzie*; id. *Pisma zbiorowe*, Varsavia 1934, VI, pp. 167-172.
- ³⁵ Sorprende pertanto il giudizio elogiativo del prof. A. Palmieri dell'Università di Roma, pubblicato nella rivista „Europa orientale”, n. 4 e riportato poi scrupolosamente, in italiano e in polacco, sull'ultima pagina della citata ed. polacca del *Trattatello*: „Il Laberinto d'amore del Boccaccio ha avuto gli onori di una versione polacca a cura di Eduardo Boyé. Nel suo bel proemio, il traduttore mette in risalto l'importanza dell'opera del Boccaccio (...). Il proemio rivela nel Dr. Eduardo Boyé uno dei più profondi conoscitori della letteratura italiana...”
- ³⁶ G. Boccaccio, *Dekameron*, pełne wydanie 100 opowieści, Varsavia 1930.
- ³⁷ K. Makuszyński, *Pochwała Bokacjusza*, „Wiadomości literackie”, n. 356, 26 X 1930.
- ³⁸ G. Boccaccio, *Dekameron*, Varsavia 1948.
- ³⁹ M. Mann, *Literatura włoska*, in AA. VV., *Wielka literatura powszechna*, Varsavia 1933, III, 2, pp. 118-126; nel V vol. della stessa opera, pp. 44-46 (parte antologica; la sezione dedicata alla letteratura italiana è a cura di E. Porębowicz) leggiamo in traduzione polacca un frammento del V libro del *Filocolo*. In un'altra antologia dell'epoca *Panteon literatury wszechświatowej, Italja*, a cura di A. Lange e A. Tom, Varsavia 1921, pp. 39-48, sono inserite - accanto a due novelle del *Decameron*, tra cui l'immortale *Griselda* - le versioni polacche di alcuni sonetti del Boccaccio.
- ⁴⁰ N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Varsavia 1969, pp. 97-119.
- ⁴¹ W. Szklowski, *O prozie*, Varsavia 1964, I, pp. 214-272; E. Auerbach, *Mimesis*, Varsavia 1968, pp. 346-388.
- ⁴² J. Adamski, *Modele miłości i wzory człowieczeństwa*, Cracovia 1974, pp. 81-94.
- ⁴³ M. Brahmer, *Sześćset lat Dekameronu*, in id., *W galerii renesansowej*, Varsavia 1957, pp. 34-65.
- ⁴⁴ K. Żaboklicki, *Giovanni Boccaccio*, Varsavia 1980.

II

La diffusione in Polonia della storia di Griselda

La più celebre novella del *Decameron* ebbe buona accoglienza anche nei Paesi dell'area slava, e particolarmente – a quanto mi risulta – in Boemia¹ e in Polonia. Anzi si può dire che fu proprio la Polonia a offrire alla paziente contadina piemontese l'ospitalità più generosa; ma non anticipiamo.

Com'è noto, il testo integrale (o quasi) del *Decameron* fu tradotto in polacco piuttosto tardi (1874-1875), ma varie singole novelle della raccolta lo erano state molto prima, in epoche diverse². Orbene, tra queste novelle la X, 10 nella versione latina del Petrarca occupa indubbiamente il posto più importante.

Essa è, innanzi tutto, la prima novella del *Decameron* tradotta nella nostra lingua. Nell'inventario dei libri (1551) di Helena Unglerowa, proprietaria di una tipografia di Cracovia, alla voce „In sexternis non ligati” si legge: „Grisella”, e vi è segnato anche il numero delle copie tirate: 63³. Nessun esemplare di questa edizione, che si suppone del 1548 circa, si è conservato fino ai nostri giorni; abbiamo invece almeno una copia (nei primi decenni del secolo erano ancora due) della ristampa che ne fu fatta all'inizio del Seicento (è probabile, anzi, che vi fossero più ristampe secentesche)⁴. È il testo dal quale, per ovvi motivi cronologici, devo cominciare il mio discorso.

Si tratta di un adattamento anonimo in prosa della epistola petrarchesca, conosciuta in Polonia, anche fuori del corpo delle *Seniles*, fin da tempi molto remoti (se ne conserva ancora, nella Biblioteca Ossolineur di Wroclaw, un ms. quattrocentesco intitolato Gualtierus et Griseldis; un altro ms. è in possesso della Biblioteca Czartoryski di Cracovia)⁵. Il titolo suona: *Historia znamienita wszystkim cnym paniom na przykład pokory po szuszeństwa i cichości wydana o Gryzelli salurskiej Xieźnie w ziemi włoskiej* (Cracovia, s. d.), vale a dire „La storia memorabile, esempio di umiltà di ubbidienza e di modestia per tutte le donne oneste, di Griselda principessa di Saluzzo in terra d'Italia”. È evidente, dunque, l'intento moralistico dell'anonimo, molto probabilmente un ecclesiastico, ma piuttosto incolto, come sta a dimostrare uno svarione che ci fa sorridere fin dall'inizio della lettura: il Mons Vesulus (Monviso) del Petrarca viene scambiato per il Vesuvio! Ai piedi del Vesulus sorge Napoli, bagnata dalle acque del Po, che attraversa il Piemonte, di cui fa parte il marchesato di Saluzzo. Una confusione più tremenda è difficile immaginarsela, eppure il nostro

anonimo non se ne accorge neanche e continua imperterrito, precisando che nei dintorni di Napoli si produce l'olio e un ottimo vino, „chiamato vin greco dai Romani”; mentre il Po – aggiunge, forte dell'autorità di Plinio – „dai Liguri è detto Bodincus, cioè senza fondo, a causa della sua profondità”. A parte ciò, com'è stato già rilevato da altri⁶, il testo polacco riproduce abbastanza fedelmente l'originale latino. Sembra certo, tuttavia, che l'anonimo si sia servito non di una edizione a stampa, bensì di un manoscritto finora non identificato, contenente delle aggiunte alla versione petrarchesca. Una di tali aggiunte – fa notare il Krzyżanowski⁷ – (che è poi la conclusione del racconto, e mira a persuadere il lettore della veridicità di esso), è addirittura una mistificazione. Le vicende di Griselda – scrive l'anonimo – erano già state narrate da „molti uomini illustri”, tra cui da un Philippus Bergominensis, agostiniano, nella sua opera *De claris selectisque mulieribus*; il testo polacco sarebbe una versione del racconto ivi contenuto. Nella citata opera (del bergamasco Iacopo Filippo Foresti, 1483) si trova infatti l'epistola petrarchesca, ma molto abbreviata, quasi riassunta; il testo polacco è assai più lungo, quindi il riassunto dell'autore bergamasco non può essere servito al nostro anonimo. Egli non esitò a inserire nella sua versione un lunghissimo discorso sui vantaggi e sugli inconvenienti del matrimonio, inteso a dissipare i dubbi del protagonista. Una interpolazione di questo tipo – ha osservato lo stesso studioso⁸ – è presente anche in alcuni rifacimenti tedeschi della novella: in particolare, nel racconto quattrocentesco di Erhart Grass e nella commedia del celebre Hans Sachs *Von der geduldiger und gehorsamen markgräfin Griselda* (1546). È probabile, quindi, che tanto la prima versione polacca della storia della Griselda quanto i due rifacimenti tedeschi di cui sopra risalgano allo stesso manoscritto latino, che si tratterebbe però di identificare.

La versione dell'anonimo, sciatta sul piano dello stile, trovò tuttavia rapidamente un entusiasta pronto a imitarla. Un nobile della Pomerania, anch'egli di nome ignoto, la ridusse in versi e fece pubblicare il suo adattamento nel 1571 (s. l.) con il titolo *Grizella. O postuszeństwie, stałości a cierpliwości ślachtetnej, dobrej a cnotliwej matżonki*, che significa: „Griselda. Della ubbidienza, costanza e pazienza di una sposa nobile, buona e virtuosa”. Dalla prefazione apprendiamo qualcosa sul suo autore. Terminati gli studi, si dedicò esclusivamente all'amministrazione delle proprie terre in Pomerania e non avrebbe mai pensato alla poesia se non si fosse ammalato. Durante la degenza, per passare il tempo, mise in versi la storia di Griselda che aveva letto in polacco e in tedesco. Preferì i versi alla prosa perchè essi „si leggono più piacevolmente”; ma fu consapevole di non essere un buon poeta. Nel testo di cui si servì gli piacque in modo particolare l'apologia del matrimonio: certi „ostinati giovani” – scrive nella prefazione – dovrebbero prendersela a cuore e ammogliarsi quanto prima. Non si lascia sfuggire l'occasione per fare un gioco di parole a proposito del nome della protagonista: in Polonia – afferma scherzosamente

– si sarebbe chiamata „Grizella”, una donna che „morde” (gryzie; inf. gryźć – „mordere”) con motti ecc. il proprio marito, che lo tormenta; la marchesa di Saluzzo è invece „sempre virtuosa”, ecc. Le strofe di due versi a rima baciata – ognuno di tredici sillabe, metro molto diffuso nell’antica poesia polacca – del nobile versificatore sono assai rozze e, per giunta, si allontanano frequentemente dalla versione prosastica per esigenze del metro e della rima. Così i primi due distici suonano:

W ziemi włoskiej Wezulus góra jest znamienita
Która wysokością swą obłoki przenika.
Leży w czystej krainie k zachodowi słońca,
Blisko od Neapolim, gdzie wielkie gorąca⁹;

(Nella terra d’Italia vi è il Vesulus monte insigne / la cui vetta altissima squarcia le nuvole / È situato in una contrada amena verso l’occidente / vicino a Napoli dove fa molto caldo).

Il versificatore pomerano si serve quindi liberamente della versione prosastica adoperando le stesse espressioni („il Vesulus, monte insigne”) e ripetendo gli stessi errori („vicino a Napoli”); ogni tanto, per completare il verso, deve aggiungere qualcosa („dove fa molto caldo”). Il prodotto del suo ingegno ci lascia oggi piuttosto indifferenti; nel miglior caso potremmo trovarlo divertente. Neanche i contemporanei giudicarono riuscita la *Grizella* che, a quanto si sa, non ebbe nessuna ristampa.

Cadde subito nell’oblio anche un’altra versione poetica di cui poco sappiamo, pubblicata nel 1641 da Maciej Głoskowski (c. 1590-1658), matematico, cartografo, poeta in polacco e in latino; la menziona, con il titolo di *Grizelida*, il letterato ottocentesco A. E. Koźmian, non senza qualche parola di lode („lingua pulita, versi belli e scorrevoli”)¹⁰. Una sorte molto più favorevole toccò invece alla versione successiva della epistola petrarchesca.

Hieronim (Jarosz) Morsztyn (c. 1580-c. 1645), uno degli esponenti più qualificati della poesia barocca in Polonia, uomo di grande ingegno e di notevolissima cultura, deve aver letto almeno la *Historia znamienita*, e forse anche la *Grizella* del nobile pomerano. Egli preferì tuttavia ricorrere all’originale latino, di cui ci diede una bella versione pubblicata postuma nella raccolta *Antypasty małżeńskie* („Gli antipasti matrimoniali”, 1650), che contiene inoltre, sia detto per inciso, il suo rifacimento della novella V, 1 del *Decameron* (Cimone; in base alla traduzione latina del Beroaldo). La versione di Morsztyn è intitolata *Historja o Przemysławie książęciu oświęcimskim i o Cecyliej, małżonki jego dziwnej stateczności* (Storia di Przemysław duca di Oświęcim e della mirabile saggezza di Cecilia sua consorte)¹¹. Vediamo subito che i nomi dei protagonisti sono stati cambiati; inoltre l’azione è stata trasferita in Polonia. La scelta del nome del protagonista non sembra fortuita. Morsztyn doveva conoscere la leggenda, riportata dal celebre storico Długosz¹², sulla ferocia di Przemysław II duca della Grande Polonia (Wielkopolska) nei confronti della sua prima moglie

Ludgarda, morta giovanissima a Gniezno nel 1283 in circostanze misteriose, forse fatta assassinare dal marito. Secondo il Długosz Ludgarda, maltrattata dal duca, lo avrebbe pregato di lasciarla tornare dai suoi (era figlia di un principe tedesco) „con la sola camicia addosso”, proprio come fa Griselda. Morsztyn chiamò dunque Przemysław il suo personaggio pseudo-storico, facendone un duca di Oświęcim (ted. Auschwitz) della dinastia dei Piast slesiani, in cui tale nome di battesimo era frequente: sappiamo infatti di un Przemysław duca di Oświęcim (c. 1365-1406) la cui sposa, però, resta del tutto sconosciuta. L'azione dell'adattamento di Morsztyn si svolge quindi nel medioevo, nella Polonia sud-occidentale tra Oświęcim e Opole che prende il posto di Bologna, con il suo duca che sostituisce il conte da Panago / de Panico. Sparisce ogni accenno all'Italia, ma per tutto il resto lo scrittore polacco rimane abbastanza fedele alla epistola petrarchesca. Ecco come recita, nella mia traduzione assai imperfetta, la parte introduttiva del suo testo:

Nella Piccola Polonia (Małopolska), non lontano dalla frontiera, sorge un monte roccioso ed elevatissimo le cui radici giungono fino ai Tatra e la cui altezza supera di gran lunga quella delle altre montagne. È circondato da belle pianure: ne nasce l'illustre fiume Vistola che attraversa il Regno di Polonia dirigendosi a settentrione, fino alla città di Gdańsk, per mescolare poi le sue acque dolci con quelle salate del Mar Baltico; molto giustamente viene chiamato il re dei fiumi polacchi. Laddove nasce questo fiume, si trovano due ducati: quello di Cieszyn appartenente alla Slesia, e quello di Oświęcim incorporato molto tempo fa dal Regno di Polonia.

Questi ducati erano retti dai discendenti dei Piast re di Polonia. Vi si trovano belle pianure, dolci colline, prati erbosi e laghi circondati di bei boschi che si stendono fino ai Tatra; vi abbondano paesi, borghi e castelli con non pochi abitanti.

Governava il ducato di Oświęcim Przemysław, il discendente dei Piast, giovane bello, ecc.¹³.

Il Barania Góra (cioè „il monte roccioso”; alto 1214 m., fa parte del cosiddetto Beskid Śląski), i monti Tatra, il fiume Vistola, la città di Gdańsk non saranno più nominati nel racconto. Al pari di un riferimento storico – l'incorporazione nel Regno di Polonia del ducato di Oświęcim avvenuta nel 1457¹⁴, quindi effettivamente molto prima dei tempi di Morsztyn – questi toponimi servono soltanto a creare l'illusione di una realtà concreta di cui i lettori dell'epoca avevano tanto bisogno. Più avanti troveremo invece, oltre alla già menzionata Opole con il relativo duca cognato di Przemysław, „che godeva ancora di buona salute e felicemente regnava” (naturalmente non si riesce a capire a quale della lunga serie dei duchi di Opole Morsztyn si riferisca, non essendo precisato il periodo storico), il nome di un villaggio del distretto di Cieszyn: Brandys. In questo villaggio nei pressi del castello di Przemysław, donato dagli avi del giovane duca

a certi loro servitori perchè la loro discendenza fosse sempre a disposizione dei castellani, vivono il vecchio Teofilo, con la figlia Cecilia, che Przemysław, pregato di prender moglie dai suoi vassalli, vorrà sposare. È interessante rilevare che, nell'adattamento di Morsztyn, l'idea di ammogliare il duca nacque nel corso di un banchetto offerto in occasione del suo compleanno, dopo che i nobili commensali ebbero abbondantemente bevuto; stando in allegria eleggono il loro delegato che parlerà con Przemysław. Nel testo di Morsztyn si riflettono così i costumi dell'antica nobiltà polacca la quale proprio nel banchettare aveva il suo passatempo preferito. Lo si vede anche nel modo in cui sono descritti, nella storia di Przemysław e di Cecilia, i preparativi al matrimonio; si tratta soprattutto di predisporre il pranzo nuziale. Leggiamo infatti:

Alcune settimane dopo (la promessa fatta ai vassalli) il duca Przemysław, convocati i suoi principali famigli, ordinò loro di provvedere a ciò che, per un tale giorno, i cacciatori portassero della selvaggina in abbondanza, che non mancasse nulla nelle dispense, che le cantine si riempissero di vino, di birra e di malvasia (...). A tutto ciò provvidero i servitori ubbidienti...

È una delle poche aggiunte che vi sono nel testo polacco; un'altra, assai più breve, riguarda la bella frase sulla transitorietà delle cose umane, che nella epistola petrarchesca pronuncia il delegato dei vassalli nel suo discorso al marchese: „Volant enim dies rapidi, ecc.". Morsztyn scrive: „Corrono i giorni nostri come l'acqua e il vento, non li fermerà il tempo che passa..."; il tono è non meno solenne, e l'immagine non manca di poeticità¹⁵. Altre modifiche sono davvero senza importanza: il duca acconsente alla supplica dei suoi baroni non subito, ma dopo tre giorni di riflessione; la fanciulla (sua figlia) che fa credere di voler sposare dopo aver ripudiato Cecilia, ha quattordici, e non dodici anni, che devono essere sembrati pochi a un polacco. Stupisce una incongruenza dovuta chiaramente alla distrazione di Morsztyn: il duca fa chiamare Teofilo, „gli espone il suo disegno", gli ordina di prepararsi all'arrivo degli ospiti illustri ecc., mentre poco più tardi apprendiamo che il padre di Cecilia, vedendo arrivare Przemysław con il suo seguito, „è molto meravigliato" e trova „sorprendenti" le parole del duca che gli chiede la mano della fanciulla¹⁶.

La bella prosa di Morsztyn, i cui pregi non si ritrovano purtroppo nell'approssimativa traduzione di chi scrive, piacque indubbiamente ai lettori, che apprezzarono di sicuro anche l'ambientamento della vicenda in Polonia e i relativi tratti di colore locale. Al successo della storia di Przemysław e di Cecilia contribuì infine il fatto che essa fu inserita in una raccolta (*Antypasty małżeńskie*) la quale ebbe larga diffusione grazie soprattutto alla fortunatissima favola in versi sulla principessa Banialuka (*Historia ucieszna o zanej królownie Banialuce*) che ne faceva parte. L'adattamento di Morsztyn fu dunque letto da molti, e da qualcuno anche imitato.

Il primo imitatore nell'ordine cronologico, Stanisław Samuel Szemiot (morto nel 1684), nobile lituano, memorialista e poeta abbastanza noto, non si diede neanche la briga di modificarne il titolo. La sua versione poetica del 1674, rimasta manoscritta fino ai nostri giorni, si legge ora in una buona edizione¹⁷. Sono ben 800 versi di tredici sillabe a rima baciata, divisi in sei canti; eccone gli „argomenti” formulati dallo stesso Szemiot:

I, in cui si describe: i ducati di Oświęcim e di Cieszyn, i costumi di Przemysław, la preoccupazione dei vassalli e l'ambasciata al duca; II, in cui si describe: la dichiarazione di Przemysław disposto al matrimonio, la visita del vecchio Teofilo e la bellezza di Cecilia; III, in cui si describe: la partenza del duca dal castello assieme al suo seguito, l'incontro di Przemysław con Cecilia e il loro colloquio, lo spotalizio ed i festeggiamenti; IV, in cui si describe: le prove alle quali viene sottoposta Cecilia, la sua pazienza e le ire di Przemysław; V, in cui si describe: gli inganni di Przemysław, il ritorno di Cecilia a casa, il matrimonio finto del duca e i relativi festeggiamenti, altre prove alle quali viene messa Cecilia e il suo comportamento; VI, in cui si describe: il colloquio di Przemysław con Cecilia e la di lei restituzione, il trionfo della virtù.

Il testo di Szemiot, molto aderente a quello di Morsztyn, se ne allontana solo in alcuni punti. Nel canto III sono rappresentati con dovizia di particolari, il duca e il suo seguito mentre si dirigono verso il villaggio di Teofilo. Przemysław indossa un ampio mantello con bavero di zibellino nero, ha in testa un colbacco con pennacchio e una „rosa di diamanti”, cinge una sciabola con guaina tempestata di rubini (vv. 227-229). I cavalieri del seguito volteggiano spericolati, si esibiscono in prove di velocità e bravura, lanciano giavellotti, sparano, ecc. (vv. 230 sgg.). Li ritroviamo poi nel canto V, nel secondo corteo nuziale, sontuosamente vestiti e armati, che sfoggiano porpore, broccati, pietre preziose, corazze dorate, pennacchi sugli elmi (vv. 676-681). Sparano a salve cannoni e mortai, suonano trombe e tamburi facendo un rumore tale che „i principi non riescono a parlarsi” (vv. 686-695). Nel canto VI vediamo la sala preparata per il banchetto nuziale, marmi, alabastri, tendaggi, dorature, posate d'oro, ecc. (vv. 722-730). Lo sfarzo dei vestiti e degli ambienti è una caratteristica del racconto di Szemiot destinato ai nobili suoi pari cui piaceva vivere fastosamente. Non sapremo mai perchè questo racconto non sia stato pubblicato; fatto sta che non ebbe nessuna diffusione.

Lo stesso poteva dirsi, fino ai primi anni del Novecento, di un'altra imitazione della storia di Przemysław e di Cecilia, sulla quale mi soffermerò un po' più a lungo. Si tratta infatti di un caso interessante, anche a causa di una polemica che il manoscritto in cui tale adattamento è contenuto, ha suscitato tra gli storici della nostra letteratura. Il manoscritto in questione, intitolato *Różne historyje* (Storie varie) e contenente una tren-

tina di brevi componimenti narrativi, tratti soprattutto dalle *Gesta Romanorum*, conosciute in Polonia fin dal quattrocento, era stato all'inizio del secolo attribuito da Ludwik Bernacki, allora giovanissimo, a un tale Stefan Szolucha, frate domenicano in Lituania, e datato 1675-1690, in base a certi complicati calcoli¹⁸. Nel periodo tra le due guerre si dichiarò d'accordo il benemerito Julian Krzyżanowski, già più volte citato in questa sede¹⁹. Se non che l'erroneità di tale attribuzione, che sembrava ormai sicura, è stata dimostrata poi con molto sfoggio di erudizione da una studiosa²⁰, la cui opinione ha fatto sua l'autore di una fondamentale storia della letteratura polacca nell'età barocca, pubblicata non tanto tempo fa²¹. Al giorno d'oggi, dunque, lo scrittore di *Różne historyje* è per noi un altro frate domenicano, Tomasz Nargielewicz (morto nel 1700), predicatore, poeta e novellista che aveva studiato a Leopoli e in Italia, a Viterbo, per insegnare poi teologia e filosofia in varie città della Polonia orientale. Poco amante della disciplina, dovette scontare tre anni di carcere per volontà dei superiori; proprio in quel periodo, tra il 1689 e il 1692, avrebbe redatto la sua opera.

Della raccolta di Nargielewicz, edita per intero solo ai nostri tempi²², fa parte, quindi, un breve testo in prosa intitolato *O jednej wieśniaczce ubogiej zacnemu książęciu poszlubionej* (Di una povera contadina andata sposa a un illustre principe)²³ che il Bernacki pubblicò nel suo studio dei primi del secolo²⁴. È chiaramente un rifacimento molto libero della versione di Morsztyn. L'autore riduce la vicenda all'essenziale e entra subito in *medias res*:

In Slesia, ai tempi di Carlo V imperatore cristiano, visse un principe illustre, signore di un principato nei dintorni di Wrocław, celibe. Sotto le mura del suo castello vi era la casupola di un povero contadino, padre di una fanciulla di grande bellezza. Il principe, cui spesso capitava di passare da quelle parti, qualche volta faceva una visita al contadino; si accorse che, malgrado la loro grande povertà, i genitori e la figlia vivevano molto pulitamente, e gli piaceva guardare una giovane tanto leggiadra...

Si pone il problema del matrimonio, e il principe preferisce l'umile fanciulla a tutte le dame che gli vengono proposte. Prima delle nozze fa venire al castello lei, il padre e la madre e ordina loro di lavarsi bene nel suo bagno (è un particolare al quale l'autore sembra attribuire molta importanza). La giovane viene vestita sontuosamente, e solo allora il principe proclama la sua scelta. Gli sposi vivono contenti, tutti ammirano la giovane, ecc.; siamo ormai ai due terzi del testo. Un anno dopo il matrimonio la principessa partorisce „due bellissimi gemelli maschi”; viene il momento della prova che sarà una sola. Il principe investe la moglie con ingiurie:

Vedo, o femmina, che una scrofa anche se coronata sempre una scrofa rimane, e una villana resta tale anche in un castello. Tu

partorisci per la prima volta e sono subito due mocciosi, dopo ne figlierai dieci alla volta, da quella zoticonca che sei. Per tirarli su non basteranno i proventi del mio principato, e così da principi diventeranno villani. Prendi i tuoi stracci e vattene,...

La principessa, umilissima, ritorna dai suoi portando con sé i bambini; dopo pochi mesi viene richiamata; segue il lieto fine.

Il momento cruciale della scarna azione è quindi innegabilmente il discorso del principe, riferito sopra, la cui violenza – tanto estranea al tono dell'originale – non può non sorprenderci. Il superbo feudatario, fingendo la rabbia, usa di proposito un linguaggio volgare (sono da osservare, sia detto tra parentesi, due curiosi ucrainismi: „bajbak”, moccioso, e „hru-bijanka”, zoticonca) per ribadire il suo disprezzo nei confronti della moglie contadina che bisognava innanzi tutto – lo ricordiamo – far lavare accuratamente nel bagno del castello. La violenza verbale del marito contrasta con l'estrema sottomissione della moglie che si butta ai suoi piedi e gli chiede perdono di una colpa che evidentemente non ha. Una scenetta, insomma, che può anche esser capitata in qualche maniera della vasta Ucraina polacca ai giorni del buon Nargielewicz, che forse avrebbe fatto meglio a non scomodare gli immaginari principi slesiani e l'autentico imperatore Carlo V.

L'ultimo adattamento della versione di Morsztyn, posteriore di vari decenni a quello di Nargielewicz, può dirsi però altrettanto primitivo. È uscito dalla penna di una dama delle più alte sfere dell'aristocrazia polacca – lituana: la principessa Urszula Radziwiłł nata Wiśniowiecki (1705-1753), sposa del principe Michał Kazimierz Radziwiłł, voivoda di Vilna e comandante supremo degli eserciti (per la verità ormai piuttosto malridotti) del Granducato di Lituania unito al Regno di Polonia²⁵. Nella loro splendida residenza di Nieśwież, i Radziwiłł avevano un teatro di corte per il quale scriveva la stessa padrona di casa, donna non priva di una certa cultura. Tra le sue sedici opere teatrali in versi edite nel 1751, i cui argomenti sono per lo più tratti da commedie di Molière, da fiabe orientali e da vite dei santi, ve n'è una intitolata *Złoto w ogniu*²⁶ (L'oro nel fuoco; ma il titolo originario recitava *Cnota wypróbowana*, vale a dire, La virtù messa alla prova²⁷). Il dramma, messo in scena per la prima volta il 13 gennaio 1750 in occasione del decimo compleanno della principessina Carolina, figlia dell'autrice, ebbe varie riprese, sempre al teatro di Nieśwież. I personaggi sono: il duca Przemysław di Oświęcim e Cecilia, che diventa sua moglie; i loro figli, Bolesław e Jadwiga (entrambi nomi molto polacchi); i genitori di lei, Teofil „vecchietto” e Bogumiła, altrettanto „vecchietta”; Adelaide, sorella di Przemysław, e Ferdinando duca di Opole, suo marito; Rzegota, „senatore e delegato” (presenta a Przemysław la supplica dei vassalli). I protagonisti principali – Przemysław, Cecilia, Adelaide e Jadwiga – hanno ciascuno il suo confidente maschio o femmina; inoltre compaiono „senato, popolo, ospiti, cavalieri”. Il padre di Cecilia, che in tutte le versioni

di cui ho parlato finora (e, naturalmente, anche nell'originale) era un autentico contadino, nel dramma della principessa Radziwiłł è un nobile, „senatore e valoroso cavaliere”, calunniato ed esiliato dalla corte, che fa il contadino per necessità (cfr. atto V, sc. 1-2); ciò gli permette di dare alla figlia una lunga serie di consigli su come deve comportarsi una moglie esemplare (II, 3). È quindi nobile anche Cecilia; evidentemente la nobilissima autrice non ammetteva che un principe potesse sposare una vera contadina, e non la disturbava per niente il fatto che tale modifica desse alla vicenda della sua protagonista una dimensione diversa. La Radziwiłł non si poneva di certo domande di carattere psicologico, le bastò raccontare alla meno peggio la storia narrata da Morsztyn, che deve esserle parsa adatta alle circostanze (il compleanno della figlia). Il dramma è diviso in cinque atti, ciascuno dei quali conta da tre a diciannove scene. Le prove cui viene sottoposta Cecilia si raccontano tutte nel quinto atto, che è il più lungo anche perchè le prime sei scene di esso corrispondono a un balletto e a una „pastorella” (in ital. nel testo) con la partecipazione di quattro pastore e di altrettanti pastori, i quali ultimi, a un certo momento, devono difendere le loro vezzose partner da un branco di ferocissimi lupi; mentre alla fine dell'atto abbiamo un altro balletto eseguito secondo la didascalia, dalle dame di compagnia della principessa recanti „preziosi doni” per la principessina festeggiata cui auguravano, senza lesinare, ben „150 anni di vita”. Sul palcoscenico di Nieśwież si esibivano infatti soprattutto dei dilettanti: i familiari dei padroni di casa – tra gli interpreti di *Złoto w ogniu* vi era la stessa principessina nella parte di Cecilia! – i cortigiani e, molto spesso, gli allievi di un'accademia militare istituita dal principe-generale e diretta dal capitano Jakub Fryczyński il quale, all'occorrenza, diventava anche lui attore e/o regista. Il povero Fryczyński (che curerà poi l'edizione postuma delle opere teatrali della principessa) ebbe a lamentarsi di frequente – come risulta dai suoi rapporti²⁸ – della scarsa disciplina dei suoi subalterni. Così lo svolgimento regolare delle prove del dramma *Złoto w ogniu* fu ostacolato dal cadetto Gedroyć – nella parte di Henryk, il confidente del duca – che non fece ritorno in accademia al termine di una licenza; nel tempo stesso, e fu il colmo della sventura, un altro cadetto, destinato a sostenere la parte del figlio del duca, si ammalava di vaiolo. Il bravo ufficiale-regista dovette quindi faticare parecchio perchè la prima potesse aver luogo nel giorno del compleanno²⁹.

Pochi anni prima pubblicava la sua versione poetica della epistola petrarchesca – riscritta non più dal testo di Morsztyn, ma da quello di un autore straniero³⁰ – il predicatore gesuita e poeta di qualche valore, padre Piotr Kwiatkowski³¹. Intitolata *Cudne Grifeldy (sic) w szczęściu i nieszczęściu pomiarkowanie i roztropność* (La mirabile moderazione e assennatezza di Grifelda (sic) nella fortuna e nella disgrazia), essa fa parte, come „esposizione XIII”, di una voluminosa raccolta delle rime del pio autore³². Pur non essendo affatto un componimento teatrale, è divisa in tre „scene”, in ottave di versi endecasillabi. Nella prima, di dieci ottave, l'argomento

dice: „Gualterus marchese del Piemonte, pregato dai suoi vassalli, si sposa benchè riluttante” (eccone i versi iniziali: „Długi czas Gwarter margrabia sie wzbraniał / Pedemontański pojmwania żony / Niedbając lub mu kto o to przyganiał /...”). Nella seconda, „La marchesa viene cimentata in varie maniere”. Nella terza, „Grifelda, dapprima abbassata, viene innalzata e onorata”. Segue una *moralisatio* rivolta in particolare agli „umili” che, quando riescono a migliorare il proprio stato, non dovrebbero inorgogliersi; inoltre, avendo Griselda ubbidito ciecamente alla volontà di un signore mortale, tutti gli uomini, a maggior ragione, devono ubbidire a quella di Dio. L'azione del rifacimento di Kwiatkowski è quindi molto condensata, e l'interpretazione moralistica del tema più che evidente.

Mentre la principessa Radziwiłł metteva in scena il suo dramma, e padre Kwiatkowski poteva già da tempo leggere la sua „esibizione XIII” stampata e ristampata, decise di verseggiare la storia di Griselda – questa volta proprio in base al testo latino del Petrarca – un giovane letterato che doveva distinguersi soprattutto come traduttore, Józef Epifani Minasowicz (1718-1796). Intorno alla metà del secolo egli era già abbastanza conosciuto, avendo tradotto, oltre al famoso romanzo barocco di Giovanni Ambrogio Marini, *Calloandro fedele* (ed. pol. 1746), diversi componimenti di poeti antichi, greci e latini; la versione della epistola petrarchesca è comunque tra le sue prime fatiche (più tardi tradurrà principalmente opere di Metastasio e di vari autori francesi). Vale la pena di citare il titolo completo di questa pubblicazione, molto alla moda dell'epoca: *Wzór wiary, posłuszeństwa y miłości małżeńskiej w osobie Bryzeldy, Waltera margrabi Salucyanu małżonki, tak zameżnym, jak i do związku małżeńskiej przyjaźni zabierającym się damom na przykład wystawiony; z łacińskiej Franciszka Petrarchy prozy na wiersz polski przez J. E. M. przełożony i do druku podany we Lwowie 1751* (Esempio della fede, della ubbidienza e dell'amore coniugale nella persona di Briselda, consorte di Gualtiero marchese di Saluzzo, offerto alle dame sposate e a quelle che si accingono ad allacciare i vincoli matrimoniali; dalla prosa latina di Francesco Petrarca ridotto nei versi polacchi da J. E. M. e fatto stampare a Leopoli nel 1751)³³. In una nota al lettore, redatta in prosa, Minasowicz precisa che il racconto da lui tradotto è a sua volta una traduzione, e coglie l'occasione per elogiare tanto Boccaccio quanto Petrarca, „due grandissimi poeti”; egli riferisce altresì, dalla parte conclusiva dell'epistola petrarchesca, la vicenda di quell'amico padovano del poeta che non riusciva mai, impedito dalle lacrime, a terminare la lettura del racconto. Il testo poetico di Minasowicz, in versi di tredici sillabe in rima baciata, si divide in strofe di varia lunghezza, da otto a sedici versi ciascuna; sono complessivamente un migliaio di versi, cioè molti di più di quanti ne abbia il rifacimento di Kwiatkowski. La rima baciata, ripetuta così a lungo, genera inevitabilmente una tediosa monotonia che si avverte meno solo all'inizio della versione:

Na zachód słońca Włochom, tam gdzie Appeniny
Patrzac na rozłożyste pod sobą równiny
Wyniosły swój grzbiet ięza, Vesulus wysoki

Jedna z tych gór, przedziera wierzch swóy przez obłoki
 Sławna ze swey ogromności góra i z nazwiska
 Sławniejsza że z niey król rzek Erydan wytryska, ecc.

La traduzione è fedele, salvo le amplificazioni e le alterazioni varie dovute alle esigenze del metro e della rima, e una tendenza generale alla prolissità. Così al primo periodo della epistola („Est ad Italiae... Adriaticum mare descendit”) corrisponde la prima strofa di ben sedici versi, e al secondo („Caeterum pars illa... oppida habet egregia”), la seconda strofa di dieci versi; il discorso che il delegato dei vassalli rivolge al duca, a dire il vero piuttosto lungo anche nell'originale, comprende addirittura quattro strofe (V-VIII) che fanno insieme sessantadue versi. Minasowicz si dilunga nelle descrizioni, aggiunge dei particolari: così ad es. mentre il Petrarca, parlando dei preparativi alle nozze, menziona solo „anulos aureos, et coronas, et balteos. (...) vestes autem pretiosas, et calceos”, lui rincara la dose, elencando anche fedi („ślubne obrączki”), collane („łańcuchy”), bracciali („maneł”), broccati („łamy”), scarpette di velluto, pianelette di broccato („trzewiki axamitne, łamowe patynki”), ecc. I nomi dei personaggi e qualche toponimo vengono sostituiti dai loro equivalenti polacchi o comunque dalle forme vicine alla fonetica della nostra lingua: „Gualtherus” diventa „Walter”; „terra Salutiarum”, „Salucyański kraj”, Eridano, „Erydan”, Panico, „Panici”, Ianicola (il padre della protagonista, Giannucolo del *Decameron*), „Jankuła”, che ci suona particolarmente familiare per via delle consonanti *k* e *t* di cui il polacco abbonda (padre Kwiatkowski, meno disinvolto, aveva scritto „Janikola”); la forma „Bryzelda”, infine, corrisponde a „Briseldis” usata anche dal Petrarca.

Entrambe le versioni poetiche settecentesche, quella di Kwiatkowski e quella di Minasowicz, pur molto lontane dalla perfezione, non mi sembrano meritare il duro giudizio del Krzyżanowski che vede in esse „un esempio tipico della ottusità moralistica dell'epoca sassone” (cioè della prima metà del XVIII secolo quando, regnanti in Polonia i due re sassoni, Augusto II e Augusto III, la nostra cultura nazionale attraversò una grave crisi). Tale giudizio, formulato molti anni or sono, non coincide del resto con i pareri molto più equilibrati espressi sui due autori ai giorni nostri³⁴.

Nel 1809 viene messa in scena a Vilna la *Griselda* di Angelo Anelli musicata da F. Paër nel 1797, nella traduzione polacca di Józef Franciszek Królikowski (1781-1839), benemerito studioso della nostra lingua e letteratura, e dilettante di musica; questa *Gryzelda*, il cui testo non è più reperibile, sarà rappresentata di nuovo a Varsavia nel 1818³⁵.

Nello stesso 1818 esce la prima versione polacca della novella X, 10 del *Decameron*, eseguita da Michał Baliński, di cui ho parlato più sopra³⁶; ma con ciò non finisce da noi la popolarità della epistola petrarchesca. Risale alla metà del secolo scorso la *Historya o Gryzeldzie, margrabim Walterze i o Jowianie Cesarzu Rzymskim* (Storia di Griselda, del marchese Gualtiero e di Gioviano imperatore romano), traduzione dal tedesco di

Józef Lompa, (I ed. Mikołów 1846, II ed. Bytom, s. d.)³⁷. Il traduttore (1797-1863), noto letterato slesiano, si servi di un *Volksbuch* dell'editore Marbach; si tratta naturalmente di due racconti distinti, uno su Griselda e l'altro sull'imperatore Gioviano, tratto dalle *Gesta romanorum*. Il testo che ci riguarda è diviso in capitoli. Il I cap. intitolato „Le terre del marchese Gualtiero, e la sua ripugnanza per il matrimonio”, comincia così: „Ai piedi del monte Viso nel Piemonte, regione dell'Alta Italia, nasce il Po che è il fiume più illustre di quel Paese...” (lo stesso inizio ha, segnaliamolo *en passant*, una ed. della storia di Griselda in lingua ceca, Praga 1860³⁸). E anche dopo la pubblicazione della prima traduzione polacca del *Decameron* (1874-1875) avremo ancora una versione della epistola petrarchesca: *Historya o cierpliwej Gryzeldzie, Księżnie salurskiej* (Storia della paziente Griselda, principessa di Saluzzo), Chełmno 1889³⁹.

Una originale rielaborazione del tema della Griselda la dobbiamo a Kazimiera Hlakowicz (1892-1983) che è tra le poetesse più note del nostro novecento. Un suo volumetto pubblicato tra le due guerre⁴⁰ – una raccolta di brevi poesie intitolate da vari nomi femminili e maschili cui l'autrice attribuisce immaginosamente certe caratteristiche – comprende anche un componimento in distici intitolato *Gryzelda* che riporto qui sotto nella mia traduzione letterale, sperando di non averlo completamente rovinato:

La più gentile, umile, dai capelli color ambra chiara...

....Talvolta storpiata,

O signora di un ducato o di un regno remoto,

O fa la giardiniera in un campo di narcisi e di viole,

O muore in una piazza bruciata viva dal boia.

È paziente come la sabbia sotto il piede dell'uomo,

Sabbia che tace, non ferisce e non fugge!

Cede alle mani assassine, sopporta con mitezza il prepotere greve
/come un macigno...

Si lascia strappare il trono, l'onore, l'unico figlio e tacerà

/sempre.

...E solo per bocca mia si lamenta con i contemporanei e con i

/posteri

Del suo dolore infinito, del peso che la opprime.

La poesia della Hlakowicz, permeata di un tenero affetto per la protagonista, chiude – a quanto io so – la plurisecolare storia della storia di Griselda nel nostro paese; per i lettori polacchi di oggi si tratta ormai soltanto di una delle cento novelle del *Decameron*, e certamente non della più apprezzata.

NOTE

¹ Cfr. M. Pazitka, *La fortuna del Boccaccio in Cecoslovacchia*, in AA. VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze 1978, p. 417, 419.

² Cfr. J. Ślaski, *La fortuna del Boccaccio nella Polonia del Rinascimento*, in AA. VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali cit.*, pp. 407-414; passim; v. inoltre la I parte di questo capitolo.

³ Cfr. L. Bernacki, *Przyczynki do dziejów dawnej powieści polskiej* (parte II), in „Pamiętnik Literacki”, 1903, II, 3, p. 581.

⁴ Ibid.; cfr. inoltre J. Krzyżanowski, *Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII w.* in AA. VV., *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929, p. 212.

⁵ Cfr. il catalogo a stampa dei mss. dell'Ossolineum e V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze 1975, p. 345 nota.

⁶ Cfr. J. Krzyżanowski, op. cit., p. 210.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 212.

¹⁰ Cfr. A.E. Koźmian, *Wyciągi piotrowickie*, II (è un catalogo ragionato dalle opere rare possedute dall'autore), Wrocław 1845, p. 161; la copia in possesso di Koźmian - la sola di cui si abbia conoscenza - non si è conservata fino ai giorni nostri.

¹¹ Ora in *Historie świeże i niezwykajne*, a cura di T. Kruszevska, Varsavia 1961, pp. 34-44. Esiste anche una buona ed. ottocentesca in L. Siemieński, *Dzieła*, vol. VIII, Varsavia 1882, pp. 97-112 (non è chiaro come mai un testo di Morsztyn sia stato inserito tra le opere di Siemieński).

¹² Cfr. T. Kruszevska-Michałowska, *Różne historyie...*, Wrocław-Varsavia 1965, p. 36.

¹³ *Historie świeże cit.*, p. 34.

¹⁴ Cfr. AA. VV., *History of Poland*, Varsavia 1979, p. 120.

¹⁵ Cfr. J. Krzyżanowski, op. cit., p. 215.

¹⁶ *Historie świeże cit.*, p. 77; cfr. J. Krzyżanowski, op. cit., p. 21.

¹⁷ S. S. Szemiot, *Sumariusz wierszów*, a cura di M. Korolko, Varsavia 1981, pp. 345-364.

¹⁸ L. Bernacki, op. cit., parte I, pp. 396 sg.

¹⁹ J. Krzyżanowski, op. cit., p. 216 e Id., *Romans polski XVI w.*, Varsavia 1962 (la prima ed. è del 1934), p. 225.

²⁰ T. Kruszevska-Michałowska, *Różne historyie cit.*, pp. 654-97.

²¹ Cz. Hernas, *Barok*, Varsavia 1973, p. 470.

²² Nella monografia della Kruszevska-Michałowska cit.

²³ Ibid., pp. 297-299; i brani tradotti provengono da questo testo.

²⁴ L. Bernacki, op. cit., parte II, pp. 583-585.

²⁵ Cfr. *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, a cura di K. Wierzbicka, Varsavia 1961, nota della curatrice, passim.

²⁶ *Teatr cit.*, pp. 67-102. Dell'ed. princeps delle opere (1751) divisa in vari volumetti, non si è conservato quello contenente *Złoto w ogniu*, che figura nell'ed. postuma (1754), *Komedye y tragedye*, t. 1.

²⁷ Cfr. A. Stender-Petersen, *Die Dramen, insbesondere die Komödien, der Fürstin Radziwiłł* in „Zeitschrift für Slavische Philologie”, XXVIII, 2 (1960), p. 264.

²⁸ Cfr. *Teatr cit.*, nota della curatrice, p. 192.

²⁹ Non sarà ozioso osservare che un rifacimento teatrale italiano della storia di Griselda fu eseguito nel 1727 a Cracovia, alla corte di Teodor Konstanty Lubomirski, „principe del S. Romano Impero e maresciallo luogotenente di S. M. Imperiale”: *La Griselda dramma per*

musica, ed. Matyaszkiewicz, Cracovia 1727, in 8'. 64 pp. Cfr. L. Bernacki, op. cit., parte II, p. 583, nota.

³⁰ J. Drews, *Breviarium asceticum*, Brunsbergae 1700; così afferma lo stesso Kwiatkowski.

³¹ Su di lui v. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Varsavia 1972, p. 35.

³² P. Kwiatkowski, *Theatrum życia ludzkiego w historycznych ekshibicjach*, Kalisz 1740, 1744²; cito secondo quest'ultima ed., parte II, pp. 119-130 (Ekshibicja XIII).

³³ Il componimento fu ristampato due volte nella popolare raccolta poetica dello stesso autore, *Zbiór rytmów polskich*, Varsavia 1755, 1782²; cito secondo la II ed., parte II, pp. 165-194.

³⁴ Cfr. M. Klimowicz, op. cit., pp. 35 e 43.

³⁵ Cfr. *Encyklopedia powszechna*, Varsavia 1864, alla voce *Królikowski, J. F.*

³⁶ v. p. 18.

³⁷ Cfr. S. Paszyński, *Il romanzo medievale dell'Europa occidentale nella letteratura russa e nelle letterature slave* (in russo), II, S. Petersburg 1902, p. 34; i brani tradotti sono riportati ivi. Cfr. inoltre *Polski słownik biograficzny*, Varsavia 1935 sgg., alla voce *Lompa, Józef*.

³⁸ S. Paszyński, op. cit., p. 34.

³⁹ Cfr. L. Bernacki, op. cit., parte II, p. 581, che si richiama a R. Köhler, *Kleinere Schriften* a cura di J. Bolte, II, Berlin 1900.

⁴⁰ K. Ilłakowicz, *Obrazy imion wróżebne* (Immagini profetiche dei nomi), Varsavia 1926; *Gryzelda*, p. 33; ora in Id., *Wiersze zebrane*, II, Varsavia 1971, p. 300.

NICCOLÒ MACHIAVELLI

Il pensiero di Machiavelli rimase pressoché sconosciuto in Polonia fino alla seconda metà del secolo scorso, quando apparvero le prime traduzioni; nell'antica repubblica nobiliare ebbe invece una certa diffusione la leggenda nera dell'autore del *Principe*, alimentata dai gesuiti e ben accolta dalla *szlachta* fieramente avversa all'assolutismo regio. La fortuna, o piuttosto la sfortuna del Segretario fiorentino in terra polacca è stata esaminata, negli ultimi tempi, da vari studiosi italiani e polacchi¹, e mi sembra che poco o nulla vi sia da aggiungere, considerata anche la scarsità di fonti attendibili. Tali ricerche, svolte per lo più nell'occasione del quinto centenario della nascita dello scrittore, non riguardano tuttavia gli anni più recenti, dal 1970 circa in poi.

Quanto alle edizioni delle opere in traduzione polacca, due fatti sono da segnalare in quel periodo. Nel 1969, per celebrare il centenario, uscì una nuova edizione del *Principe* a cura di Konstanty Grzybowski, ordinario di diritto pubblico nell'Università di Cracovia. Poco tempo dopo vide la luce un'ampia scelta delle opere di Machiavelli, in gran parte pubblicate per la prima volta in polacco, con una introduzione di Jan Malarezyk e a cura di chi scrive³. Questa ultima edizione ha notevolmente facilitato agli studiosi l'accesso a certi testi importantissimi, tra cui soprattutto i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, tradotti dallo scrivente (solo alcuni brani di questa opera fondamentale erano stati pubblicati in polacco in precedenza, ormai più di un secolo fa). Se ne servirono infatti, nella redazione definitiva dei loro interventi, i partecipanti a un convegno sul pensatore fiorentino organizzato dalla Società polacca di sociologia e dalla Società polacca di scienze politiche, svoltosi a Cracovia nel novembre del 1969; è degli atti di tale convegno, pubblicati quattro anni più tardi⁴, che intendo parlare in questa sede.

Dato il carattere del simposio, tra gli autori del volume vi sono sociologi, giuristi, politologi e storici, mancano invece storici della letteratura e filologi. Il libro è quindi dedicato principalmente alle interpretazioni della dottrina politica di Machiavelli nonché ai nessi tra il suo pensiero e le scienze politiche e sociali moderne.

Si può parlare di un Machiavelli medievale? Sì, sostiene Konstanty Grzybowski. Come gli uomini del medioevo, il Segretario fiorentino colloca il proprio ideale politico in un passato remotissimo, quasi mitico; sogna di riattivare i comuni, vedendo nel popolo grasso e nel popolo minuto di Firenze i discendenti rispettivamente del patriziato e della plebe dell'antica Roma repubblicana, e nello Stato fiorentino medievale, una continuazione di essa. La religione non è per lui soltanto *instrumentum*

regni, egli vagheggia un improbabile ritorno allo spirito del Vangelo, al puro verbo di Dio, imitando in ciò i riformatori religiosi del medioevo; il suo Principe somiglia al monarca medievale *advocatus ecclesiae*, giudice dei papi indegni del papato, promotore di riforme. Come per i pensatori medievali, due sono per Machiavelli i pilastri dello Stato: esercito e leggi. Il compito essenziale del sovrano è quello di difendere e di far rispettare le leggi. Machiavelli comprende che le leggi dell'epoca in cui vive sono inadeguate ai tempi, ma non chiede che vengano elaborate leggi nuove. Egli chiede invece – come i pensatori medievali – che venga ripristinata la buona legge antica che gli uomini corrotti non vollero osservare. La creazione in Italia di uno Stato vasto e forte gli pare necessaria solo perchè il Paese è minacciato dai „barbari”; una soluzione ideale sarebbe la rinascita dei comuni. Appartengono al pensiero politico medievale, che li aveva mutuati dagli antichi romani, i concetti fondamentali di cui Machiavelli si serve. Lo Stato s'identifica per lui con il sovrano; il suo Principe può agire contro le leggi se l'interesse dello Stato lo esige. San Tommaso d'Aquino non aveva forse parlato della *necessitas* che *legem non habet*, della *necessitas finis*, a proposito della difesa dello *status regni*? Un'azione contraria alla morale è ammissibile in situazioni particolarmente gravi, se viene compiuta per determinare il ritorno alla normalità. Per i pensatori medievali, tali situazioni sono davvero eccezionali, quasi irripetibili; per Machiavelli esse possono ripetersi con una certa frequenza in un'epoca che, come la sua, è un'epoca di crisi e di squilibrio politico. Osservatore attento e acuto della realtà italiana, egli raccomanda dei rimedi efficaci per guarire il male; ma guarirlo significa per lui ritornare ad *pristinum statum*. Così il suo realismo diventa utopia.

A questa suggestiva, anche se molto polemica immagine del Machiavelli medievale, contrappone gramscianamente un suo non meno polemico Machiavelli giacobino Jan Baszkiewicz. Il giacobinismo dei rivoluzionari francesi vuol dire soprattutto un patriottismo fervente, una volontà ferrea di difendere la patria in pericolo. Anche per Machiavelli la patria, che egli ama più della propria anima (lettera al Vettori del 16 aprile 1527, Forlì), costituisce il valore supremo al servizio del quale egli mette anche il suo Principe. I sacrifici fatti per la patria sono i più grati anche a Dio (*Discursus florentinarum rerum*); se Machiavelli crede in un paradiso, è il paradiso dei benemeriti della patria. Non si rende così precursore della *religion civile* di Rousseau e di Robespierre? Il suo patriottismo è inoltre un patriottismo dell'unità nazionale. Egli ama Firenze che è la sua patria nel senso medievale, ma ama anche, e sempre più con il passare del tempo, l'Italia, la *patria communis*. È patriota fiorentino quando consiglia al re di Francia come installarsi durevolmente in Italia (la famosa risposta al Roano, 21 novembre 1500, Torcy); è patriota italiano quando, diversi anni più tardi, esorta i Medici a „pigliare la Italia e liberarla dalle mani de' barbari”. L'unità nazionale è per lui un obiettivo distante che va tuttavia raggiunto, perchè il compito di organizzare la vita della nazione spetta

allo Stato, e la nazione fornisce allo Stato la base più salda. Anche in questo consiste il suo giacobinismo *avant la lettre*. Il patriottismo di Machiavelli è democratico: il Principe nuovo creerà lo Stato nazionale spezzando la resistenza dei grandi, dei nobili, del clero; ma non potrà fare a meno dell'appoggio popolare. Quando il principe-dittatore avrà insegnato al popolo le virtù guerriere e il rispetto delle leggi, il popolo maturato politicamente saprà scegliere la forma repubblicana, che sola può garantirgli la libertà. Come i giacobini francesi, Machiavelli odia i feudatari e il clero, e non nutre molta simpatia per la plebe pur rendendosi conto della sua forza. Il popolo, composto principalmente dalla plebe, dev'essere armato per far fronte all'invasore straniero. La salute della patria viene affidata alla milizia nazionale, l'Italia va difesa dagli italiani. È un vibrante grido d'appello che riprenderà per suo conto la sinistra giacobina, Marat e i suoi eredi politici, gli hébertisti. Il genio di Machiavelli seppe amalgamare l'esperienza degli antichi, il pensiero medievale e le istanze dell'epoca moderna, dando vita a una dottrina precorritrice di tendenze di pensiero ormai molto vicine alla mentalità novecentesca, come per l'appunto il giacobinismo francese.

Di Machiavelli precursore della sociologia tratta Antonina Kloskowska, autrice di una monografia sul Segretario fiorentino pubblicata diversi anni orsono⁵. La filosofia sociale di Machiavelli poggia sul principio deterministico mutuato soprattutto da Polibio: il meccanismo della storia viene regolato dalla fortuna e dall'azione dell'uomo volta a un concreto fine. Il determinismo di Machiavelli è quindi limitato – non si possono conoscere i disegni della fortuna – ma offre una base sufficientemente ampia a considerazioni di carattere sociologico. Esso rimane strettamente legato alla sua concezione della storia „maestra delle azioni nostre e massime de' principi” (*Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*). È siccome

in tutte le città e in tutti i popoli sono quegli medesimi desideri e quelli medesimi umori, e come vi furono sempre (...) gli è facile cosa prevedere in ogni repubblica le future e farvi quegli rimedi che dagli antichi sono stati usati, e non trovando degli usati, pensare ne' nuovi per la similitudine degli accidenti (*Discorsi*, I, 39).

Il determinismo sociale di Machiavelli ha pertanto un carattere psicologico. Per conoscere i suoi principi occorre analizzare la natura umana che è sempre la stessa, immutabile come i quattro elementi. Cioè viene reso possibile dallo studio del passato: in concrete circostanze storiche si scopre il vero volto dell'uomo. Come è noto, Machiavelli giudica la natura umana assai negativamente. Del suo pessimismo egli si fa uno strumento che ritiene atto a chiarire i fenomeni sociali (cfr. specie gli ultimi capitoli del I libro e il proemio al II libro dei *Discorsi*). „Gli appetiti umani insaziabili” sono, secondo lui, la fonte prima del progresso sociale che viene così spiegato in chiave di determinismo psicologico. A tale interpretazione giunge Machiavelli in base alle osservazioni concernenti i ceti

privilegiati dell'antichità e dell'epoca moderna e la loro lotta per le ricchezze e per il potere, osservazioni che egli generalizza ai propri fini. Gli individui e i popoli di ogni tempo sono dunque mossi dagli stessi „appetiti“, ma non tutti sono dotati della stessa „virtù“ e perciò non tutti riescono nei loro intenti. Il termine „virtù“ ha una accezione psicologica che vuol dire pressappoco „energia che l'uomo contrappone alla cecità della fortuna“; esso possiede altresì un significato metafisico, quello di una forza astratta che si sposta nel tempo e nello spazio e decide della parte che le nazioni sono chiamate ad interpretare nel processo storico, all'incirca come il *Weltgeist* di Hegel. Il pensiero di Machiavelli rasenta a questo punto la filosofia della storia. Egli cerca tuttavia di spiegare empiricamente come nasce e come si mantiene la virtù dei singoli popoli: essa sarebbe un effetto dell'educazione che forma il carattere nazionale. Lo studio del carattere delle nazioni amiche e nemiche diventa quindi un compito importante dell'uomo politico (cfr. oltre ai *Discorsi*, *Il ritratto di cose di Francia* ed altri scritti politici minori). Per quanto riguarda la problematica dell'equilibrio sociale, Machiavelli sostiene che ogni società ha una sua precisa struttura i cui elementi sono strettamente interdipendenti; non è possibile modificare uno di essi senza tener conto degli altri. Così in una società feudale dominata dai nobili non si possono impiantare istituzioni repubblicane, mentre in uno Stato libero dalla corruzione non si riesce a istituire la tirannia. Ogni disegno di riforma sociale deve pertanto rispettare le condizioni reali del paese. Ad accrescere la dinamica della vita contribuisce in larga misura la lotta di classe; questo convincimento induce Machiavelli ad esaminare attentamente i conflitti tra le classi sociali nell'antica Roma e nella sua Firenze. Egli appartiene a quei pensatori cui alluse Marx affermando che altri, prima di lui, avevano conosciuto il fenomeno della lotta di classe.

Sui motivi „sociotecnici“ nell'opera di Machiavelli riflette Adam Podgórecki. Machiavelli formula una serie di principi che vanno osservati per attuare consapevolmente delle trasformazioni sociali corrispondenti all'interesse del sovrano. Tali principi sono:

1. conservatorismo:

E debbasi considerare come e' non è cosa più difficile a trattare, né più dubbia a riuscire né più pericolosa a maneggiare, che farsi capo a introdurre ordini nuovi, ecc. (*Il Principe*, cap. VI);

2. coerenza:

Per il che si ha a notare che gli uomini si debbano o vezzeggiare o spegnere perché si vendicano delle leggieri offese, delle gravi non possono (ibid., cap. III);

3. valutazione accurata dei risultati:

Non può pertanto uno signore prudente ne debbe osservare la fede, quando tale osservanzia li torni contro o che sono spente le cagioni che la feciono promettere (ibid., cap. XVIII);

4. „capro espiatorio”: mettendosi in una impresa, occorre tener conto delle conseguenze negative che potrebbero derivarne; il principe deve quindi avere a sua disposizione una persona o un gruppo di persone cui addossare eventualmente la colpa del male commesso;
5. rispetto dei valori particolarmente cari alla comunità:
 Odioso lo (il principe) fa sopra tutto (...) lo essere rapace e usurpatore della roba e delle donne de' sudditi; di che si debbe astenere; e qualunque volta alle universalità degli uomini non si toglie né roba né onore, vivono contenti... (ibid., cap. XVII);
 il principe può invece essere estremamente severo con i sudditi: non si curare della infamia di crudele, per tenere li sudditi suoi uniti e in fede (ibid., cap. XVII);
6. non rispetto dell'integrazione: gli uomini tendono generalmente a rispettare l'integrazione, cioè a conciliare le loro opinioni contrastanti, ad armonizzare i propri atteggiamenti ed i modi di comportarsi, a dare di sé a se stessi e agli altri una immagine priva di contraddizioni. Machiavelli raccomanda invece al suo Principe di fare tutto l'opposto:
 A uno principe adunque non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle. Anzi ardirò di dire questo, che avendole e osservandole sempre, sono dannose, e parendo di averle sono utili; come parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso, ed essere; ma stare in modo edificato con l'animo che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare il contrario (ibid., cap. XVIII);
7. rifiuto delle soluzioni intermedie:
 Ma gli uomini pigliano certe vie del mezzo che sono dannosissime: perchè non sanno essere nè tutti cattivi nè tutti buoni... (*Discorsi*, I, 26);
8. prudenza nel concludere alleanze:
 Di che si cava una regola generale la quale mai o raro falla: che chi è cagione che uno diventi potente, ruina; perchè quella potenza è causata da colui o con industria o con forza, e l'una e l'altra di queste due è sospetta a chi è diventato potente (*Il Principe*, cap. III);
9. diagnosi ponderata:
 E interviene di questa (malattia) come dicono i fisici dello etico, che nel principio del suo male è facile a curare e difficile a conoscere, ma nel progresso del tempo (...) diventa facile a conoscere e difficile a curare. Così interviene nelle cose di stato, perchè conoscendo discosto (il che non è dato se non a uno prudente) e mali che nascono in quello, si guariscono presto; ma quando per non li avere conosciuti si lasciano crescere in modo che ognuno li conosce, non vi è più remedio (ibid., cap. III);

10. autosufficienza:

E quelle difese solamente sono buone, sono certe, sono durabili, che dependano da te proprio e dalla virtù tua (ibid., cap. XXIV); Concludendo adunque (...) che amando gli uomini a posta loro e temendo a posta del principe, debbe uno principe savio fondarsi in su quello che è suo, non in su quello che è d'altri...(ibid., cap. XVII).

La presenza di questi motivi nell'opera di Machiavelli ci autorizza a considerare lo scrittore fiorentino un precursore della sociotecnica moderna.

Jerzy Szacki si pone la domanda in che misura l'opera storica di Machiavelli sia legata al suo tentativo di elaborare una dottrina politica basata sui fatti. Nelle sue opere politiche Machiavelli attinge a piene mani alla storia, poiché la natura umana è per lui immutabile e il mondo rimane sempre lo stesso. Nelle notizie che ricava dal passato egli vede esclusivamente un sapere tecnico sui fatti e sui nessi che li uniscono, un sapere che gli permette di costruire, in modo moralmente neutro, la sua teoria dell'uomo e dello Stato. Nella sua dottrina la storia svolge però anche un ruolo completamente diverso, quello di maestra della virtù. Essa insegna all'uomo politico l'arte di far fronte alle circostanze anziché di conformarsene. Il presupposto necessario è, in questo caso, non l'immutabilità del mondo bensì la differenza fondamentale che intercorre tra il momento attuale e il passato. Nel Proemio del libro secondo dei *Discorsi* leggiamo infatti che gli uomini criticano volentieri il presente e lodano il passato, e così facendo sbagliano, perché: 1) non conoscono tutta la verità sul passato; 2) giudicano il passato meno appassionatamente del presente, e quindi con meno severità; 3) neanche i vecchi hanno una conoscenza obiettiva del tempo in cui furono giovani, visto che con il volgere degli anni l'uomo assume un atteggiamento sempre più critico nei confronti della realtà che lo circonda, e, di conseguenza, il passato gli sembra più bello di quanto effettivamente fosse. L'esaltazione del passato è tuttavia pienamente giustificata se, nei paesi e nei tempi in cui essa si verifica, è venuta a mancare la virtù, proprio come nell'Italia dell'epoca di Machiavelli:

E veramente se la virtù che allora regnava ed il vizio che ora regna non fussino più chiari che il sole, andrei col parlare più rattenuto, dubitando non incorrere in questo inganno di che io accuso alcuni. Ma essendo la cosa sì manifesta che ciascuno la vede, sarò animoso in dire manifestamente quello che io intenderò di quelli e di questi tempi, acciocché gli animi de' giovani che questi mia scritti leggeranno, possino fuggire questi e prepararsi ad imitar queglii, qualunque volta la fortuna ne dessi loro occasione.

Ne deriva che, trovandosi a vivere in un mondo vile, l'uomo deve cercare di diventare migliore di quel mondo, e può riuscirci se lo aiuta la storia, maestra della vera morale. La storia funziona dunque nel pensiero

di Machiavelli come una specie di mitologia della virtù, atta a sorreggere il suo ideale patriottico in un momento particolarmente difficile per l'Italia.

Dei consigli di Machiavelli ai diplomatici si è occupato Stanisław Na-hlik. Ai diplomatici si rivolge in larga parte, seppure indirettamente, *Il Principe*, essendo l'ambasciatore considerato, nelle opinioni dell'epoca, un *alter ego* del suo sovrano. Il migliore esempio ne è il famoso capitolo XVIII, *Quomodo fides a principibus sit servanda* che si riferisce in egual misura ai sovrani che ai loro rappresentanti all'estero. Ma uno scritto di Machiavelli dedicato in particolare all'arte diplomatica è il breve *Memoriale a Raffaello Girolami quando ai 23 d'ottobre (1522) partì per Spagna all'imperatore* (*Tutte le opere*, ed. Mondadori, II, pp. 515-518). Quali consigli dà Machiavelli al giovane compatriota che doveva rappresentare Firenze alla corte di Carlo V? Innanzi tutto occorre farsi una buona reputazione, riuscire „liberale ed intero” agli interlocutori stranieri (cfr. *Il Principe*, cap. XVI); questa reputazione bisogna saperla conservare, perché una volta persa non si riacquista facilmente.

Un diplomatico che sappia ispirar fiducia sarà in grado di svolgere agevolmente il suo compito fondamentale che è quello di tener informati i propri superiori in patria. Le informazioni riguardano i fatti già successi, quelli che stanno succedendo e quelli che succederanno; la difficoltà maggiore consiste evidentemente nel prevedere il futuro, „perché è necessario solo colle conietture e col giudizio aiutarsi”. Il diplomatico dovrà conoscere il più gran numero possibile di personaggi importanti, parlare molto ed ascoltare tutti, “perché quello che non sa uno sa l'altro, e il più delle volte tutti sanno ogni cosa”; le informazioni che darà loro in cambio saranno in parte vere e in parte false, ma sempre tali da sembrare vere. I rapporti ai superiori devono contenere solo notizie importanti e precise, relative soprattutto all'indole dei dirigenti politici stranieri. In linea generale, l'ambasciatore deve lasciarsi guidare dalla prudenza, e fuggire la saccenteria. Il memoriale di Machiavelli è tra i primissimi di una lunga serie di scritti destinati a diplomatici che diventeranno assai numerosi dalla metà del '500 in poi. Tali opere si possono dividere, grosso modo, in due categorie: quella moraleggiante, greve di retorica umanistica, che rappresentano in particolar modo alcuni autori italiani (il veneziano Ottaviano Maggi e due italiani stabilitisi rispettivamente in Inghilterra e in Francia, Alberico Gentili e Carlo Pasquale), e quella realistica, rappresentata da autori di nazionalità diverse (lo spagnolo J. A. de Vera y Zuniga, l'olandese Abraham de Wicquefort, il francese François de Callières, il polacco Krzysztof Warszewicki) che, ricchi come Machiavelli di esperienza personale, puntano soprattutto sullo studio della natura umana, sulla capacità di valutare una situazione concreta, sulla abilità di negoziare. Questi ultimi sono da considerare tutti dei discepoli, consapevoli o no, dell'autore del *Principe*.

Il retaggio di Machiavelli nelle dottrine politiche dell'Occidente ai nostri giorni viene esaminato da Franciszek Ryszka. Per il politologo di oggi, il termine „neomachiavellismo” corrisponde alla corrente di pensiero chiamata negli Stati Uniti „power politics” i cui esponenti si definiscono „realisti”, e che concerne principalmente la politica internazionale. Uno dei più noti „realisti” americani, H. J. Morgenthau, è convinto dell'immutabilità della natura umana, proprio come Machiavelli (*Politics among Nations. The Struggle for Power and Peace*). Si riallaccia parzialmente al *Principe* l'opera forse più rappresentativa di questa corrente, *Power* di A. A. Berle (New York, 1969). Le cinque leggi fondamentali del potere („five laws of power”) elencate da Berle nel I libro del suo trattato, sembrano derivare direttamente dalla dottrina machiavelliana: 1) il potere riempie ineluttabilmente ogni vuoto nei rapporti organizzati tra gli uomini; 2) il potere è invariabilmente personale; 3) il potere si fonda invariabilmente su un sistema di idee; 4) il potere viene esercitato dalle istituzioni e da esse dipende; 5) il potere è invariabilmente legato a una responsabilità. Da un'analisi più approfondita del pensiero di Berle risulta tuttavia che quell'autore, a differenza di Machiavelli, fissa un limite giuridico al potere, istituzionalizza il potere e lo sottopone alle leggi che vincolano i governanti ed i governati. Berle è invece molto vicino all'autore del *Principe* per quanto riguarda la concezione dell'uomo e della società umana. È la paura che, a suo avviso, tiene unito uno Stato, e in special modo uno Stato potente; è la paura che determina la politica internazionale delle potenze e, finché ciò sarà vero, non nascerà mai una intesa durevole tra le nazioni del mondo. Nella paura vede Berle una regola fissa di condotta dell'uomo, di qui il suo scetticismo quanto a una evoluzione positiva del consorzio umano. L'ideologia più sicura è per lui il nazionalismo inteso come patriottismo, alla maniera degli studiosi americani. I „realisti” statunitensi – Morgenthau, Berle ed altri – sono indubbiamente dei conservatori che sembrano uniti a Machiavelli soprattutto da una forte dose di pessimismo circa la natura umana. Indebitato con Machiavelli in misura molto maggiore appare a Ryszka un politologo francese, Julien Freund (*Qu'est-ce que la politique*, Paris 1969). Egli considera la politica una attività sociale che „si attua attraverso la forza” sebbene „in linea di massima sia fondata sul diritto”, e che riguarda „i problemi della sicurezza esterna e dell'intesa interna”. L'elemento essenziale della politica è quindi la forza, assai meno conta invece la frode („la ruse”) che Freund, diversamente da Machiavelli (cfr. *Discorsi*, II, 13), ritiene sempre inferiore alla forza. Comunque, afferma lo studioso francese, sul piano della politica né la forza né la frode possono essere giudicate da un punto di vista morale, perché la politica non è „le royaume des bons sentiments”. Frutto di una attenta lettura del *Principe* è infine il trattatello politico-strategico *Le fil de l'épée*, pubblicato nel 1932 da un illustre compatriota di Freund, Charles de Gaulle. „Le vie tortuose” del politico, della volpe, vi si intrecciano con la via dritta del soldato, del leone: l'uomo d'azione non raggiungerà mai i propri obiettivi senza

far ricorso all'egoismo, all'insensibilità, all'astuzia di cui dev'essere dotato.

Il saggio di Janusz Goćkowski è dedicato a Antonio Gramsci come critico e continuatore del pensiero machiavelliano. L'analisi gramsciana del *Principe* mette in evidenza tutto ciò che il capolavoro di Machiavelli contiene di progressista e di costruttivo, essa di oppone efficacemente agli stereotipi accumulatisi nel corso dei secoli, alle interpretazioni erranee che vanno da quella gesuitica a quella fascista. Le considerazioni di Gramsci sono un ottimo esempio di partiticità leninista nel lavoro intellettuale non solo perché poggiano saldamente sulla teoria e sul metodo del materialismo storico, ma anche perché alla loro base stanno le esigenze concrete della lotta politica ed ideologica del proletariato italiano. Gramsci è un critico e, nel tempo stesso, un continuatore del Segretario fiorentino in quanto: 1) considera le idee di Machiavelli un elemento importante della tradizione intellettuale del marxismo (soprattutto quello italiano); 2) considera tali idee espressione di un'epoca che appartiene sì al passato, ma che rimane legata a dei problemi che attendono tuttora una soluzione positiva; 3) considera tali idee una espressione dei ceti sociali che svolsero o cercarono di svolgere, ai loro tempi, una funzione progressista, ma che attualmente non sono più in grado di risolvere in maniera costruttiva i problemi sociopolitici fondamentali dell'Italia. Machiavelli è per Gramsci autore di idee realistiche, progressiste e costruttive che sono state accettate, in una certa misura, dal marxismo; egli rappresenta inoltre, a suo avviso, quelle forze che, in quel determinato momento storico, creavano la cultura politica. Gramsci apprezza il realismo politico di Machiavelli collegandolo con il giacobinismo, quindi con la tradizione del realismo rivoluzionario alla quale si riallacciava Lenin. Non meno importante egli ritiene il realismo sociologico del pensatore fiorentino, il significato totalmente nuovo che Machiavelli dà alla parola „virtù” e la piena consapevolezza del fatto che il gioco politico si svolge nella „chiesa terrena”. Tuttavia, nello stesso tempo, Gramsci si rifiuta di vedere nelle opere di Machiavelli un vademecum universale buono per tutte le epoche, collocandole invece in una determinata fase della storia. La sua concezione del *Principe* moderno somiglia a quella machiavelliana del *Principe* nuovo in quanto entrambe si fondano sull'idea di trasformare una società arretrata e corrotta in una società progressista, conforme ai tempi nuovi. Inoltre, per Machiavelli il *Principe* nuovo è un istituto necessario nel periodo di transizione fra l'*ancien régime* e la repubblica, proprio così come per Gramsci il *Principe* moderno è l'istituto più importante di cui si serve, nella sua strategia e nella sua tattica politica, il nuovo blocco storico deciso ad attuare il comunismo. Non vi è dubbio, però, che Machiavelli e Gramsci rappresentano dottrine politiche diverse che esprimono gli interessi di classi politiche diverse. Le differenze essenziali tra i due modelli che essi propongono si possono condensare in quattro punti: 1) il *Principe* di Machiavelli impersona un potere autoritario che poggia sui principi del centralismo burocratico (il sovrano governa coadiuvato dai suoi fun-

zionari, il popolo ubbidisce docilmente), mentre il Principe di Gramsci corrisponde a un organo che dirige, sul piano ideologico e politico, il nuovo blocco storico, secondo i principi del centralismo democratico, e che merita pertanto il nome di pensatore collettivo; 2) il Principe di Machiavelli consolida la divisione degli uomini in governanti e governati, in classi privilegiate e in classi diseredate, mentre il Principe di Gramsci mira a sopprimere non solo le divisioni di classe e i relativi privilegi, ma anche lo Stato stesso; 3) il Principe di Machiavelli agisce soprattutto in base all'esperienza e all'analisi della natura umana, mentre il Principe di Gramsci vuol dire una strategia e una tattica basata sulla teoria e sul metodo del marxismo-leninismo, sulla scienza storica e sociologica moderna; 4) il Principe di Machiavelli serve se stesso e serve la nazione, ma solo la nazione italiana, concepita alla maniera borghese; mentre il Principe di Gramsci è un organismo al servizio della nazione italiana intesa alla maniera proletaria, che mira a inserire la lotta del nuovo blocco storico in Italia nel quadro assai più vasto della strategia rivoluzionaria del movimento operaio internazionale.

Dei due saggi di Jan Malarczyk, benemerito studioso di Machiavelli, il primo (Machiavelli uomo politico e scrittore politico) concede ampio spazio alla biografia ed ha un carattere essenzialmente informativo; il secondo riguarda la fortuna di Machiavelli in Polonia, argomento importante ma trattato in precedenza dallo stesso autore in un lavoro pubblicato in italiano (cfr. nota 1).

Ho cercato di presentare i contenuti di un volume che costituisce, nella sua diversità, un ambizioso tentativo di approccio interdisciplinare alla dottrina machiavelliana vista da un gruppo di studiosi appartenenti ad una nazione geograficamente e culturalmente abbastanza distante dall'Italia. È stata una presentazione maldestra e molto incompleta, ma voglio sperare lo stesso che essa sia di qualche interesse per i machiavellisti italiani e stranieri.

Ristampa da AA. VV., *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Firenze, Olschi 1982.

NOTE

¹ B. Leśnodorski, *Polski Makiawel* (Il Machiavelli polacco), in AA. VV., *Studia z dziejów kultury polskiej*, Varsavia 1974, pp. 257-279; H. Barycz, *Myśl i legenda Machiavela w Polsce w. XVI i XVII* (Il pensiero e la leggenda di Machiavelli nella Polonia del '500 e del '600), „Nauka i Sztuka”, 1946, n. 2; R. Pollak, *Z dziejów Machiavela w Polsce* (Un contributo agli studi sulla fortuna di Machiavelli in Polonia, „Ruch literacki”, 1926, n. 9; A. Danti, *Machiavelli e l'Europa orientale*, „Accademie e biblioteche d'Italia”, XXXVIII, 1970, n. 3, pp. 180-189; A. Tamborra, *Machiavelli nell'Europa orientale nei sec. XVI e XVII*, „Cultura e scuola”, 1970, nn. 33-34, pp. 137-147; e soprattutto J. Malarczyk, *La fortuna di Niccolò Machiavelli in Polonia*, Varsavia 1962 e 1969² (ed. accresciuta), pp. 45, con la bibliografia relativa.

² N. Machiavelli, *Książę*, trad. W. Rzymowski, Wrocław 1969.

³ N. Machiavelli, *Wybór pism*, traduttori vari, Varsavia 1972. Comprende: *Il Principe*, *I Discorsi*, *L'arte della guerra* (scelta), *La vita di Castruccio Castracani*, *La Mandragola*, *Bel-fagor*, alcuni scritti storici e politici minori, una scelta di lettere familiari; il tutto corredato di abbondanti note.

⁴ AA. VV., *N. M. Paradoxy losów doktryny* (Niccolò Machiavelli: La fortuna paradossale di una dottrina), Varsavia 1973, pp. 258.

⁵ A. Kłoskowska, *Makiawel jako humanista na tle włoskiego Odrodzenia* (Machiavelli come umanista nel quadro del rinascimento italiano), Łódź 1954.

TRE POLACCHI A NAPOLI NEL CINQUECENTO: JAN OCIESKI (1541), MACIEJ RYWOCKI (1587) E STANISŁAW RESZKA – RESCIUS (1592-1600).

I polacchi giungevano in Italia numerosi fin dall'inizio del nostro millennio, recandosi inizialmente soprattutto a Roma, capitale della cristianità. Più tardi cominciarono ad affluire alle grandi Università del Settentrione (ma anche alla Sapienza di Roma) dei giovani nobili per compiere i loro studi; e infine, verso la metà del XVI sec., arrivano i primi turisti, anch'essi per lo più dei giovani che viaggiano per istruirsi. Il loro itinerario italiano comprende di solito le quattro città più importanti: Venezia (la meno lontana dalla Polonia), Firenze, Roma e Napoli¹. La città partenopea diventa infatti una delle mete preferite dei viaggiatori polacchi in Italia in seguito al matrimonio della principessa Bona Sforza d'Aragona, educata alla corte vicereale, con il re Sigismondo Augusto il Vecchio (1517). Dopo la morte della madre Isabella d'Aragona, la nuova regina di Polonia eredita il ducato di Bari: i suoi agenti e uomini di fiducia vi si recano sovente via Napoli, anche per poter trattare con le autorità spagnole.

Tal'è il caso di Jan Ocieski (1501-1563), dignitario della corte polacca, diplomatico colto e abile, ambasciatore presso il sultano e presso Carlo V², autore di un interessante Diario (*Itinerarium*) in latino, relativo al suo viaggio in Italia nel 1541³. Giunto a Roma a metà gennaio e ricevuto dal papa Paolo III, poco dopo parte per Napoli dove arriva il 18 febbraio, fermandovisi per tre giorni soli. Visita il porto e rimane impressionato dalle numerose galere, ammira i ritratti dei re aragonesi a Santa Maria di Monteoliveto; davanti alla chiesa nota uno splendido palazzo non ancora ultimato, fatto costruire da Ferdinando Orsini („*Ferdinandus de Ursinis Romanus*”), dai muri ornati di busti degli uomini illustri del passato (l'odierna Fac. di Architettura). Osserva inoltre la vicina casa di Prospero Colonna dove si tratteneva volentieri la giovanissima Bona, o per la prossimità della chiesa, o piuttosto per quella di un'enorme piazza in cui gareggiava tutta la nobiltà napoletana: „*ubi tota Napolitana nobilitas cursum equorum hastiludia et caetera id genus exercebant*”⁴.

Ocieski riparte quindi per Bari, meta principale del suo viaggio, uscendo dalla Porta Capuana. A poca distanza dalla città gli viene mostrato un bellissimo palazzo in mezzo a un giardino, già appartenuto alla duchessa Isabella madre di Bona e diventato poi sede di un tribunale⁵; il viaggiatore polacco è ovviamente molto interessato da tutto ciò che riguarda la sua regina. Al termine del soggiorno in Puglia durato due settimane, Ocieski ritorna a Napoli desideroso soprattutto di visitarne i dintorni, e più precisamente la celebre costiera di Pozzuoli dove, prima

della scoperta di Pompei e di Ercolano, si recavano in primo luogo tutti gli stranieri. Nel Diario troviamo una descrizione abbastanza dettagliata delle cose viste nel corso della breve gita. La Grotta del Cane, la Solfatara, la città di Pozzuoli semidistrutta dai sismi, riempiono di meraviglia il viaggiatore. La temperatura dell'aria – osserva – è così elevata, che i frutti maturano in quella zona più rapidamente che altrove. Dopo un incontro con Annibale Pignatelli nella sua residenza di campagna in cui fu ospitata, molti anni prima, anche la giovane Bona, Ocieski e il suo seguito si avvicinano al Capo Miseno (a questo punto viene debitamente menzionato il mitico araldo di Enea), raggiungono la Grotta Dragonaria („Dragomara” nel testo) le cui gallerie appaiono loro un vero labirinto, e arrivano infine all'antico porto di Baia, sovrastato dalla collina omonima. Nelle vicinanze si trova il posto chiamato dal popolo la porta dell'inferno; vi si accede attraverso una apertura larga 5 palmi e lunga 12, dalla quale escono dei vapori caldissimi, insopportabili all'uomo. Nei ruderi delle terme i polacchi ammirano mosaici e pitture murali; vedono poi il lago di Averno e visitano la Grotta della Sibilla a Cuma.

Rientrato a Napoli, Ocieski continua la visita della città, interrotta dalla partenza per Bari. Nella chiesa di S. Domenico Maggiore esamina gli stemmi scolpiti e le lapidi funerarie. Lo interessa in particolare la sagrestia con i sarcofaghi, ornati di velluto, dei consanguinei della sua regina: Ferdinando I, Alfonso II e Isabella d'Aragona di cui copia scrupolosamente gli epitaffi. Gli viene mostrato il crocefisso che avrebbe rivolto a S. Tommaso d'Aquino queste parole: „È vero Tommaso quel che hai scritto di me”. Il vescovo di Napoli e alcuni nobili lo accompagnano quindi al Duomo dove sono esposte diverse preziosissime reliquie: la testa di S. Gennaro e l'ampolla con il suo sangue, le teste dei Santi Severo, Aspreno, Agrippina e Atanasio, le ginocchia di S. Giovanni, un dito di Santa Lucia⁶. Il Duomo è l'ultimo monumento napoletano visitato da Ocieski che ha poco tempo a sua disposizione: si rimette in viaggio quasi subito e a metà marzo sta già a Roma⁷. Complessivamente ha trascorso a Napoli e nei dintorni poco meno di una settimana: dal 18 al 20 febbraio all'andata e dal 7 al 10 marzo al ritorno da Bari.

Qualche giorno più a lungo soggiornò nella città partenopea Maciej Rywocki, nato poco prima della metà del XVI sec. nella Polonia nordorientale da una famiglia di piccola nobiltà, morto verso la fine della terza decade del secolo successivo. Aveva cominciato a viaggiare molto giovane, girando mezza Europa, ma senza compiere studi di nessuna sorta; anzi, rimase per tutta la vita piuttosto ignorante. Ciò nonostante il magnate Stanisław Kryski, voivoda della Masovia, gli affidò nel 1584 i suoi due figli giovanetti, perché facesse loro da precettore durante un viaggio di istruzione in Italia. Partiti verso la fine dell'anno, i tre effettuarono un lungo soggiorno a Padova, visitarono Siena e Roma, e nel febbraio del 1587 giunsero a Napoli, ultima tappa del viaggio⁸. Per tutta la durata della sua permanenza in Italia Rywocki tenne un diario destinato essen-

zialmente al voivoda Kryski che desiderava essere informato su tutto ciò che si riferiva ai figli. Tale diario, scritto in polacco, fu pubblicato solo all'inizio del nostro secolo⁹: interessante anche sul piano linguistico – ma è un fatto che riguarda gli storici della nostra lingua – esso costituisce un curioso documento dell'epoca proprio perchè redatto da un ignorante che crede in tutto ciò che gli viene detto, fa spropositi enormi, ecc. Ce ne accorgeremo leggendo alcuni frammenti del suo testo nella traduzione italiana da me curata che non rende purtroppo la vivacità e l'involontaria comicità dell'originale; quello di Rywocki è indubbiamente un linguaggio assai povero ma non privo di un certo brio.

„Siamo arrivati a Napoli – inizia la sua relazione Rywocki – il 10 febbraio del 1587. Città bellissima al mare, appartiene al re di Spagna. Vi risiede un viceré che governa a nome del re di Spagna; ai suoi ordini ha 8 mila soldati in permanenza. Città ricca, vi si fabbricano seterie so-praffine.

Nell'anno 1587 ho visto in questa città una montagna rocciosa con una galleria scavata sotto, così larga da far passare insieme 4 carri, e lunga un miglio (antico miglio polacco pari a 7146 m); sopra tale montagna vi sono case e giardini (è la famosa *crypta neapolitana* o la Grotta vecchia di Posillipo, lunga poco più di 700 m; Rywocki è portato all'esagerazione). Abbiamo chiesto (la formula si ripeterà nel testo; i viaggiatori polacchi si rivolgono naturalmente alle loro guide) chi avesse forato questa montagna. Ci hanno risposto (le guide) che era stato un senatore romano che, avendo portato con sé 3 mila prigionieri dalla Gerusalemme distrutta, aveva fatto forare questa montagna per divertirsi. La spesa fu enorme, oggi nessuno se lo sarebbe potuto permettere. Nella galleria non si vede niente, ci vogliono candele di cera. Sopra la montagna vi è la tomba di Virgilio, fatta di marmo (il colombario romano).

Il 12 febbraio del 1587 siamo partiti da Napoli per Pozzuoli (nel testo: Pudzol). Prima di giungervi ci siamo fermati in un paese sul lago; in questo lago vi è l'acqua marina (il lago di Agnano prosciugato nel 1870; i viaggiatori polacchi avevano preso quindi la strada di Bagnoli allora nuovissima perchè costruita nel 1568¹⁰). Sopra questo lago, sul lato sinistro, vi è una buca dalla quale esce il fumo che puzza di zolfo. Sopra la buca si trovano tantissime stanzette. Abbiamo chiesto il perchè: ci hanno risposto che sono terme asciutte (le Stufe di S. Germano). Vi fa molto caldo; dentro ci stanno molte persone che sudano (...). A due *staje* (antica misura polacca pari a 893 m) a destra da queste terme vi è una buca nella roccia, profonda 5 passi (la Grotta del Cane). In questa buca crepano i cani e ogni altra bestia. Volendo vederlo, abbiamo detto al contadino (alla guida) di buttarci dentro un cane. Non abbiamo fatto in tempo a recitare un Salveregina, e il cane era già crepato. Il contadino lo ha tratto fuori: era proprio crepato come si deve. Dopo lo ha buttato nel lago lontano tre *staje* dalla buca. Solo tre ore più tardi il cane è risuscitato e ha cominciato a muoversi. Cosa stranissima: se questa puzza la aspirasse un

cristiano, morirebbe subito e non risusciterebbe mai anche se immerso nell'acqua più volte. Un giorno vi è andato l' ambasciatore di Francia, voleva vedere la buca; ha aspirato un po' di quel fumo puzzolente ed è morto subito.

Di là abbiamo cavalcato per 2 miglia polacche. Abbiamo visto una montagna molto grande che bruciava (la Solfatara); il rumore era tale che i capelli ci si rizzavano sul capo (...). Dopo abbiamo raggiunto Pozzuoli dove abbiamo pranzato. È una città proprio in riva al mare. Vi abbiamo visto le scuole di Cicerone e di Virgilio (alla scuola di Virgilio il nostro aggiunge quindi una scuola di Cicerone) dove essi insegnavano. Scuole bellissime costruite di vari tipi di marmo, ma molto rovinate (...). Dall'altro lato della baia vi era una città bellissima (il villaggio Tripergola, distrutto il 30 sett. 1538 da un'eruzione vulcanica in seguito alla quale emerse il Monte Nuovo alto 139 m., e non già „un miglio polacco", v. sotto), ma un giorno si è fatta una buca grande nel mare dalla quale sono uscite ceneri e sabbia formando una montagna nello spazio di 24 ore. Questa montagna è sorta così alta che la città intera e un lago molto profondo (Lucrino, colmato in parte), e un tratto di mare sono stati interrati. Essa è alta un miglio polacco e si è formata in 24 ore. E' stato un vero castigo di Dio per quella città.

Partiti di lì, siamo arrivati a un lago bellissimo (Averno). In questo lago vi è l'acqua marina, e se un uccello volesse sorvolarlo creperebbe subito (cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 237). Vicino al lago vi è una chiesa molto bella, costruita dai pagani per la dea Venere (probabilmente il cosiddetto Tempio di Apollo). Vicino alla chiesa vi è un buco nel quale si entra carponi; ognuno di noi era munito di una candela. Entrati là dentro vi abbiamo trovato una abitazione bellissima scavata nella roccia e lunga alcune miglia (la pseudo-grotta della Sibilla, galleria lunga c. 200 m¹¹; Rywocki esagera parecchio!). Abbiamo chiesto che cosa vi fosse in quella abitazione; ci hanno risposto dicendo che vi abitava la Sibilla Cumana. Dopo aver camminato parecchio abbiamo incontrato una porta. Abbiamo chiesto cosa vi fosse dietro quella porta; ci hanno risposto dicendo che là dentro la Sibilla dormiva e si lavava (il Lavacro della Sibilla). Siamo andati oltre: la galleria è scavata sotto il mare ed è lunga un mezzo miglio; là dove finisce, si vedono stanze bellissime rivestite di madreperla. Siamo entrati in una di queste stanze; vi faceva molto caldo, cosa che ci ha fatto meravigliare assai. Andando avanti, abbiamo trovato un laghetto bellissimo: acqua trasparente e tiepida. Ci hanno detto i contadini (le guide) che lei (la Sibilla) vi si lavava dentro. Siamo rimasti meravigliati alla vista di un laghetto tanto bello a tale profondità nella roccia. Vi abbiamo notato diverse porte; i contadini però non ci hanno permesso di entrarvi dicendo che non ne saremmo tornati più (...).

Da quel luogo siamo partiti lo stesso giorno (...). A distanza di un miglio (...) abbiamo visto dei ruderi molto grandi (il sudatorio detto le Stufe di Nerone o il Bagno di Tritoli). Avendo trovato l'ingresso in riva

al mare, siamo entrati dentro e vi abbiamo sentito un calore grande; siccome non vi si vedeva niente, abbiamo acceso il fuoco. Ognuno di noi ha preso una candela accesa e siamo andati dietro al contadino. Abbiamo camminato così per un miglio, fino a che il caldo non ci abbia impedito di continuare. Vi abbiamo trovato un cavallo scolpito in pietra: abbiamo chiesto il perché. Ci hanno risposto dicendo che il cavallo era stato messo lì perché nessuno osasse spingersi oltre: „Brucereste vivi, quasi nessuno giunge fino a questo cavallo"¹². Noi invece abbiamo osato, per vedere cosa ci fosse dentro a quella galleria. Abbiamo camminato per alcune *staje* oltre il cavallo: non si vedeva niente e il caldo è diventato così grande che i nostri vestiti stavano per prendere fuoco. A gran fatica siamo riusciti a tornare indietro, sudando tanto copiosamente da rendere fradice le nostre vesti. Dopo aver riposato un po' all'aria aperta, abbiamo trovato un'altra porta. Siamo entrati dentro con delle candele, inoltrandoci in un cunicolo caldissimo. Vi abbiamo camminato per circa un miglio (...); in fondo abbiamo visto un laghetto dove l'acqua stava bollendo. Vi abbiamo gettato uno sguardo e siamo scappati subito perché i vapori erano tanto caldi che saremmo svenuti. Dio scampi e liberi! Se uno di noi fosse svenuto davvero, vi sarebbe morto di sicuro (...).

Avendo cavalcato di nuovo per un mezzo miglio dei nostri (c. 3570 m), abbiamo visto due chiese pagane su una isola in mezzo al mare (...). A poche *staje* più in là ci è stato mostrato il sepolcro della madre di Nerone annegata (sic) mentre andava a raggiungere il figlio. Il sepolcro di marmo sta proprio sul mare; deve essere costato molto, ma oggi è in cattivo stato (il Sepolcro di Agrippina a Bacoli, in realtà rudere di un antico teatro).

A un mezzo miglio da lì abbiamo visto una apertura nel suolo. Ci hanno detto le guide che vi si trovano cento stanze bellissime. Accese le candele, siamo entrati dentro carponi, trattandosi di un buco strettissimo. Vi abbiamo visto stanzette molto belle. Abbiamo chiesto cosa fosse; ci hanno risposto dicendo che Nerone vi teneva i suoi prigionieri (le Cento Camerelle o le Carceri di Nerone).

A un quarto di miglio (c. 1800 m) da lì, cavalcando lungo il mare, abbiamo visto dei ruderi grandi (...). Ci hanno detto le guide: sono le piscine di Nerone (la Piscina mirabile). Entrativi dentro, abbiamo trovato piscine bellissime di marmo; sopra di esse vi è una volta alta come in una chiesa. Siamo rimasti meravigliati pensando alla spesa necessaria per costruire tutte queste piscine e per riempirle d'acqua. Adesso nessuno sarebbe in grado di fare ciò che aveva fatto lui (Nerone) per costruire queste piscine che sono ammirevoli anche oggi, mezze rovinate, e quanto dovevano essere belle intatte!

Cavalcando poi lungo il mare, abbiamo visto un castello in cima a una roccia (il castello di Baia, fatto costruire poco prima dal viceré Pietro di Toledo), appartenente al re di Spagna; i soldati che vi stanno sono tutti spagnoli. Cavalcando sempre lungo il mare abbiamo visto un ponte che

Nerone aveva fatto costruire sul mare (il Ponte di Caligola tra Baia e Pozzuoli); dev'essere costato moltissimo, ma oggi è una rovina (...). Questo ponte era tutto di pietra (in realtà era un ponte di barche) e attraversava il mare; era lungo 3 miglia polacche. Una vera meraviglia!

Lo stesso giorno siamo rientrati a Napoli seguendo una strada diversa. Lungo il mare abbiamo visto dei castelli bellissimi del re di Spagna, eretti su alcune isole (Nisida, Procida, Ischia). Abbiamo attraversato una pianura; ai due lati della strada lastricata di pietra, tutta dritta, lunga 6 miglia polacche, si stendevano aranceti bellissimi. Gli alberi sempreverdi fruttificano in continuazione ma nessuno se ne cura; anzi i contadini oziosi la domenica e i giorni di festa, passano il loro tempo a bombardarsi a vicenda con le arance come si fa da noi con le palle di neve. A Napoli siamo arrivati all'ora in cui si stava svolgendo il cambio della guardia al palazzo del viceré: 600 soldati splendidamente vestiti di vesti di velluto e di broccato d'oro se ne andavano, e altri altrettanti arrivavano tutti in ordinate file, sparando 6 volte di seguito. Uno spettacolo bellissimo che si ripete ogni giorno (...)."

Rywocki e i suoi giovani compagni lasciano Napoli il 20 febbraio, dopo una permanenza di 10 giorni; cinque giorni più tardi giungono a Roma, scampati per miracolo dai briganti che infestavano le strade.

Parecchi anni trascorse invece a Napoli Stanisław Reszka – Rescius, personaggio di spicco nel panorama culturale polacco della 2.a metà del XVI sec.¹³. Di origine borghese, nato nel 1544, riceve una accurata educazione umanistica e, ancora giovanissimo, diventa segretario del card. Stanisław Hozjusz-Hosius, al quale resterà legato fino alla di lui morte nel 1579. Con Hosius, uno degli più importanti uomini della Controriforma, partecipa al Concilio di Trento, e con lui si trasferisce poi a Roma. Ordinato sacerdote nel 1575, il papa Gregorio XIII gli conferisce su proposta di Hosius, Penitenziere Maggiore, la carica di sigillatore della Sacra Penitenzieria, che perderà tuttavia dopo qualche anno. Si laurea all'Università di Perugia nel 1579. Tornato in patria dopo la scomparsa del suo protettore e diventato segretario del re Stefano Bathory, viene rispedito in Italia in compagnia del giovane nipote del sovrano per il quale deve brigare il cardinalato. Essendovi riuscito egregiamente, il re lo ricompensa con una ricca abbazia. Riparte per Roma con il giovane neocardinale e torna in Polonia nel 1587. Il nuovo re Sigismondo III lo nomina allora suo ambasciatore presso il papa Sisto V. Soggiorna a Roma per due anni (1588–1590), redigendovi tra l'altro un interessante diario in latino. Richiamato in patria, parte di nuovo per l'Italia all'inizio del 1592 come ambasciatore di Sigismondo III a Napoli, con il preciso compito di conseguire la restituzione delle cosiddette „somme napoletane”, cioè dei 430 mila ducati (più i relativi interessi), prestati nel 1556 al re Filippo II di Spagna dalla regina Bona. A Napoli giunge ai primi di giugno del 1592, gravemente malato di podagra; spera che la mitezza del clima gioverà alla sua salute. Vi mantiene rapporti tra l'altro con l'arcivescovo Annibale

di Capua, già nunzio apostolico in Polonia. Vorrebbe eseguire rapidamente il compito assegnatogli dal re e tornare nella sua abbazia di Jędrzejów, ma le cose si complicano: gli spagnoli non hanno nessuna intenzione di restituire il denaro di Bona. La salute di Reszka peggiora, nelle lettere ad amici polacchi il malato si lamenta in continuazione: „Podagra ante hospes, nunc inquilinam agit” (gennaio 1594); „Vivo, ut aegrotem, et aegroto, ut vivam” (gennaio 1596)¹⁴. A casa sua „a la Chiaia”¹⁵ ospita numerosi polacchi, soprattutto studenti, di passaggio a Napoli, e vi offre sontuosi banchetti. Fu probabilmente nella casa napoletana di Reszka che Torquato Tasso conobbe, nel 1594, il suo traduttore polacco Piotr Kochanowski. Per Reszka stesso il Tasso scrisse un sonetto e gli offerse una copia della *Gerusalemme conquistata* con dedica autografa accompagnata di una ottava anch'essa autografa¹⁶. Tra i destinatari delle lettere contenute nell'ampio Epistolario latino di Reszka in 2 voll., edito a Napoli¹⁷, figurano alcuni dei più illustri uomini di cultura del tempo: Cesare Baronio, Marc-Antoine Muret, Roberto Bellarmino, Alfonso de Cabrera, oltre naturalmente a numerosi polacchi: ecclesiastici, statisti, letterati. Le opere di Reszka sono quasi tutte in latino: l'abile polemista vi difende la fede, i gesuiti, gli interessi politici della Chiesa in Polonia, e fustiga senza pietà i protestanti di ogni risma.

Reszka morì a Napoli, probabilmente nell'aprile del 1600. Fu sepolto nel chiostro della bella chiesa di Santa Maria delle Grazie (in piazzetta dei Girolomini; ingresso laterale di fronte al Duomo; oggi chiusa al culto)¹⁸. L'esecutore testamentario, suo amico Jacopo Aldobrandini, nunzio apostolico a Napoli dal 1592, vi fece erigere un monumento funebre che purtroppo è andato completamente distrutto (almeno così pare)¹⁹.

Reszka, come vedremo, fu un vero entusiasta di Napoli. È da tempo nota agli studiosi la sua lunga lettera al poeta polacco Szymon Szymonowicz (Simon Simonides, 1558-1629) in cui descrive con slancio soprattutto i dintorni della città²⁰. Non sono note²¹, invece, le due epistole di argomento napoletano di cui riporterò qui sotto ampi stralci a testimonianza non solo degli interessi umanistici dell'autore, talvolta forse un po' stravaganti, ma anche, e soprattutto, della sua profonda ammirazione per la città in cui visse per vari anni e dove riposano oggi le sue ossa. La prima, del 1592, è indirizzata a Stanisław Sokołowski (Socolovius), noto predicatore e studioso, docente di teologia e di eloquenza all'Università di Cracovia, confessore del re Stefano Bathory, morto nel 1593 a 56 anni. Il destinatario della seconda, del 1593, è Jakób Brzeźnicki (Brzeznicius), 1540-1604, vescovo *in partibus* di Enna e suffraganeo di Poznań, ottimo conoscitore dell'Italia dove fece ripetuti soggiorni, bibliofilo, scrittore di cose sacre²².

L'epistola „Stanislao Socolovio” porta nell'Epistolario il n. XLV²³:

Narro tibi, Campaniam totam campos posses dicere Elyseos; suburbia, Hesperidum hortos. Ipsam porrò Civitatem Deorum domiciliū immorta-

lium: vel si dictum hoc insolens, aut datum auribus putas, Syrenarum Urbem diceres mellisonarum. Quae

Voce canora

Quaslibet admissas detinuere rates.

Nympha è vicina dulce canente Nysita, et illa Troiana formosissima, delicatissimaque abblandiente Procita. Cui obiectus Misenus è concavo colle tibicen, stridentem acuenes tubam, ad omnem hilaritatem dulce Syringa occinit. Eam porrò ne quis unquam interturbet, Enaria (Hischiam vocant) feracissima praestat Insula, Typhei quondam Centicipitis Gigantis Iovis ièti fulmine nobilitata sepultura. Hinc imminent Capreae, ubi Tiberius, hinc Baiæ, ubi Lucullus; hinc Puteolanû ubi Pollio; ab altera parte Capua, ubi Hanibal, et vis Penorum maxima viri esse desierunt. Urbis oculis obiectus eminet non amplius torquês fumificos Vesevus ignes (Summa vulgo dicitur) sed coelesti Iovis distendens nectare mensas, Nubigenasque hilarans Deos: quem plane miror, quòd antiquitas Libero Patri Orgijsque ludis potius, quàm Citheronem Boetiae sacrum non fecerit. Hinc imminet quem aequè ut Vesevum ad te scribens prospicio, totus fructificus, totus Ambrosius, undisque cinctus piscolis, cureque, moerorisque, expers Pausillipus. Cuius ipse quoque

Iupiter ambrosia satur est, et nectare vivit .

Ficetis, Vinetis, Myrtetis, Olivetis, Rosetis, Prunetis, Caepetis, omnium arborum ordinibus, et omnium generû Apyrinis fructibus, atque adeo Mareotidibus vitibus, biferisque ficubus, ita consitus atque distinctus, ut quocunque vestigium posueris, quo deorum hominumque coenas instruat, sub ipsis virescere, sub ipsis illico nasci videas vestigijs. Et quòd à me miraculi loco ducitur, cum totus ex omni parte collis videatur saxeus, ita tamen est naturae benignitate temperatus, ut et aratro proscindatur ad sementem, et vinitori cedat ad vitem, et ubique sit herbidus ad pastum, et totus tamen sit solidus ad quoduis aedificium. Crede mihi modo non ipsa eius arantur seminanturque litora; hic illa producit mala Persica, mala Cotonea, mala Granata aurea de omni muro deque omni arbore mille pendentia mala, Strutea, Scantiana, Quiriniana, Cythrea, Mustea, Martiana, Verriana, Scardiana, Pannucea, Punica, Rubra, Prosciva, Sylvestra. Hic Pijra Tyberiana, Cucurbitina, Mammosa, Educa, Bergoma, Christiana, Anciana, Calculosa, Crustumina, Graecula, Laurea, Milesia, Neviana, Tulliana. Hic Pruna cerea, pulla, peregrina, fratesca, quo etsi novo, tamen uti verbo non dubitabo, quia verbis praesentibus, praeteritis uti moribus iubemur. Hic Cerasa Durrecina, Syciliana, Campanica, Laurea. Hic ficus biferas, Africas, Augustas, atras, pullas, caricas, Caldicas, Chias, Mariscas, Rhodias, Numidicas, Pompeianas serotinas, Herculaneas. Hic nuces pineas. Castaneas avellanas. Iuglandes, Graecas, Tarentinas, Ponticas, Moluscas. Omitto multa istiusmodi saccharo macerata, illos cedridas, rosaceosque succos, acerbissimarum faebrium, dulcissima leva-

menta. Omitto mille alias gule palatique illecebras, Echinos mullos, murices, ostreas Murenas sacras ab Octavio in mari Campano, tâquam in terra surges seminatos (...).

Si domo pes esfertur, si templum, si forum, si curia petitur, quocunque te verteris, in Heroas incurris, equis ut Homerus loquitur, ferro gaudentibus vectos; quos certe si Bucephalis, si Cyllaris, si Seianis, si Pegaseis, si Licospadis, si illi Virgilio similes feceris.

Stat sonipes, ac fraena ferox spumantia mandit.

Non erraveris. Procedunt quippe.

Impositi dorso, atque equitem docuere sub armis

Insultare solo et gressus glomerare superbos.

Achilles omnes dixeris, generosissimorum equorum nobilissimos agitadores. Animis acres, vultu graves, oculis hilares, manu strenuos, lingua promptos, habitu, cultuque corporis Dictatores, Humanitate praeterea, omnique urbanitate, et civilitate ita perpolitos, ut ipsae eos delicatae Graetiae genuisse, in molli sinu molles educasse Charites videantur. Narro tibi, si nunc quoque liceret Deos ex hominibus facere, ex hac essent Urbe petèdi.

Templa propè totidem quot Palatia, Palatia verò ipsissima Deorum delubra diceres, hortis ita distincta pensilibus, ut sui Semiramim saeculi valde puderet si viveret (...)

Fora porrò rerum venalium usq; ad miraculum populosissima, forum cupedinarium, forum Boarium, forum piscarium, forum olitorium, supra fidem hominum omnibus vitae praesidijs ita instructa, refertaque visuntur, ut difficile sit iudicare Cereri ne plus debeant an Neptuno. Si Apelles essem, si Zeuzis, si Parrasius, et expressos coloribus tibi mitterem plenos omnium generum fructibus, et floribus, inque ordinem medio foro distinctos, dispositosque Syriscos, Canistros, calathos, lento de vimine nexos, isto presertim quo scribimus tempore, forum non forum, sed Medorum manu consitos hortos iudicares: quos vel ipse miraretur domesticorum faber hortorum Epicurus. Vicissim autem, si melleorum mille melonum funera, si melopeponum vulnera, si plebeiarû, hic quoque possem effingere mortes cucurbitarum, Pigmeos diceres gruibus in Urbe caesos Genarea.

Quicquid unquam potuit, quicquid potest Deorum hominumque cenas instruere, quicquid omnino vel cum alma generat tellus, fora quae diximus ferunt. Hic Plato si quaereret ficus inveniret; panem Homerus; uvas Arcesilaus; caepas Ovidius; Olus Curius; Fabas Telemachus; Lupinos Prothogenes; Bulbos Philosenus; Phasianos Vitellius; Ova Galenus; oves Cacus; Pepones Clodius; Lactucas Pertinax; Tubera Agemachus; Carnes crudas Zeno; Pisces Aristippus; Betas Mabilius. Hic Octavius Mullum; Gallonius squillam; Philoxenes pulpum; Diocles scombrum; Thimocreon polipodem; Phiomacus murenam; Mitridates congruum; Atto echinum; Androcides Scillam; Hic Magi Persici farinam; Meotici milium; Attici ficus; Gimnosophistae poma; Arcades glandes; Parthi locustas; Longobardi ra-

nas; Tarentini ostreas; Romani anseres; Siculi caseum; Chienses pernam; Sarmate bubalem; Traces orizam; Pamphlagonenses castaneas; Regij bulbos; Siracusani turdos; Beotij; anguillas; Macedones thynnû, Aegyptij colûbos; Getuli asparagos. Hic Seneca polentam, Philippus placentam; Martialis leporem; Horatius turdû; Hortensius pavonem; Milo vitulum; Theagenes bovem; Plautus agninam; Henocrates vaccam; Arcadio Chiarelli²⁴ Centuleque utres; Saxo, Battavusque, Greci Pausilipique cados. Ipse ad extremum Socrates non solum bellaria sua secundasque mensas, sed reliquos etiam cibos et potiones à se reprehensas inveniret, qui non esuriêtes ad vescendum, et non sitientes ad bibendum irritant. Dij quoque in quo delectentur, quodque obsonentur habebunt, Ambrosiam Iupiter; damas Diana; Iuno nectar; Mars picum; oleum Minerva; Partae stamen; Lynam Apollo; Ceres aristam; Bachus botrum; merces Mercurius; Venus sal, et rosam; Bovillam Hercules, rapa Romulus; Isis anserem; Neptunus taurum; Aesculapius gallum; capram Faunus.

In hac tamen omnium rerum abundantia mirum est, quam bene moratos vêtres gerant istius coeli populi: Saepius hic Nephalia quam Dyonisia celebrantur: Edunt ut vivant, non vivunt ut aedant: nisi quod ardente quandoque sole, urenteque Leone, ad piscosos Pausillipi radices, sive Rege còvivij ad talorum iactum creato, sive caenae triclinijque magistris, sive structoribus, potandique Modiperatoribus non curantes, ut Iuvenalis loquitur:

Quo gestu lepores, et quo gallina secetur.

Sub vesperam littoratur: non undarum et calculorum causa, ut Plutarchus habet; non ut legumina vel cappari obsonentur; aut fluctus numerent; sed quod recentium piscium affluentia mensa redundet littoreas; sub ipsa quippe sedecula modo non dolabra pisces capiuntur, qui in convivae manu mortui, postquàm oculos natâdo, et palpitando satiaverint, è mari trâsferuntur in mensam. Vinum è colo Geticis pleno pruinis petitur, Lachrymaque sepultis parentatur, non Saturni, quam esse Poetae mare volunt; sed Vesuvij, cuius liquor Entheata facit pectora vatû; quemq; in partibus suis Battavus ille non planxisse planxit. Ibi Palamedes causam dicere cogitur, cur aqua vinum vitare docuerit (...).

Longior essem si Necydalos vermiculos, Phrighiones, Sericariosque textores cômemorare vellem; sexcenta illi templa, imò Urbem universam quandocunque velit sericatam faciunt. Quod profectò nûquam futurum Aurelianus Imperator credidisset, qui sericum ut aurum sua adhuc aetate, Vopisco teste, pensabat.

Praetereo vicos Argentariorum, quos si nunc C. Gracchus, aut L. Crassus, aut ille Drusilianus Claudij servus ingrederetur; et illam suam ita celebratam Lancem quingenariam: et Scyphos centum sestertijs; et Delphinos quinis millibus; et Trullas, et paropsides, et vasa vinaria, et multorum millium venales abacos inveniret; quorum artificium, vel ipsi ita dilaudati Caelatores, Mentor, Zopirus, et Therictes mirarentur.

Si porrò mali quod obrepsit, si quod è tantis Lubentijs vitium valetudo contraxit, ipsa vicissim sui laena natura medicinam esse praesentem voluit. Campi adsunt Flegrei.

In quibus humanae deficit artis opus.

Cerberum forte laborat, Astrunum dedit balneum; Pectus aestuat, Tuncariae paravit lavacrum: Stomachus làguet, in Plagis natato; Calculus premit, in petram te immerge; Phtisis imminet, Orthodonicâ adhibe lotionem: Prava perurgent Symptomata, in Tripergulis lavato; Quartana coquit, Aquas intra subcellarias: Podagrae propterea fortasse natura medicinam nullam reliquit, ne vita nobis sine adversario flaccescat; neve non fortes nisi illam fortiter ferremus videremur. (nessun rimedio contro la podagra, quindi, né dalla natura né dagli uomini; ma Reszka si consola:) Pedes podagra praemit, sed ego cursor nō sum; manus occupat, non sum faber. Si deiectum iacet corpus, stat erectus animus (...). Rem meorum Principum summa quae possum quaque expedit cura, et contentione clarigo (è un compito assai difficile, però). Neapoli Idib. Augusti 1592.

Ed ecco *Iacobo Brzeznicio, episcopo Ennensi, suffraganeo Posnaniensi, Epistola XLIX*²⁵:

... Multa te, ais, audivisse de pietatis operibus, quae in egenos, vel in sola sancta domo B. Virginis Annuntiatae Neapoli exercentur. Narro tibi, plura non audivisse quae vix mihi quisquam ut crederet, persuasisset, nisi his ipsis quae manum scribentem dirigunt, illa quae dicemus omnia oculis usurpassem (...). Alit ea vere sancta Domus, ut ab infantia incipiam, et ad extremam perveniam senectutem, septemfere nutricū millia, menstruumque in singula capita soluit stipendium. Ille porrò totidem utriusque sexus infantes, vel oblatos, vel expositos inque domum, receptos uberibus suis nutriunt: curamve de educanda illorum pueritia in timore Domini tantisper sustinet; dum aetate progrediente alij ad bonas praedicendas litteras à Rectoribus adhibeantur; alij ad Mechanicas artes, alij; ad templi, alij ad domestica ministeria et officia, alij ad reliquorū, quos ea domus alit egenorum et agrotorum curam et custodiam deputentur: ita ut ab ipsis pene incunabulis et domum et rem universam domesticam tractare tanquam suam, amareque incipiant: progrediente verò aetate, ita deinceps fideliter administrent, ut alienā; ita diligenter, ut suam. Nemo prorsus sui iuris esse permittitur, nisi vel liberalibus disciplinis, vel mechanicis Artibus mancipatus, aut suis restituatur Parentibus è Rectorum potestate liberatur: quorum omniū nomina, aetates et officia in libros referuntur: discendentibusque iniungitur, ut pro Ecclesia Dei, pro legitima potestate, proque loci domusque conservatione et augmento, singulis diebus certas ad Dominum praeces fundant. Puella porrò intra claustra domus, summa adhibita cura, cautioneque nutriuntur, quas ferè 1500. vidimus in quasdam classes pro aetatis diversitate per contubernia distributas; quibus singulae praesunt graves et bonis plenae exemplis compatique scientes matronae, horas singulas ita disponentes, ut aliquis semper fructus ad

teneram aetatem redundet. Doctrina quotidie Christiana recensentur: statae orationes ad altaria, quae singula in singulis erecta habentur cubiculis, omni cultu et elegàtia perpolita; diu noctuque celebrantur. Conciones piae de Christi Dei nostri beneficijs, deque matre eius intermerata Virgine Maria, sanctorumque diversa certamina cantillantur, quibus tenere mentes ad amorem Dei magis etiam accenduntur. Confessiones et communiones celebrantur. Multae pios legunt libellos. Multae officia divina persolvunt, artem saepè Musicam precibus et sacrificijs intermiscentes. Cum autem, quae Dei sunt Deo reddiderunt, ad operas distribuuntur. Aliae domestica ministeria obeunt, aliae alias bonis litteris erudiunt: aliae linum, colum, fusum, lanam tractant, pleraeque nent, pleraeque acupingunt, sarciant, lectos, mensas sternunt aliae. Nulla prorsus hora vacui operis relinquuntur. Omnes in universum candidis decentissime vestiuntur. Cum adoleverint, optio datur singulis, utrum in flore Virginitatis Deo velint in aliquo servire Monasterio, an matrimonio iungi. Si posterius eligunt, 60. ex illis, annis ferè singulis elocantur. Dos attribuitur, Deo omnium orationi commendantur, et dimittuntur. Sunt quae habitum ferre, vitamque intra claustra domus Monasticam, vivere elegerunt, quarum plerunque numerus ad 120. ascendit. Elocant praeterea quotannis Domus Sacrae Rectores, Centum alias puellas egentium civiù, et accolarum filias, bonum testimonium habentes, attributa 60. Ducatos dote (...).

La Domus garantisce inoltre una ottima assistenza medica agli ammalati; l'assistenza spirituale agli stessi è assicurata da numerosi sacerdoti che confortano anche i carcerati; si riscattano i prigionieri dei turchi e dei barbareschi.

Sunt qui – continua l'autore – diligentius in tota Civitate expiscantur, si quis ad extremam delapsus sit non sua culpa egestatem, sive sit ex equestri, sive ex honestorum gradu ordine Civium: si filios, si filias habeat, que vel erubescant, vel ob conditionē, non debeant ostiatim mendicare: ijs quoque è thesaurus Sacrae domus parata succurritur pecunia.

La Domus offre l'ospitalità ai pellegrini e ai sacerdoti forestieri „quos vagari per tabernas et hospicia publica vel egestas, vel conditio non permittit”. Vi si producono medicinali, aromi, ecc.

Si annonae caritas occurrit, mira charitate succurritur egentioribus, distributa per domos perque familias necessaria annona, non in ipsa tantum urbe, sed per vicinos vicos, agrestiumque hominù contubernia, precipuè verò subditis S. Domus nil unquam deesse patiuntur.

Ricche elemosine vengono distribuite ai poveri tutti i giorni, e particolarmente il sabato. Sussidi regolari sono corrisposti a molti bisognosi, e soprattutto a sacerdoti indigenti e anziani.

Accipe quod dico satscio obstupesces, si rivolge Reszka all'amico, sicuro di impressionarlo. Aluit haec Sacra Domus anno proximè praeterito 126369 aegrotorum, à Kal. scilicet Julij 1591 usque ad Kal. Julij 1592; i nomi e i cognomi di tutti figurano nei registri della Direzione. Nella Domus, dove regna una pulizia esemplare, sono impiegati 60 sacerdoti

e 30 chierici. Alcuni stipendi: un precettore „qui in bonis litteris instruit” prende 60 ducati all'anno, un maestro di musica, 24; ma vi sono anche non pochi musici „artis peritissimos” che prendono mille ducati all'anno. I chierici „praeter victum, Ducat. annui 14. et alba toga”. Dirige il personale „vir maturus, Sacristanum vocant” che guadagna 100 ducati.

La Casa possiede numerose reliquie: „inter alias, trium infantium Herodis tempore occisorum corpora pelle satis adhuc integra visuntur”. Nella chiesa si ammirano infinite immagini di santi, calici d'oro, croci gemmate, candelabri enormi; e inoltre, „aulea serica, pleraq; auro intertexta propè infinita expensa visuntur, quae totam Ecclesiam sericatam faciunt”.

La Domus gestisce anche un Monte di pietà: „Multa ibi aurea, et argentea vasa visuntur, infinitae propè lineae laneaeq; vestes, peristromata innumera, quae omnia existimantur ascendere ad summam 400 millia Duc.”.

I napoletani sono molto affezionati alla Sacra Domus B. Virginis Annunciate: „Accidit ante annos 12. ut inopinato quodam casu superior ediū pars igne concepto conflagraret. Incendium hoc non publici aedificij ruinam, sed privatarum quisque facultatum suarum amissionem arbitrabatur; tantaq; universae Civitatis ad reficiendū aedificiū alacritas cōsecuta, ut pro 600. aureorū damno, quadraginta millia pro usibus ambusti Hospitalis, intra unū mensem comportata viderētur. Spectaculum plenū pietatis cernebatur, cum quasi instructa acie, Cementarii calcem, Lignarii ligna, Lapidariae saxa, Vitrarii fenestras, Fabri ferramenta, et irremuneratas operas ministrarent, Telam textores, Vestem sartores, Aurifices argentea, Lignarii vasa utensilia, Lanij carnes, Salsamentarii pisces, et lardum, Agricola frumentum, reliqui reliqua. Sed et oppida vicina certatim, quo quisque praesidio poterat succurrebant. Vis praterea pecuniae maxima, tum à nobilissimis Equitibus, tū ab Argentariis, Campsoribus, et Mercatoribus submittebatur.

Paucis deinde annis interiectis, publica quedam lues, pesti non ab-similis Neapolim persuaserat. Tantus factus est ad domum Sacram egro-torum concursus, ut intra mensem unum, cellae omnes penuriae vacuarentur, lociq; Rectores deminuēda aegrotorum turba, deliberationē instituerunt. Interim venit senex quidā albis vestitus, monuitq; ut cistam ferream ad fores templi propositam aperirēt, nec egenorum curam desererent. Inventa sunt in cista, aliquot aureorū millia, unde abundè succursum est omnium necessitatibus, sene statim disparente”.

Concludendo: „Planè asseveramus domum istā, officinam quandam esse piorum operum, sedem Christianae Charitatis, arcam pauperum, certissimum egentium domicilium”.

Terminata la parte della lettera dedicata alla Domus, Reszka continua la sua descrizione di Napoli, soffermandosi soprattutto su chiese ed istituzioni pie. Le chiese – scrive – sono oltre 300, di cui 16 dei soli francescani, e tutte ricche (ecco le entrate annue di alcune di esse: Monte Oliveto, 12 mila ducati; Certosa di S. Martino, 30 mila; Santa Chiara,

20 mila). E poi, „oratoria per omnes vicos”, e cappelle bellissime nei palazzi nobiliari. Nella città vi sono molte strade larghe, „plateas frequentissima”, e – proprio così – vi regna ovunque una pulizia esemplare: „Nitor ubiq; summus”.

Tra le comunità religiose abbiamo „domus sive Monasterium sancti Spiritus, in quod recipiuntur lupanarû, ut meretricium filiae supra 500 quae ab suorum parentum latere propterea separantur, ne iisdem eant itineribus, bonis viris cû adoleverunt etiam elocantur dote attribuita. Sed huic quoque rei istorum pietas occurit, ut si quando inobedientes uxores à suis maritis dissident, aut suspectam suâ reddût pudicitiam, in Monasteriû quoddam detruduntur, ubi in pane, et aqua penitentiam agere tantisper coguntur, dum in eis vera signa vita melioris appareant, ac tum demum à maritis in domû, et gratiam recipiuntur.”

In un altro monastero i mariti che si assentano dalla città collocano le loro rispettive mogli, per riprendersela al ritorno. Quanto agli ospedali, quello degli Incurabili („quod Incurabilium vocatur”) è ottimamente attrezzato, godendo di una entrata annua di 18. mila ducati „piorum liberalitate attribuitos”. In Sant'Eligio, „amplissimum Hospitale”, vengono ricoverate 300 donne malate, e vi si ospitano inoltre fanciulle orfane. I fanciulli orfani sono invece ospitati „apud Sanctam Mariam de Loreto”. L'ospizio detto „de Nido” è destinato ai nobili decaduti cui spetta un trattamento confacente al loro rango. Non sono stati dimenticati i malati di mente:

„Mente quoque destituti, et furiosi, habent morbis suis accomodata domicilia, omni medicinarum genere, ceterisq; presidiis, ut pristinae mente restituantur, instructissima.”

Gli ospedali, ecc., sono finanziati assai generosamente da privati che „de suis facultatibus plena manu offerunt”. Le loro elargizioni permettono anche di costruire chiese, monasteri e ospizi. Reszka cita un esempio particolarmente significativo:

„Matrona quedâ illustis numeratis 30. mille Duc. hoc ipso anno domum erexit, in quam luparum filiae, fortè iam corruptae, ne in peccato perseverent à matrum consuetudine abductae collocantur, maritisq; dote attributa, postquam signa emendationis dederint, elocantur. Alteri pio loco, Purgatorium vocant, annuos 800 assignavit, in quo meretrices ad frugem còversae, paulò liberalius aluntur, tantisper dum ferendis asperioribus vitae incòmodis assuescant; ne ex summis delitijs ad horridam, et asperam vitae rationem subitò transeuntes, vel pia sua consilia mutant in deterius, vel, quod observatum erat in acres morbos inciderent, et deficerent. Ad redimèdos ex Triremibus servos 400. annuos assignavit. Ad exolvenda egentîû debita, ut è foedis dimittantur carceribus 300. annuos. Cuidam piaie piorum Sacerdotum Cògregationi, Hieronimitanos vocant, 10. millia. Alijs, quos Theatinos appellant 11 millia reliquis omnibus piis locis, mille singulis Duc. assignavit. Còfessori suo 10 millia reliquit. Summa dicitur ascendisse ad 170. millia eius pecuniae qua in pios usus contulit. Medico

suo mandavit ut quoscunque egenos curaret, illis medicinâ è sua largiretur Apotheca, nec operae pretium exigeret."

La pietà dei napoletani è veramente ammirevole:

„Rem admiratione dignam statuo. Quotidie adhunc nova in hac Urbe Monasteria, nova templa, nova eriguntur Hospitalia, ut vetera nulla putares: idq̃ tanta celeritate, ut eodem ferè tempore, et fundamenta ponantur, et tecta. Vix videas tecta posita, et statim à piis universa supellex Ecclesiastica conferetur, non ad necessitatem tantum, sed etiam ad ornatum. Multi partem divinae benedictionis arbitrâtur, in eoq; sunt ambitiosiores, si privatas domos in templa convertere, aut in agris suis areas, piis locis usibusq; occasio detur, deputare, et donare.

Duodecim hoc ipso quo Neapolim venimus anno à fundamentis excitata peneque perfecta templa numeravimus, et aliquot praeterea recipiendis fovendisq; pauperibus domicilia."

In una città tanto pia, prospera e ordinata non c'è posto per gli eretici, cosa di cui Reszka è particolarmente contento:

„Et quod, ut finem faciam, in omniû arce laudum ponendum statuo, omnemque istam nostram excedit praedicationem, quodq; solum, ut puto, Civitatem hâc pacatam, opulentam, florentê, et obsequentem legitimae potestati efficit, nulli in ea Orthodoxae fidei hostes, nulli Romani Pôtificis, Christi Viccarij perduelles, nullae in divos contumeliae, nullae in Sacramenta blasphemiae, nulli prorsus vel videntur, vel audiûtur Lutherani, Calviniani, Ochiniani, Stancariani²⁶, nec his similia teterrimorum Pelopidarum Deo, et Ecclesiae rebellium nomina; sed omnes et sunt, et eodem nomine vocâtur Christiani, Deum Patrum suorum, uno eodemq; ritu colentes, quem ab Episcopis suis, et Martyribus, S. Ianuario, S. Aspreno, S. Severo, S. Arpino, S. Crispino, et alijs ante mille ducentos annos acceperunt, unius Pastoris vocem, tanquam Dei vocem audêtes, et Regi suo debito cum honore obtemperâtes, advigilâte ad omnia viro et generis claritate, et officij quod sustinet amplitudine celeberrimo, summaq; cum laude magnis in rebus versato, ANNIBALE DE CAPUA Archiepiscopo Neapolitano...".

Reszka ha avuto così modo di lodare Annibale di Capua, arcivescovo di Napoli dal 1578 al 1596²⁷ e, nel frattempo²⁸, nunzio apostolico in Polonia dove il nostro lo aveva conosciuto.

Il clero napoletano è degno del suo superiore, e quindi universalmente rispettato:

„Indè porrò fit, ut universi cleri togateq; vestis summa sit apud omnes reverentia, Ecclesiae gloriam, Ecclesiasticorum honorem, et gloriam arbitrâtur. Abbates omnes vocant, et ut Patres maioresq; venerantur."

Prima di concludere la sua entusiastica relazione, Reszka ammette a malincuore che la realtà napoletana avrà anche qualche lato negativo:

„Narro tibi, Civitatem Neapolitanam optimis ad imitandum exemplis abûdare. Scio quod dices. Abundare et non optimis. Non sum Deus, ut intimos recessus dijudicem animorum. Non sum Argus, ut omnia videre.

Nô sum Momus, ut omnia carpere, lacerareq; libeat. Ecclesias non tabernas frequêto, ubi sola bona, mala à me nulla visa sunt exempla. Si quae sunt Christianae charitati contraria, bonisq; legibus inimica, et à probis omnibus damnâtur, et ab ipsis improbis improbantur, et Ministris Iustitiae et celerrimè et severissimè castigantur".

La città partenopea merita pertanto un altissimo elogio:

"Iterum atque iterum tibi dico, et magna voce dico, Civitatem Neapolitanam optimis ad imitandum exemplis abundare; quod mihi credas, Deoq; des gloriam velim".

Termina qui la lettera, datata „Neapoli Bachanalibus (gli ultimi giorni del carnevale) 1593".

NOTE

¹ Cfr. H. Barycz, *Polskie podrôże do Neapolu w XV-XVIII w.* (I viaggiatori polacchi a Napoli nei secc. XV-XVIII) in id., *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Cracovia-Varsavia 1965, pp. 87 sgg. I tre polacchi cui è dedicato il presente lavoro vi sono menzionati a pp. 92, 99-101, 106-108, 110-112.

² Cfr. *Polski słownik biograficzny* (Dizionario biografico dei polacchi), vol. XXIII, Wrocław 1978, *sub voce*: v. inoltre B. Biliński, *La Puglia e Bari nel „Diario” di Ocieski*, in AA. VV., *La regina Bona Sforza tra Puglia e Polonia*, Wrocław 1987, p. 22.

³ Inedito, ma riassunto ampiamente in polacco da K. Hartleb nella sua monografia *Jan z Ocieszyna Ocieski*, Leopoli 1917. Recentemente B. Biliński (op. cit. pp. 37-40) ne ha pubblicato il frammento relativo alla Puglia, e in particolare alla città di Bari.

⁴ Cito secondo K. Hartleb, cit., p. 150.

⁵ Cfr. B. Biliński, cit., p. 26.

⁶ Cfr. K. Hartleb, cit., pp. 156-157.

⁷ ib., p. 157; cfr. anche B. Biliński, cit., p. 36.

⁸ Cfr. *Nowy Korbut* (Bibliografia della letteratura polacca), III, Varsavia 1965, *sub* Rywocki M.; e inoltre, A. Kowalikowski, *Maciej Rywocki o sobie* (M. R. su sé stesso), in *Miscellanea staropolskie*, I, „Archiwum litrackie”, VI, Wrocław 1962, pp. 8-25 *passim*; J. Czubek in M. Rywocki, *Księgi peregrynackie* (1584-87) (Libri delle peregrinazioni), a cura di J. Czubek, Leopoli 1910, prefazione a pp. 4-7 *passim*.

⁹ Cfr. sopra; il testo tradotto è a pp. 70-75.

¹⁰ Cfr. L. Galante, *Guida di Napoli*, Napoli 1845, p. 242.

¹¹ V. A. Maiuri, *I campi flegrei*, Roma 1949², pp. 145-146.

¹² L. Galante, cit., p. 254, scrive a proposito delle Stufe di Nerone: „È pericolosa cosa inoltrarsi nelle tortuose grotte di quelle stufe, ove le acque sono bollenti".

¹³ Per la biografia di Reszka v. J. W. Wos, *Stanisław Reszka segretario del card. Hozjusz e ambasciatore del re di Polonia*, in id., *In finibus Christianitatis*, Firenze 1988, pp. 139-154 (ristampa da „Annali Scuola Normale Sup. di Pisa”, 1978), saggio derivato parzialmente dalla prefazione dell'editore, pp. V-XVI, *Stanisław Reszci Diarium 1583-1584*, edidit I. Czubek, Cracovia 1915. Cfr. *Polski słownik biograficzny*, cit., vol. XXXI, 1988, *sub voce*; cfr. inoltre S. Kot, *Z dziejów propagandy polskiej w XVI w. Dyplomaci polscy w Neapolu* (Dalla storia della propaganda polacca nel XVI sec. I diplomatici polacchi a Napoli; il saggio risale al 1928), in id., *Polska złotego wieku a Europa*, a c. di H. Barycz, Varsavia 1987, pp. 351 sgg. Per le „somme napoletane” v. K. Kantecki, *Sumy neapolitańskie* (Le somme napoletane), Varsavia

1881; il capitale non fu mai restituito, ma i successivi ambasciatori polacchi riuscirono a farsi pagare una parte degli interessi ipotecati sulla Dogana di Foggia.

¹⁴ Cito secondo Czubek, *Stanisłai Rescii Diarium*, cit., p. XIV.

¹⁵ v. H. Barycz, *Polskie podróże...*, in id., *Spojrzenia...*, cit., p. 102.

¹⁶ v. J. W. Wos, cit., pp. 151-152, dove leggiamo il sonetto e l'ottava.

¹⁷ *Stanisłai Rescii Epistolarum liber unus* (...), Neapoli, apud Jo. Jacobum Carlinum, et Antonium Pacem MDXCIV; *Stanisłai Rescii Epistolarum pars posterior* (...), Neapoli, apud Jo. Jacobum Carlinum, et Antonium Pacem MDXCVIII.

¹⁸ Cfr. C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 210:

„nel chiosstro è un sepolcro, e quivi leggiamo:
Stanislao Rescio Polono Abbatì
Andreoviensi (di Jędrzejów) V. S. Referendario,
Pro Regibus Polonis apud Summos
Pontifices, Imperatorem, Galliae
Regem, aliosque Principes
Legato Religionis acerrimo
Propugnatori omni doctrina virtuteq; praestanti
Jacobus Aldobrandinus Episcopus
Troianus, et in Regno Neap.
Nuntius Apostolicus cum Collegis
Testamenti executoribus P.”

Lo stesso testo è riportato da Carlo Padiglione nella monografia *Memorie storiche artistiche del tempio di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli*, Napoli 1855, Appendice, p. 301, tra „le leggende (...) che in diversi tempi hanno avuto esistenza nel tempio”, tratte da varie opere, tra cui quella di D'Engenio Caracciolo, cit.; ne risulta che, verso la metà del secolo scorso, il sepolcro di Reszka non esisteva più (forse distrutto dopo l'espulsione dei frati Girolomini dal loro convento annesso alla Chiesa, avvenuta durante il decennio francese; cfr. G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, ristampa 1967, p. 96).

¹⁹ Cfr. B. Biliński, *Dwa epizody: rzymski (1586) i neapolitański (1594) w listach Stanisława Reszki* [Due episodi: romano (1586) e napoletano (1594) nelle Lettere di Stanisław Reszka], in „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” (Varsavia), XXXIII, 1988, p. 201, ove si dice che la lapide è stata ritrovata di recente, senza tuttavia precisare il luogo. Cfr. id., „*Laudes Campaniae*” e „interviste” agli antichi nella lettera dell'umanista polacco Stanisław Reszka - Rescio dell'anno 1594 in „Rassegna Storica Salernitana”, n. 15 (1990), ove si sostiene erroneamente che Reszka fosse sepolto nella chiesa di S. Maria degli Incurabili e si adduce il testo dell'epitaffio senza citarne la fonte (p. 94).

²⁰ B. Biliński, *Dwa epizody...*, cit. 5 pp. 206-213, e id., „*Laudes Campaniae*”, cit., pp. 97-110.

²¹ L'epistola al vescovo Brzeźnicki è menzionata da H. Barycz, cit., p. 101, e quella a Sokółowski da B. Biliński, „*Laudes Campaniae*”, cit., pp. 97-98.

²² Cfr. *Polski słownik biograficzny*, cit., vol. III, Cracovia 1937, sub voce. Per Sokółowski v. *Wielka encyklopedia powszechna* (Grande enciclopedia universale) ed. PWN, Varsavia 1967, sub voce (l'ottimo Dizionario Biografico dei Polacchi non comprende ancora la lettera „S”).

²³ *Stanisłai Rescii Epistolarum liber unus*, cit., pp. 418-436; conservo la grafia dell'originale.

²⁴ Il nome del biondo Arcadio Chiarelli, evidentemente un caro amico di Reszka, compare anche nella epistola XXV „Stanislao Suchorevio (Suchorzewski) equiti polono” dell'*Epistolarum pars posterior*, cit., p. 200, dove leggiamo un elenco dei nobili napoletani e polacchi partecipanti ai solenni funerali del dio Pausillipus svoltisi” Neapoli Saturnalibus 1595”: „Inde Chiarellus Auricomis, Calaber, Chiarelli dominus, illecebrosi Dux aspectus (...)”.

²⁵ *Stanisłai Rescii Epistolarum liber unus*, cit., pp. 444-470. Conservo la grafia dell'originale.

²⁶ I seguaci di Francesco Stancaro (c. 1501 Mantova – 1574 Stobnica in Polonia), abbastanza numerosi in Polonia dove egli giunse verso il 1548, preparandovi il terreno agli antitrinitari italiani (i due Socino, Lelio e Fausto).

²⁷ Cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1847, vol. XLVII, p. 214 (*sub voce* Napoli).

²⁸ Dal 1586 al 1591 secondo J. Czubek, *Prefazione a S. Rescii Diarium*, cit., p. XII. G. Moroni, v. sopra, non cita nessuna data.

IL TEATRO GOLDONIANO IN POLONIA TRA SETTE – E OTTOCENTO

I primi contatti del pubblico polacco con il teatro di Goldoni risalgono alla metà del Settecento. Nella stagione 1748/49 la compagnia italiana di Andrea Bertoldi, al servizio di Augusto III, re di Sassonia e di Polonia, mise in scena a Varsavia – ma naturalmente nella lingua originale – alcune commedie dell'autore veneziano che lasciavano molto spazio all'improvvisazione: *Momolo cortesan*, *La donna di garbo*, *I due gemelli veneziani*. Pochi anni più tardi, nel 1754, la stessa compagnia rappresentò nella capitale polacca, sempre in italiano, *La vedova scaltra*. Della compagnia Bertoldi, sia detto tra parentesi, facevano parte, ad epoche diverse, alcuni attori goldoniani, come il famoso Pantalone Cesare Darbes distintosi nei *Due gemelli*, e Zanetta Casanova, madre dell'avventuriero; è quindi altamente probabile, anche se mancano testimonianze dirette a tal proposito, che il livello delle rappresentazioni di cui sopra fosse molto buono¹. Tuttavia appare certo che non furono le commedie di Goldoni a conquistare allora il pubblico polacco, bensì i suoi drammi giocosi per musica (fu così, del resto, un po' dappertutto in Europa). Fin dal 1751 l'autore veneziano si era impegnato a fornire due testi per musica all'anno al teatro di Dresda, dove lavorava allora la compagnia Bertoldi che faceva la spola tra le due capitali di Augusto III, seguendo gli spostamenti del sovrano. Possiamo quindi essere pressochè sicuri che a Varsavia furono rappresentati gli stessi drammi giocosi di Goldoni che a Dresda dove, nei soli anni 1754-1756, vennero messe in scena, nella lingua originale, complessivamente ben nove opere: *Il mondo della luna*, *Il mondo alla roversa*, *Le pescatrici*, *La calamita de' cuori*, *L'Arcadia in Brenta*, *Il conte Caramella*, *Il filosofo di campagna*, *La diavolessa*, *La ritornata di Londra*. Il loro successo fu dovuto, in larghissima misura, alla musica di Baldassare Galuppi e di Domenico Fischietti².

La presenza del teatro musicale di Goldoni in Polonia divenne ancora più massiccia con l'avvento al trono di Stanislao Augusto Poniatowski nel 1764. Il nuovo re volle infatti a Varsavia una compagnia di comici italiani che rappresentassero esclusivamente le opere buffe (le commedie invece dovevano essere rappresentate da una troupe francese). L'incarico di formare la compagnia venne affidato ad un avventuriero italiano esperto in materia teatrale, Carlo Tomatis, che a tale scopo si recò a Vienna e a Venezia dopo aver firmato, nel dicembre del 1764, il relativo contratto con il re. La sua assenza si protrasse così a lungo da farlo sospettare di aver defraudato i fondi affidatigli e di non voler tornare. Infine apparve a Varsavia nel luglio del 1765 assieme agli attori e al balletto (comples-

sivamente circa 30 persone). La compagnia si esibì in pubblico un mese più tardi con un applauditissimo dramma giocoso di Goldoni di cui avremo modo di riparlare, *La buona figliuola putta*. Gli attori di Tomatis che recitavano, beninteso, nella loro lingua, seppero conciliarsi il favore del pubblico molto meglio dei loro colleghi francesi, pur essendo il francese una lingua la cui conoscenza era diffusissima negli ambienti colti della capitale polacca. Il livello professionale della compagnia era certamente elevato, ma era ottimo anche il repertorio, composto quasi esclusivamente di libretti goldoniani musicati da Fischietti (*Il mercato di Malmantile*), da Gassmann (*Gli uccellatori*), e da Galuppi (*Le nozze di Dorina*, *La calamita de' cuori*). Le esibizioni dei comici italiani accompagnavano di solito le varie cerimonie di corte. La compagnia fu sciolta nel marzo del 1767 in seguito alla temporanea chiusura dei teatri pubblici di Varsavia dovuta alla grave crisi politica che il paese stava attraversando. Alla ripresa dell'attività teatrale, nel 1774, una nuova compagnia italiana, non meno brava della prima, diede *L'amore artigiano* di Goldoni con la musica di Gassmann, per rappresentare poi diversi drammi giocosi di altri autori italiani (Livigni, Casti, Da Ponte), e anche melodrammi seri di Metastasio³. Goldoni rimase comunque il librettista straniero più alla moda in Polonia praticamente fino alla fine del 700, esercitando una forte influenza sull'opera comica in lingua polacca che stava nascendo negli ultimi decenni del secolo per merito soprattutto di Wojciech Boguslawski, di cui più avanti.

Ma passiamo alle commedie. Come è stato detto, il re Stanislao Augusto aveva puntato, in questo campo, sul teatro francese, facendo venire appositamente a Varsavia una compagnia di attori. Del suo repertorio facevano parte, in modo particolare, le opere di Destouches e la „commedia lagrimosa” di Nivelles de La Chaussée. La forte carica moralistica di tale teatro (soprattutto quello di Destouches) si confaceva ai disegni del sovrano che intendeva risanare i costumi della classe nobiliare corrottisi sotto i suoi predecessori, i due re della dinastia sassone. Questa „politica teatrale” di Stanislao Augusto implicava poi il netto rifiuto di un repertorio di puro intrattenimento, come farse e scenari dei comici dell'arte. Gli esordi del teatro comico polacco si svolgevano quindi all'insegna del moralismo: prima l'utile, il dilettevole veniva dopo (se veniva). In tali circostanze non poteva essere facile far applaudire le commedie di Goldoni; molto più adatte sarebbero state quelle di Carlo Maria Maggi, o di uno degli autori toscani considerati precursori del grande veneziano. Se ne accorse il primo traduttore polacco delle commedie goldoniane, Tadeusz (Taddeo) Lipski⁴. Nobile, nato in Ucraina nel 1725, aveva studiato in un collegio dei gesuiti a Poznań, poi andò a Roma per studiarvi legge. Tornato in patria si diede alla vita politica. Ricoperse varie cariche ufficiali sotto Augusto III (membro del consiglio permanente e del Dipartimento di giustizia, senatore del regno); partigiano convinto della dinastia sassone, perse il suo patrimonio nelle lotte politiche dell'epoca. Dopo l'avvento di Stanislao Augusto, impoverito e costretto a rinunciare alla carriera politica, si rivolse al teatro.

All'inizio del 1766 il nuovo re gli affida la direzione della compagnia degli attori polacchi, formatasi accanto a quella italiana e a quella francese. Lipski si mette al lavoro di buona lena: per rendere più disciplinati i suoi dipendenti, redige subito un regolamento che prevede punizioni di vario genere per ogni tipo di infrazione. La sua cura maggiore è però il repertorio della compagnia al quale intende dare un valido contributo. Nell'aprile del 1766 fa rappresentare il proprio adattamento della *Moglie saggia* di Goldoni (1752) intitolato *Żona poczciwa* (La moglie onesta, dabbene), riportando un clamoroso fiasco. Il testo dell'adattamento, rimasto manoscritto, non si è conservato fino ai nostri giorni; ma, stando alle scarse testimonianze dei contemporanei, sembra che la commedia di Goldoni – Lipski non fosse piaciuta al re e al suo seguito perchè carica di elementi farseschi (aggiunti evidentemente da Lipski), ritenuti troppo sguaiani e di cattivo gusto. È così senz'altro deve essere successo, data l'atmosfera moralistica che prevaleva allora negli ambienti di corte. Il nostro Lipski, scottato, corre ai ripari, scrivendo una commedia tutta sua, *Mąż poczciwy* (Il marito dabbene), una specie di palinodia conforme ai principi del teatro didattico alla maniera di Destouches. Ma la sua collaborazione con il teatro di Stanislao Augusto volgeva ormai alla fine: siamo alla chiusura delle scene pubbliche di Varsavia per un periodo di sette anni, avvenuta, come si è detto, nel 1767.

Tuttavia, Lipski non rinuncia a Goldoni. Non si sa con esattezza quando egli abbia tradotto – o piuttosto adattato – una seconda commedia del veneziano, *La vedova scaltra* (1748). Il testo polacco, pubblicato senza indicazione di luogo nel 1774, porta il titolo *Panna rozumna*; esso fu rappresentato una volta sola nella residenza della famiglia magnatizia Mniszech a Dukla, nei dintorni di Rzeszów (Polonia sudorientale), il 1 dicembre 1774, in occasione delle nozze di Szczęsny Potocki (noto esponente dell'aristocrazia polacca dell'epoca) con Józefina (Giuseppina) Mniszech. Il padre della sposa, Jerzy Mniszech di cui il nostro Lipski era amico, aveva organizzato in quegli anni a Dukla un „théâtre de société” – e ci viene alla mente quello del marchese Albergati Capacelli, amico del Goldoni, a Zola Predosa presso Bologna – una compagnia di dilettanti, quindi, composta di parenti e amici vari, e animata dalla giovane Giuseppina. Quanto al repertorio, sappiamo che esso riprendeva, in linea di massima, le opere rappresentate a Varsavia; tra gli autori stranieri venivano prediletti Molière, Marivaux e, appunto, Goldoni (con le due commedie tradotte da Lipski). A proposito del titolo della versione polacca della *Vedova scaltra*, *Panna rozumna* (testualmente: La signorina assennata), osservò molto giustamente il nostro maggiore studioso di Goldoni, Mieczysław Brahmér⁵, che esso lascia pensare piuttosto alla *Figlia obbediente* o alla *Putta onorata* che alla *Vedova scaltra*; si tratta infatti di una scelta operata consapevolmente dal traduttore e conforme, come vedremo, alla sua particolare visione dell'originale goldoniano. Confrontiamo intanto i due testi, quello di Goldoni e quello di Lipski, per mettere in

evidenza soprattutto ciò che li differenzia l'uno dall'altro. Le differenze non sono poche; segnaliamo le più significative.

La protagonista di Lipski, di nome Julianna, non è più, come la Rosaura goldoniana, una vedovella borghese contraddistinta innanzi tutto dalla scaltrezza. Essa diventa signorina di nobile famiglia la cui qualità principale è la saggezza, dovuta ad una accurata educazione. Si spiega così il titolo della versione polacca. È significativo il fatto che, avendo reso la sua protagonista nobile perchè il teatro polacco dell'epoca si rivolgeva ad un pubblico composto prevalentemente da nobili, il traduttore cerchi di „nobilitarla” anche sul piano morale.

Dei quattro corteggiatori vengono conservati tali e quali il britannico e il francese: il primo laconico e stravagante, il secondo galante ed affettato. Il corteggiatore italiano unisce invece in sé i tratti del Conte di Bosco Nero e di Don Alvaro lo spagnolo, diventando così un personaggio mediterraneo „sintetico”: la sua caratteristica principale è la gelosia all'italiana alla quale si aggiunge la boria degli spagnoli. Avendo eliminato dal suo testo il personaggio di Don Alvaro, Lipski si vide costretto a riscrivere da cima a fondo il dialogo tra Rosaura mascherata e lo spagnolo (*La vedova scaltra*, II, 17); la sua Julianna si intrattiene infatti con il conte di Bosco Nero (*Panna rozumna*, III, 12), spacciandosi per una dama italiana da lui sedotta ed abbandonata in patria. Il quarto corteggiatore presente nella versione polacca, lo starosta Podściwski, è una creazione del traduttore. Dovrebbe essere un personaggio modello, degno del suo nome, un uomo onesto e sincero. In realtà risulta sì onesto e sincero ma insignificante e scialbo. Il suo dialogo con la maschera (III, 16), carico di accenti moralistici, fa sbadigliare il lettore. A momenti però egli ricorda vagamente il Conte dell'originale, e ciò lo rende più sopportabile. Un prodotto dell'ingegno di Lipski è anche l'amico dello starosta, il falso Obłudnicki. Questo personaggio il cui ruolo nello svolgimento dell'azione è minimo, sembra introdotto nel testo polacco solo per conformarsi alla regola dei „caratteri contrastanti” derivata principalmente dal teatro di Franciszek Bohomolec il quale, a sua volta, l'aveva attinta al francese Destouches; Obłudnicki è infatti esattamente il contrario di Podściwski. Assolutamente infondata dal punto di vista psicologico appare quindi l'amicizia tra i due: il generoso Starosta è l'unico a non vedere l'ipocrisia e la cupidigia del suo confidente tutt'altro che disinteressato. Si allontana molto dall'originale il padre della protagonista. Anche lui, evidentemente non è più borghese, ma nobile; ed è un nobile dalla mente illuminata che ha dato un'ottima educazione alla figliuola e che non intende influenzarla nelle sue scelte, mentre il poco abbiente Dottor Lombardi di Goldoni spinge le figlie al matrimonio, desideroso di sistemarle quanto prima per migliorare la propria situazione economica.

Ai servitori della commedia goldoniana, Arlecchino e Marionette, corrispondono nella versione polacca rispettivamente Jędrzey e Maryanka. Tuttavia Jędrzey, pur essendo un personaggio par excellence comico, so-

miglia poco al suo originale. Le battute umoristiche che Lipski gli mette in bocca sono piuttosto pesanti, a volte proprio cattive (come le risposte che dà a Maryanka, III, 6). Arlecchino è allegro e astuto, anche se un po' distratto. Il suo equivalente polacco è melenso, maligno e sfrontato; la sua cattiveria e la sua sfrontatezza vengono tollerate perché tutti lo sanno tardo di mente („przygłupek”). Nella versione di Lipski perde molto della sua comicità anche la servetta, la cui parte risulta considerevolmente ridotta rispetto all'originale; per esempio, vi manca la scena in cui viene concluso, ad opera della furba Marionette, il fidanzamento di Le Blau con Eleonora (*La vedova scaltra*, III, 25). Problematica diventa la furbizia di Maryanka che si limita, in sostanza, a lusingare la sua padrona, invece di darle consigli.

Lipski elimina poi completamente alcuni personaggi di secondo e di terzo ordine: il servo Folletto, il caffettiere e i suoi garzoni, e, soprattutto, l'innamorato di Eleonora, Pantalone de' Bisognosi, che, nel testo di Goldoni, occupa un posto abbastanza importante. Viene così meno la trama amorosa Pantalone – Eleonora, e la sorella della protagonista diventa un personaggio pressochè inutile che non riesce a inserirsi nella trama principale neanche lasciandosi corteggiare da uno degli innamorati di Julianna. Vediamo dunque che il buon Lipski rielabora l'argomento goldoniano un po' goffamente.

Ad appesantire ancora di più il testo polacco sono gli insegnamenti morali aggiuntivi dal traduttore che intende presentare al suo pubblico un padre illuminato, una figlia saggia, un corteggiatore esemplare (lo Starosta, naturalmente). Citerò un solo esempio: mentre la Rosaura di Goldoni non vuole fare „la riformatrice del secolo” e si dichiara pronta a seguire la moda parigina (*La vedova scaltra*, I, 4), la Julianna di Lipski respinge con sdegno, a rischio di rimanere zitella, l'uso dei cosmetici: „Pfe maske oszukaństwa na twarzy nosić, gdybym i zamaż pójść nie miała, to tey podłości nie uczynię”; (*Panna rozumna*, I, 4).

Il moraleggiare di Lipski influisce sul suo stile: le battute sono lunghe e pesanti, si perde il dialogare rapido e vivace del commediografo veneziano. Il traduttore polacco, che aveva compiuto una parte dei suoi studi in Italia, conosceva bene la lingua dell'originale? È difficile rispondere a questa domanda perché, nella sua versione, sono ben poche le scene che rendono parola per parola il testo goldoniano.

Molto più fedele all'originale risulta invece – diciamolo subito – la versione polacca dell'*Avvocato veneziano* (1749), intitolata *Mecenas poczciwy* (testualmente: *L'avvocato onesto*)⁶. *L'avvocato veneziano*, oggi pressochè dimenticato, ebbe nel Settecento un notevole successo in Italia e all'estero, particolarmente in Francia e in Germania dove fu tradotto⁷. L'argomento della commedia, di cui l'autore andava molto fiero, riguarda la difficile scelta tra il dovere e l'amore che deve compiere il protagonista, Alberto Casaboni. Tradire la fiducia del cliente che ha ragione e perdere la causa, o rendere infelice la donna amata che, in tribunale, costituisce la parte

avversaria? Trionferà l'onestà professionale e, a causa vinta, Casaboni sposerà la sua Rosaura che non saprà dirgli di no. È un'apologia dell'avvocatura, eseguita dall'avvocato Carlo Goldoni; ed è proprio quell'intento apologetico assai marcato, unito allo sfoggio di dottrina giuridica da parte dell'autore, che rende la commedia indigesta al lettore moderno.

Mecenas pocziwy venne pubblicato nel 1779 a Varsavia dal benemerito tipografo-editore Dufour, in una collana di opere teatrali polacche e straniere (*Teatr polski*, vol. IX); non sembra sia mai stato rappresentato. La traduzione, recante sul frontespizio il criptonimo (o due monogrammi?) J.P.F.D., fu attribuita dal noto bibliografo K. Estreicher al poeta Franciszek Ksawery Dmochowski⁸. Sembra tuttavia che essa debba considerarsi anonima, poichè Dmochowski aveva nel 1779 solo 17 anni e non essendovi, a parte l'enigmatico criptonimo, altre prove a favore di tale attribuzione, peraltro messa in dubbio da uno studioso di Dmochowski (S. Pietraszko)⁹.

L'azione di *Mecenas pocziwy* si svolge in Polonia. Città e regioni italiane prendono nomi polacchi: Venezia diventa Varsavia, Rovigo - Sporniki („la città delle liti”), Bologna - Lublin, Le Marche - Ucraina. Invece dei ducati e degli scudi circolanti nello Stato veneto abbiamo „tynyf” e „czzerwone złote”, monete del Regno di Polonia. Polacchi diventano, evidentemente, anche tutti i personaggi ai quali il traduttore dà dei nomi che esprimono le loro qualità o i loro vizi: Dobrzecki (Casaboni), Pieniacki (dottor Balanzoni), Podeyrzalski (Florindo), ecc. Rosaura, che nel testo polacco si chiama Maryanna, vi cambia anche cetò: non è borghese, ma nobile (v. I, 3). Sarà quindi nobile ugualmente lo zio di lei, Pieniacki. Non si capisce bene a quale classe sociale appartenga il protagonista Dobrzecki (III, 8), chiaramente borghese nell'originale; ma è molto probabile che sia nobile anche lui.

A prescindere da queste modifiche imposte dalle regole osservate generalmente dai nostri traduttori dell'epoca, il testo polacco si scosta poco da quello italiano: pochi tagli, poche aggiunte, una traduzione quasi letterale. Ho detto „quasi” perchè, malgrado tutto, il testo goldoniano viene talvolta un poco alterato. Il traduttore cerca di eliminare ciò che potrebbe dispiacere al suo pubblico, urtare la gente per bene. Così egli toglie l'epiteto „impertinente” che Florindo dà a Rosaura (I, 3), non traduce il breve dialogo tra Alberto e Lelio in cui quest'ultimo viene definito „omo tutto carne” (I, 1), ecc. È interessante osservare che, nella versione polacca, i servi assumono un atteggiamento molto più docile che nell'originale: trattati bruscamente balbettano scuse (II, 11), non pensano neanche alle mance tanto ambite dai servitori goldoniani (I, 3), non osano commentare criticamente il comportamento dei padroni (I, 4). Tali ritocchi non ci meravigliano affatto se pensiamo alla condizione del servo nella Polonia settecentesca. Il traduttore tende inoltre a liberare la commedia dal peso della retorica avvocatesca che si fa sentire innanzi tutto nella scena 2 del III atto (descrizione della causa in tribunale): le arringhe dei due difensori

risultano considerevolmente ridotte. Quanto alle aggiunte al testo goldoniano, esse sono di scarsa importanza e si riferiscono, per lo più, alla realtà polacca dell'epoca. Lelio tesse le lodi di Stanislao Augusto che ha fatto regnare nel paese la giustizia (I, 7), il Conte minaccia di far venire a Sporniki i suoi cosacchi per intimidire i giudici (II, 16). Lo svolgimento dell'azione non subisce però nessuna modifica.

Dal punto di vista linguistico la traduzione è eseguita assai abilmente. Ne testimonia nel miglior modo la maniera in cui vengono rese le espressioni idiomatiche: „cuore di tigre” – „kamienne serce” (II, 7); „mi voglio sgravare di un peso che ho sullo stomaco” – „muszę uwolnić się od ciężaru, który mam na sercu” (II, 13); „che cosa sa quell'animale di quel dottore?” – „ba! co ten osieł umie?” (I, 7); „mi fa venire il vomito” – „obrzydzenie mi ten człowiek sprawuje” (I, 9), ecc. Il linguaggio del traduttore è vivace, vicino all'uso parlato, proprio come nell'originale (messi a parte i frammenti retorici); le parti dialettali del testo goldoniano sono rese in polacco, come tutto il resto, ma ciò non ci deve sorprendere.

Nel 1781 uscì a Varsavia, sempre per i tipi di Dufour, le versione polacca dell'*Amante militare* (1751), *Miłość żołnierska*, a cura di Maria Maliszewska di cui sappiamo soltanto che tradusse anche *Il congresso di Citera* (*Seym Walny Cyterski*) di Francesco Algarotti.

Contrariamente alla prassi dell'epoca, la Maliszewska non trasferisce in Polonia l'azione della commedia e non „nobilita” i personaggi borghesi. Ci ritroviamo in Lombardia ai tempi delle guerre di successione, i personaggi sono sempre italiani o spagnoli e portano, con qualche eccezione, gli stessi nomi dati loro da Goldoni. Cambiando il nome di Arlecchino in Truffaldino (Trufaldyn), la traduttrice dimostra di conoscere la commedia a soggetto: il suo Truffaldino appare infatti intenzionalmente sciocco e ingenuo, come lo volevano le regole dei comici dell'arte, mentre nel testo goldoniano Arlecchino non è privo di astuzia, sempre per ubbidienza alle stesse regole (v. ad es. II, 5). Anche la vigliaccheria del servo viene messa in evidenza con più vigore; la Maliszewska intendeva certamente accrescere in questa maniera la comicità del personaggio. L'importanza attribuita a Truffaldino nella versione polacca è comprovata dal fatto che egli vi riappare nelle ultime scene del II atto, dove non figura nell'originale. Ne possiamo dedurre che la traduttrice puntasse consapevolmente sull'effetto comico che il personaggio del servo garantiva con le sue battute e la sua gesticolazione. Tant'è vero che qualche battuta di sapore comico la fa dire anche a „Bizoniozy” (I, 4, 8), cioè a Pantalone (de' Bisognosi) che è, nell'originale, un carattere serio, conformemente ai principi della „riforma”. Notevoli modifiche subisce, ma per altri motivi, il personaggio di Don Garzia, al quale la Maliszewska ha dato il nome di „Bravura”. Nel testo goldoniano quell'ufficiale spagnolo è molto audace nei confronti delle donne; la traduttrice mitiga la sua audacia per compiacere il pubblico polacco (v. ad es. I, 16) ma, nel tempo stesso, ribadisce altri suoi difetti: cattiveria, grossolanità, sfrontatezza. E lo fa per poter operare, ad un certo

punto (III, 15-16), una miracolosa metamorfosi del personaggio che, riconciliatosi con l'alfiere Don Alonso, eroe positivo, perde di colpo la sua cattiveria e diventa amicissimo di quest'ultimo. Così, mentre nell'originale Don Garzia, incarcerato, sparisce dalla scena dopo il secondo duello con Don Alonso (II, 14), nella versione polacca lo vediamo fino alla fine: egli difende la causa del suo ex nemico davanti al padre di Rosaura e conclude la commedia con un discorsetto di circostanza. Inutile precisare che, a causa delle modifiche di cui sopra, come pure per via di numerose aggiunte di carattere moraleggiante, il testo di Goldoni viene considerevolmente alterato; sicchè *Mitość żołnierska* dovrebbe essere chiamata rifacimento piuttosto che traduzione.

Tuttavia, nelle scene che non si scostano troppo dall'originale, la Maliszewska seppe rendere abbastanza bene la lingua del commediografo veneziano, pur avendo cura di omettere o di tradurre diversamente tutte le parole che potessero sembrare sconvenienti; tanto per citare qualche esempio, „quella ridicola di donna Aurelia” – è Don Garzia che parla, naturalmente – diventa „panna Aurelia, „pieścідło nie dziewczyna” („dolce fanciulla”; I, 14), mentre viene senz'altro omesso l'epiteto di „cagna” con cui Arlecchino gratifica Corallina (ibid.). Sono innegabili però il tono autenticamente colloquiale dei dialoghi e l'abilità con cui vengono tradotte le frasi idiomatiche ed i proverbi: „Sangue de mi, ve pelerò i mustacchi” – „Ach mitręgo. Jącbył kości pogruchotał w tobie” (I, 14); „...ci daremo una pettinata solenne” – „...my się jeszcze gradko wyczubim” (II, 2); „...lor signori hanno alzato la gambetta” – „...co tchu do miasta drapnęli” (III, 6); „la lontananza ogni gran piaga sana” – „co z oczu, to i z myśli” (II, 1); „un chiodo scazza l'altro” – „Klin, klinem wybierz” (II, 1), ecc. È una parlata nutrita di elementi della conversazione di tutti i giorni. A rendere più brioso il testo polacco contribuiscono inoltre le canzoncine di chiaro stampo popolare, inserite dalla traduttrice in alcune scene del I atto. La versione della Maliszewska, anche se molto libera, non è pertanto priva di merito.

Avevo già accennato alla prima polacca della celeberrima *Buona figliuola* con la musica di Piccinni, svoltasi a Varsavia in italiano, nel 1765. La usanza di recitare le opere buffe in italiano si mantenne, notiamolo per inciso, fino alla fine del secolo e oltre; la maggior parte degli intenditori erano persuasi, in effetti, che la lingua italiana fosse l'unica veramente adatta a tale scopo. Ne era convinto anche il re Stanislao Augusto la cui opinione – come ricorderemo – contava moltissimo nella vita teatrale dell'epoca. Del parere contrario fu invece colui che noi polacchi chiamiamo il padre del nostro teatro nazionale, Wojciech Bogusławski. Attore, autore, regista, impresario e traduttore al tempo stesso, quell'uomo straordinario tradusse tra l'altro un buon numero di testi per musica italiani, compresa *La buona figliuola*. La sua versione fu pubblicata nel 1782 a Varsavia dal solito Dufour, con il titolo *Czekina albo cnotliwa panienka* (Cecchina, ovvero la signorina virtuosa; nel titolo figura quindi il nome della protagonista, particolarmente caro al pubblico italiano e straniero).

L'azione di *Czekina* è ambientata in Polonia. Nel libretto goldoniano non ci sono toponimi che mancano pertanto anche nel testo polacco (a parte qualche accenno a Varsavia), ma il traduttore cercò di far risaltare il colore locale e diede nomi polacchi ai personaggi. Alla marchesa Lucinda corrisponde Hrabina (contessa) Pysznicka (nome simbolico: viene in effetti messa in rilievo la sua superbia), il marchese della Conchiglia è chiamato semplicemente Hrabia (conte); la cameriera della Marchesa, Paoluccia, cambia sesso e diventa Johan il lacchè, per poter innamorarsi della protagonista Cecchina; la contadinella Sandrina si chiama Basia e fa la giardiniera, come la protagonista; il contadino Menegotto riceve il nome di Błazej e fa anche lui il giardiniere – così che, nella versione polacca, ben tre personaggi si danno al giardinaggio, mentre nel testo originale lo fa solo Cecchina. Il soldato tedesco Tagliaferro si chiama, in tedesco, Derdonner (il tuono). Sparisce dalla scena il cavalier Armidoro, amante della marchesa Lucinda; vi compare invece – verso la fine dell'opera – il padre della protagonista che è soltanto menzionato nell'originale. Nel libretto goldoniano la Marchesa è contraria all'unione del fratello con Cecchina soprattutto perchè glielo impone il suo amante Armidoro che non vuole avere per parente una plebea; quindi, avversando la protagonista, Lucinda difende il proprio amore. Nel testo polacco, dove Armidoro manca, la Marchesa – Hrabina Pysznicka perseguita Cecchina solo perchè, accecata dall'orgoglio nobilescio, la considera indegna di sposare suo fratello (I, 9). Il Marchese invece, cioè Hrabia, è un uomo moderno che respinge con vigore i pregiudizi di classe e rimane indifferente alle accuse della sorella (I, 13). Cecchina, al contrario, si vede assalita dai dubbi che non aveva per niente nel testo italiano (*Czekina*, I, 3, 12). Boguslawski fa della protagonista una fanciulla esemplare in ogni senso („notliwa panienka”), la cui perfezione è tale che s'innamorano di lei tutti i personaggi maschili, dal Conte al soldato Derdonner. Da ciò deriva, naturalmente, tutta una serie di imbrogli, di sospetti, di vendette, ecc., in cui una parte importante tocca ai servi. Essi dimostrano un notevole spirito di iniziativa, ma, messi di fronte ai padroni, assumono sempre un contegno umile e timoroso (I, 5; III, 9), molto diverso da quello dei servitori goldoniani, che non mancano di una certa audacia. Nella versione polacca i servi elogiano poi volentieri la bontà dei propri padroni (I, 2), e, per far loro piacere, pronunciano dei discorsetti moraleggianti (I, 9). Le alterazioni del testo goldoniano derivano però soprattutto dall'eliminazione del personaggio di Armidoro e dalla comparsa di quello del colonello tedesco Wilfort, padre della protagonista, cui ho già avuto modo di accennare. In almeno un caso (I, 7), Armidoro viene curiosamente sostituito con il lacchè Johan nella cui bocca il traduttore mette, modificandolo opportunamente, il monologo dell'amante di Lucinda; ma, il più delle volte, le battute di Armidoro sono semplicemente omesse. Vengono invece aggiunti i dialoghi del padre di Cecchina con il suo subalterno Derdonner (III, 1), e con altri personaggi (III, sc. ultima). L'intreccio originale è tuttavia certamente rispettato nella essenza.

La buona figliuola è tradotta in prosa e in ciò consiste, a mio avviso, il difetto più grave della versione di Bogusławski. Egli sarebbe stato perfettamente capace di rendere in versi polacchi i non difficili dialoghi e monologhi del libretto goldoniano, come fu capace di farlo con le arie che sono rimaste molto bene. Tradotta benissimo sembra in particolare la famosa aria di Paoluccia, „Che superbìa maledetta...” (I, 10):

Co za pycha niepoięta
W sercach kobiet dziś panuje.
Naylichsze nawet Dziewczęta
Przez swoje podniety psuie.
Każda teraz pnie się górą
Każda brat za brat z panami
I rzadko już widać którą
By się wdała z lokaiami.
Ledwie taką znaleźć można
By nie chciała być wielmożna.
Wszystkie chcą szumieć, balować
Tak się stroić jak królowa
I by tylko figurować
Każda przedać się gotowa.

(*Czekina*, I, 9)

È vero che, rispetto all'originale, il testo risulta notevolmente ampliato ed appesantito da commenti moraleggianti; esso non è però sgradevole all'orecchio. Tradotte benissimo sembrano anche l'aria di Cecchina, „Che piacere che bel diletto / E il vedere, in sul mattino...” (I, 1), quella del Marchese, „E pur bella la Checchina / mi fa tutto giubilar...” (I, 5), e quella di Tagliaferro, „Ah come tutto me consolar / Quando nemigo testa tagliar...” (III, 7); il tedesco Tagliaferro parla un italiano sgrammaticato che Bogusławski riproduce ingegnosamente con un linguaggio maccheronico tra il polacco e il tedesco.

Dopo questa parentesi, dedicata a un dramma giocoso per musica, torniamo alla commedia. Il Teatro Nazionale di Varsavia sopravvive alla spartizione definitiva dell'antica repubblica nobiliare (1795) e, diretto dall'instancabile Bogusławski, continua faticosamente la sua attività nella ex capitale occupata dai prussiani. Esso riacquista tutta la sua importanza con la fine dell'occupazione germanica e la creazione, nel 1807, del Granducato di Varsavia, voluto da Napoleone e destinato a durare fino al 1815. Per il Teatro Nazionale lavora in quel periodo il più benemerito tra i traduttori polacchi di Goldoni da me presi in considerazione in questa sede, Wojciech Pękalski. Anche di lui, come di Lipski, sappiamo qualcosa. Nato intorno al 1780, di modeste origini, nei primi anni dell'800 lavora a Varsavia – proprio come il giovane Goldoni a Chioggia e a Feltre – in qualità di giudice istruttore; ma, a differenza del commediografo veneziano, continua a far parte dell'autorità giudiziaria con varie mansioni fino alla fine

della sua breve esistenza, conclusasi misteriosamente nel 1817: uscito di casa una sera di gennaio, non vi fece più ritorno, forse suicidatosi per annegamento nella Vistola.

Era un uomo colto che conosceva diverse lingue, scriveva versi, orazioni, libretti d'opera, collaborava a un giornale ed era iscritto alla massoneria, fatto che dimostra una certa apertura mentale. Come traduttore di opere teatrali lavorò con rara intensità: nel giro di poco più di dieci anni, dal 1804 al 1816, tradusse per le scene di Varsavia una cinquantina tra libretti e commedie dal tedesco, dal francese e dall'italiano; verso la fine della sua vita venne nominato membro della Direzione governativa dei teatri. Le sue versioni delle commedie goldoniane sono, in ordine cronologico: *Łgarz*, 1810 (*Il bugiardo*, 1751); *Antykwariusz, czyli piekło domowe*, 1811 (*La famiglia dell'antiquario*, 1750; il titolo, ritradotto, suona testualmente: *L'antiquario, ovvero l'inferno in casa*); *Ciekawość kobiet, czyli gdzie też oni chodzą*, 1811 [*Le donne curiose*, 1753; testualmente: *La curiosità delle donne, ovvero dove mai essi (i mariti) vanno*]; *Karykatury*, 1813 (*Gli innamorati*, 1759; testualmente: *Le caricature*). Sembra che tutte queste versioni siano state subito rappresentate al Teatro Nazionale di Varsavia; nessuna, tuttavia, è stata data alle stampe, né allora, né dopo. Aggiungerò che, per disgrazia, dei quattro manoscritti elencati sopra ne sono attualmente reperibili soltanto due: le traduzioni del *Bugiardo* e degli *Innamorati*. Il mio discorso dovrà quindi limitarsi a questi due testi.

Sarà un discorso breve anche perché, a differenza dei suoi predecessori settecenteschi dai quali lo separano solo 3 o 4 decenni, Pękalski cerca di tradurre fedelmente: e di una traduzione fedele è molto più difficile parlare che di una traduzione libera o di un adattamento.

Cominciamo dalla versione del *Bugiardo*, rappresentata al Teatro Nazionale nel 1810 e accolta molto favorevolmente dal pubblico e dalla critica (la commedia, sia detto tra parentesi, farà parte del repertorio dei maggiori teatri polacchi lungo tutta la prima metà dell'800). Le omissioni sono pochissime: la più importante la rileviamo nel secondo atto dove manca del tutto la scena ultima (ventunesima) in cui il protagonista Lelio recita uno scherzoso epitaffio da incidere sulla propria tomba. Non saprei dire perché il traduttore l'abbia tralasciata; può darsi che gli sia sembrata superflua (non apporta infatti nulla di nuovo allo svolgimento d'azione), o forse, semplicemente, se n'è dimenticato. Altrove manca qualche battuta, e qualche altra viene accorciata; così, ad esempio, all'inizio della sc. 14 dell'atto primo, dove manca la battuta di apertura (Arlecchino), e quella successiva (Lelio) è ridotta alla metà. In altri casi le battute vengono divise o, al contrario, si fondono in una sola (I, 11; II, 10); ma la frequenza di tali modifiche è molto bassa. Un po' più spesso il traduttore aggiunge qualcosa al testo originale con l'intento di commentarlo; si tratta, per lo più, di battute di Arlecchino ribattezzato Flaminio. Osserviamo a questo punto che anche i nomi di alcuni altri personaggi vengono cambiati, e non

se ne capisce bene la ragione poichè rimangono sempre nomi italiani: Beatrice si chiama Elvira, Brighella – Filiberto, Pantalone – Anselmo; e non cambiano neanche i loro attributi poichè l'azione si svolge sempre in Italia, il medico è bolognese, ecc. Arlecchino – Flaminio è il personaggio che Pękalski cerca chiaramente di mettere in rilievo. Il traduttore ricorre a tale scopo a una ingegnosa trovata: non potendo rendere in polacco il dialetto che parla il personaggio goldoniano, egli inserisce opportunamente nelle battute del suo Flaminio dei proverbi di carattere eminentemente popolare o comunque colloquiale. In tale maniera, pur scostandosi senza dubbio dall'originale, egli rende certamente più divertente e più digeribile il testo polacco, appesantito peraltro da uno stile alquanto pedestre.

La seconda versione di Pękalski, quella degli *Innamorati*, ha per titolo *Karykatury*, cioè Le Caricature; fu rappresentata a Varsavia nel 1813 ed ebbe parecchie repliche; la ripresero poi i teatri di altre città polacche. Il titolo escogitato dal traduttore – lo abbiamo notato – è completamente diverso dal titolo dell'originale. Questo fatto trasse in errore i compilatori dei nostri repertori bibliografici (Estreicher, Nowy Korbut) che credettero chissà perchè, di poter identificare la versione di Pękalski con un'altra commedia di Goldoni, *La donna stravagante*; il loro errore è stato poi ripetuto da diversi studiosi che non si erano dati pena di confrontare i testi. Fatto tale doveroso riscontro si è potuto indicare, senza ombra di dubbio, il vero originale della versione di Pękalski. Ma per quale motivo il traduttore preferì il titolo „Caricature” agli „Innamorati”, parola che poteva volgere in polacco senza nessunissima difficoltà? Questo non lo sapremo mai; si capisce molto bene, invece, come l'idea gli sia venuta alla mente. Nell'ultima scena del testo originale Roberto dice a Fabrizio (che è lo zio dell'„innamorata” Eugenia): „Scuso in voi la più sonora, la più ridicola caricatura del mondo”. La relativa battuta nel testo di Pękalski, ritradotta in italiano, suona pressapoco così: „Signor Fabrizio, lasci che glielo dica: la signorina e il suo sposo (cioè i due innamorati) sono le più perfette caricature del mondo”. Corretto in tale maniera l'originale, fu facile togliere la parola „caricature” dalla conclusione e farne il titolo della commedia. La versione di Pękalski non è scevra da altre modifiche piuttosto arbitrarie (omissioni di battute, aggiunte), ma non vi si notano controsensi. Anche qui le parti comiche – Fabrizio e il suo goffo domestico Succianespole, ribattezzato stranamente Biedrzanka (l'unico nome polacco nella versione) – vengono messe in risalto mediante battute aggiuntive che immaginiamo accompagnate da smorfie e gesti. Tutto sommato, la traduzione degli *Innamorati* si rivela meno aderente all'originale di quella del *Bugiardo*, anche se lo sforzo che il traduttore fa per non allontanarsi troppo dal testo italiano vi appare altrettanto evidente. È un vero peccato che siano andate smarrite le altre versioni di Pękalski la cui analisi ci avrebbe permesso, con ogni probabilità, di ottenere dei risultati più consistenti.

Prima di concludere questa rassegna vorrei osservare quanto segue:

1. Le commedie scelte dai nostri traduttori settecenteschi (*La moglie saggia*, *La vedova scaltra*, *L'avvocato veneziano*, *L'amante militare*) risalgono tutte ai primi anni della „riforma“, cioè al periodo in cui Goldoni lavorava per la compagnia di Girolamo Medebach al teatro di Sant'Angelo (1748-1752). Tra le commedie prescelte da Pękalski che svolge la sua attività nei primi due decenni dell'Ottocento, ve ne sono due che risalgono allo stesso periodo (*La famiglia dell'antiquario* e *Il bugiardo*, rispettivamente del 1750 e del 1751), una lievemente posteriore (*Le donne curiose*), recitata però sempre al teatro Sant'Angelo (1753), e soltanto una scritta assai più tardi (*Gli innamorati*, 1759). Si può dire pertanto che i primi traduttori polacchi del commediografo veneziano, Pękalski compreso, non manifestarono quasi nessun interesse per le opere di Goldoni maturo, quelle che noi consideriamo oggi i suoi capolavori, dalla *Casa nova* alle *Baruffe chiozzote* e al *Ventaglio*, tanto per intenderci. (Quanto poi alla *Buona figliuola* che è del 1757, la scelta diventava obbligata a causa della sua fama.). E neanche si riesce a capire come mai Pękalski abbia preferito *Le donne curiose* alla *Locandiera*, anch'essa del 1753 (forse perchè era massone; nelle *Donne curiose* si accenna infatti alla massoneria). Ma i gusti cambiano, e quel che piaceva ai nostri avi non deve necessariamente piacere a noi. È stato del resto notato più di una volta (Brahmer, Mangini) come il pubblico polacco del Settecento (e il pubblico europeo in genere) vedesse in Goldoni soprattutto un continuatore della commedia dell'arte, che aveva ormai una lunga tradizione in molti paesi europei, compreso il nostro. Si spiegano così l'importanza attribuita dai traduttori alle parti comiche e i tentativi di arricchirle a mezzo di aggiunte, ecc. Si spiega così anche lo strepitoso successo riportato da una riduzione in due atti del *Servitore di due padroni* (*Sluga dwóch panów*), eseguita in base a una versione tedesca dall'attore Horodyski e rappresentata a Varsavia nel 1803 (il testo, purtroppo, non è più reperibile, benchè fosse stato pubblicato nello stesso anno); un altro, ancora più arbitrario adattamento in un atto della medesima commedia goldoniana, intitolato bizzarramente *Kartofel Patka* (Patata Randello), rappresentato a Varsavia nello stesso torno di tempo, fu anch'esso accolto molto bene dagli spettatori. A far applaudire le opere del riformatore veneziano sulle sponde della Vistola furono dunque, paradossalmente, soprattutto i lazzi dei comici nostrani (Horodyski, Żółtowski), degni emuli dei loro colleghi d'Italia.
2. Le versioni eseguite nel Settecento sono tutte conformi – anche se non tutte nella stessa misura – alle norme dettate ai traduttori dai teorici dell'epoca, tra i quali soprattutto Adam Kazimierz Czar-torvski (introduzione alla propria commedia *Panna na wydaniu* (La

signorina da marito) 1771. Ciò significa che l'azione è ambientata in Polonia, i protagonisti diventano polacchi e, se possibile, nobili; si mette in rilievo il colore locale; si cerca di osservare rigorosamente – secondo gli insegnamenti di Ignacy Krasicki, autore di grandissimo prestigio – le unità aristoteliche di tempo, di luogo e di azione, sebbene a queste unità Goldoni ci tenesse poco (così nella *Vedova scaltra* c'è una trama secondaria – la corte che Pantalone fa ad Eleonora – che non ritroviamo nella versione polacca); vengono introdotti inoltre i „caratteri contrastanti” (il falso Obludnicki nella stessa versione) derivati dal teatro del francese Destouches e particolarmente cari a uno dei più noti commediografi polacchi dell'epoca, padre Franciszek Bohomolec (il quale, sia detto tra parentesi, attinse a Goldoni in almeno due delle sue numerose commedie). Le versioni settecentesche sono infine caratterizzate da una forte carica educativa tinta di moralismo, che incide negativamente sul loro livello artistico. Tale carica viene a mancare nelle traduzioni di Pękalski, più moderne in tutti i sensi, sulle quali non pesano più i precetti teorici in vigore ai tempi del re Stanisław Augusto.

3. Per quanto riguarda il grado di fedeltà all'originale, le versioni settecentesche mi sembrano meritare piuttosto il nome di adattamenti, ad eccezione, però, del *Mecenas pocziwy* dell'anonimo (*L'avvocato veneziano*), molto vicino all'originale. I testi di Pękalski li chiamerei invece senz'altro traduzioni, anche se abbastanza libere. Tutti i traduttori – o vogliamo chiamarli autori-traduttori – qui presi in considerazione tendono a una certa prolissità che giustifica però, almeno in parte, il carattere diverso della nostra lingua. La loro conoscenza dell'italiano, generalmente parlando, risulta per lo meno discreta: i controsensi sono pochissimi e di scarsa importanza, le frasi idiomatiche vengono rese debitamente. Si può tranquillamente affermare che, tutto sommato, coloro che introdussero, ormai circa due secoli fa, le commedie goldoniane sulle scene polacche, fecero il loro lavoro in maniera decorosa.

NOTE

¹ Cfr. M. Brahmer, *Una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà del Settecento*, in AA. VV., *Atti del II Congresso Internazionale di studi italiani*, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 355-359.

² Cfr. N. Mangini, *Goldoni e la Polonia*, in AA.VV., *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, Venezia-Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1965, p. 208 sg.

³ Cfr. K. Żaboklicki, *Carlo Goldoni*, Varsavia 1984, p. 452 sg.

⁴ Per T. Lipski e la sua opera cfr. K. Żaboklicki, *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane*, in AA. VV., *Vita teatrale in Italia e Polonia*, Varsavia 1984, p. 127 sgg.

⁵ V. M. Brahmer, Wstęp (Introduzione) a C. Goldoni, *Sprytna wdówka. Zakochani*, Wrocław 1951, p. LVI.

⁶ Per le tradd. polacche dell' *Avvocato veneziano* e delle altre opere di Goldoni di cui nel presente capitolo, cfr. K. Żaboklicki, *Le prime traduzioni polacche...*, cit., p. 130 sgg.

⁷ Cfr. G. Ortolani, *Nota all'Avvocato veneziano*, in C. Goldoni, *Tutte le opere*, Mondadori, II, p. 1236.

⁸ V. K. Estreicher, *Bibliografia polska* (Bibliografia polacca), Cracovia 1889, vol. 17, p. 215.

⁹ Cfr. S. Pietraszko, Wstęp (Introduzione) a F. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Wrocław 1956, p. 26.

¹⁰ V. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko- włoskie* (Relazioni letterarie polacco-italiane), Toruń 1949, p. 207.

VITTORIO ALFIERI

Nell'autunno del 1793 giunse a Firenze un esule polacco, Julian Ursyn Niemcewicz (1758-1841), uomo politico e scrittore già allora abbastanza noto, che aveva deciso di espatriare in seguito alla vittoria del partito filorusso. Munito di una lettera di raccomandazione rilasciatagli poco prima a Varsavia da Filippo Mazzei, ex agente diplomatico dell'ultimo re di Polonia a Parigi, egli si presentò subito in casa della contessa d'Albany posta – come leggiamo nelle sue memorie, „lungo la riva dell'Arno, vicino al Ponte Santa Trinità”¹. Ecco come gli apparve il poeta:

„Alfieri era ben fatto, di alta statura; il suo volto manifestava una forza d'animo poco comune; carnagione pallida, occhi azzurri, capelli biondi (sic); si esprimeva con la stessa forza e la stessa concisione che caratterizzano le sue rime. Difensore ardente di una libertà sottoposta ai dettami della ragione, la sua anima si indignava contro la rabbia sanguinaria dei francesi che egli riteneva vergognosa e nociva alla causa dell'umanità oppressa”².

Non è sorprendente trovare, in queste poche righe, un accenno ai fatti di Francia dov'era appena iniziato il periodo del terrore che scosse gli animi dovunque, e soprattutto nella vicina Italia. Niemcewicz condivideva l'opinione del poeta che lo impressionò favorevolmente in tutti i sensi, anche come interprete delle proprie opere: egli ebbe modo, infatti, di ammirare Alfieri nella parte di Bruto, „in frac e in tabarro buttato sulle spalle”, durante una di quelle rappresentazioni di cui leggiamo nel cap. XXIII della *Vita*.

Questo fu il primo⁴, ma non l'ultimo contatto diretto tra il poeta piemontese e un esponente qualificato della intellettualità polacca. Nell'inverno del 1798-99 ebbe a soggiornare a Firenze, quale rappresentante diplomatico russo presso il re di Sardegna Carlo Emanuele IV, allora in esilio, il giovane principe Adam Jerzy Czartoryski, che sarebbe diventato poi ministro degli esteri dello zar Alessandro I: un polacco che, al contrario di Niemcewicz, aveva optato per la Russia. Nelle sue Memorie, pubblicate molti anni dopo in francese e tradotte anche in inglese, quel rampollo di una delle più illustri famiglie aristocratiche della Polonia così scrive dell'Astigiano che frequentava, come lui, la minuscola corte del sovrano esiliato:

„All'epoca del mio soggiorno a Firenze Alfieri godeva di una robusta salute e trascorreva la maggior parte del suo tempo facendo lunghe passeggiate; mentre camminava, soleva declamare ad alta voce brani delle sue tragedie, senza badare minimamente ai passanti o agli oggetti che lo circondavano. La sera appariva esausto e, subito dopo aver concluso la passeggiata, si metteva a giocare a scacchi.

La sua giovinezza era stata – lo dice egli stesso nella sua autobiografia – molto burrascosa. Fu la signora d'Albany, alla quale era affezionatissimo, che lo persuase a scrivere tragedie ed altre opere che lo resero celebre ancora in vita. Io lo avevo conosciuto qualche anno prima, a Parigi. Inizialmente era stato un acceso fautore dei principi della rivoluzione francese, ma poi, disgustato dagli eccessi dei rivoluzionari, guardò la Francia con orrore e divenne devotissimo alla causa di re Emanuele, rimproverando energicamente a sè stesso di non avergli serbato una fede costante.

Allorchè qualche anno più tardi, una improvvisa malattia gli ebbe impedito di continuare le sue passeggiate abituali, egli giunse alla conclusione che sarebbe morto presto, e in effetti spirò nello spazio di pochi giorni. Era un uomo di molto merito che considerava gli eventi da un punto di vista veramente elevato; ma era schiavo di una immaginazione esaltata, e soggetto alle illusioni⁵.

Questa è la testimonianza di uno statista che, mentre scriveva le sue Memorie, di illusioni doveva averne ben poche. Giova rilevare che anche lui, come prima Niemcewicz, mise in evidenza la viva ostilità del poeta nei confronti dei rivoluzionari francesi, sottolineando inoltre la sua conversione alla fede monarchica di cui si sente una debole eco nella *Vita*⁶. Ciò a parte, l'appunto di Czartoryski si colloca praticamente sul piano dell'aneddotica (vi troviamo ancora alcuni particolari relativi alla Stolberg e al pittore Fabre).

Il pubblico polacco viene a conoscere il nome di Alfieri quasi subito dopo la morte del poeta. È del 1806 la „Notizia sulla vita e sugli scritti del conte V. A. di Asti” inserita in un giornale di Vilna da Luigi Capelli, professore di giurisprudenza in quella Università e cultore di studi italiani⁷. I tre più illustri poeti italiani del secolo XVIII – esordisce Capelli – sono: Metastasio, Casti e Alfieri; e noi ci possiamo immaginare quanto sarebbe contento il nostro, vedendosi in tale compagnia. Le notizie biografiche, contenute nell'articolo, sono piuttosto scarse; ma è curioso che non vi sia neanche menzionata la Stolberg benché Alfieri venga presentato come „fedele nell'amicizia, costante e tenero nell'amore”. Accennando al soggiorno del poeta a Parigi nei primi anni della rivoluzione, Capelli – cui toccò vivere e lavorare in una città che, polacca fino all'ultima spartizione, apparteneva ormai da parecchi anni all'impero russo – coglie al volo l'occasione di lanciare una frecciata antifrancesa per niente conforme, a dire il vero, allo stato d'animo dei polacchi nel periodo tra la battaglia di Austerlitz e quella di Jena. Egli afferma infatti che Alfieri „desiderava ardentemente l'avvento di un ordine nuovo delle cose, ma nulla sperava dai francesi di cui conosceva a fondo la spensieratezza e l'instabilità”. Il giudizio del professore italiano di Vilna sulle tragedie dell'Astigiano è molto favorevole: idee sublimi, unità e semplicità dell'azione, rime eccellenti, stile preciso, passioni rappresentate con vivacità e vigore; insomma, una perfetta applicazione pratica delle regole teoriche. E, per giunta, „Alfieri è uno scrittore originale. Non ha alcun debito né con i greci, né con

gli inglesi, nè con i francesi. Quanto allo stile, si ispirò a Machiavelli e a Dante"; ciò a parte, „si consigliava soltanto con il proprio cuore (...) come Sofocle, Euripide, Eschilo, Shakespeare". Il più bel parto del suo ingegno è la *Virginia*, „opera eccellente e, si può dire, perfetta in tutte le sue parti". Viene sottolineato l'altissimo grado di verosimiglianza raggiuntovi dall'autore: „Leggendo questa tragedia ci sembra di trovarci a Roma al tempo dei decemviri: i personaggi pensano e agiscono così come pensavano e agivano i romani dei primi secoli". Ottime tragedie sono, inoltre, il *Timoleone*, e il *Saul* e i due *Bruti*. „Ma anche tutte le altre – si affretta ad aggiungere Capelli – sono molto belle; è che nelle sopraelencate l'autore sembra aver superato sè stesso". Di gran lunga meno riuscite, invece, gli paiono le opere poetiche minori di Alfieri il quale, come autore tragico, „sarà sempre ricordato dai posteri", malgrado le critiche degli invidiosi che non mancano in Italia. Per concludere, Capelli accenna alla traduzione francese di C. B. Petitot, uscita pochi anni prima a Parigi⁸: è fatta malissimo, non vi si riconosce affatto l'originale; è pessima anche l'introduzione di Petitot, superficiale in sommo grado.

Il saggio di Capelli, certamente anch'esso molto superficiale, sta alla base della fortuna di Alfieri in Polonia, accanto – vedi l'ironia della sorte – alla edizione di Petitot, tanto deprecata dal professore di Vilna. In effetti, a parte i numerosi riferimenti ai giudizi di Capelli, e soprattutto a quelli del traduttore francese, facilmente reperibili negli scritti polacchi dell'epoca che riguardano in qualche modo Alfieri, è significativo il fatto che le prime tragedie dell'Astigiano tradotte nella nostra lingua, il *Saul* e la *Virginia*, figurino entrambe nell'elenco delle migliori opere compilato da Capelli, e che le due versioni siano state condotte – come vedremo più avanti⁹ – sul testo francese di Petitot.

A tradurre il *Saul* fu il celebre Wojciech Bogusławski (1757-1829), regista, attore, autore e traduttore nel tempo stesso, detto „padre del teatro polacco". Siamo all'epoca del Granducato di Varsavia, creato da Napoleone nel 1807 e destinato a durare fino alla caduta dell'imperatore. Nella capitale liberata dai prussiani rifiorisce il Teatro Nazionale, diretto dallo stesso Bogusławski il quale, nel 1809, mette in scena la sua versione del *Saul*¹⁰ e ne interpreta la parte principale. La rappresentazione viene favorevolmente accolta dal pubblico e dalla critica. In particolare Ludwik Osiński (1775-1835), poeta e giornalista notissimo negli ambienti culturali della Varsavia napoleonica, ne fa un entusiastico elogio nella sua importante rivista. Egli saluta in Alfieri il riformatore della tragedia italiana, il cui merito maggiore consiste nell'aver posto dei limiti all'invenzione: niente episodi accessori, agnizioni, personaggi inutili o non indispensabili; la più rigorosa unità d'azione. Nel cuore di Saul lottano con veemenza le passioni: l'interesse è incentrato su questo personaggio che passa gradualmente dalla demenza alla virtù e dalla virtù all'accecamento estremo e alla morte.

Osiński cita poi il *Parere dell'Autore sul „Saul"*, per ribadire il carattere particolare dell'opera¹². „L'esecuzione di questa tragedia – ci assicura in-

fine il critico (che però fu anche genero e collaboratore di Bogusławski) – è stata delle più perfette. Il Sig. Bogusławski ha saputo interpretare la parte di Saul con una forza tale da attrarre su di sè l'attenzione di tutti; così non si sono potute apprezzare appieno le qualità degli altri attori." Una sola obiezione muove Osiński al regista: nel III atto, invece di lasciarsi sostituire da Gionata, l'interprete della parte di David avrebbe dovuto cantare lui stesso gli inni; e se l'attore non aveva voce, poteva recitarli semplicemente al suono di arpa, come suggerisce l'autore nel suo *Parere*¹³, di nuovo citato dal critico.

Allo scritto di Osiński poco aggiunge lo stesso Bogusławski nelle sue brevi Osservazioni sopra il Saul¹⁴. Anche qui Alfieri è elogiato soprattutto perchè sa ritrarre il graduale intensificarsi delle passioni, facilitando così il compito dell'attore e avvincendo il pubblico; il suo Saul è tale quale dev'essere, tale quale lo vediamo rappresentato nella Bibbia. Vengono respinte le critiche di Petitot¹⁵ che si spiegano, secondo l'autore, con l'antipatia del francese verso Alfieri a causa di diverse opinioni politiche. Bogusławski scrisse inoltre su Alfieri un saggio più ampio, che serve di introduzione alla sua versione del Saul¹⁶. Per quanto riguarda la biografia del poeta, egli mette in risalto la sua relazione con la Stolberg e afferma che la sua morte prematura sarebbe dovuta „a un lavoro incessante, ai vari dispiaceri causati dalla perdita del patrimonio, e ai pericoli che corse durante i torbidi d'Italia"; a proposito del suo sepolcro in Santa Croce, opera di Canova, leggiamo che „lo scalpello di uno scultore illustre immortalò il nome di un altrettanto illustre poeta". Passando all'esame delle opere, Bogusławski cita innanzi tutto il noto frammento della *Risposta dell'Autore alla lettera di Ranieri de' Calsabigi*, relativo alla poetica tragica dell'Astigliano, che figura nell'ed. Petitot¹⁷; poi così continua: „Tutte le sue (di A.) opere sono brevi, compatte, rappresentano un solo avvenimento. Nessuna trama secondaria interrompe lo svolgimento dell'azione, nessun personaggio episodico distrae l'attenzione del pubblico. Tutto gira intorno a un punto solo. L'esposizione degli antefatti fa parte dell'azione stessa, non ci sono i noiosi discorsi introduttivi. I caratteri dei personaggi, sempre naturali, si formano gradualmente: le passioni diventano sempre più vigorose con lo svolgersi dell'intreccio, e tutte le catastrofi si compiono davanti agli occhi degli spettatori. Il suo eloquio è conciso e sempre adatto alle epoche e alle persone rappresentate; in pochi versi egli riesce talvolta ad esprimere più che altri tragici in scene intere. Ha risuscitato molte parole e molte locuzioni cadute ormai nell'oblio (...) per creare un linguaggio a sè stante, adatto alla tragedia. In breve, egli ha lasciato dei modelli la cui imitazione potrebbe, col tempo, portare l'arte tragica alla più grande perfezione". Bogusławski elenca in seguito i titoli di tutte le tragedie di Alfieri (salvo la *Mirra*, e sono sicuro che non è una omissione casuale!), menzionando anche le commedie e la tramelogedia *Abele*, che considera una esperienza molto interessante.

Abbiamo dunque in Bogusławski un autentico entusiasta di Alfieri. Crolla l'impero di Napoleone, sparisce dalla carta geografica il Granducato

di Varsavia, per dare luogo a un Regno di Polonia controllato dai russi; e lui torna ad interpretare le opere dell'Astigliano. Il 29 novembre 1816 – questa volta si conosce la data precisa¹⁸ – al Teatro Nazionale di Varsavia viene rappresentato *Filippo II*, tradotto da Ludwik Kamiński, con Bogusławski nella parte del protagonista. Di questo spettacolo parla diffusamente Kajetan Koźmian (1771-1856), uomo politico, poeta tra i più celebri dell'epoca e, come capofila dei neoclassici, una vera autorità nel campo letterario¹⁹. Dopo aver riassunto la tragedia, egli esprime un giudizio sull'opera e sulla esecuzione da parte degli interpreti polacchi. Non è difficile accorgersi che il critico ha letto i capitoli dedicati ad Alfieri nel *De la littérature du Midi de l'Europe* di Sismondi, libro allora recentissimo (1813)²⁰. Il terrore – afferma Koźmian – è l'unica molla della tragedia alfiерiana; in questo senso l'autore raggiunse perfettamente il proprio scopo. Il suo Filippo è un tiranno talmente tiranno che non lo si può vedere senza ripugnanza. Tuttavia l'opera è difettosa soprattutto perchè nei rapporti tra padre e figlio sui quali poggia la trama, non interviene mai la natura con le sue leggi che invece avremmo voluto veder trionfare sulle passioni più sfrenate.

La natura tace nel padre perchè così vuole il suo carattere tirannico ma, in tale maniera, abbiamo a che fare con un mostro, e non con un uomo. Il figlio (Carlos) da parte sua, dovrebbe essere meno orgoglioso, odiare meno il genitore, ecc., forse anche perdonare le sue colpe; così avrebbe più sicuramente mosso a pietà gli spettatori. Troppo orrore affatica, il pubblico deve anche poter rilassarsi. Inoltre Filippo non dovrebbe ricorrere alla menzogna e alla calunnia nei confronti del figlio, perchè ciò è indegno di un re anche se tiranno, e non è necessario al compimento dei suoi disegni; Filippo è un sovrano assoluto che ha tutto il potere che vuole. Quanto alla struttura della tragedia, Koźmian osserva non senza malizia che il nodo drammatico è sciolto fin dal II atto: negli atti successivi non si tratta di sapere se il principe e la regina saranno giustiziati, ma come ciò avverrà. Nessuna incertezza, quindi, nessun esitare tra paura e speranza; tutto è chiaro quasi fin dall'inizio. Ma il ritratto del tiranno è preciso ed oltremodo tremendo, i dialoghi sono belli e pieni di maschia energia. Il pubblico di Varsavia – prosegue il critico – avrebbe accolto più favorevolmente la tragedia se essa fosse stata tradotta meglio, e se gli interpreti fossero stati più bravi. I versi di Kamiński, a credere Koźmian²¹, si rivelarono piuttosto pesanti, ed era spesso sbagliata la scelta dei vocaboli che male si confacevano allo stile elevato che richiede il genere tragico. Censurato così il traduttore, Koźmian non risparmia neanche l'interprete principale: a suo parere, egli non ha saputo sostenere adeguatamente la parte di Filippo, tiranno paragonabile a Tiberio, chiuso, enigmatico, sinistro, cupo, e non violento ed agitato qual è apparso nella interpretazione di Bogusławski che, per giunta, dimenticava troppo spesso le sue battute, ricorrendo all'aiuto del suggeritore. Isabella, interpretata dalla Pięknowska, parlava con un filo di voce, così che non si riusciva

a seguirla: ma è stata brava nell'ultima scena, quella del suicidio. Carlos (Szymanowski) recitava ansando e „moriva troppo cautamente”. Gomez (Werowski) è stato appena discreto; ottimo invece Kudlicz nella breve parte di Perez²².

La critica di Koźmian, indubbiamente tendenziosa - era ben conosciuto il suo autoritarismo - esprime nondimeno assai bene il punto di vista di un critico del campo neoclassico che tiene alla decenza, alla verosimiglianza e alla fedeltà dell'arte alla natura. La stessa preoccupazione è presente nell'analisi del *Filippo* fatta da Ludwik Osiński nel quadro di un suo saggio su Alfieri, postumo, ma risalente agli anni venti del secolo scorso²³. Anche secondo lui è indegno di un re calunniare il proprio figlio, e sono fuori luogo gli insulti che il figlio rivolge al padre. Inoltre nel *Filippo*, dato il numero esiguo di personaggi, vi sono troppi monologhi: così Isabella, priva di confidente, deve esprimere i propri stati d'animo parlando a sè stessa, e ciò non è naturale. „Troppo feroce” e „mostruoso” è chiamato il protagonista del *Filippo* da un altro studioso dell'epoca, di levatura più modesta (era insegnante di lettere in un liceo di provincia) August Zdżarski, che tentò un confronto tra la tragedia di Alfieri e il *Don Carlos* di Schiller²⁴. Nella parte del suo lavoro dedicata al Filippo che è, a dire il vero, poco più di un riassunto della tragedia, vengono citati ampi frammenti del testo alfieriano in traduzione polacca, forse a cura di Kamiński (sono versi rimati di 13 sillabe, abbastanza scorrevoli; sarebbe dunque troppo severo il giudizio di Koźmian? Ma non è indicato il nome del traduttore, che potrebbe essere anche lo stesso Zdżarski). L'autore, che riconosce la superiorità di Schiller, è tuttavia pieno di ammirazione per l'arte di Alfieri, e in particolare, per le sue famose sticomitie: la scena ultima del II atto gli pare degna di Eschilo. Trova poi estremamente commovente la scena ultima del IV atto, in cui Isabella supplica il perfido Gomez di aiutarla a salvare la vita di Carlos, e si rivolge perentorio agli „anonimi compilatori” della *Biographie universelle ancienne et moderne* (Paris 1811), secondo cui Alfieri „parle rarement au coeur”: „leggano questa scena e si vergognino!”²⁵. A questo punto non sappiamo chi ci commuove di più: l'autore del *Filippo* o il suo focoso paladino.

Lievemente anteriore alla traduzione del *Filippo* sembra che sia la versione polacca della *Virginia*, dovuta ad Alojzy Feliński (1771-1820). Piccolo proprietario terriero nato e vissuto prevalentemente in Volinia, regione sudorientale della repubblica, passata alla Russia in seguito alle spartizioni, egli rimase per lungo tempo tagliato fuori dai circuiti culturali del paese. Svolse nondimeno una intensa attività letteraria e riuscì a farsi conoscere a Varsavia, dove giunse in persona verso la fine del 1815²⁶, recando con sè due manoscritti: quello della *Barbara Radziwiłłówna*, una tragedia sua di gusto neoclassico, che lo avrebbe reso famoso, e quello della *Virginia* alfieriana che aveva tradotto poco prima nella sua tenuta di Osowo, sperduta tra i boschi e le praterie della Volinia²⁷. Come traduttore non era certo alle prime armi, avendo eseguito in precedenza, tra l'altro, una bella

versione di *L'homme des champs ou les Géorgiques françaises*, noto poema „descrittivo” di Jacques Delille (1800). Aveva dunque padronanza del francese, ma è poco probabile che conoscesse bene anche l'italiano, lingua che difficilmente avrebbe potuto imparare a scuola; e sappiamo d'altronde che, a differenza di tanti intellettuali polacchi del suo tempo, mai era andato in Italia. La sua versione della *Virginia* sembra infatti poggiare su quella di Petitot²⁸, anche se il confronto non risulta facile, essendo il testo polacco in versi, e quello francese in prosa²⁹. Per di più, Feliński mostra di aver letto il *Discours préliminaire* e il *Examen de Virginie*³⁰ di Petitot, che cita nel saggio su Alfieri premesso alla sua versione³¹. Vi vediamo inoltre citati abbondantemente il libro di Sismondi e il non meno celebre *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di A. W. von Schlegel (1811); si potrebbe dire, anzi, che lo scritto di Feliński sia fatto di citazioni. Ne viene fuori un Alfieri amante della libertà, scrittore politico per eccellenza che intendeva scuotere gli animi degli italiani, riformatore della tragedia la cui opera conta in primo luogo per gli altissimi valori morali di cui è dotata; ma stilista modesto, che può essere tradotto, quindi, senza nessun timore reverenziale, a patto di rispettarne la semplicità e la chiarezza.

Quanto alla versione stessa, va detto anzi tutto che Feliński, per sostituire gli endecasillabi sciolti di Alfieri, adottò il verso di 13 sillabe (7+6) a rima baciata, largamente diffuso nella poesia polacca del '700 e dei primi decenni dell'800 (come abbiamo visto, tale metro fu usato anche nella traduzione del *Filippo*). Dovette quindi per forza allontanarsi un poco dall'originale, rendendolo meno stringato; ma fece del suo meglio per riprodurlo fedelmente³². Le uniche differenze di rilievo riguardano la scena 3 del I atto, dove troviamo considerevolmente abbreviato l'acceso discorso di Icilio contro la schiavitù („Io per primo; e avrommi / Compagni a ciò quanti qui son Romani...”), e la scena ultima della tragedia che, nel testo polacco, si conclude con la morte di Appio. Sono entrambe scelte consapevoli del traduttore che vengono ampiamente motivate nel saggio introduttivo. Icilio non deve scagliarsi contro la schiavitù – sostiene Feliński – perchè un romano dei suoi tempi non ci avrebbe mai pensato: infatti „a Roma non solo i patrizi, ma quasi tutti i plebei possedevano degli schiavi”. Occorre rispettare la verità storica. Lo stesso vale per la conclusione della tragedia. Lo scellerato Appio deve morire, e bisogna farlo morire anche per soddisfare il pubblico che non può rimanere contento, vedendo impunito un personaggio tanto abominevole. A questo punto Feliński fa suo – e ce lo dice *expressis verbis* – il parere di Ranieri de' Calsabigi che, nella sua nota lettera del 20 agosto 1783 citata più di una volta dal traduttore polacco³³, suggerisce ad Alfieri quanto segue: „è forza farlo (Appio) perire in scena; ella può sbrigarsene in pochi versi”³⁴. Così, nella versione polacca della *Virginia*, i soldati di Appio si uniscono al popolo ribelle e uno di loro trafugge il malvagio decemviro, la cui fine viene commentata da Virginio con queste parole, ultima battuta del testo:

„Padł. Zemszczona niewinność. Wolniśmy Rzymianie” (È morto. L'innocenza è vendicata. Siamo liberi, o Romani). Questa modifica del tutto arbitraria rovina irrimediabilmente, è inutile dirlo, il bellissimo finale della tragedia alfieriana, dominato dal grido minaccioso della folla: „Appio, Appio muoia”.

La *Virginia* di Feliński, rappresentata al Teatro Nazionale di Varsavia nel 1818, poco prima della prematura scomparsa dello scrittore, non ottenne molto successo³⁵, a differenza della sua *Barbara Radziwiłłówna*, proclamata un capolavoro dal pubblico e dalla critica. La versione fu nondimeno ritenuta buona da Osiński, che avrebbe soltanto desiderato una maggiore concisione³⁶, e da un altro letterato molto autorevole, il conte Aleksander Chodkiewicz, che si occupò di Alfieri in un suo scritto³⁷. Dopo aver passato in rassegna le *Virginie* di diversi autori francesi, da Campistron a Laharpe, Chodkiewicz – egli stesso autore di una *Virginia* – si sofferma sulla tragedia dell'Astigliano che, a suo parere, „appartiene a quelle opere teatrali che commuovono il pubblico a tal punto che esso non si accorge dei loro eventuali difetti”. E il difetto della *Virginia* alfieriana è questo: l'autore ha preso dalla storia solo i nomi dei personaggi e il fatto principale, cioè la morte della protagonista; tutto il resto se lo è inventato lui. Invece la verità storica va rigorosamente rispettata: qui Chodkiewicz è perfettamente d'accordo con Feliński. In particolare, egli rimprovera Alfieri per le parole di Numintoria vivamente ostili ai patrizi (II, 1: Num. a Virginia; „In un col latte / T'imbevvi io l'odio del patrizio nome / ecc.”), sostenendo che „la discordia tra patrizi e plebei non diventò mai odio criminale”; ma forse tali parole non gli suonarono bene perchè era aristocratico. Comunque anche lui chiude il suo discorso con un alto elogio della tragedia: „Avendo segnalato queste pecche di poca importanza, dobbiamo riconoscere che la *Virginia* di Alfieri è caratterizzata dalla nobiltà dello stile, dalla elevatezza del pensiero, dalla forza delle passioni e dei sentimenti degna dei veri romani. Questa tragedia esemplare rimarrà la prima tra le opere migliori fino a quando dureranno il buon gusto e l'amore delle cose semplici e grandi. Se l'autore non ha superato il geniale Corneille, lo ha almeno raggiunto...”.

La nascita del romanticismo, che coincide in Polonia con la pubblicazione delle prime liriche del giovane Mickiewicz (1822-1823), segna un nuovo capitolo nella storia della fortuna di Alfieri. Finora, come abbiamo visto, praticamente tutti erano concordi nel tessere le sue lodi; adesso il tono cambia. Nella polemica tra classici e romantici l'Astigliano non sarà risparmiato. All'inizio del 1823 la compagnia del Teatro Nazionale di Varsavia presenta l'*Agamennone* tradotto – a quanto pare, piuttosto male³⁸ – da un anonimo. L'importante „Gazeta Warszawska” pubblica subito una critica non firmata, ma scritta chiaramente da un fautore del nuovo movimento letterario, in cui leggiamo tra l'altro³⁹: „A parte la poca precisione nel ritrarre i caratteri, ci colpisce nell'*Agamennone* di Alfieri la prolissità dell'opera la cui azione sembra non progredire affatto, perchè non vi succede nulla di straordinario (...). In questa tragedia, come in tutte le altre

di Alfieri, si fanno sentire prepotentemente la lentezza dell'azione e una monotonia che quasi ci uccide, mai addolcita con un poco di grazia e di tenerezza". Non più concisione quindi, ma prolissità! E una noia insopportabile! Si tratta di una stroncatura bella e buona; certamente il gusto non è più quello di prima. L'anonimo critico biasima poi la traduzione per i numerosi difetti di stile e di versificazione, pur senza pronunciarsi circa la fedeltà all'originale, „lasciando ciò ai più esperti conoscitori di letteratura italiana". Tra gli interpreti loda soltanto la Ledóchowska (Clitennestra) e Werowski (Egisto)⁴⁰, bravi soprattutto nell'ultimo atto.

Questa critica suscita una immediata reazione da parte dello schieramento opposto. Nella rivista „Astrea" appare un articolo firmato Chyliński (ignoriamo chi fosse), in cui viene respinta la maggior parte delle accuse formulate dal critico della „Gazeta Warszawska". Segue un elogio dell'Alfistigiano che è, nel tempo stesso, un attacco contro gli avversari: „La Melpomene di Alfieri, in una semplice veste greca macchiata di sangue, il pugnale nudo in mano, con un solo sguardo tremendo ha messo in fuga le orde dei romantici; calpesta i loro pupazzi, schernisce i loro fantasmi e, seguita solo dalle sue vittime, parlando solo il linguaggio di esse, le conduce per la strada orrenda che porta al regno sotterraneo di Plutone". Eccoci dunque un Alfieri strumentalizzato dai letterati nostrani. Ma nel campo neoclassico si sapeva ormai che „l'audace scuola boreal", per dirla con Monti, stava guadagnando terreno. Così l'articolista di „Astrea", dopo aver constatato che la „schiera dei suoi (di A.) ammiratori veri e spontanei è indubbiamente molto limitata", conclude mestamente: „In breve, Alfieri non è affatto un autore per il pubblico, lo è solo per un piccolo numero di intenditori. A coloro che ci tengono alla sua fama si dovrebbe addirittura sconsigliare di far rappresentare le sue opere: è che per apprezzarle occorre una platea sceltissima. La fredda accoglienza riservata all'*Agamennone* si poteva facilmente prevedere....".

Ciò nonostante, appena due anni più tardi, allo stesso Teatro Nazionale di Varsavia va in scena l'*Antigone*, nella versione – molto buona, sembra⁴² – a cura di un traduttore di grande prestigio, Jan Kruszyński⁴³. Nella critica dedicatela dalla „Gazeta Warszawska" (non firmata; ma l'autore è quasi certamente quello di prima) si ritrovano pressapoco le medesime obiezioni. „La severa Musa di Alfieri" – definizione che ci ricorda quella di Schlegel („fiera Amazzone, dura Spartana"⁴⁵, citata nella critica dell'*Agamennone* di cui sopra) – gli fa dipingere la virtù e il vizio „con lo stesso pennello duro e tagliente", e quindi anche i suoi personaggi virtuosi sono privi di grazia; le sue opere sembrano trattati di politica e di morale (ancora Schlegel!). Così, il Creonte di Sofocle è un uomo feroce che vuole punire Antigone per aver violato la sua legge, invece quello di Alfieri è un politico scellerato, deciso a far giustiziare la giovane che pretende al trono di Tebe; quindi, nulla e nessuno è in grado di commuoverlo, mentre nel testo di Sofocle c'è l'intervento di Tiresia, ecc.; insomma, il Creonte di Alfieri è molto più colpevole di quello di Sofocle.

La protagonista della tragedia alfieriana è dura, rigida, non affatto femminile, la sua volontà di morte la rende quasi ripugnante. Viene così ribadita la forza del suo animo, ma, d'altra parte, volendo morire ad ogni costo, commuove meno lo spettatore: si è tentati addirittura di considerarla una demente! L'esigente critico biasima anche gli altri personaggi, Emone ed Argia, il primo poco convincente, la seconda perfino inutile perchè distoglie l'attenzione del pubblico dalla protagonista. Tutti bravi, invece, gli interpreti: Szymanowski (Creonte), Werowski (Emone), la Le-dóchowska (Argia) e la Żuczkowska (Antigone)⁴⁶.

La direzione del Teatro Nazionale, scoraggiata dallo scarso successo riportato dall'*Antigone*⁴⁷, rinunciò a rappresentare le tragedie di Alfieri; così esse sparirono per molto tempo dalle nostre scene. Il nome dell'Astigliano non fu dimenticato: esso ricorre ogni tanto sulla stampa periodica, specie negli anni quaranta⁴⁸. Si tratta però di articoletti senza importanza in cui troviamo, accanto alle notizie biografiche essenziali, alcuni giudizi sbrigativi sull'opera e qualche particolare „pittresco”, come la descrizione dell'ordine di Omero, ricavata del resto non già direttamente dall'ultimo capitolo della *Vita*, ma dalla voce Alfieri nella *Biographie universelle* di cui sopra⁴⁹.

Sembra assai probabile, inoltre, che l'opera dell'Astigliano fosse rimasta praticamente sconosciuta ai nostri grandi poeti romantici, influenzati peraltro abbastanza considerevolmente dalla letteratura italiana (soprattutto Dante, ma anche Ariosto, Tasso ed altri)⁵⁰. L'unico di loro che ebbe, forse, una certa dimestichezza con il teatro di Alfieri, fu Juliusz Słowacki. Egli scrisse infatti una tragedia, *Maria Stuart* (1830), che potrebbe essere stata, almeno in parte, modellata sulla *Maria Stuarda*. Uno studioso polacco della fine del secolo scorso cercò di dimostrarlo con molto impegno ma, a dire il vero, con modesti risultati⁵¹. È vero che entrambe le opere hanno per argomento i rapporti tra la regina di Scozia ed Enrico Darnley, suo marito, e la morte di quest'ultimo. È vero che esiste una certa somiglianza tra i personaggi (Maria, Darnley – Arrigo, Bothwell-Botuello). È vero, infine, che la profetica visione di Maria nella tragedia di Słowacki (V, 3) ricorda vagamente quella di Lamorre nel testo alfieriano (V, 1), e che, in entrambi i casi, la conclusione dell'opera ci lascia nell'incertezza quanto al futuro della regina e di Bothwell. Ma è altrettanto vero che alla vicenda descritta da Alfieri corrispondono solo gli ultimi due atti della tragedia di Słowacki, e che la sua Maria manifestamente ama Bothwell ed è colpevole della morte del marito, mentre la protagonista dell'Astigliano non sembra innamorata e non si sa se sia colpevole; e molti altri esempi analoghi si potrebbero addurre. Non sarà quindi sbagliato affermare che, secondo ogni probabilità, si tratta piuttosto di un parallelismo più o meno accidentale, che di una consapevole imitazione⁵². Aggiungiamo che il poeta

da lui adoperato è il meno adatto a rendere le caratteristiche del linguaggio alfieriano, ci si potrebbe addirittura chiedere se egli avesse mai letto una qualsiasi opera dell'Astigiano⁵⁴. Un altro vate romantico, Zygmunt Krasiński, lesse certamente *Filippo II*, poiché in un suo romanzo giovanile figura un motto tratto da questa tragedia⁵⁵.

Nel nostro discorso non abbiamo ancora avuto modo di trattare di quella che è forse la più bella opera di Alfieri, la *Mirra*. Ed in effetti, della *Mirra* che, sia detto tra parentesi, fu doverosamente tradotta dal bravo Petitot ed era pertanto alla portata dei nostri letterati che conoscevano quasi tutti il francese, si comincia a parlare in Polonia molto tardi. Il motivo di questo ritardo viene spiegato abbastanza bene dall'anonimo autore di un articolo pubblicato nella rivista „Biblioteka Warszawska” del 1856, a proposito della tournée compiuta in Francia da Adelaide Ristori⁵⁶. La storia di *Mirra* – vi si legge – „la più tragica favola dell'antichità (...) suscita oggi ripugnanza e orrore”, perché „le nostre anime cristiane non riescono a comprendere questo delirio della materia i cui parossismi ci incutono paura”. Dunque, un argomento poco compatibile con la morale cattolica dominante; un tabù che solo nella seconda metà del secolo si riesce a levare, e non senza difficoltà. L'articolista della „Biblioteka Warszawska” si sente infatti obbligato a congratularsi con Alfieri per aver reso astratto quell'argomento di per sé indegno: nei primi tre atti non si capisce la vera ragione della profonda tristezza della fanciulla, nel cui petto „la fatale passione cova come il fuoco sotto le ceneri”; nel IV atto vi è „il lampo che precede il tuono” (la maledizione scagliata da *Mirra* contro la madre), ma la orrenda verità diventa palese soltanto alla fine del quinto. Messosi l'animo in pace, il nostro articolista passa ad elogiare l'arte dell'Astigiano: „Di tutte le tragedie di Alfieri la *Mirra* è quella in cui si vede meglio il suo genio sublime e severo. Alfieri non è pittore, ma scultore; scolpisce solo, ma come scolpisce! Al lettore delle sue tragedie di argomento antico sembra di entrare in un marmoreo tempio greco, solitario, bianco, simmetrico, armonioso, ornato di snelle colonne tra le quali deambulano gravi personaggi vestiti di lunghe tuniche (...). Le opere del tragico italiano fanno pensare a dei gruppi di statue, scolpite in un solo blocco di marmo...”. Perfetta, ben s'intende, l'interpretazione della Ristori che l'autore aveva visto nella *Mirra* a Parigi. Sempre secondo il suo parere, neanche la Ristori fu invece in grado di salvare la *Rosmunda*, „eccezionalmente noiosa”, „intessuta di monologhi prolissi”, che fece sbadigliare il pubblico parigino. Può darsi che fosse stata proprio questa stroncatura che indusse la grande attrice italiana, giunta a Varsavia poco dopo, nell'autunno del 1856, a non farvi rappresentare la *Rosmunda*, che doveva pur essere prevista nel programma della tournée, poiché il testo della tragedia uscì lo stesso anno in una traduzione polacca abbreviata, chiaramente ad uso del pubblico teatrale⁵⁷. Alla stessa maniera, purtroppo, fu tradotta anche la *Mirra*⁵⁸, che andò in scena al Teatro Grande di Varsavia (inaugurato parecchi anni prima, dopo la chiusura del vecchio Teatro Nazionale) il 13 novembre 1856, in italiano, per opera della compagnia Ristori

la quale rappresentò inoltre, durante il suo breve soggiorno nella città polacca, la *Francesca da Rimini* di Pellico, la *Pia dei Tolomei* di Carlo Marengo, e anche *La locandiera* di Goldoni, che fu la più applaudita. La stessa compagnia ritornò a Varsavia nel marzo del 1858, ma, questa volta, nessuna tragedia alfieriana faceva parte del suo repertorio⁵⁹. Dunque, a quanto mi risulta, dal 1856 in poi le tragedie dell'Astigiano non sono state rappresentate più sulle nostre scene, né in polacco, né in italiano.

Alfieri trova ormai il suo posto nei manuali di storia letteraria. Le due Storie della letteratura universale (che comprendono, naturalmente, anche la storia della letteratura italiana), pubblicate da noi nella seconda metà del XIX secolo, gli riservano uno spazio abbastanza ampio. Il primo di questi manuali gli dedica due pagine, contro una mezza pagina dedicata a Foscolo e una sola, a Carlo Gozzi; ma la breve trattazione si limita alle tragedie, e non contiene nessun giudizio più approfondito⁶⁰. Nel secondo, molto più voluminoso, Alfieri ha diritto a ben tredici pagine⁶¹ (mentre a Carlo Gozzi ne toccano soltanto quattro), e a un ritratto. La parte del manuale relativa alla letteratura italiana è a cura di Edward Porębowicz, più tardi ordinario di lingue e letterature romanze all'università di Leopoli, autore di una bella monografia su Dante e traduttore della *Divina commedia*. Purtroppo, il suo discorso su Alfieri non si rivela particolarmente originale, basato com'è, in larga misura, su alcuni lavori italiani allora abbastanza recenti (A. Tedeschi, F. Novati, E. Teza); ma almeno ha il pregio di essere molto più completo. Porębowicz esamina infatti non solo le tragedie, mettendo in evidenza i valori artistici del *Saul* e della *Mirra*, ma anche i trattati [il *Della tirannide* è chiamato „libro paradossale, più radicale del *Contratto sociale*, fanatico come gli opuscoli di (Camille) Desmoulins"], i sonetti, le satire, il *Misogallo* e perfino le commedie; della *Vita* si serve per raccontare la biografia dell'autore. In conclusione, Alfieri – prima paragonato a Byron – viene definito „il vate dell'Italia libera” che riuni la generazione del Risorgimento sotto la sua bandiera. Non manca una descrizione del fisico del poeta, ricavata dalla già citata voce *Alfieri* nella *Biographie universelle*: vi ritroviamo, tradotte in polacco, le stesse espressioni usate quasi un secolo prima da Ginguéné [„taille haute et noble”, „air dédaigneux et hautain”, „front grand et ouvert”, „cheveux épais (...) mais roux”].

Il primo centenario della morte dell'Astigiano fu commemorato dalla „Biblioteka Warszawska” con un lungo articolo di Szymon Askenazy, professore all'Università di Leopoli, uno dei massimi storici polacchi dell'epoca⁶². Askenazy scrive da storico: si trattiene sulla situazione politica dell'Italia nella seconda metà del XVIII sec., e sui vari particolari della *Vita*. Ci assicura, per esempio, che Carlo Edoardo Stuart (a metà polacco, sia detto tra parentesi, perché figlio di Clementina Sobieska) non poteva essere tanto abietto quanto ce lo vorrebbe far credere Alfieri, che la Stolberg non era poi quella bellezza rara, ecc., e che invece metteva le corna al nostro con il giovane pittore Fabre; sicché: a tratti, ci sembra di leggere

la famosa monografia di Emilio Bertana (1902), che l'autore polacco poteva del resto aver consultato. È piuttosto negativo anche il suo giudizio sulla poesia dell'Astigiano. Alfieri – afferma Askenazy – non merita il nome di „padre della tragedia italiana”, perché non ha scritto nessuna grande tragedia. Nella sua opera c'è qualcosa di artificioso che fortemente dispiace al lettore. Egli subì inoltre, benché lo negasse, una forte influenza del teatro francese: fu un discepolo non tanto di Eschilo e di Euripide, quanto di Corneille e di Voltaire, e perfino di Crébillon padre e di Campistron. È vero che per alcuni versi si differenzia dai tragici francesi, ma la sua è una riforma apparente che non riguarda l'essenziale: sostituisce una convenzione con un'altra, non necessariamente migliore. I suoi greci e i suoi romani sono privi di vita, avulsi dal loro ambiente e dalla loro epoca proprio come quelli di Voltaire; soltanto che, invece di muoversi compostamente alla maniera di Versailles, scattano come automi. Alfieri rimane pertanto „un classico francese”, e il suo teatro appartiene ormai irrimediabilmente alla storia della letteratura. – Dopo aver fatto il critico letterario (con il manuale di Porebowicz a portata di mano), Askenazy torna a fare lo storico, per esaltare il patriottismo dell'Astigiano, „poeta nazionale consapevole della propria missione”, come risulta, tra l'altro, dai famosi versi „Giorno verrà, tornerà il giorno, ecc.”, debitamente citati in italiano. Questo elogio finale, retorico e generico, non riesce a far dimenticare le numerose obiezioni formulate nell'articolo di Askenazy.

Pochi anni più tardi scrive un saggio sul poeta piemontese Adolf Nowaczyński, pubblicista e critico molto rinomato⁶³. Il suo testo, a differenza di quello di Askenazy, è caratterizzato da uno stile brioso e pittoresco che ne rende gradevole la lettura; ma non si può dire che sia denso di idee. Anche lui, in fondo, vede in Alfieri soprattutto il patriota, il vate che chiama alla riscossa una nazione avvilita e oppressa. Le tragedie dell'Astigiano, „compatte, logiche, sapientemente verseggiare (...), allora (ai tempi del poeta) vive, atte a provocare l'entusiasmo e il tumulto di applausi, oggi ingiallite, rinsecchite, parecchio noiose, appena leggibili, smorte come le perle che hanno perso il loro splendore; allora preziosissime, oggi roba da archivio”, non potevano evidentemente interessare il nostro critico, il quale si sofferma invece sul *Misogallo*, più confacente alla sua indole polemica. Riassumendo: Nowaczyński conosce troppo poco l'opera di Alfieri per poter parlarne con competenza, e così il suo lavoro, malgrado l'innegabile acume dell'autore, rimane una cosa abbastanza modesta.

Modesto è anche il capitoletto dedicato ad Alfieri da Maurycy Mann, professore di filologia romanza all'Università di Varsavia, nella sua *Storia della letteratura italiana*, pubblicata nel periodo tra le due guerre. Il teatro dell'Astigiano, grande patriota, ha un carattere eminentemente parenetico quanto ai contenuti; sul piano formale, esso rimane strettamente legato alla tragedia francese, pur recando una forte impronta personale dell'autore. Le opere migliori, perché meno tendenziose, sono il *Saul* e la *Mirra*. Le altre tragedie vengono definite da Mann „semplicemente politiche”; par-

ticolarmente monotone, poi, le „tragedie di libertà”. Alle opere minori si accenna molto di sfuggita.

Ai nostri giorni si è occupato di Alfieri Wacław Kubacki, professore di letteratura polacca all'Università di Cracovia e romanziere non privo di talento⁶⁵. Il suo saggio, pubblicato in una rivista specializzata di scarsa diffusione, conta una ventina di pagine di cui cinque sulla fortuna del poeta in Polonia, alle quali ha attinto in qualche misura lo scrivente, avendo però avuto cura di risalire alle fonti citatevi. Quanto al resto, Kubacki traccia una storia della critica alfieriana in Italia e soprattutto all'estero, limitatamente però all'Ottocento (Sismondi, Schlegel, Villemain, Sainte Beuve, De Sanctis), riportando anche giudizi e impressioni di scrittori come Foscolo, Stendhal, Byron, Chateaubriand, Lamartine; dei critici novecenteschi prende in considerazione soltanto Benedetto Croce e Giulio Natali (V. A., Roma 1949). La sua rassegna è quindi, inutile dirlo, molto incompleta.

Poco ormai ci rimane da aggiungere. I testi che abbiamo abbondantemente citato parlano da sè, e sarebbe ozioso cercare di commentarli ancora. Si può dire tutt'al più che la fortuna del „fero Allobrogo” in Polonia fu intensa, ma di breve durata; in pratica, circoscritta ai primi decenni del secolo scorso, quando i nostri classicisti vollero vedere nel poeta di Asti uno dei loro maestri dell'arte tragica. Nei decenni successivi, e fino ad oggi, Alfieri non ha suscitato molto interesse tra gli intellettuali polacchi, ed è rimasto pressochè sconosciuto al grande pubblico⁶⁶.

Ristampa da AA. VV., *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese*. Torino, Bona 1985.

NOTE

¹ J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich* (Memorie), Varsavia 1957, II, p. 64. Cfr. V. A., *Vita* a c. di G. P. Dossena, Torino, Einaudi 1967, p. 266: „La casa dei Gianfigliazzi”, dove il poeta e la contessa andarono ad abitare nel nov. del 1793, „presso il ponte Santa Trinità (...) posta al Lung’ Arno di mezzogiorno”.

² J. U. Niemcewicz, op. cit., II, p. 64.

⁷ Ibid.

⁴ Va detto per amore della precisione che Alfieri aveva conosciuto in precedenza all’Accademia di Torino, alcuni giovani polacchi, rimasti peraltro anonimi. Cfr. V. A., *Vita*, cit., p. 57.

⁵ Trad. dall’ed. inglese, *Memoirs of Prince Czartoryski*, Lndon 1888, I, pp. 208-209 (l’originale francese uscì a Parigi nel 1887).

⁶ Cfr. V. A., *Vita*, cit., p. 283: „E dirò qui per incidenza quello che mi scordai di dire prima, che anzi l’invasione dei Francesi, io aveva veduto in Firenze il re di Sardegna, e fui a inchinarlo, ecc.”; cfr. anche ibid., p. 222.

⁷ L. Capelli, *Wiadomości o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti* in „Dziennik Wileński”, VI, giugno 1806, pp. 276-286. L’autore (c. 1776-1838) di origine toscana, a Vilna dal 1804, aveva insegnato all’Università di Pisa, nel 1801 ebbe un posto al ministero della polizia del Regno di Etruria a Firenze, negli anni 1803-1804 fu impiegato del fisco a Volterra; cfr. *Polski słownik biograficzny* (Diz. biografico polacco), Cracovia 1936 sgg. *sub voce*. Poteva quindi aver conosciuto Alfieri di persona, ma ciò mi sembra assai poco probabile; e non credo neanche abbia potuto leggere il saggio sul teatro alfieriano del suo collega di Pisa, G. Carmignani (1806), presentato da B. Maier nel vol. *Alfieri* (storia della critica), Palermo, Palumbo 1973, p. 18 sg. I numerosi saggi di Capelli per i giornali polacchi di Vilna, scritti in italiano, venivano poi tradotti dai suoi allievi.

⁸ *Oeuvres dramatiques du Comte Alfieri*, traduites par Cl.-B. Petitot, Paris, Giguet et Michaud, an X (1802), 4 voll.

⁹ v. sotto, note 10 e 29.

¹⁰ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne* (Opere drammatiche), Varsavia 1820, I, pp. 13-80. Che Bogusławski abbia tradotto dalla versione di Petitot risulta chiaramente dal confronto dei tre testi, compreso quello originale. Ecco l’inizio della sc. I dell’atto I (entrambe le versioni sono in prosa; rispettiamo la grafia dell’epoca):

Bogusławski: Wszecchnożny Boże! pozwoliszże nareszcie, ażebym zakończył tę haniebną włóczęgę, na którą mnie skazałeś? Zostanę tu. Poznaię góry Gelboë i obóz Izraelitów wystawiony naprzeciw Filistynom bezbożnym. Obym mógł dziś zginać pod żelazem nieprzyjaciół!

Petitot: Dieu tout puissant! Veux-tu enfin que je termine la course vagabonde à laquelle tu m’as entraîné? Je resterai ici. Je reconnais les monts de Gelboë, le camp des Israélites opposé à celui des Philistins impies. Ah! puisse-je aujourd’hui périr sous le fer des ennemis!

Alfieri: Qui freno al corso, a cui tua man mi ha spinto / Onnipossente Iddio, tu vuoi che io ponga? / Io qui starò. – Di Gelboë son questi / i monti, or campo ad Israël che a fronte / sta dell’empia Filiste. Ah! potessi oggi / morte aver qui dall’inimico brando!

¹¹ L. Osieński, *Saul tragedia Alfieriego* (S., tragedia di A.) in „Pamiętnik Warszawski”, III, n. 9 (5 nov. 1809), pp. 358-362; testo ristampato in id., *Dzieła* (Opere), Varsavia 1862, IV, pp. 388-391.

¹² „Ma credo che questa tragedia non si abbia intieramente a giudicare come l’altre, colle semplici regole dell’arte, ecc.”; v. V. A., *Saul*, a c. di E. Mazzali, Milano, Mursia 1982, pp. 45-46.

¹³ Cfr. ibid., p. 46.

¹⁴ W. Bogusławski, *Uwagi nad Saulem* (Considerazioni sul Saul), op. cit., I, pp. 81-84.

¹⁵ Cfr. *Oeuvres dramatiques du Comte Alfieri*, cit., I. *Discours préliminaire* di Petitot, dove si parla tra l’altro di „maîgreur” e di „aridité” delle tragedie alfieriane (p.LIII); e II. *Examen*

de Saül, pp. 437-439, dove Petitot vanta la superiorità di un oscuro Saül francese di Pierre du Ryer (1639).

¹⁶ W. Bogusławski, op. cit., I, *Alfieri*, pp. 1-12.

¹⁷ Cfr. *Oeuvres dramatiques...*, cit., I, *Discours préliminaire*, p. XLVII: „La tragédie en cinq actes, ecc.”.

¹⁸ Cfr. K. Koźmian, *Pisma prozą* (Scritti in prosa), Cracovia 1888, p.365. Il traduttore L. Kamiński (1786-1867) era allora alle prime armi; si sarebbe distinto più tardi, voltando in polacco la *Gerusalemme liberata*. Cfr. *Polski słownik biograficzny*, cit., *sub voce*.

¹⁹ K. Koźmian, op. cit., *Filip II*, pp. 365-373.

²⁰ J. C. L. Simonde De Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, II, cap. XX, pp. 434-475; III, cap. XXI, pp. 1-48. Sul *Filippo* v. pp. 461-474.

²¹ La versione del *Filippo*, rimasta manoscritta, non si è conservata fino ai nostri giorni; che fosse stata eseguita in versi, e non in prosa, come quella del *Saul*, lo sappiamo da Koźmian e da altri.

²² Ludwika Pięknowska (1794-1843), Marcin Szymanowski (1775-1830), Ignacy Werowski (1783-1841) e Bonawentura Kudlicz (1780-1848) erano tra i migliori elementi della compagnia del Teatro Nazionale di Varsavia.

²³ L. Osiński, *Dzieła*, cit., III, *Alfieri*, pp. 25-35.

²⁴ A. Zdżarski, *Porównanie niektórych Tragedyi Alfieriego, Szylera i Woltera* (Studio comparativo di alcune tragedie di A., di Schiller e di Voltaire), „*Młotka poznańska*” (Poznań), a. I, vol. II (aprile 1821), pp. 11-33 (*Filippo*), pp. 123-134 e pp. 206-219 (*Don Carlos*); l'indagine non fu continuata, avendo la rivista cessato le pubblicazioni. Lo studio di Zdżarski è quindi anteriore a quello di Carlo Cattaneo sullo stesso argomento, menzionato da B. Maier in *Alfieri*, cit., p. 34.

²⁵ La voce *Alfieri*, vol. I, pp. 554-558, peraltro piuttosto favorevole al poeta, è firmata G – è, cioè certamente Pierre Louis Ginguené; ma si vede che Zdżarski non lo sapeva.

²⁶ Cfr. P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej* (Storia d. lett. pol.), Leopoli 1931, p.616.

²⁷ Cfr. K. Kantecki, *Dwaj Krzemieńczanie* (Due abitanti di Krzemieniec), Leopoli 1879, p. 100. Feliński afferma di aver terminato la sua versione della *Virginia* all'inizio del 1815, ma come risulta da un'altra sua lettera, nell'ottobre del 1817 continuava ancora a limarne il testo; cfr. S. Kopytko, *Stosunek Wirginii Felińskiego do Wirginii Alfieriego* (La Virginia di F. e la Virginia di A.), Brody 1909, p. 10; a Kopytko, sia detto tra parentesi, spetta il merito di aver consultato il carteggio inedito di Feliński.

²⁸ *Oeuvres dramatiques...*, cit., III, pp. 91-180.

²⁹ Non è da escludere che il traduttore abbia seguito la versione Petitot, tenendo davanti agli occhi l'originale. Basta comunque uno sguardo agli elenchi dei personaggi rispettivamente nei tre testi, per capire che la versione polacca è più vicina a quella francese che all'originale:

Feliński: Appijusz, Decemvir; Marek, Klient Appijusza; Wirginijusz; Icyli; Numintorya; Wirginija; Lud rzymski; (Scena w Rzymie wśród forum).

Petitot: Appius, décemvir; Marcus, client d'Appius; Virginius; Icilius; Numintoria; Virgynie; (La scène est dans le Forum).

Alfieri: Appio Claudio; Virgino; Numintoria; Virgilio; Marco; Popolo; Littori; Seguaci d'Icilio; Schiavi di Marco; Scena: Il Foro in Roma.

³⁰ *Oeuvres dramatiques...*, cit., III, pp. 181-184.

³¹ A. Feliński, *Pisma własne i przekładania wierszem* (Scritti propri e traduzioni in versi), Varsavia 1821, II, *O Alfijerym* (Su Alfieri), pp. 157-171; *Wirgynja* (il testo della tragedia), pp. 173-240. Altre edd.: Vilna 1821 e Wrocław 1840.

³² Cfr. A. Feliński, op. cit., II, p. 170: „Mi sono permesso di arrotondare talora i periodi per adattarli al verso polacco più lungo e più grave (...). Tuttavia, ogniquale volta avvertivo che la concisione fosse necessaria per rendere l'espressività del testo, cercavo con impegno di raggiungerla; e se non sempre ci sono riuscito e non ho eguagliato l'originale, è successo così non perchè non abbia voluto, ma perchè non ho saputo farlo”.

³³ Questa lettera è stata tradotta per esteso da Petitot; v. *Oeuvres dramatiques*..., cit., I, pp. 1-50.

³⁴ *Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'Autore in Tragedie di V. A.*, Firenze, Società editrice fiorentina, 1842, p. 515.

³⁵ La prima ebbe luogo il 21 febbraio 1818; v. „Gazeta Warszawska”, supplemento al n. 15 del 21.2.1818, p. 381: „La *Virginia* sarà presentata oggi”. Nel numero successivo (24.2.1818), in una critica del *Mahomet* di Voltaire, troviamo un accenno all'avvenuta rappresentazione, p. 410: „L'assemblea popolare del V atto si svolse meglio che nella *Virginia*”. Altri dati mancano, e ciò prova che la rappresentazione suscitò poco interesse. Sappiamo però che la versione di Feliński ricomparve sulle scene a Leopoli intorno al 1820; v. L. Dunin Borkowski, *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji* (Osservazioni generali sulla letteratura in Galizia) (1842), in *Polska krytyka literacka 1800-1918* (La critica letteraria in Polonia) a c. di J. Krzyżanowski e a., Varsavia 1959, II, p. 146.

³⁶ L. Osiński, *Dzieła*, cit., III, p. 34.

³⁷ A. Chodkiewicz, *Pisma wierszem i prozą* (Scritti in versi e in prosa), Varsavia 1817; su Alfieri e sulla *Virginia*, pp. 118-128. Quanto alla versione di Feliński, l'autore ebbe modo di consultarla manoscritta.

³⁸ Il testo, rimasto manoscritto, non si è conservato; ma v. sotto.

³⁹ „Gazeta Warszawska”, n. 24 del 11.2.1823, pp. 289-291.

⁴⁰ Józefa Ledóchowska (1781-1849), interprete di grandi parti tragiche /fu la prima Lady Macbeth polacca, nel 1812): „alta, slanciata, maestosa, lineamenti classici, ricordava una statua romana”. Era legata sentimentalmente con Werowski (v. sopra, n. 22) che fu spesso suo partner sulla scena. Cfr. *Polski słownik biograficzny* cit., *sub voce*.

⁴¹ „Astrea” (Varsavia), III, 1823, pp. 222-226.

⁴² Anche questa versione, rimasta manoscritta, è andata dispersa; ma ne parla assai bene Osiński (op. cit., III, p.35) che l'aveva letta (versi sciolti ben torniti, molto precisa, lessico adatto, ecc.).

⁴³ v. W. Kubacki, *Z dziejów sławy Alfieriego* (Un contributo alla storia della fortuna di A.), „Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” (Cracovia), n. 59. 1963, p. 97. J. Kruszyński (1773-1845), poeta classicista, si distinse come traduttore di opere teatrali; cfr. *Polski słownik biograficzny*, cit., *sub voce*.

⁴⁴ „Gazeta Warszawska”, n. 166 del 17.10.1825, pp. 2265-2266.

⁴⁵ A. W. von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. G. Gherardini, Napoli 1859, p. 124.

⁴⁶ Leontyna Żuczkowska-Halpertowa (1803-1895), attrice famosissima, debuttò al Teatro Nazionale nel 1821.

⁴⁷ Cfr. anche L. Osiński, op. cit., III, p. 35.

⁴⁸ v. „Magazyn Powszechny” (Varsavia), VII, 1840, n. 5, pp. 126-128, e „Roczniki Krytyki Literackiej” (Varsavia), I, 1842, n.10 del 2.2., pp. 38-40.

⁴⁹ v. „Magazyn Powszechny”, cit.

⁵⁰ Cfr. Z. Szmydtowa, *L'Italia nel romanticismo polacco* in AA. VV., *Il romanticismo*, a c. di V. Branca e T. Kardos, Budapest 1968, pp. 471-480.

⁵¹ W. Hahn, *Przyczynek do genezy „Marii Stuart” J. Słowackiego* (Un contributo alla genesi della „M. S.” di J. S.), „Ateneum” (Varsavia), I (LXXIII), 1894, pp. 260-296; su Słowacki ed A. v. pp. 271-286.

⁵² Di questo parere sembra anche il benemerito studioso della poesia di Słowacki, J. Kleiner, in *Juliusz Słowacki*, Leopoli Varsavia - Cracovia, 1923², I, p. 77.

⁵³ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, Cracovia 1928⁵, p. 38.

⁵⁴ W. Kubacki, op. cit., pp. 95-96, cerca di provare che, nel polacco ottocentesco, il verbo usato da Słowacki significasse semplicemente „raccontare, parlare”; ma la sua argomentazione ci lascia alquanto dubbiosi.

⁵⁵ v. *ibid.*, p. 99.

⁵⁶ „Biblioteka Warszawska” (Varsavia), II, 1856. pp. 327-336.

⁵⁷ v. A., *Rozmunda*, ed. Józef Unger, Varsavia 1856. La versione, in una prosa molto sciatta, è anonima. Non manca quasi nessuna battuta, ma la maggior parte sono considerevolmente ridotte, o addirittura riassunte alla meno peggio.

⁵⁸ v. A. *Mirra*, ed. Józef Unger, Varsavia 1856. Nessuna delle traduzioni polacche di cui sopra figura nella *Bibliografia di V. A.* a c. di G. Bustico, Firenze 1927³.

⁵⁹ Cfr. H. Świetlicka, *Repertuar teatrów warszawskich 1823-1862* (Repertorio dei teatri di Varsavia), Varsavia 1968, p. 237. Una critica relativa alla rappresentazione della *Mirra*, apparsa nella „Gazeta Warszawska” n. 301 del 15.11.1856, è tutta incentrata sull'arte della Ristori. Della tragedia di Alfieri vi si dice soltanto che „a leggerla, ci lascia indifferenti e quasi annoiati”.

⁶⁰ F. H. Lewestam, *Historia literatury powszechnej*, Varsavia 1864, II, pp. 354-356.

⁶¹ F. Porębowicz, *Literatura włoska XVIII w.* (La lett. ital. del XVIII sec.) in AA. VV., *Dzieje literatury powszechnej*, Varsavia 1897, IV, 2, pp. 440-453.

⁶² S. Askenazy, *Alfieri*, „Biblioteka Warszawska”, CCLIII, gennaio 1904, pp. 22-26; ristampato in *id.*, *Wczasy historyczne* (Ozi di uno storico), Varsavia 1904, II, pp. 177-204.

⁶³ A. Nowaczyński, *Wiktor Alfieri*, (1910), in *Szkice literackie* (Saggi letterari), Poznań 1918, pp. 163-176.

⁶⁴ W. Mann, *Literatura włoska*, in AA. VV., *Wielka literatura powszechna* (Grande letteratura universale), Varsavia 1933, II, 1; su A. v. pp. 203-206. Nella antologia che costituisce il vol. V di questa pubblicazione, troviamo la sc. 2, IV del *Filippo II*, tradotta in versi da E. Porębowicz (pp. 731-733).

⁶⁵ W. Kubacki, *op. cit.*

⁶⁶ Il lettore polacco di oggi ha a sua disposizione, oltre al citato saggio di Kubacki, difficilmente reperibile, soltanto le pagine su A. nei manuali di storia della letteratura italiana: N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej*, Varsavia 1969 (trad. del *Disegno stor. d. lett. ital.*); K. Żaboklicki, *Literatura włoska* (fino alla fine del XVIII sec.) in AA. VV., *Dzieje literatur europejskich* (Storia delle letterature europee), Varsavia 1977, 1983, vol. I; J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1979 (quest'ultimo manuale si ispira largamente alla *Storia popolare d. lett. ital.* di Carlo Salinari).

UN POETA NAPOLETANO AMICO DELLA POLONIA: ALESSANDRO POERIO

Il giovane Poerio (nato nel 1802) fu costretto, com'è noto, a prendere la via dell'esilio in seguito alla sconfitta di Rieti, nel 1821. Dopo un soggiorno abbastanza lungo in Austria, passò assieme al padre Giuseppe e al fratello Carlo in Toscana, da dove intraprese, nella primavera del 1825, un viaggio d'istruzione in Svizzera e in Germania. Le lettere scritte durante quel viaggio ai familiari, e soprattutto al padre, raccolte e pubblicate da Benedetto Croce molti anni orsono¹, costituiscono una testimonianza importante dalla quale si ricava, tra l'altro, l'interesse del tutto insolito in un napoletano dell'epoca che il giovane patriota mostrava per la Polonia, e in particolare, per la tutt'altro che facile lingua della nostra nazione. Credo che non sia ozioso tracciare in questa sede, in base al volume di cui sopra e ad alcuni appunti inediti di Alessandro, una breve storia dei suoi studi di polacco, che non esiterei a chiamare patetica².

Quale poteva essere il motivo che spinse il giovane napoletano a studiare il polacco? La risposta è una sola: l'amore dei popoli oppressi. Accanto alle principali lingue europee studiate da Alessandro, per gli studi linguistici particolarmente dotato, cioè accanto al francese, al tedesco, all'inglese e allo spagnolo, si trovò infatti il greco moderno, lingua di una nazione che stava combattendo per la propria indipendenza; era quindi logico che egli si mettesse a studiare anche il polacco, parlato dagli abitanti di un paese che, ormai da vari decenni, gemeva sotto il giogo straniero.

La prima tappa del viaggio di Alessandro verso il Nord fu quindi Bologna, città del celebre poliglotta Giuseppe Mezzofanti che, non ancora cardinale, lavorava come professore e bibliotecario in quella Università. Di lui si diceva che conoscesse bene 30, e intendesse 60 lingue³. Il polacco lo aveva imparato quando, giovane sacerdote, prestava l'assistenza spirituale ai militari polacchi al servizio della Repubblica Cisalpina, di stanza a Bologna. Che tale lingua la conoscesse per lo meno discretamente, ci viene confermato da viggianti polacchi, come il poeta A. E. Odyniec, e dal fatto che lo sappiamo autore di epigrammi scritti in polacco⁴.

Giunto a Bologna, il giovane corse subito a vedere Mezzofanti che si intrattenne a discutere con lui di diverse lingue slave, ribadendo giustamente che „la Pollaca (sic) è quella condotta a maggior fissità nel periodo florido della letteratura di quel Paese, cioè dal Cinquecento al Seicento” (Alessandro al padre, Bologna, 6 aprile 1825; *Il viaggio...*, cit., p. 4). Il giovane, sempre più entusiasta in seguito a questo colloquio, si affrettò a comunicare al padre che „il suo unico scopo qui (a Bologna) è l'imparare

il Pollacco e, fatto ciò, anela Ginevra", ovvero intende proseguire il viaggio (ibid.).

Pochi giorni più tardi, l'11 aprile, scrive alla madre: „Vo continuando con Mezzofanti la lezione di Pollacco. Trovo eccellente il suo metodo e certo interessante l'idioma che imparo, ad onta della totale diversità la quale lo disgiunge da quanti mi sono noti, e di non poche difficoltà di pronuncia" (ibid.); lo stesso, grosso modo, fa sapere al padre il 13 aprile (ibid., p. 6): „Proseguo nel Pollacco; è difficile linguaggio, ma conosciuto appieno, offre grandi bellezze, per quel che Mezzofanti mi dice". Il guaio è che „Mezzofanti sempre occupato, affaccendato, a stento può dargli una mezz'ora scarsa di lezione" (ibid.); così Alessandro, per non perdere tempo, perfeziona il suo inglese con „una bella giovinetta, Miss Hall", e il suo greco, moderno e antico, con un certo principe Carazzà (ibid.). Un'altra difficoltà molto seria consiste nella pressochè totale mancanza di dizionari e di manuali: „mi fa sensibilissimo danno nello studio del Pollacco la mancanza di un volume del Dizionario e segnatamente del Pollacco-Francese, mancanza che m'inabilita a tradurre" – si lamenta il giovane nella lettera al padre del 17 aprile (ibid., p. 7) – „La pochissima traduzione però, la quale mi riesce di fare, è quella che con Mezzofanti o con l'aiuto del suo dizionario posso furacchiare in biblioteca". In questi frangenti Alessandro chiede l'intervento del padre e spera di far meglio fuori dall'Italia:

„Starò ad attendere il risultato del vostro tentativo presso Bouturlin (evidentemente un russo che Giuseppe Poerio conosceva – nda.) per avere un dizionario Pollacco, il cui bisogno mi si fa in verità urgentemente sentire. Sono obbligato a passare in biblioteca cinque ore, cioè dalle nove alle due, per far un poco di traduzione. Qui non si trovano libri pollacchi; ma ho letto bensì ne' giornali tedeschi, che Mezzofanti riceve, annunci di quattro nuove grammatiche, di dizionari ed altre opere concernenti la letteratura in quella lingua; le quali opere mi procurerò tosto che porrò piede in Germania" (Bologna, 21 aprile; ibid., p. 9).

Malgrado gli ostacoli che si ergono sulla sua strada, il giovane è sempre ottimista: „Vado bastantemente bene nel Pollacco. Venti altri giorni mi basteranno" – scrive al padre il 28 aprile (ibid., p. 11), ricordandogli nel tempo stesso che „bisognerà poi pensare ad una retribuzione, perchè Mezzofanti si fa pagare da' suoi discepoli, avendo numerosa appendice di parenti" (il buon sacerdote, lo apprendiamo dalla stessa lettera, insegnava inoltre il turco a un russo, il tedesco a un greco e a un bolognese, e l'arabo a qualcun altro).

Passano due settimane, e tanto il maestro quanto l'allievo arrivano alla conclusione che per il momento basta: „Della diligenza pazientissima di Mezzofanti non posso che lodarmi" – ribadisce Alessandro l'11 maggio (ibid., pp. 12-17) – „ma ora, dopo avermi posto in istato di tradurre da

sinora e mi rincuora che con buoni libri elementari da comprarsi in Germania, e con un assiduo esercizio di parlare, fra poco più di 6 mesi possa giungere a possedere l'idioma. Ne mi pento di averne intrapreso lo studio, parendomi brevissimo ed energico".

Il giovane paga 15 scudi a Mezzofanti, „il quale gli parve rimanere contentissimo della remunerazione" (Bologna, 22 maggio; *ibid.*, p. 13). In casa del maestro incontra però certe dame russe (della nota famiglia principesca dei Galizin) che gli confondono le idee: „(esse) mi rimproverarono di avere preferito al Russo il Pollacco, essendo fermamente persuase della superiorità propria: aggiungevano che (cosa veramente strana!) i Russi comprendono pressoché quanto i Pollacchi dicono, mentre questi a stento afferrano qualche parola russa" (*ibid.*). Non ci sorprende per niente la meraviglia di Alessandro, poiché le asserzioni delle nobildonne erano del tutto gratuite, cosa di cui egli, tuttavia, non poteva essere sicuro.

Il nostro viaggiatore parte infine per Ginevra via Siena - Genova - Torino, e raggiunge la città elvetica il 20 luglio 1825, pensando di fermarvi poco: „Spero trovare a Losanna opportunità di letture" - scrive infatti al padre il 3 agosto (*ibid.*, p. 18) - „vi sono (mi si dice) buoni libri elementari pollacchi, e bisogna che ne comperi...". Si trattiene però a Ginevra per un altro paio di settimane. Il 7 agosto comunica al padre che è „dolentissimo della interruzione nel Pollacco" (*ibid.*, p. 23), e l'11, pochi giorni prima di partire, gli scrive che, non potendo prendere con sé tutti i libri portati dall'Italia, non intende separarsi solo da „alcuni libri elementari pollacchi", mentre gli altri se li farà spedire (*ibid.*, p. 25). Durante la breve sosta a Berna trova il tempo per studiare „un po' di Pollacco" (lettera del 16 agosto; *ibid.*, p. 27). I russi non lo lasciano in pace. Il 1.º settembre scrive al padre da Strasburgo (*ibid.*, p. 71): „Ho avuto per compagno di viaggio un russo Cheremeteff (...). Come tutti i russi, che vidi in Bologna, dice che il Pollacco è barbaro, e che avrei fatto meglio ad imparare la sua lingua. Ma ormai non voglio lasciare uno studio incominciato piuttosto prosperamente. Anzi questi giorni, in cui molto riposo mi è necessario (stava male di salute - *nda.*), saranno principalmente consacrati ad esercizi su questa lingua". Del polacco gli avrà parlato male anche il giovane „Niccolò Ochotnikoff, nipote della contessa Razumovski", conosciuto a Baden (lettera del 14 settembre; *ibid.*, p. 35), nella cui compagnia viaggiò per qualche settimana in Germania: i nobili russi, che tanto volentieri si recavano allora nei paesi dell'Europa occidentale, certamente amavano poco la lingua di una nazione soggiogata dai loro zar, ma sempre pronta alla rivolta.

Pur studiando assiduamente, Alessandro si rende conto che la sua conoscenza del polacco è ancora molto limitata. Al padre, che gli ha chiesto 5 lettere in 5 lingue diverse (tedesco, inglese, greco moderno, spagnolo e polacco) risponde l'11 ottobre da Weimar (*ibid.*, p. 50): „lo scrivo assai correntemente la prima di queste lingue; e con l'aiuto del Dizionario mi tiro d'impaccio anche riguardo alle tre seguenti. Ma non sono così forte conoscitore di Pollacco ad azzardare una lettera".

A Gottinga, meta ultima del suo viaggio, il giovane napoletano s'iscrive alla rinomata Università. Seguirà corsi di storia naturale, di storia del medioevo, di chimica, di storia del diritto romano; inoltre – fa presente al padre nella lettera del 25 ottobre (ibid., p. 54) – „aggiungete le lingue che non intendo trascurare, specialmente il Pollacco, per andare innanzi nel quale comprerò libri migliori di quelli che ho...”. Lavorerà quindi moltissimo: „Mi levo alle 7, e non vado mai a letto prima delle 2 dopo mezzanotte, spesso alle 3” (lettera del 12 novembre; ibid., p. 60); si accorgerà però presto che l'ateneo di Gottinga gode di una fama usurpata. Tra gli studenti spera di trovare qualche polacco, ma rimane deluso: „Invano cercai dei Pollacchi” (lettera del 20 nov.; ibid., p. 67). In occasione delle vacanze natalizie trascorre due settimane a Lipsia, da dove scrive sconsolato al padre il 1.o gennaio 1826: „Sono qui moltissimi i Pollacchi; ma quale giovamento per me, che non ho conoscenze? Neppure posso comprare libri di questo idioma per penuria di moneta (...). Dalla Cangi (una cantante italiana residente a Lipsia – nda.) pronunziai alcune parole polacche con un signore, che trovai colà. Mi dette buona speranza ad imparare la lingua con l'esercizio del dialogo. Ma questo è il punto, che mi manca. Se avessi conoscenze, quindici giorni mi sarebbero stati utilissimi” (ibid., pp. 76-77). Disgustato dalla „rozzezza teutonica” nei confronti degli stranieri non raccomandati (ibid., p. 77), trova il soggiorno in Germania sempre meno gradevole, e perfino lo studio del polacco, cui teneva tanto, gli sembra sempre più difficile: „In quanto al pollacco, non ho esercizio, non ho libri, e non so andare innanzi” (lettera al padre del 23 gennaio; ibid., p. 81). Prima di lasciare definitivamente Gottinga, progetta di visitare la capitale della Sassonia; e allora riprende a sperare: „Uno dei vantaggi del mio soggiorno a Dresda (...) sarà l'esercizio del polacco, ed in verità, se non mi riuscirà a parlare questa lingua, poco mi gioverà il penoso studio fattone. Bisognerà far venire da Varsavia i libri elementari, che mi mancano” (Gottinga, 20 maggio; ibid., p. 109). Il progettato viaggio non avrà luogo, Alessandro dovrà invece tornare in Italia via Monaco di Baviera; niente Dresda, dove i polacchi erano numerosi fin dal secolo precedente, quando, per vari decenni, la Polonia e la Sassonia si trovarono sotto lo stesso scettro. Da Monaco il giovane comunica al padre che, prima di raggiungerlo a Firenze, si fermerà „un giorno a Verona (...) e uno a Bologna, per visitare Mezzofanti e mostrargli i pochi progressi fatti in Pollacco” (lettera dell'8 settembre; ibid., p. 124). Questo è l'ultimo accenno alla lingua polacca nel suo carteggio, e non sappiamo se egli abbia continuato a studiarla; è assai probabile che, terminato il viaggio, abbia rinunciato definitivamente all'ardua impresa.

Alessandro studiò quindi il polacco prevalentemente da autodidatta, servendosi dei pochi libri che aveva a sua disposizione. Ci sono noti i titoli di alcuni di essi, che facevano parte della biblioteca di Mezzofanti: J. S. Bandtke, *Polnische Grammatik für Deutsche*, Breslavia 1818; S. Dąbrowski, *Gramatyka francuska i polska* (Grammatica francese e polacca), Varsavia

1763; M. A. Trotz, *Nouveau dictionnaire français-allemand et polonais*, Lipsia 1796, 4 voll., e qualche altro, tra cui la traduzione polacca del Nuovo Testamento, del 1621⁵. Lo zelo del giovane napoletano testimonia però meglio di qualsiasi cosa un quadernetto scritto di suo pugno, che si conserva alla Biblioteca Nazionale di Napoli⁶. Intitolato *Pollacco, Tedesco, Inglese, Francese e Italiano. – Esercizj Pollacchi*, esso reca la data di Gottinga, marzo 1826. Contiene tutta una serie di „dialogues faciles” tradotti in polacco, che evidentemente andavano imparati a memoria. La traduzione del testo francese è per lo più corretta, si tratta tuttavia, almeno all'inizio, di frasi semplicissime e di una banalità assoluta: „Bonjour, Monsieur, Mademoiselle. – Comment vous portez-vous? – Comment se porte Mr votre frère? (...) – J'ai vu aujourd'hui Mr votre grand-père. – Votre serviteur très-humble, ecc.". Esauriti i convenevoli, leggiamo nei „dialogues” domande come „Parlez-vous français?” con le relative risposte („Un peu”, „Je l'apprends”, ecc.). Seguono i nomi dei giorni della settimana e dei mesi, e infine un certo numero di frasi che si riferiscono ad argomenti vari: la passeggiata („Voulez-vous faire un tour? / un tour du rempart?”, ecc.), gli orologi („Ma montre retarde, j'ai oublié de la monter”; „La chaîne de votre montre est cassée”, ecc.), i giochi di società („Jouons à des petits jeux”; „Jouons à la cachette, aux quatre coins, aux fagots, aux propos interrompus”, ecc.). Ai „dialogues” segue un elenco di singoli vocaboli polacchi, tradotti in italiano o in altre lingue, per lo più in tedesco; sembra il risultato della lettura di un testo polacco piuttosto difficile, perchè vi abbondano voci astratte come *natóg* (vizio, trad. ted. *üble Gewohnheit*), *niezłomny* (incrollabile, trad. ted. *unüberwindlich*), qualche volta tradotte anche male: *odosobnienie* (isolamento, segregazione) è tradotta „personificazione, individualizzazione”, probabilmente perchè fa venire in mente la voce *osoba* che significa „persona”. *Dulcis in fundo*, nelle ultime pagine del quadernetto si leggono tre sentenze in polacco, evidentemente tradotte anch'esse da Alessandro, perchè non prive di errori di lingua che ne rendono una addirittura incomprensibile. Ritraduco la prima: „Un grande uomo solea dire: abbiamo una bocca sola, ma due orecchi. La natura ci insegna pertanto che dobbiamo parlare poco e ascoltare molto”. Alessandro traduceva dunque non soltanto i „dialoghi facili”, e se la cavava il più delle volte. Ci possiamo immaginare quanta fatica gli costasse quel lavoro compiuto in una città straniera e tutt'altro che ospitale (se ne lamenta spesso nelle lettere ai familiari), durante l'interminabile inverno tedesco.

Il poeta, com'è noto, fece un lungo soggiorno a Parigi nella prima metà degli anni 30, cioè nel periodo in cui la capitale francese era piena di esuli polacchi giuntivi dopo il fallimento della insurrezione „di novembre” (del 1830); è assai probabile, quindi, che sia finalmente riuscito a incontrare dei polacchi e a parlare con essi la loro lingua (se non l'aveva ancora dimenticata). Infatti Mariano d'Ayala che conobbe Poerio di persona, scrive che „per lui Polonia, Ungheria, Grecia, Italia, erano una fa-

miglia medesima, e lo dimostrò con tante amicizie e corrispondenze con Polacchi, con Ungheresi e con Greci..."⁷. Purtroppo, che io sappia, non esiste nessuna prova concreta a conferma di questa asserzione di sapore agiografico che dobbiamo pertanto accogliere con beneficio d'inventario. Ciò non toglie che l'affetto del poeta napoletano per la Polonia sia al di fuori di ogni dubbio. Egli lo manifesterà ancora pochi anni prima della sua eroica morte, scrivendo, nel 1845, una poesia intitolata *Per l'arrivo in Sicilia dell'imperatore di Russia* (Nicola I, che nel 1831 aveva schiacciato l'insurrezione polacca - nda.)⁸. Indignato dall'invito rivolto al despota russo dal re di Napoli, Poerio ricorda il dramma della nazione che gli è cara:

(...)

Gioite, gioite, se il cor vel consente:
A me dal profondo del core agitato
Un fremito sorge: Polonia ho presente:
E il carme che sgorga sul labbro, è sacro
Furore di lungo recondito duol.
Al grido di Francia (ch'espulse il tiranno,
Ma tosto ponendo Filippo sul soglio,
Fu vinta da nuovo più callido inganno)
Polonia rispose con memore orgoglio;
Si mosse, e le scosse catene spezzò.
All'aura spiegando l'antico vessillo
Si chiuse nell'armi, diè il segno di guerra;
Ma muto fu l'eco del libero squillo,
Ma, come in teatro, plaudiva la terra
All'alta virago che sola pugnò.
O secol bugiardo che gridi virtute,
Infamia ti grava. Pugnando col Trace
Fu l'alta virago d'Europa salute;
Soggiacque alle frodi; risorta, rigiace,
Deserta da tutti nell'aspra tenzon.

(...)

Questi versi di stampo manzoniano, ma ben lontani dalla perfezione, non ci lasciano tuttavia indifferenti. Sembra sincero „il lungo recondito duol” dell'autore, e l'immagine dell'„alta virago che sola pugnò”, malgrado la sua ampollosità, non è priva di efficacia, come non lo è l'invettiva contro il „secol bugiardo”. „L'ordre règne à Varsovie” – proclamò all'Europa il maresciallo Sébastiani, ministro degli Esteri di Luigi Filippo, dopo la sconfitta definitiva degli insorti polacchi. Alessandro Poerio appartiene al numero di coloro che, in Italia e altrove, non vollero mai dargli ragione.

NOTE

¹ A. Poerio, *Il viaggio in Germania*. Il carteggio letterario, a cura di B. Croce, Firenze, Le Monnier 1917.

² Sull'argomento si è soffermato brevemente M. Brahmer nel suo vol. *Powinowactwa polsko-włoskie* (Affinità italo-polacche), Varsavia 1980, pp. 257-259.

³ H. Barycz, *Józef Mezzofanti a Polska* (G. M. e la Polonia), Cracovia 1931 (estratto), p. 3.

⁴ *ibid.*, p. 4.

⁵ *ibid.*, p. 8.

⁶ Ms. XVII 31 n. 5; descritto sommariamente da N. Coppola nella sua ed. *Poesie di Alessandro Poerio*, Bari, Laterza 1970 (Scrittori d'Italia), p. 728.

⁷ M. d'Ayala, Introd. al vol. *Poesie edite e postume di Alessandro Poerio*, Firenze, Le Monnier 1852; cit. da M. Brahmer, *op. cit.*, p. 259 (nota).

⁸ *Poesie di A. Poerio*, a cura di N. Coppola, *cit.*, p. 136 sg.; cfr. anche p. 781, Nota filologica.

ALESSANDRO MANZONI

La letteratura romantica italiana non era molto nota nella Polonia dell'ottocento. È vero che i lettori polacchi dell'epoca conoscevano, attraverso la stampa periodica e grazie a un certo numero di traduzioni, quasi tutti i nomi più rappresentativi del romanticismo italiano, dai Conciliatori all'Aleardi e al Prati. Si trattava, tuttavia, di una conoscenza piuttosto epidermica, spesso limitata alle nozioni più elementari e, per giunta, abbastanza confuse: lo prova bene la stessa grafia dei nomi e dei titoli italiani sui giornali polacchi, spesso errata (p. es. Groni anzichè Grossi). Credo si possa tranquillamente affermare che, per il pubblico polacco dell'ottocento, o almeno della prima metà del secolo, l'autore italiano più celebre rimanesse sempre il Tasso, tradotto egregiamente all'inizio del XVII sec., come tutti sanno, da Piotr Kochanowski. Gli stessi nostri grandi poeti romantici, che ammiravano l'autore della *Gerusalemme* e che scoprirono Dante (leggendolo in originale), degli scrittori italiani loro contemporanei sapevano, tutto sommato, ben poco, pur avendo tutti soggiornato in Italia, qualche volta anche a lungo (l'unica eccezione costituisce, forse, Juliusz Słowacki di cui avrò modo di riparlare). Come spiegare questo fatto? Ebbene, non vi è dubbio che le altre letterature dei paesi occidentali, che nella storia del romanticismo europeo occupano un posto più importante della letteratura italiana, interessarono molto di più gli scrittori e i lettori polacchi del tempo, per i quali l'Italia rimaneva soprattutto una terra dalla storia millenaria ed illustre. Tale situazione cambia solo negli ultimi decenni del secolo, quando infittiscono le traduzioni e cominciano a comparire studi critici più seri; ma allora il romanticismo, in Italia come in Polonia, appartiene già al passato.

Tenendo conto di queste considerazioni, ci si pone la domanda: si può veramente parlare della fortuna di Alessandro Manzoni in Polonia? O piuttosto si dovrebbe dire sfortuna? Decidano i miei venticinque lettori. Quanto a me, mi limiterò ad esporre una serie di fatti, di testimonianze raccolte soprattutto nella stampa ottocentesca, e a parlare brevemente delle traduzioni.

La fortuna, o la sfortuna del Manzoni in Polonia comincia dunque, a quanto siamo riusciti ad appurare, nel 1828: sul „*Dziennik Warszawski*”, organo dei giovani romantici di Varsavia al quale collaborano diversi docenti universitari, compare una recensione dei *Promessi Sposi* siglata C. R. (C. Radzymiński di cui peraltro nulla si sa)¹. L'ingenuo recensore cade nella trappola tesagli dall'autore, prendendo sul serio le affermazioni del Manzoni circa il misterioso manoscritto secentesco: „Alessandro Manzoni ha rinvenuto recentemente a Milano un frammento di romanzo che ha

rielaborato e corretto un poco; avendolo poi pubblicato, ha trovato molti lettori entusiasti". Segue un brevissimo riassunto in cui si fanno i nomi di tutti i personaggi principali; a proposito della Monaca di Monza leggiamo: „il suo carattere bizzarro non suscita alcun interesse". La conclusione è la seguente: „gran quantità di eventi e di caratteri riempie questa opera ingegnosa. Trama ben congegnata, rappresentazione vivace e fedele dei costumi dell'epoca, stile sempre appropriato e molta varietà di immagini: ecco le qualità che hanno determinato il grande successo di questo romanzo in Italia. Tra poco esso dovrebbe esser tradotto in francese". Quest'ultima frase, il cui contenuto corrisponde perfettamente al vero (la traduzione francese di Pierre Joseph Gosselin è proprio del 1828)² ci fa supporre che il giornalista polacco abbia attinto le sue informazioni a qualche rivista francese, come succedeva assai frequentemente³.

Sappiamo bene, ad esempio, che attingeva ampiamente alla stampa occidentale, e soprattutto a quella francese, il periodico di Varsavia „*Magazyn Powszechny*" diretto da Leon Rogalski che avrebbe potuto essere l'autore del saggio sul romanzo storico, apparso anonimo sulla sua rivista nel 1836⁴. Manzoni vi è menzionato accanto a Giovanni Rosini, oggi caduto nell'oblio (*La Monaca di Monza*, 1829; *Luisa Strozzi*, 1833, ecc.), come creatore di „immagini vivaci e raffinate, rappresentazioni della natura troppo poetiche e romanzesche di quanto non convenga a un autore di romanzi storici". Questa critica non soddisfa l'articolista polacco, che subito rincara la dose riferendosi ai romanzieri italiani in genere: „Nelle loro opere ci sono vicende interessanti e bene descritte, ma i luoghi vengono rappresentati con poca precisione, mentre manca in esse quel fascino entusiasmante che anima le storie di Walter Scott. *La Sibilla Odorata* (sic, per *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese, 1827) e i *Promessi sposi* ci commuovono talvolta, ma non ci fanno capire abbastanza chiaramente gli usi e i costumi dell'epoca". Insomma, i romanzieri italiani – Manzoni come Rosini e Varese – sono troppo poeti e non abbastanza conoscitori del passato. È una critica che certamente sarebbe dispiaciuta assai all'autore dei *Promessi sposi* la cui base documentaria, come ben sappiamo, fu addirittura eccessiva, tanto da far perdere la pazienza a Goethe che ebbe a parlare della „sua nudità di storico"⁵. Siamo nuovamente tentati di credere, quindi, che l'articolista polacco non abbia letto il romanzo manzoniano, essendosi limitato a mutuare le sue nozioni da qualche collega straniero, non meno superficiale di lui.

Un critico molto più serio fu senza dubbio Henryk Lewestam (1817-1878) di origine danese e di religione protestante (particolare forse non privo di importanza), docente di storia della letteratura universale all'Università di Varsavia, autore di una Storia della letteratura universale in 4 voll. (1863-1866) della quale dovrò riparlarne. All'inizio degli anni quaranta, prima di andare in cattedra, egli diresse a Varsavia una importante rivista letteraria, „*Roczniki krytyki literackiej*" (1842-1843) ove venne

pubblicato un suo saggio sulla più recente letteratura drammatica in Italia⁶. Manzoni vi è chiamato „il primo rappresentante dei tempi nuovi, artefice della rinascita della letteratura italiana dopo un lungo periodo di decadenza”. Nell'*Adelchi* e nel *Conte di Carmagnola* egli „segue le regole della scuola romantica, presentando due quadri molto suggestivi della vita nei secoli passati, non senza numerose allusioni al presente (...)”. Il genio di Manzoni è soprattutto lirico, sono quindi migliori quelle parti delle sue opere in cui egli può dispiegarlo. „Così il talento di Manzoni si manifesta appieno nei cori delle due tragedie – continua Lewestam – mentre alle scene più belle del *Conte* appartengono sicuramente la 4a e la 5a dell'ultimo atto in cui il protagonista prende commiato dalla moglie e dai figli, ecc.”. È un vero peccato – conclude il critico – che Manzoni si sia lasciato scoraggiare dalla fredda accoglienza riservatagli dal pubblico italiano e che non abbia continuato a scrivere opere teatrali; sarebbe certamente riuscito a rinnovare il teatro tragico italiano; ma anche così può essere considerato suo restauratore.

Lewestam tornerà a parlare di Manzoni circa venti anni più tardi, esprimendo i suoi giudizi in varie sedi. In un articolo sulla poesia italiana da lui pubblicato nel quotidiano „Gazeta Codzienna” di Varsavia⁷, Manzoni viene di nuovo nominato tra gli esponenti della poesia nazionale rinata, accanto a Monti, Foscolo e Leopardi. Manzoni e Leopardi sono, in particolare, „i due massimi fautori della svolta romantico-nazionale nella poesia italiana”. A questo punto non ci sorprenderebbe un alto elogio del Manzoni poeta, ma quel che segue somiglia piuttosto a una stroncatura. Il pregio principale della poesia manzoniana – continua Lewestam – consiste nella forbitezza della forma, nella ricchezza di descrizioni pittoresche. Il pensiero di Manzoni difetta di forza e di profondità; ma egli possiede una capacità straordinaria di riprodurre il mondo esteriore con sfarzo di immagini ed armonia dei toni. Cioè, in parole povere: Manzoni non ha molto da dire, ma sa servirsi abilmente della sua penna. Egli è – precisa Lewestam – un poeta sentimentale, anzi lagrimoso. *Gli Inni sacri, Il cinque maggio* valgono soprattutto sul piano formale. Nel tempo stesso Lewestam tesse le lodi di Leopardi, pensatore profondo, degno emulo di Byron, il più grande poeta italiano dopo Dante; e si capisce benissimo quale dei due poeti egli preferisca.

Nella sua Storia della letteratura universale cui ho già accennato⁸, Lewestam esprime invece su Manzoni un giudizio molto più equilibrato, soffermandosi in particolare sui *Promessi sposi*, „opera eccellente, splendido quadro dell'Italia settentrionale nel seicento (...) che ha riscosso un successo senza pari ed è stata tradotta in varie lingue”. Un giudizio altrettanto favorevole, ma ancora più generico, contiene la voce *Manzoni* curata dallo stesso critico per la grande enciclopedia universale dell'editore Orgelbrand di Varsavia, nello stesso torno di tempo⁹. Vediamo quindi che Lewestam, dopo essersi sfogato su un quotidiano, ha espresso opinioni più ponderate nei volumi destinati a durare.

Occorre ora tornare indietro nel tempo per dare la parola a un esponente di primo piano del cattolicesimo conservatore polacco intorno alla metà del secolo, ardente fautore dell'ultramontanismo, Jan Koźmian (1814-1877), direttore di uno dei più importanti periodici cattolici della Polonia ottocentesca, il „Przegląd poznański” di Poznań, città appartenente allora alla Prussia. In un ampio saggio pubblicato dapprima sulla sua rivista, e poco dopo anche in volume¹⁰, Koźmian cerca di presentare la storia d'Italia dal medioevo fino ai tempi suoi, con particolare riguardo alla vita politica e alla letteratura contemporanea. Manzoni vi viene elogiato quale autore degli *Inni sacri* e, soprattutto, dei *Promessi sposi*, „romanzo bellissimo grazie alla sua semplicità, pieno di sentimenti veraci e di idee sane, specchio fedele dei cuori umani, ottima rappresentazione storica dei tempi di Federico Borromeo”. „Manzoni – ribadisce l'autore polacco – è uno scrittore per eccellenza cristiano che sta al centro della bella schiera di cui fanno parte d'Azeglio e Cantù, Gioberti e Balbo”.

Al giudizio altamente favorevole del cattolico Koźmian si contrappone quello molto meno entusiasta di Edward Dembowski (1822-1846), filosofo e critico, ma soprattutto leader rivoluzionario, caduto giovanissimo nella lotta contro l'invasore austriaco. La prosa di Manzoni è per lui „vuota e fredda” al pari – sia detto tra parentesi – di quella di Victor Hugo. Dembowski, giova dirlo, fu molto pessimista circa le sorti della narrativa europea in genere, la quale, a suo avviso, all'inizio degli anni quaranta si trovava in piena crisi, ed era addirittura minacciata di estinzione: „Il romanzo muore; e a parte la Signora (George) Sand non ci sono più in Europa narratori di genio; non sono geni né l'inglese Dickens né l'italiano Manzoni”. Il nostro si trova comunque piazzato bene: notiamo che il giovane critico lo colloca accanto a Dickens, senza nominare nemmeno Balzac che pur se lo meritava. Dembowski non rifiutò poi al Manzoni poeta „lo slancio lirico” e vide in lui (e in Pindemonte) un grande rappresentante della poesia romantica italiana¹¹.

Tra „i più grandi romantici del nostro (XIX) secolo” colloca Manzoni l'anonimo autore di un articolo dedicato alla letteratura italiana contemporanea che si legge nel „Dziennik Warszawski”, importante quotidiano di Varsavia, nel 1852; il nome dell'italiano vi compare accanto a quelli di Byron, Puškin, Tieck, Mickiewicz e, naturalmente, Walter Scott¹². Pochi anni più tardi un altro giornale di Varsavia pubblica una corrispondenza dall'Italia siglata M. W. (Michał Wiszniewski, 1794-1865, filosofo e storico della letteratura, dal 1848 residente stabilmente in Italia) e dedicata in primo luogo al romanzo storico italiano. Wiszniewski conobbe Manzoni di persona, essendo andato a visitarlo a Lesa sul Lago Maggiore. Lo chiama affettuosamente „vecchietto” e lo compatisce a causa delle vessazioni che doveva subire da parte degli austriaci, ricordando, nel tempo stesso, che egli fu creato commendatore dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro da re Vittorio Emanuele ed ebbe una pensione annua di 12 mila franchi. A proposito dei *Promessi sposi* l'autore polacco scrive quanto segue: „Parini

avrebbe chiamato questo romanzo un nuovo gioiello della letteratura italiana. Lo stile è bellissimo, splendida la descrizione della peste a Milano, spiace soltanto la poca virilità, la mollezza dei protagonisti". Wiszniewski ritiene addirittura che la presentazione di tali personaggi „insipidi e fiacchi" possa esercitare un'influenza negativa sugli italiani che dovrebbero essere pronti a combattere (siamo nel 1859), ecc. È da supporre che neanche lui abbia letto il romanzo con molta attenzione.

La „Gazeta Codzienna" di Varsavia, sulla quale scrisse di Manzoni il critico Lewestam, divenuta nel frattempo „Gazeta Polska", torna ad occuparsi del nostro nel 1862, in un articolo della serie „Gli uomini illustri dell'Italia contemporanea" tradotta dall'italiano. Ne è l'autore Napoleone Giotti (cioè Carlo Jouhaud, 1823-1897), scrittore teatrale fiorentino di una certa notorietà ai suoi tempi, discepolo di G. B. Niccolini e collaboratore di Adelaide Ristori esibitasi a Varsavia pochi anni prima; così si spiega, probabilmente, il fatto che fosse proprio lui a pubblicare su un giornale polacco. L'articolo in questione è dedicato a G. B. Niccolini, ma vi si tratta anche di Manzoni¹⁴. Egli ha dato al paese il suo primo romanzo storico – scrive Giotti – e delle tragedie molto diverse da quelle dell'Alfieri che, adesso, non sono più considerate le migliori. Manzoni, uomo di carattere mite, paziente, remissivo, fu invece un vero rivoluzionario nella letteratura; quel che non aveva osato fare nella vita, lo fece nell'arte. Fedele ai dogmi della religione, fu eretico come scrittore, proclamò con la parola e con il proprio esempio la fine del regno delle unità aristoteliche e la necessità di ricercare le origini della storia nazionale. Così lanciò la sfida all'agguerrita schiera dei classicisti armati di pregiudizi e fautori, all'insegna del buon gusto, dello sterile principio della staticità dell'arte. Qui approda il discorso del Giotti che, nella sua ridondanza retorica, impressionò certamente i lettori del giornale polacco. Non saprei dire se il testo di cui sopra fosse stato pubblicato anche in italiano, ma non credo che la cosa sia molto importante.

Arriviamo ora a una testimonianza assai interessante non solo vista la sua ampiezza, ma anche perché dovuta a un noto intellettuale, Antoni Edward Odyńiec (1804-1885), che ebbe modo di conoscere Manzoni di persona. Essa si riferisce all'anno 1830, ma fu portata a conoscenza del pubblico da una rivista di Varsavia solo nel 1873 in occasione della morte dello scrittore milanese¹⁵. È doveroso, però, fare una premessa: le memorie epistolari (*Listy z podróży*) dalle quali è tratto il testo che presenterò qui sotto, sono state riconosciute da alcuni studiosi, in linea di massima, scarsamente attendibili¹⁶. Odyńiec, poeta, traduttore ed editore, redasse la sua opera alcuni decenni dopo gli avvenimenti in essa descritti, in base a degli appunti che mai sono stati ritrovati, modellandola in parte sui celebri *Colloqui con Goethe* (*Gespräche mit Goethe*) di J. P. Eckermann; e certamente non vi mancano inesattezze, volute e non. Sta di fatto, tuttavia, che l'opera in questione serve sempre agli storici della nostra letteratura quale preziosa fonte di notizie sulla biografia del massimo poeta

polacco dell'ottocento, Adam Mickiewicz; ed è sicuro altresì che il pubblico della fine del secolo scorso l'accolse molto bene grazie alle sue innegabili qualità letterarie. Data l'ampia diffusione che essa ebbe allora – due edizioni succedutesi nello spazio di dieci anni – non v'è dubbio che il nome di Manzoni divenne familiare ai lettori polacchi soprattutto per merito di Odynieć.

Il giovane poeta partì dunque per l'Italia dalla Germania verso la fine del 1829 in compagnia di Mickiewicz di cui fu in quel viaggio „il braccio destro (...) la balia e la tutrice”, come ebbe a scrivere un critico polacco¹⁷. Dopo un lungo soggiorno a Roma, i due viaggiatori giunsero a Milano nell'estate dell'anno successivo (la lettera che qui ci interessa è datata 22 luglio 1830). Era loro intenzione visitare Manzoni insieme; Mickiewicz, a quanto pare, desiderava moltissimo conoscere personalmente lo scrittore italiano. Ma diamo la parola al memorialista polacco: „Dopo il nostro arrivo a Milano fummo invitati, Adam (Mickiewicz) ed io, a colazione dal dr. (Antonio) Sogni, nostro cicerone in quella città ed amico di Manzoni nella cui casa (in via del Morone) abitava. Dovevamo conoscervi (...) Tommaso Groni (Grossi); Manzoni era rimasto nella sua casa di campagna (a Brusuglio) trattenutovi da una malattia della moglie. Cominciammo subito a parlare dell'assente. Fui commosso dal fervore con il quale Grossi ci parlò dell' amico la cui superiorità su sé stesso riconosceva pieno di ammirazione. Mi guadagnai l'affetto di Grossi associandomi alle sue lodi e declamando *Il cinque maggio*, una delle più belle poesie di Manzoni; Grossi mi ascoltava veramente commosso. Quando ebbi finito, mi strinse forte la mano e disse: „Sa che Manzoni ci tiene ad essere conosciuto nel mondo come scrittore? Egli stima più di qualsiasi altra sua opera gli *Inni sacri* di cui non ci sono uguali nella nostra letteratura, e forse in nessun'altra”. – Io non li conoscevo, ma promisi a Grossi che avrei cercato di leggerli. Prima che fosse giunta l'ora di colazione, egli mi accompagnò alla casa di Manzoni (in v. del Morone), le cui chiavi aveva in tasca. La trovai modestamente ammobiliata; lo studio del poeta era piuttosto piccolo, senza nessuna pompa letteraria, nessuno sfarzo (al contrario di ciò che avrei visto più tardi nello studio di Victor Hugo). Le finestre davano su un piccolo giardino che Manzoni coltivava personalmente, essendo un appassionato dei fiori. Nei cassetti della scrivania cortesemente apertici dal sig. Grossi che ne possedeva le chiavi, vedemmo una gran quantità di fogli scritti in prosa e sistemati senza eccessiva cura. Come ci disse Grossi, erano gli appunti di una nuova opera sulla quale Manzoni stava lavorando da due anni e il cui argomento principale consisteva nell'esposizione dei principi della morale cristiana e dei benefizi che la Chiesa largisce all'umanità (ed. definitiva delle *Osservazioni sulla morale cattolica*). Il crocifisso appeso al muro sopra la scrivania, l'unico ornamento di questo tempio del lavoro, indicava chiaramente quale fosse la fonte di ispirazione dello scrittore”. – Il giorno dopo Sogni doveva far visitare la città ai due viaggiatori polacchi. Invece, avendo saputo che la moglie di Manzoni stava

meglio e che lo scrittore era disposto a ricevere ospiti, Odyniec decise di andare a vederlo. Non così Mickiewicz che quel giorno si sentiva poco bene e che, soprattutto, voleva far compagnia a certe signore sue amiche che stavano per lasciare Milano. – Ridiamo la parola a Odyniec:

„Andai dunque solo con il sig. Sogni. La villa, o la proprietà di campagna di Manzoni detta Bruzzano o Brussano (Brusuglio), dista 4 leghe da Milano. Manzoni stesso ne fu fondatore; la casa e tutte le altre costruzioni furono erette secondo il suo progetto e da lui personalmente fu sistemato il giardino”¹⁸. Giunto a Brusuglio, Odyniec fu ricevuto dapprima dall’anziana madre dello scrittore, figlia di Cesare Beccaria la cui opera non era sconosciuta all’ospite polacco che aveva seguito, all’Università di Vilna, un corso di giurisprudenza tenuto dal prof. Luigi Capelli, benemerito propagatore della cultura italiana in Lituania (ricorderò tra parentesi che la versione polacca del trattato *Dei delitti e delle pene* è di pochi anni posteriore all’originale). „Nel salotto – prosegue Odyniec – ci stavano aspettando Manzoni e Grossi, accompagnati dai figli di Manzoni, un maschio e una femmina, e dal fidanzato di quest’ultima (Giulia), il marchese (Massimo) D’Azeglio, bellissimo giovane (...). Manzoni dimostrava poco più di quaranta anni; era di statura mediocre, aveva occhi celesti, capelli biondi; il suo volto animato irradiava gentilezza e bontà. Ed in effetti, fu con me gentilissimo; Grossi doveva avergli parlato della mia ammirazione per lui; mi accolse con grande naturalezza e con semplice cordialità (...). Tanto Manzoni quanto Grossi si dissero dispiaciuti per l’assenza di Adam (Mickiewicz). Poi Manzoni si mise ad interrogarmi su Goethe, avendo saputo da Grossi che lo avevamo visto a Weimar. Nutriva una particolare ammirazione per Goethe e disse testualmente che egli sarebbe stato il più grande poeta del mondo (...) se non gli fosse mancato lo spirito religioso (...)”. Odyniec afferma in seguito che, ascoltando Manzoni, egli fece sue le opinioni che Grossi aveva espresso prima a proposito del genio dello scrittore. Manzoni parlava con la massima spontaneità, con molta animazione, addirittura con allegria, ben lungi dal predicare, „senza la più lieve ombra di boria letteraria”. La sua modestia era proprio esemplare: „Tutte le volte che io cercavo di parlare dei suoi componimenti che avevo impressi nella memoria – continua Odyniec – egli riusciva a cambiare argomento: – „Ognuno di noi – disse – è come l’arpa eolia: da solo riesce a tendere le corde, ma ci vuole l’ispirazione per farle vibrare, e l’ispirazione è un dono di Dio”. – Manzoni invitò poi l’ospite a fare una passeggiata nel giardino; gli disse che anche a Brusuglio coltivava i fiori che sono i gioielli più cari della terra, il suo ornamento più bello, fonte impareggiabile di delizie e di consolazione; in seguito si riparlò ancora di Goethe a Weimar. Tornati in salotto, vi trovarono frutta e „vino del Cipro o delle Canarie”, ed anche „tè o cioccolato, a scelta”. La conversazione divenne generale, e chi parlò di più fu la madre dello scrittore, „una vecchietta coltissima”; non vi parteciparono, invece, D’Azeglio con la fidanzata che si tenevano in disparte e bisbigliavano tra di loro. „Qu-

ando stavamo per partire (...) – conclude la sua relazione Odyniec - volli salutare la vecchietta uscita da poco dal salotto. Il nipote mi disse che era andata nel giardino; Manzoni stesso corse a cercarla. Dico corse, non andò, perchè correva velocissimamente. Io gli corsi dietro; incontrammo la madre che stava tornando a casa e la salutai in giardino. Manzoni ci accompagnò fino alla porta. Avendolo salutato, lo pregai di impartirmi la sua benedizione; allora mi baciò e mi strinse al cuore. Mentre partivamo, ci salutò più volte con la mano".

Qui finisce la relazione di Odyniec, tolta dalle sue memorie. Nell'articolo commemorativo dello stesso autore in cui essa fu inserita troviamo però altre notizie relative alla biografia di Manzoni. Vi si accenna alle disgrazie familiari che colpirono lo scrittore e, in particolare, agli ultimi momenti della sua vita: „poco prima di spirare chiamò a sé tutti i nipoti ai quali disse queste parole: – Fate sempre ciò che ho fatto io, pregate la mattina e la sera per la concordia e per la prosperità della patria". E non mancano, naturalmente, delle informazioni circa i solenni funerali svoltisi a Milano alla fine di maggio del 1873: „Per un mezzo secolo Manzoni aveva predicato ai suoi compatrioti pace, amore e concordia (...). La nazione riconoscente rese un commosso omaggio alla memoria del vate-cittadino, iniziatore di una nuova era nella storia della società e della letteratura italiana". Manzoni viene paragonato poi al nostro Mickiewicz, in quanto capofila dei romantici. Si ribadisce infine l'importanza dei *Promessi sposi*, „che rappresentano fedelmente lo spirito ed i costumi del seicento. Manzoni si rivela in essi un imitatore di Walter Scott, ma non inferiore al suo modello; egli seppe cogliere le cause delle sciagure e degli errori della propria nazione."

Che dire a proposito della lunga relazione di Odyniec e del commento che l'accompagnava sulla rivista? Anche nella mia cattiva traduzione si sentono – almeno così spero – la freschezza e la vivacità dello stile che ne costituiscono, forse, il maggior pregio. Non dimentichiamo più l'immagine del maturo scrittore che „corre velocissimamente" per raggiungere la madre nel giardino, nè la benedizione che egli dà al giovane straniero. La relazione mi sembra peraltro abbastanza precisa; ne risaltano in particolar modo la profonda ammirazione di Manzoni per Goethe e la sua passione per la botanica, come pure la sua gentilezza e la sua modestia. Si capisce bene che Odyniec provò subito simpatia – oltre alla stima – per lo scrittore italiano, e che tale simpatia gli fu ricambiata. Tutto sommato, si tratta di un episodio degno di nota, e che potrebbe forse interessare i biografi di Manzoni. Delude invece la valutazione del capolavoro manzoniano: Odyniec vi vide soltanto una imitazione, seppure geniale, delle opere di Walter Scott, senza accorgersi che il romanzo storico era stato per l'autore dei *Promessi sposi*, come ebbe a dire Natalino Sapegno¹⁹, nient'altro che un espediente, un vuoto schema. Ma non si deve chiedere troppo a Odyniec: come abbiamo ben visto, quasi tutti i critici polacchi citati sopra condividono il suo parere.

Al lungo articolo di Odyniec poco aggiungono le righe di uno scrittore suo contemporaneo, Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887). Questo rinomato e molto prolifico romanziere passò da Milano nel 1858²⁰ in occasione di uno dei suoi viaggi in Italia. Anche lui voleva conoscere Manzoni, ma non ci riuscì: „Quando arrivammo a Milano, il celebre Manzoni, assai stimato dai suoi connazionali, stava molto male. La città silenziosa e tranquilla (sic; non era certo la Milano di oggi) ne fu scossa; manifestando il loro affetto per Manzoni, i milanesi manifestavano il loro amore per l'Italia di cui lo scrittore è una gloria”. – Molti milanesi – continua il nostro romanziere – segnavano i loro nomi sulla porta della casa di Manzoni, non potendovi entrare; così fecero anche i viaggiatori polacchi della sua comitiva. Apprendiamo poi che Manzoni era malato di polmonite e che la malattia veniva attribuita anche alle disgrazie familiari che lo colpirono nella vecchiaia: „La gloria non nutre il cuore, il dolore toglie le forze”, conclude Kraszewski sconsolato²¹.

Dalle testimonianze dei contemporanei e dai giudizi critici da me finora riportati risulta abbastanza chiaramente, credo, che il nome di Manzoni non fosse sconosciuto al grande pubblico polacco dell'ottocento. Un lettore assiduo dei giornali e delle riviste del tempo poteva farsi una opinione – favorevole, direi, anche se abbastanza approssimativa – sull'opera dello scrittore milanese. Ma, evidentemente, occorre anche le traduzioni; e le traduzioni ci furono.

La prima, nell'ordine cronologico, è *Piąty maja* (*Il cinque maggio*), pubblicata in circostanze che non esiterei a chiamare drammatiche. Si conclude con la sconfitta l'insurrezione nazionale detta „di novembre (1830)” e numerosi militari polacchi, per evitare la prigionia russa, si mettono al riparo in territorio prussiano. Vi è tra loro il colonnello Ludwik Kamiński (1786-1867), ex ufficiale napoleonico, poeta e traduttore (aveva già tradotto dall'italiano il *Filippo* di Alfieri; negli anni quaranta tradurrà la *Gerusalemme* di Tasso), sottocapo dello stato Maggiore dell'esercito insurrezionale polacco. Nell'ottobre del 1831 egli si trova a Elbląg, città dell'allora Prussia orientale. È là che pubblica la sua versione del *Cinque maggio*²², preceduta da una nota dell'editore F. T. Hartmann in cui leggiamo tra l'altro: „.....spero che quest'opera, visto il suo argomento, e considerati anche il momento e il luogo in cui vede la luce, non rimarrà indifferente ai militari polacchi in terra straniera”. È una traduzione fedele, salvo qualche inesattezza di poco conto; sono talvolta più lusinghieri che nell'originale gli epiteti relativi a Napoleone, a riprova del culto sempre vivo dell'imperatore tra i soldati polacchi. La versione del *Cinque maggio* a cura di Kamiński, purtroppo, non essendo mai stata ristampata, è oggi praticamente irreperibile, e quasi altrettanto difficile a reperire è la traduzione molto più recente – ma non più bella – di J. Jankowski²³. È un peccato, anche perchè nessun'altra poesia manzoniana, a quanto mi risulta, è stata mai tradotta in polacco.

I Promessi sposi, invece, hanno avuto da noi una sorte molto migliore, almeno quanto al numero delle traduzioni. La prima versione polacca del romanzo risale addirittura al 1836²⁴. Si tratta di un volume di piccolo formato conservatosi solo, a quanto mi consta, nella Biblioteca statale di San Pietroburgo; esso fu infatti stampato nella città russa e reca il nullaosta della censura imperiale datato il 20 giugno 1835 (le prime traduzioni della ventisettesima sono, ricordiamolo, quella tedesca del 1827 e quella francese del 1828). La versione polacca di cui sopra comprende solo il I tomo della ventisettesima, senza l'ultimo capitolo che è l'XI²⁵. Essa è firmata con le iniziali P. J. Il traduttore è dunque Placyd Jankowski (1810-1872), un curioso personaggio di cui mette conto dire qualche parola. Figlio di un sacerdote uniate, nato in Bielorussia e vissuto soprattutto a Vilna, studiò teologia all'Università della città lituana. Nel 1833 si laureò all'Accademia cattolica di Żyrowice in Bielorussia, sposando nello stesso anno la figlia di un ecclesiastico uniate; nel 1837 aderì alla Chiesa ortodossa, per diventare poi pope e parroco a Vilna. Scrisse romanzi, poesie, memorie, collaborò a giornali e riviste; tradusse dall'italiano (S. Pellico, *Dei doveri degli uomini*, Vilna 1835) e da altre lingue. Fu dichiaratamente filorusso, molto ligio al governo imperiale che lo ricompensò con varie decorazioni; conservatore, ma favorevole ai contadini bielorussi, e quindi critico nei confronti dei nobili prevalentemente polacchi; non privo però di una certa simpatia per la Polonia; generalmente parlando, poco coerente nelle sue opinioni²⁶. Nella prima metà degli anni trenta, quando si mise a tradurre *I Promessi sposi*, Jankowski era certamente un giovane inesperto, e la sua versione ne risente: è molto libera (ma di questo il traduttore ci avverte lealmente nel sottotitolo), abbonda di tagli, aggiunte, modifiche più o meno arbitrarie, e vi si trovano anche diversi controsensi. Con tutto ciò non è affatto priva, a mio avviso, di un certo valore letterario e dimostra che Jankowski la stoffa del traduttore ce l'aveva. Nel suo testo abbiamo degli idiomatismi tradotti benissimo: „Diavolo d'una donna” (p. 681) = „Szatan nie kobieta” (p. 269), „È una bugiacciaccia (...) la più infame” (p. 676) = „Jest to kłamstwo, wierutne, szkaradne kłamstwo” (p. 248), tanto per citare solo due esempi. Egli conosce la voce dialettale „tosa” (p. 641; „dziewczyzna”, p. 97), traduce abilmente il nome Azzecagarbugli (p. 636) con „doktor Krętarski” (p. 75), ed è capace, all'occorrenza, di coniare un ingegnoso neologismo: „bastonabile, bastonabilissimo” (p. 655) = „kijogodny, najkijogodniejszy” (p. 158). Purtroppo, come ho già accennato, la versione di Jankowski è rimasta incompiuta, né sappiamo perché egli l'abbia interrotta. Il volumetto ebbe probabilmente pochi lettori e, essendo stato pubblicato a San Pietroburgo, forse non giunse mai nelle librerie delle principali città polacche (così si spiegherebbe la sua assenza nelle nostre biblioteche al giorno d'oggi).

La traduzione successiva dei *Promessi sposi* (1848) è integrale, o piuttosto pretende di esserlo²⁷. L'anonimo traduttore – si tratta però di Wojciech Szymanowski di cui peraltro nulla sono in grado di dire – la dedicò

a un Andrzej Listowski „già colonnello dell'esercito imperiale russo, pluridecorato”. La versione comprende molti tagli: ad esempio, nel cap. XV il lungo dialogo tra l'oste venuto per denunciare Renzo e il notaio criminale è ridotto a pochissime battute; lo stesso dicasi a proposito del dialogo tra Renzo e il notaio al momento dell'arresto. Manca del tutto la parte finale del cap. XXII dove si parla del card. Federigo e dei suoi meriti (Szymanowski deve aver preso alla lettera il consiglio dell'autore di „saltare addirittura al capitolo seguente”). Manca la fine del cap. XXVII (descrizione della biblioteca di don Ferrante), come pure la descrizione della vigna abbandonata di Renzo, testimonianza della passione dell'autore per la botanica (cap. XXXIII; brano certamente assai difficile da tradurre a causa dei nomi di piante, ecc.); e tanti altri esempi potrei citare. Il traduttore non solo salta a piè pari interi frammenti dell'originale da lui ritenuti di secondaria importanza, ma anche tende ad abbreviare i periodi più lunghi, deturpando così il testo manzoniano. Bisogna riconoscere, tuttavia, che di errori nel suo testo non ce ne sono quasi, e che lo stile è abbastanza scorrevole. Szymanowski corredò inoltre la sua versione di note a piè di pagina per spiegare alcuni termini difficilmente traducibili, come „berlinghi”, „stracchino”, „monatti”, „capelletti”, ecc., lasciati in italiano nel suo testo. Tutto sommato, una traduzione piuttosto discreta, almeno per l'epoca in cui naque.

Molto migliore è indubbiamente la terza versione del romanzo manzoniano, pubblicata nel 1882²⁸. Essa è dovuta a Maria Siemiradzka-Obrapalska, traduttrice di Edmondo De Amicis e di Paolo Mantegazza. Si tratta di un lavoro fatto con scrupolo, quasi senza tagli, molto fedele all'originale. Una traduzione moderna: tant'è vero che fu ripubblicata pochi decenni fa²⁹. La precede, nella prima edizione, una introduzione anonima (probabilmente a cura della stessa traduttrice), dedicata alla vita e all'opera dell'autore, in cui si sottolinea tra l'altro l'enorme popolarità raggiunta dai *Promessi sposi* in Italia e all'estero (in base alla bibliografia di Antonio Vismara, 1875).

La più recente versione polacca – la quarta, cioè – dei *Promessi sposi* (1958) la dobbiamo a Barbara Sieroszevska, traduttrice affermatissima, che ha tradotto dall'italiano decine di opere³⁰. Anche la sua fatica merita parole di lode: è ancora più precisa della versione precedente e, soprattutto, non vi compaiono voci e locuzioni cadute ormai in disuso. Essa è preceduta da una concisa introduzione a cura del nostro maggiore italianista, il compianto prof. Mieczyslaw Brahmer dell'Università di Varsavia, dove il capolavoro manzoniano viene paragonato, quanto alla sua importanza nella letteratura italiana dell'ottocento, ai romanzi storici di Henryk Sienkiewicz (la cosiddetta trilogia), popolarissimi in Polonia. La traduzione della Sieroszevska è corredata altresì di abbondanti ed accurate note a piè di pagina che ne rendono più agevole la lettura. Tirata a 10 mila esemplari, essa non ha avuto ristampe. Non vi è dubbio, però, che anche oggi la si trova molto facilmente nelle biblioteche pubbliche.

Non avrei da aggiungere altro a proposito delle traduzioni; accennerò solo di sfuggita a una specie di riassunto commentato delle *Osservazioni sulla morale cattolica* compilato da un sacerdote poco prima dell'ultima guerra mondiale, chiaramente a scopo divulgativo³¹. Vorrei invece soffermarmi, prima di concludere, su un contributo critico del già menzionato prof. Brahmer, che ritengo di particolare interesse. L'illustre studioso, la cui recente scomparsa (1984) ha lasciato tra gli italianisti polacchi un vuoto che difficilmente potrà essere colmato, vi tratta di Manzoni e di Juliusz Słowacki, uno dei tre grandi vati della nostra poesia romantica³². „Manzoni appartiene certamente al cerchio intimo degli alleati stranieri del romanticismo polacco” – esordisce Brahmer, e accenna brevemente all'incontro dello scrittore milanese con il giovane Odyniec di cui ho parlato sopra. Quanto a Słowacki, egli non nomina mai Manzoni nel suo epistolario, ma dimostra di aver letto con profitto gli *Inni sacri*: nel canto V del suo *Viaggio in Oriente* (*Podróż z Neapolu do Ziemi Świętej*) troviamo infatti, quasi letteralmente tradotti, alcuni versi della *Risurrezione*. Non si sa se il poeta polacco abbia letto altre opere di Manzoni, ma ciò sembra altamente probabile – afferma Brahmer – avendo egli effettuato un lungo soggiorno a Firenze soli dieci anni dopo lo scrittore milanese. Esistono comunque delle somiglianze tra *Adelchi* e la tragedia di Słowacki *Lilla Weneda* (1840). A tal proposito scrive Brahmer: „Siamo – nei due drammi – al colmo della lotta sterminatrice tra i due popoli, rievocata dalle leggendarie lontananze dell'alto medioevo (...). La concezione generale del conflitto ci riporta alle teorie accreditate in vari paesi nel primo '800, che incitavano a ricercare le origini della nobiltà dominante nella irruzione vittoriosa dei prepotenti conquistatori, e a riconoscere in essa la ragione della dualità profonda del carattere nazionale. Ma l'accento principale nei due casi è posto sulla sorte tragica di una stirpe condannata alla distruzione che punisce le colpe collettive, ma annienta anche gli spiriti più elevati. Accomuna le due ampie visioni del passato una altrettanto pessimistica, benchè non identica concezione della vita: è nella morte che i più nobili trovano la loro triste grandezza. Nel tumulto delle passioni e nello strepito delle armi si eleva la voce purissima e delicata della vittima innocente di una atroce vicenda storica: la voce di Lilla e quella di Ermenegarda”.

È parallela nelle due tragedie, secondo Brahmer, la funzione del coro: „Con grande sfogo di emozione lirica si fa sentire direttamente la voce del poeta il quale, riassumendo le allusioni palesi del dramma, si rivolge agli ascoltatori, scossi dagli stessi sentimenti patriottici, per trarre insegnamenti dagli avvenimenti recenti, esprimere la commozione dopo la sconfitta nella lotta per l'indipendenza”.

Ciò non toglie, continua Brahmer, che vi siano tra le due opere delle differenze profonde. Al tono elegiaco dell'*Adelchi* si contrappone il tono prevalentemente aspro e violento di *Lilla Weneda*. Manzoni è vicino alla realtà storica, mentre Słowacki crea un mito. L'*Adelchi* è permeato di spi-

rito religioso, mentre Słowacki non nasconde il suo scetticismo. Non si può negare, tuttavia, che *Adelchi* e *Lilla Weneda*, appartenenti entrambe a quel genere drammatico che tanta importanza ebbe nel romanticismo europeo, presentino delle affinità molto considerevoli, conclude il suo breve saggio Mieczysław Brahmer che mi è grato ricordare in questa sede.

Manzoni e Słowacki, dunque, i due grandi romantici che rappresentano, in ampia misura, anche le loro rispettive nazioni in un'epoca storica per entrambe molto travagliata. Mi auguro che questo binomio rimanga nella memoria degli italiani e dei polacchi, a ricordar loro, ancora una volta, i vincoli secolari di amicizia che uniscono i nostri due popoli.

Ristampa da „Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina”, Roma, Herder, n. 3, 1985.

NOTE

¹ Narzeczeni in „Dziennik Warszawski”, 1828, vol. 11, pp. 87 sg. Le notizie bibliografiche comprese nel presente lavoro sono dovute in parte alla dott. ssa Anna Tylusińska dell'Università di Varsavia, che ringrazio per il prezioso aiuto.

² Cfr. A. Manzoni, *Lettere a c. di U. Dotti*, Rizzoli, Milano 1985, p. 308, nota.

³ L'autore polacco poteva anche aver letto la recensione di A. F. C. Streckfuss in „Ueber Kunst u. Althertum”, 1827. Cfr. A. Manzoni, *Lettere*, cit., p. 329-330.

⁴ *O romanse historycznym* in „Magazyn Powszechny”, 1836, p. 898.

⁵ Cfr. AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, VII, p. 710.

⁶ H. Lewestam, *Najnowsza literatura dramatyczna we Włoszech*, in „Roczniki krytyki literackiej”, 1842, n. 10, pp. 39 sg.

⁷ Id., *Poeci włoscy*, in „Gazeta Codzienna”, n. 255, 15.IX.1859, p. 4.

⁸ Id., *Historia literatury powszechnej*, Varsavia 1864, libro II, p. 358.

⁹ Id., Manzoni Alessandro, in *Encyklopedia Powszechna*, Varsavia 1860, vol. 17, p. 947.

¹⁰ J. Koźmian, *Sprawy włoskie w związku z teraźniejszością*, in „Przegląd Poznański”, dic. 1847, e. in vol., Lipsia 1848 (per Manzoni v. pp. 33, 35, 54-55).

¹¹ E. Dembowski, *Piśmienność powszechna* in „Przegląd naukowy” (Poznań), 1842; ora in *Pisma* (Opere), Varsavia 1955, vol. 2, pp. 107, 109, 241.

¹² *List z Warszawy*, in „Dziennik Warszawski”, 1852, n. 230, pp. 1-2.

¹³ *Korespondencja z Genui*, in „Gazeta Codzienna”, 1859, n. 322, p. 3.

¹⁴ N. Giotti, *Znakomici mężowie Włoch współczesnych: G. B. Niccolini*, in „Gazeta Polska”, 1862, n. 41, p. 1.

¹⁵ Alessandro Manzoni, in „Kronika Rodzinna” (Varsavia), 1873, vol. 1, 2.a serie. L'articolo siglato X consiste essenzialmente in un lungo frammento delle memorie di Odyniec, citato

tra virgolette; ne è l'autore certamente lo stesso Odyniec, principale collaboratore della rivista. Le memorie stesse uscirono in volume pochi anni più tardi: A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, Varsavia 1875-1878, 1884-1885². Il brano qui citato è a pp. 210 sgg. del vol. IV; v. inoltre la 3.a ed. commentata, Varsavia 1961.

¹⁶ Cfr. *Polski słownik biograficzny* (Dizionario biografico dei polacchi), Wrocław-Warszawa, vol. XXIII, 1978, p. 574; la voce è di R. Skreń.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 572.

¹⁸ Veramente il progetto della casa fu eseguito dall'architetto M. Paroletti; cfr. A. Manzoni, *Lettere*, cit., p. 72 (Lettera a C. Fauriel, Torino 8.IV.1807) e p. 77, nota.

¹⁹ In un discorso all'Accademia Nazionale dei Lincei nel quadro delle giornate manzoniane nel bicentenario della nascita, il 23.V.1985.

²⁰ Cfr. B. Biliński, *Roma antica e moderna nelle opere di G. I. Kraszewski*, Wrocław-Varsavia 1965, p. 22..

²¹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, Varsavia 1866, p. 195.

²² *Piąty maja*. Oda Alexandra Manzoni per Ludwika Kamińskiego (...) Elbląg 1831.

²³ A. Manzoni, *Piąty maja*, in *Panteon literatury wszechświatowej* (Antologia della letteratura universale) a c. di A. Lange e A. Tom, Varsavia 1921.

²⁴ *Narzeczeni*. Powieść mediolańska z wieku XVII odkryta i przerobiona przez Alexandra Manzoni. Wolny przekład z włoskiego P. J.

Tom I St. Petersburg, w drukarni Karola Kraya, 1836, 371 pp.

²⁵ Cfr. A. Manzoni, *Tutte le opere* a c. di M. Martelli, Sansoni 1973, I (citazioni secondo questa ed.).

²⁶ *Polski słownik biograficzny*, cit., X, p. 547 sg. (la voce è di B. Konarska).

²⁷ *Oblubieńcy Medyolańscy*. Historia z XVII w. znaleziona i przerobiona przez Alexandra Manzoni, ed. Orgelbrand, Varsavia 1848, 5 voll.; la traduzione è condotta, ovviamente, sull'ed. definitiva.

²⁸ A. Manzoni, *Narzeczeni*. Powieść medyolańska z XVII stulecia, ed. Lewental, Varsavia 1882, 2 voll. (collana „Capolavori della letteratura europea”).

²⁹ Ed. Pax, Varsavia 1953.

³⁰ A. Manzoni, *Narzeczeni*. PIW, Varsavia 1958 (collana: „I più celebri romanzi del mondo”).

³¹ S. Huet, *Aleksandra Manzoni Uwagi nad moralnością katolicką*, Leopoli 1937.

³² M. Brahmer, *Słowacki e Manzoni*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni 1962, pp. 125-128.

FRANCESCO DE SANCTIS

Nella seconda metà del XIX secolo i polacchi manifestano un vivo interesse per la letteratura italiana; ne testimoniano nel miglior modo le numerose e sollecite traduzioni (citando alla rinfusa, Manzoni e Verga, ma anche Pellico, D'Azeglio, Cantù, Cletto Arrighi, Rovani, Arrigo Boito, Farina, De Amicis e altri). La letteratura italiana non veniva però studiata sistematicamente in nessun ateneo, e forse per questo non si avvertiva il bisogno di tradurre anche opere critiche che potessero agevolarne la comprensione. Si era progettato, nel 1876, di pubblicare a Varsavia una versione delle *Lezioni* di Luigi Settembrini (conosciamo perfino il nome del traduttore), ma la pubblicazione non ebbe luogo¹. Stando così le cose, lo scarso interesse per l'opera di De Sanctis non ci deve sorprendere.

Tuttavia il nome del Nostro diventa noto ai polacchi abbastanza presto, proprio nell'anno della tragica insurrezione nazionale „di gennaio” (1863), grazie alla rivista „Przegląd Europejski” di Varsavia, fondata e diretta da un famoso romanziere che fu anche un eccellente giornalista, Józef Ignacy Krasiński. Vi apparve una dettagliata presentazione delle *Opere* di Giovanni Prati, edite a Milano nel 1862². Il lungo articolo è siglato F. F., lo dobbiamo quindi sicuramente a Felicjan Faleński, critico letterario, poeta, traduttore dall'italiano (Petrarca, Filicaia, Ariosto) e amico di Krasiński³. Esso comprende una parte introduttiva in cui vengono riportati, tra l'altro, i giudizi della critica italiana sulla poesia di Prati che godeva allora, com'è ben noto, di una grande popolarità: Faleński, che non nasconde la sua simpatia per Prati, riferisce però le stroncature di Carlo Tenca e così continua: „Al suo (di Tenca) lato si è schierato Francesco De Sanctis, critico molto serio; il fatto che sia sceso in lizza contro Prati prova di per sé quanto vale quel poeta, poiché De Sanctis non è certamente disposto a sprecarsi per il primo venuto. Fautore convinto dell'antica scuola, egli non risparmia a Prati parole di biasimo, lo invita a studiare i classici, lo accusa di ignoranza”. Faleński non indica lo scritto di De Sanctis al quale allude, ma, per ovvi motivi cronologici, non può trattarsi che del saggio su *Satana e le Grazie* (1855), essendo quello sull'*Armando* (1868) posteriore di diversi anni alla pubblicazione dell'articolo. Nel brano citato ci colpisce, da una parte, la stima che Faleński nutre per lo scrittore italiano („critico molto serio, ecc.”), e, dall'altra, la scarsa conoscenza che aveva della sua opera („fautore convinto dell'antica scuola, ecc.”, dove „antica” vale chiaramente „classicista”). Si vede che l'autore polacco, che sapeva bene l'italiano, cercò di seguire le polemiche intorno all'opera di Prati; ma non riuscì a raccapezzarsi, e allora, con disinvoltura, disse ciò che gli era sembrato giusto. Del celebre

saggio su *Satana e le Grazie*, che pur doveva aver letto, non ritenne l'essenziale („In questo lavoro non vi è creazione e quindi non vi è fantasia, ecc.”)⁴, bensì alcuni elementi accessori cui diede un risalto spropositato: ed ecco De Sanctis diventato classicista. Una strana metamorfosi davvero, dovuta alla sbadataggine di un autore peraltro molto rispettabile.

Per fortuna, qualche tempo dopo quel discutibile intervento, i lettori polacchi ebbero modo di valutare meglio l'opera di De Sanctis in seguito alla pubblicazione, su una delle più importanti riviste di Varsavia, del saggio *Giuseppe Parini*⁵ nel quale, come tutti sanno, il poeta del *Giorno* viene collocato in un contesto molto ampio, che abbraccia praticamente tutta la letteratura italiana del '700; e possiamo supporre che proprio per tale motivo il saggio fosse stato prescelto dalla direzione del periodico. La versione polacca, anonima, merita parole di lode: è non solo scorrevole ma anche precisa, a differenza di tante altre nostre traduzioni ottocentesche. Non vi sono tagli di nessun genere, è osservato lo stile dell'autore con tutta la sua vivacità e arguzia, il testo è corredato di note che contengono, oltre a qualche chiarimento indispensabile, gli originali italiani di alcune citazioni tradotte, come la famosa frase di Parini: „Viva la repubblica! e morte a nessun!”⁶, o la sua definizione di Plutarco, „il più galantuomo degli antichi”. Una volta soltanto il traduttore modifica lievemente l'originale, inserendovi una sua spiegazione: laddove De Sanctis scrive della „moda venuta su della ghigliottina”, egli aggiunge, traduco alla lettera: „la moda nata allora, cioè nel 1795, e detta alla ghigliottina (à la victime)”⁶. In un altro luogo gli capitò di prendere un granchio: fuorviato probabilmente dall'etimologia spagnola della parola „guardinfante”, la tradusse con la voce polacca „nianka” (balia), presentando ai suoi lettori il Settecento italiano come un secolo „dei cicisbei, delle balie e delle code”⁷, cosa che poteva suscitare in essi qualche perplessità. Ma sono colpe veniali di fronte alla perizia con cui fu tradotto l'intero saggio, lungo e irto di difficoltà (alludo soprattutto alle numerose citazioni in versi). Mi sono soffermato abbastanza a lungo su questa versione perché si tratta, duole dirlo, dell'unico testo desanctisiano di cui si sa con certezza che sia stato tradotto nella nostra lingua.

La *Storia della letteratura italiana*, infatti, non è stata tradotta; o, meglio, sembra che lo sia stata, ma la versione – come quella delle *Lezioni* di Settembrini – non ha mai visto la luce. E mi spiego: in un repertorio bibliografico apparso all'indomani dell'ultima guerra mondiale l'autore, Walerian Preisner, benemerito italianista di Toruń, città universitaria della Polonia nordoccidentale, afferma di aver tradotto l'opera e di star limando il manoscritto⁸; data la serietà dello studioso, non si può dubitare della verità della sua asserzione. Senonchè Preisner si spense poco dopo, e le sue carte – a quanto mi risulta – andarono perdute. Così purtroppo, l'unica traccia della sua fatica rimane oggi la menzione che ne fece nel libro di cui sopra.

Chiusa questa parentesi, cerchiamo di capire in che maniera l'opera desanctisiana fosse recepita nella Polonia degli ultimi decenni del secolo scorso. Si tratterà, in pratica, di un solo studioso: Edward Porębowicz (1862-1937), professore di lingue e letterature romanze nell'ateneo di Leopoli, padre della nostra italianistica universitaria, molto noto anche come traduttore. Nel periodo che qui ci interessa non era ancora andato in cattedra, ma stava svolgendo già un'intensa attività di critico e di traduttore. Tra i suoi primi lavori spicca una scelta degli scritti di Giacomo Leopardi, preceduta da un'ampia introduzione⁹. Porębowicz vi osserva, a proposito dell'idillio *Infinito*, e riferendosi in particolare al celebre verso „E naufragar m'è dolce in questo mare”, che l'atteggiamento di Leopardi è paragonabile a quello dei seguaci del „buddismo indiano”. Ciò fa pensare che egli abbia letto il saggio desanctisiano sugli idilli dello *Studio sul Leopardi* (1885) in cui l'autore, commentando lo stesso verso dell'*Infinito*, parla della „voluttà del Bramino”¹⁰. Nulla prova invece che lo studioso polacco, che nella sua introduzione si sofferma a lungo sul rapporto Schopenhauer – Leopardi, abbia letto anche il saggio di De Sanctis dedicato allo stesso argomento (1858).

Porębowicz conosceva bene innanzi tutto la *Storia della letteratura italiana* senza la quale, credo, non avrebbe mai scritto il suo compendio di storia della letteratura italiana dal '400 al '700, pubblicato nel quadro di una storia della letteratura universale negli ultimi anni del secolo¹¹. Il debito da lui contratto con De Sanctis si rivela infatti molto pesante, rasentando in alcuni momenti il plagio. Nella modesta bibliografia generale di cui è corredata l'opera di Porębowicz, il capolavoro desanctisiano non figura affatto; vi troviamo invece bene in vista *Il terzo rinascimento* (1874), studio storico-letterario del garibaldino Giuseppe Guerzoni, docente all'Università di Palermo, e la *Storia della letteratura italiana nel sec. XVIII* di Antonio Lombardi, 4 voll. (Modena 1827), accanto a diversi studi minori¹². In una succinta nota bibliografica all'inizio del compendio vengono menzionate le opere di Tiraboschi, di Sismondi e di Ginguéné¹³; mentre il nome di De Sanctis compare in un altro luogo, assieme a quello di Settembrini¹⁴. Le opere dei due autori sono definite „ottime raccolte di saggi, specie la seconda (cioè la *Storia* di De Sanctis)”, che non possono tuttavia essere considerate manuali di storia letteraria veri e propri¹⁵. Porębowicz, pur dichiarando pregevole il libro di De Sanctis, ci lascia dunque capire che esso non gli fu molto utile nel suo lavoro. E invece, basta confrontare il suo testo con quello di De Sanctis per convincersi del contrario. Qualche volta le citazioni dalla *Storia* (ed. Napoli 1890), vengono doverosamente riportate tra le virgolette; succede così soprattutto nella seconda parte del compendio, dedicata al Seicento, ove i riferimenti a De Sanctis sono particolarmente numerosi. Nel capitolo su Campanella abbiamo ad esempio, tradotte accuratamente in polacco e messe tra virgolette, queste due frasi che riguardano il filosofo calabrese e Galileo: „Stavano a fronte la saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana. o.

per dir meglio, due colture: la coltura toscana, già chiusa in sé e matura e veramente positiva, e la coltura meridionale, ancor giovane e speculativa e in tutta l'impazienza e l'abbondanza della giovinezza"; e, più avanti: „Attendendo da Galileo la costruzione del mondo, provvisoriamente crede (Campanella) all'astrologia e alla magia; e oggi gli spiritisti e i magnetisti lo chiamano loro precursore"¹⁶. Ma, sempre nello stesso capitolo, Porębowicz riporta ugualmente, togliendolo di peso dal libro di De Sanctis e senza citare la fonte, il colloquio tra Campanella e i suoi inquisitori nelle carceri napoletane: „Come sai tu le lettere, se non le imparasti mai? Forse hai addosso il demonio. – Ma io – rispose il prigioniero – ho consumato più d'olio che voi di vino"¹⁷. Dalla *Storia* di De Sanctis provengono chiaramente, anche se Porębowicz non lo dice, diverse altre citazioni di Campanella che compaiono nel suo libro, come il testo del „magnifico sonetto sulla storia del mondo, foggiate dall'amor proprio", e inoltre, tutta l'esposizione della dottrina del pensatore calabrese, semplice riassunto delle pagine di De Sanctis¹⁸. Si può pertanto affermare che praticamente tutto il capitolo su Campanella del libro di Porębowicz è tratto, o almeno ispirato, dalla *Storia* di De Sanctis. Lo stesso va detto a proposito delle considerazioni dell'autore polacco su Paolo Sarpi, ove De Sanctis è citato esplicitamente una volta sola¹⁹, sull'*Arcadia* definita „un mostruoso ovile ornato di nastri color rosa"²⁰, su Marino (una lunga citazione virgolettata riguarda l'*Adone*)²¹, su Bartoli, chiamato „il Marino della prosa" e condannato con le medesime parole di De Sanctis come „fabbro artificiosissimo e insuperabile di periodi e di frasi, di uno stile insieme prezioso e fiorito"²². Di ispirazione desanctisiana sono certamente anche diversi capitoli della parte prima del manuale di Porębowicz che comprende il Quattrocento e il Cinquecento, e, in particolare, quelli su Machiavelli, su Guicciardini e su Bruno; ma qui De Sanctis non viene citato tra virgolette neanche una volta. Nella terza e ultima parte del compendio, relativa al Settecento, l'influenza di De Sanctis è ancora più evidente, benché egli venga citato tra virgolette due volte sole: nel capitolo su Giannone e in quello su Metastasio²³. Così si ispira largamente alla *Storia* tutto il capitolo su Vico, fin dalle prime parole che sono proprio quelle di De Sanctis: „Studiò (Vico) la filosofia in Suarez, la grammatica in Alvarez, il diritto in Vulteio"²⁴; mentre nel lungo capitolo su Metastasio, a parte la citazione di cui sopra, del resto scelta molto opportunamente („Quel suo dramma, a superficie tragica, a fondo comico, coglieva la vita italiana nel più intimo: quel suo contrasto tra il grandioso del di fuori e la vacuità del di dentro"), abbondano le idee mutate da De Sanctis (Metastasio „quest'ultima forma della vecchia letteratura", ecc.), e perfino l'analisi delle opere del poeta italiano ricalca quella eseguita dall'autore della *Storia*. Inoltre Porębowicz concorda con De Sanctis nel giudicare con simpatia, ma senza eccessivo entusiasmo, il teatro di Carlo Goldoni, ed esalta „l'uomo nuovo" in Vittorio Alfieri che „sta sul limitare del secolo tutto solo con il volto minaccioso" (notiamo che De Sanctis scrive di „statua gi-

gantesca e solitaria, col dito minaccioso")²⁵. Il manuale di Pořębowicz non va oltre il Settecento; l'ultimo autore trattato è Alfieri. Credo di aver dimostrato a sufficienza quanto debba questo libro – a suo tempo molto utile, e, fino ad oggi, la più ampia storia della letteratura italiana scritta da un polacco²⁶ al capolavoro di De Sanctis. Non vi è dubbio che Pořębowicz avrebbe dovuto essere molto più esplicito nell'indicare la *Storia* come una delle fonti principali del suo compendio; ma è altrettanto vero che egli fece benissimo ad attingere proprio a quella fonte.

Appare invece trascurabile l'influenza di De Sanctis sulla storia della letteratura italiana di Maurycy Mann, pubblicata in Polonia nel periodo tra le due guerre, sempre nel quadro di una storia della letteratura universale²⁷. L'autore, titolare della cattedra di lingue e letterature romanze all'Università di Varsavia, era – come vedremo più oltre – uno studioso dell'estetica crociana, e anche per questo motivo De Sanctis non poteva non interessarlo. La *Storia* figura infatti nella bibliografia generale del compendio, ma dopo diverse altre opere, evidentemente giudicate più importanti ai fini dell'autore: la *Storia letteraria d'Italia* Vallardi, la *Storia della letteratura italiana* di Adolfo Bartoli, il manuale per i licei di Vittorio Rossi, la *Geschichte der italienischen Literatur* di A. Gaspary²⁸. Nel testo, privo di note a piè di pagina, non ci sono riferimenti precisi alle idee del Nostro. Si potrebbe parlare, forse, di una generica ispirazione desanctisiana nelle considerazioni di Mann su Machiavelli e su qualche altro scrittore; ma sarebbe un discorso assai vago, di quelli che, come si suol dire, lasciano il tempo che trovano. È doveroso, invece, riferire le opinioni di Mann sullo stesso De Sanctis²⁹; non perché esse siano molto originali – sembrano infatti mutate in parte da B. Crémieux, il cui *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (1928) è menzionato nella bibliografia di cui sopra – ma perché si tratta sostanzialmente dell'unica presa di posizione polacca su De Sanctis nel periodo tra le due guerre.

De Sanctis – afferma Mann – ispiratosi alla filosofia idealista, seppe evitare gli errori di Settembrini grazie alla sua estetica, il cui principio base è questo: del valore di un'opera letteraria decide la forma artistica. Nella mente dello scrittore si accumulano i materiali forniti dalla vita, dalle impressioni esterne e dalle letture. La fantasia creatrice dà a questi materiali una forma che dovrebbe essere una espressione perfetta degli intendimenti artistici dell'autore. Il vero scrittore non bada alle regole e ai modelli letterari, ma crea egli stesso una forma nuova, adeguata alla propria vita interiore; e neache il critico deve giudicare l'opera in base alle regole, bensì deve cercare di comprendere, di decifrare le intenzioni dell'artista e di riprodurre il processo creativo dal primo momento fino alla conclusione definitiva. A suscitare l'interesse di De Sanctis sono quindi soprattutto gli ingegni grandi e originali; egli trascura volentieri la folla di mediocri e di imitatori. Influenzato chiaramente dall'estetica hegeliana – prosegue Mann – De Sanctis la modifica alla sua maniera, per passare in rassegna, in una lunga serie di saggi, tutte le opere più im-

portanti della letteratura italiana. Tali saggi dimostrano che il critico non solo possedeva una dottrina estetica sicura, ma, nel tempo stesso, era particolarmente sensibile al bello e riusciva benissimo ad afferrare le intenzioni artistiche degli scrittori presi in considerazione. Nelle opere di De Sanctis – sottolinea l'autore polacco – la critica letteraria italiana ha raggiunto il massimo grado di perfezione. Vagliando la forma dell'opera, De Sanctis esaminava anche i suoi contenuti e le condizioni in cui essa era nata. Ciò è particolarmente importante nelle sue generalizzazioni che riguardano lunghi periodi di storia letteraria; attraverso l'esame delle opere si giunge così a conoscere i caratteri intellettuali, religiosi e politici delle singole epoche. Il capolavoro di De Sanctis è pertanto non solo una storia delle forme letterarie, ma anche una storia dello spirito italiano nel corso di sei secoli. È vero che dai tempi della sua pubblicazione – conclude Mann – importanti progressi sono stati fatti nel campo delle ricerche erudite; rimangono però sempre valide le linee generali tracciate nella *Storia*, opera scritta con rara maestria. (A questo punto ci si può chiedere, tuttavia, come mai Mann, che parla tanto bene della *Storia*, se ne sia servito così poco.)

A tale quadro, indubbiamente abbastanza approssimativo, si aggiungono le osservazioni relative a De Sanctis che contiene il libro dello stesso autore sull'estetica e la critica letteraria di Benedetto Croce³⁰. De Sanctis – vi rileva innanzi tutto Mann – non ha creato un sistema estetico; seguace di Hegel, applicò le teorie del filosofo tedesco alla critica letteraria, e in questo risiede la sua importanza. Viene poi debitamente messa in risalto la rivendicazione del pensiero desanctisiano operata dal giovane Croce nei *Primi Saggi*: il bello consiste nell'espressione, cioè nella forma estetica; ogni realtà possibile fornisce il contenuto; l'arte non dipende dalla conoscenza individuale e non produce concetti, bensì immagini o rappresentazioni; il valore estetico di un'opera d'arte è determinato esclusivamente dalla perfezione di forma e di espressione. Si ricordano infine la profonda ammirazione e l'affetto che il filosofo napoletano nutrì per il maestro, pur non avendolo mai conosciuto di persona; e, in particolare, la sua approvazione entusiastica della *Storia* e dello *Studio su Leopardi*. Vediamo dunque che, dovendo illustrare in poco spazio il complesso problema dei rapporti tra il pensiero di De Sanctis e quello di Croce, l'autore polacco cercò di non trascurarne nessun aspetto importante.

Maurycy Mann è praticamente l'ultimo studioso polacco che si sia occupato di De Sanctis. Le pagine dedicate al Nostro da Józef Heistein nella sua recente storia della letteratura italiana³¹ si ispirano infatti largamente – come quasi tutto il volume – al noto manuale di Carlo Salinari, *Storia popolare della letteratura italiana*; e, all'infuori di quello di Heistein, non ci sono da registrare altri interventi. Dobbiamo quindi concludere dicendo che, purtroppo, De Sanctis non ha avuto in Polonia la sorte che si meritava; ben più fortunato di lui è stato il suo grande antagonista, Giosuè Carducci, di cui furono tradotte non solo molte poesie, ma anche i discorsi

Dello svolgimento della letteratura nazionale. Tuttavia, come credo di aver dimostrato, l'opera desanctisiana non è rimasta completamente sconosciuta ai lettori polacchi.

Ristampa da A.A. VV., *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, vol. II. Bari, Laterza 1985.

NOTE

¹ W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie* (Relazioni letterarie polacco-italiane), Toruń 1949, p. 225.

² Jan Prati i jego poetyczne dzieła, in „Przegląd Europejski” (Rassegna europea), 1863, vol. VI, pp. 153-85.

³ Cfr. F. Faleński, *Wybór pism* (Opere scelte), a cura di M. Grzędzieski, Wrocław-Warszawa 1971, p. XXVII (Introduzione) e p. 540 n.; v. anche p. LXXII, ov'è detto che negli anni 1860-70 Faleński pubblicò numerosi articoli e recensioni in vari quotidiani e periodici di Varsavia.

⁴ F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1961, I, p. 103.

⁵ Id., *Józef Parini*, in „Biblioteka Warszawska”, 1873, vol. III, pp. 402-23.

⁶ Cfr. Id., *Saggi critici* cit., p. 148, e Id., *Józef Parini* cit., p. 414.

⁷ Cfr. Id., *Saggi critici* cit., p. 154, e Id., *Józef Parini* cit., p. 418.

⁸ Cfr. W. Preisner, *op. cit.*, p. 226.

⁹ G. Leopardi, *Wybór pism* (Opere scelte), Warszawa 1887.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 10 (Introduzione) e F. De Sanctis, *Opere*, a cura di C. Muscetta, XIII, *Leopardi*, Einaudi, Torino 1960, p. 117.

¹¹ E. Porębowicz, *Literatura włoska XV i XVI w.*; Id., *Literatura włoska XVII w.*; Id., *Literatura włoska XVIII w.*, in AA. VV., *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa, rispettivamente nei voll. III, 1 (1890); IV, 1 (1893); IV, 2 (1897).

¹² *Dzieje* cit., IV, 2, p. 561.

¹³ *Ivi*, III, 1, p. 1.

¹⁴ *Ivi*, III, 1, p. 178.

¹⁵ Una valutazione analoga della *Storia* la troviamo anche nella voce su De Sanctis (non firmata) della più importante enciclopedia polacca dell'epoca, la *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1890 sgg.: „non è un manuale sistematico, ma piuttosto una serie di studi e di ritratti letterari”.

¹⁶ Cfr. *Dzieje* cit., IV, 1, pp. 4-5, e F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di L. Russo, Feltrinelli, Milano 1956, II, pp. 315 e 323.

¹⁷ *Dzieje* cit., IV, 1, p. 4, e *Storia* cit., II, p. 317.

¹⁸ *Dzieje* cit., IV, 1, pp. 6 e 5, e *Storia* cit., II, p. 325 e pp. 322-4 rispettivamente.

¹⁹ *Dzieje* cit., IV, 1, pp. 11 sgg., e *Storia* cit., II, pp. 335 sgg.

²⁰ *Dzieje* cit., IV, 1, p. 14, e *Storia* cit., III, pp. 351 sgg.

²¹ *Dzieje* cit., IV, 1, p. 16, e *Storia* cit., II, p. 265.

²² *Dzieje* cit., IV, 1, p. 54, e *Storia* cit., II, p. 271.

²³ *Dzieje* cit., IV, 2, pp. 347 e 385, e *Storia* cit., II, pp. 388 e 405 rispettivamente.

²⁴ *Dzieje* cit., IV, 2, p. 348, e *Storia* cit., II, p. 356.

²⁵ *Dzieje* cit., IV, 2, p. 440, e *Storia* cit., II, p. 448.

²⁶ Sono complessivamente quasi 400 pagine scritte da Porębowicz; la parte dedicata al Trecento (in *Dzieje* cit., II, Warszawa 1887) è di un altro autore (E. Grabowski) che non dimostra di aver letto De Sanctis.

²⁷ M. Mann, *Literatura włoska*, in AA. VV., *Wielka literatura powszechna*, II, 1, Warszawa 1933, pp. 85-254.

²⁸ Ivi, p. 253.

²⁹ Ivi, pp. 247-8.

³⁰ Id., *Benedetto Croce, jego estetyka i krytyka literacka* (B. C., sua estetica e critica letteraria), Warszawa 1930, v. pp. 24, 46, 49 sgg. e *passim*.

³¹ J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1979; v. pp. 185-8.

IL ROMANZO STORICO ITALIANO NELLA POLONIA OTTOCENTESCA

I più importanti autori di romanzi storici contemporanei di Manzoni si collocano, dal punto di vista artistico, più o meno sullo stesso livello che è tutto sommato, abbastanza modesto. In quegli anni però si costituiva in Italia – e anche in Polonia – un pubblico borghese assai più largo di quello settecentesco, che richiedeva opere che rispondessero ai suoi gusti e ai suoi bisogni: opere in grado di muover l'immaginazione, di eccitare gli affetti, scritte in una lingua più vicina a quella colloquiale¹.

Il romanzo storico, quel „misto di storia e d'invenzione” secondo la nota formula manzoniana, aveva proprio queste caratteristiche, e in più univa ad esse una funzione didascalica di cui, nel clima risorgimentale, si sentiva un forte bisogno.

Si spiega così il successo che ottenne in Italia: complessivamente un centinaio di titoli con molte edd. e ristampe fino a fine '800, medie negli anni '50 di oltre mille copie l'anno (come del resto anche in Francia – oltre 500 titoli² – e altrove).

In Polonia, dove fin dagli anni '30 fioriva il romanzo storico nazionale, si traduceva volentieri, fino alla fine del secolo, la narrativa storica di autori stranieri, da Walter Scott a Victor Hugo; e non è mancato tra di loro qualche nome italiano, come ora vedremo. Si tratterà esclusivamente degli scrittori (non tutti, purtroppo) appartenenti alla non folta schiera cui ho accennato sopra e della quale, tanto per intenderci, si parla ancora oggi nei manuali di storia della letteratura italiana per i licei.

I lettori polacchi imparano in primo luogo il nome di Massimo D'Azeglio. Al voluminoso romanzo *Niccolò de' Lapi* (1841) dello scrittore piemontese dedica nel 1842 un saggio (sulla rivista „Athenaeum” di Vilna diretta dal noto romanziere Kraszewski), Gustaw Olizar (1798-1865), pubblicista e poeta dell'Ucraina. Olizar era un proprietario terriero assai facoltoso; da giovane aveva compiuto un viaggio in Italia dove sposò la figlia di un ministro del re di Sardegna, Carolina de Mello; sapeva bene l'italiano; negli anni '20 fu imprigionato dai russi per l'attività patriottica. Era molto noto negli ambienti letterari polacchi e russi, conosceva personalmente i massimi poeti polacchi dell'epoca, Słowacki e Mickiewicz, e quelli russi, Puškin e il drammaturgo Griboiedov; tradusse dal francese.

Nel suo articolo, che è poi una presentazione del libro, Olizar cerca di spiegare al lettore il periodo storico in cui si svolge l'azione parlando a lungo dei Piagnoni e dei Palleschi, ecc. Riassume poi il contenuto del romanzo, citando ampi frammenti del testo nella sua traduzione. Il commento vero e proprio è molto limitato: ogni tanto una o poche frasi. Olizar

mette in rilievo „lo spirito storico-religioso” del libro; osserva che „le virtù erano in quei tempi maravigliose e i delitti più terribili; così l'autore è in grado di rappresentare scene bellissime per le quali avrebbe invano cercato l'ispirazione ai giorni nostri”; a proposito di un episodio dice: „la semplicità e la naturalezza della descrizione mi sembrano particolarmente notevoli”, ecc. Si sofferma sui singoli personaggi, tra cui naturalmente il famoso Fanfulla, e ne analizza dettagliatamente il comportamento; dei frammenti descrittivi lo interessano in particolare le scene di battaglie. Tutto considerato, riesce a dare una immagine abbastanza precisa di quel romanzo voluminoso e complesso, presentandolo sotto una luce decisamente favorevole. Per concludere traduce l'ultimo capitolo del libro in cui Niccolò imprigionato apprende la sua condanna, respinge la proposta di fuga avanzata dai figli, benedice la famiglia compresa la figlia Lisa, cacciata prima di casa per essersi innamorata di un traditore della repubblica, si confessa e muore giustiziato in piazza davanti agli occhi della folla. È una buona traduzione, molto aderente all'originale, ed è veramente peccato che Olizar non abbia tradotto il libro per intero.

Lo ha fatto invece – ma solo in apparenza, come subito vedremo, un noto romanziere, autore di romanzi di argomento sociale ambientati ai tempi suoi, Józef Korzeniowski (1797-1863). La sua versione di *Niccolò de' Lapi* fu pubblicata a puntate su un quotidiano di Varsavia, „Gazeta Warszawska”, negli anni 1860-61 (e in vol., Varsavia 1880). È preceduta da una Introduzione del traduttore che così giustifica la sua scelta: „*Niccolò de' Lapi* è, dopo i *Promessi sposi* di Manzoni, il migliore romanzo storico che vi sia nella letteratura italiana”; il D'Azeglio, poi, conta non solo in quanto scrittore, ma anche come uomo politico, “appartenendo ai più eminenti statisti che vanta attualmente l'Italia”. Inoltre l'argomento del libro riguarda „l'epoca più importante nella storia di Firenze” (cosa che aveva già osservato Olizar) egregiamente rappresentata dall'autore: „vi sono (nel libro) dei frammenti, dei quadri che sembrano usciti dalla penna di Tacito” (essendo l'opera dello storico romano ben conosciuta nella Polonia di allora, Korzeniowski non esitò a citare il suo nome come punto di riferimento per il lettore).

Korzeniowski era un uomo colto e un narratore degno di stima, ma il suo *modus operandi* in quanto traduttore di *Niccolò de' Lapi* desta fin dall'inizio serie preoccupazioni. Egli salta non solo la dedica a Grossi, ma anche la Prefazione dell'autore che illustra lo sfondo storico del romanzo; dopodiché si mette non tanto a tradurre, quanto a adattare il testo originale, con una disinvoltura che oggi ci sembra assolutamente inammissibile, ma che con ogni probabilità non sembrava tale ai lettori dell'epoca (anche le prime due versioni polacche dei *Promessi sposi*, rispettivamente del 1836 e del 1848, erano tutt'altro che aderenti all'originale). I tagli e i riassunti sono abbastanza numerosi già nel I volume del libro (capp. I-XX); nel II (capp. XXI-XXXIX e la Conclusione) diventeranno numerosissimi. Korzeniovski omette di preferenza brani descrittivi,

digressioni storiche e caratteristiche degli stati d'animo dei protagonisti. Nel I vol. le omissioni e i riassunti riguardano in particolare il personaggio del giovane Lamberto, figlio di un amico di Niccolò che lo alleva dopo la morte del padre; si vede che Korzeniowski lo ha trovato piuttosto antipatico. Così ad esempio, da pag. 145 dell'originale³ egli tralascia la caratteristica dettagliata di Lamberto e riprende a tradurre fedelmente solo quando entra in scena la sua innamorata Laudomia; in un altro momento abbrevia considerevolmente il discorso dell'autore sulla madre di Lamberto; verso la fine del volume omette la conversazione di Lamberto con il servo Maurizio (pp. 327-8), ecc. Korzeniowski salta poi, sempre nel I vol., vari altri frammenti del testo originale: le riflessioni dell'autore sulla disgrazia della Lisa sedotta, la lunga preghiera di fra Zaccaria, ecc.; altre volte gli basta una frase per riassumere un ampio frammento dell'originale, come il racconto dei rapporti di Lamberto con la famiglia de' Lapi e dei consigli largitigli da fra Zaccaria (pp. 332-8 dell'originale). I riassunti e i tagli diventano ancora più numerosi, come ho già accennato, nel II vol. del libro; nel testo polacco cambia anche la numerazione dei capitoli rispetto all'originale, il che aumenta la confusione. Le pagg. 79-89 del testo italiano in cui si parla dell'attività di Malatesta e di Ferruccio (la lettera di quest'ultimo alla Signoria sulla conquista di Volterra) vengono da Korzeniowski riassunte in una sola pagina; dalle pagg. 109-124 vengono tradotti solo pochi frammenti frettolosamente riassunti; sono semplicemente omesse le pagg. 170-4 dove Niccolò si chiede come salvare Firenze, mentre la sua orazione al popolo viene riassunta brevemente. Manca la descrizione degli eserciti italiano e spagnolo (pp. 198-200); il colloquio di Nobili, Troilo e Selvaggia che corrisponde alle pagg. 247-9 dell'originale è riassunto in poche righe, dopodichè leggiamo in polacco: „Non diremo di più. Il lettore indovinerà facilmente che cosa preoccupava ognuno dei tre personaggi e quali erano i suoi pensieri”. Altri infiniti esempi si potrebbero citare; aggiungiamo soltanto che, prima di concludere, Korzeniowski tralascia le pagg. 345-354 in cui D'Azeglio descrive la vita a Serravezza e la fine di uno dei figli di Niccolò. Sono invece tradotte assai fedelmente le ultime frasi del libro.

Korzeniowski conosceva bene l'italiano, il suo testo è praticamente privo di errori di lingua. Lascia in italiano nel testo alcuni termini arcaici o tecnici, come „mazzocchio” (sorta di copricapo fiorentino) o „zecchinetta” (gioco di carte sconosciuto in Polonia); non traduce neanche le sentenze latine, essendo nell'Ottocento la conoscenza del latino assai diffusa tra i polacchi colti.

La versione, o piuttosto l'adattamento di Korzeniowski, giudicata secondo i criteri di oggi, è certamente molto discutibile. Si può dire che soltanto i dialoghi, e non tutti, siano stati riprodotti con fedeltà, tenendo conto anche dello stile, dal colloquiale al patetico. Korzeniowski era quindi perfettamente capace di eseguire una traduzione aderente al testo originale, ma dev'essere giunto alla conclusione che ai lettori del quotidiano

di Varsavia bastava una versione approssimativa, quindi molto meno faticosa da eseguire, purchè vi fossero presenti i motivi principali dell'azione. Non è da escludere qualche intervento della censura russa, di solito assai vigile. Nell'ultimo capitolo del romanzo Niccolò incarcerato si rivolge ai figli venuti a vederlo e, in un patetico discorso, dichiara di esser pronto a morire per la patria, sicuro che i suoi ideali non saranno dimenticati dai posteri; ebbene, nel testo polacco vediamo questo discorso considerevolmente abbreviato, anzi, mutilato; può darsi che ne abbia avuto colpa la matita del censore; e qualche altro esempio di questo tipo si potrebbe citare. Non v'è nessun dubbio, però, che a tagliare e a modificare l'originale ci sia stato soprattutto lo stesso Korzeniowski il quale non ha reso così un buon servizio né al pubblico polacco, né a Massimo D'Azeglio, peraltro tanto da lui elogiato, ed era forse meglio se questa infelice versione non veniva pubblicata anche in volume.

Il primo e il più celebre romanzo di Massimo D'Azeglio, *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta* (1833), ebbe nel nostro paese una sorte migliore. Fu tradotto tardi, oltre 20 anni dopo la pubblicazione dell'originale, nel 1856 a Varsavia; uscì cioè in polacco poco prima della versione del *Niccolò de' Lapi* di Korzeniowski. Lo tradusse Jan Chęciński (1826-74), rinomato poeta, drammaturgo e regista teatrale che aveva una buona conoscenza della lingua italiana; adattò per le nostre scene alcune opere liriche italiane e scrisse un Corso della lingua italiana per i polacchi, edito nel 1858. Come traduttore valeva certamente molto di più dello spensierato e sfaticato Korzeniowski. Nel suo testo i tagli e i riassunti sono pochi, ogni tanto salta qualche frase per distrazione, o perché ritenuta superflua. Così vediamo abbreviata la presentazione di Inigo (p. 31 dell'originale)⁴ e la descrizione del paesaggio nella zona del Gargano (p. 60-1), mentre da pag. 173 sparisce un frammento abbastanza lungo in cui Zoraide parla degli abusi di potere da parte dei governanti. Alcune modifiche riguardano il personaggio di Alessandro VI, forse per presentare il famigerato pontefice in una luce meno cruda: una sua lettera (pp. 380-1 dell'originale) viene riassunta, si tralasciano i particolari di un complotto da lui ordito e si riassumono le notizie relative alla sua persona. Il traduttore polacco tende anche ad abbreviare le descrizioni spesso molto minuziose di stati d'animo, sentimenti e passioni dei singoli personaggi, come ad es. il lamento di Ginevra (p. 394) che viene così riassunto: „Voler descrivere le sofferenze e la disperazione della infelice Ginevra, le sue lacrime, le sue preghiere, e infine le sue urla e le sue folli maledizioni sarebbe stato impossibile. Dirò quindi soltanto che si è compiuto il suo terribile destino”; analogamente viene riferita in poche parole l'angoscia di fra Mariano, causata dalla confessione di Ginevra morente. Chęciński omette infine le ultime due pagine del romanzo in cui l'autore precisa che non era sua intenzione deridere i francesi (dimostratisi vigliacchi nello scontro con gli italiani), bensì mettere in rilievo l'eroismo dei suoi connazionali, e osserva che, nel corso dei secoli, le stesse nazioni che si

facevano la guerra vivono poi in perfetta amicizia; si sofferma infine sull'odioso personaggio di Graiano d'Asti per dirsi persuaso che, ai tempi suoi, „per quanto si cercasse, non si troverebbe più fra noi verun imitatore di questo sciagurato". Può darsi che vi sia stato, a questo punto, un intervento della censura, molto attenta ad ogni allusione politica anche velata. Sappiamo bene che il libro di D'Azeglio, dall'intento dichiaratamente patriottico, fu recepito in Italia come un invito alla lotta contro lo straniero, e così poteva anche esser accolto da una parte dei lettori polacchi.

Con entrambi i suoi romanzi (ma senza l'autobiografia *I miei ricordi*), tradotti nello spazio di pochi anni, Massimo D'Azeglio rimane, accanto a Manzoni (e a Pellico), il narratore romantico italiano meglio conosciuto nella Polonia ottocentesca. Egli doveva la sua relativa popolarità anche al fatto che fosse un importante uomo politico, presidente del governo piemontese all'inizio degli anni '50, ecc.; venne apprezzata inoltre la sua attività in quanto pubblicista sempre in prima fila nelle lotte risorgimentali. Alcuni vedevano in lui uno scrittore per eccellenza cattolico: così Jan Koźmian (1814-77), esponente di primo piano del cattolicesimo conservatore polacco, direttore del „Przegląd Powszechny" di Poznań. In un lungo saggio storico-politico-letterario sull'Italia, pubblicato nella sua rivista nel dicembre del 1847, egli nomina D'Azeglio (accanto a Cesare Cantù, di cui più avanti) come capofila della „bella schiera" di scrittori cattolici, capeggiata prima da Manzoni, che renderà possibile la rinascita morale degli italiani, preludio indispensabile alla loro rinascita politica.

Michał Wiszniewski, filosofo e storico della letteratura polacca (v. sopra, p. 112) nomina per la prima volta D'Azeglio come pittore, avendo ammirato alcuni suoi quadri a Venezia; nel tempo stesso però menziona anche i titoli dei due romanzi, *Ettore Fieramosca* e *Niccolò de' Lapi*, e chiama il loro autore il Walter Scott italiano⁵. Riparlerà poi di D'Azeglio nei suoi servizi dall'Italia per la „Gazeta Codzienna", quotidiano di Varsavia, occupandosi tuttavia piuttosto della sua situazione familiare: il matrimonio con Giulia Manzoni che, cito, „non è stata felice" con il marito perché D'Azeglio „sempre costante nella sua fede politica, era invece un vero farfallone nell'amore". L'indiscreto Wiszniewski continua poi: „Ebbe (D'Azeglio) una sola figlia che andò sposa al marchese Ricci di Firenze, cugino primo della sig. ra Walewska consorte del ministro (degli Esteri di Napoleone III), nata Ricci come figlia di una Poniatowska sorella di Józef e Karol dei Poniatowski di Toscana (il ramo della potente famiglia aristocratica polacca stabilitosi in Toscana agli inizi dell' '800). D'Azeglio ha inoltre una figlia illegittima cui vuole molto bene, moglie del sig. Ronco, ricco mercante genovese. Essa è una delle più belle e gentili dame di Genova, e D'Azeglio alloggia sempre da lei in v. Serra quando capita in quella città". Come vediamo, il buon Wiszniewski, invece di parlare dei romanzi di D'Azeglio, si è dato al pettegolezzo.

D'Azeglio viene menzionato più volte in *Listy włoskie*⁷ di Julian Klaczko, diplomatico e statista d'origine polacca al servizio delle potenze europee

e critico letterario di grande valore. Klaczko parla però esclusivamente dell'attività politica dello scrittore piemontese, e non è l'unico a farlo: il nome di D'Azeglio in quanto uomo politico compariva infatti abbastanza spesso sulla stampa polacca dell'epoca, e i frammenti delle sue lettere aperte al re di Sardegna si potevano leggere nel principale giornale di Poznań, la „Gazeta W. Księstwa Poznańskiego” negli anni 1849-51. Altre menzioni, sempre molto succinte, riguardano la sua attività letteraria: i suoi due romanzi vengono segnalati da Henryk Lewestam, autore di una Storia della letteratura universale⁸, cui dobbiamo anche la voce „D'Azeglio Massimo” in una enciclopedia polacca dello stesso periodo⁹. Entrambe le volte, scrivendo di D'Azeglio, Levestam non omette di sottolineare che egli fosse genero di Manzoni, fatto rilevato del resto, come ricordiamo, già dal pettegolo Wiszniewski; veniva così ribadito, in un certo qual modo, anche il vincolo spirituale tra i due scrittori. Riassumendo si può dire che D'Azeglio abbia avuto, nella Polonia ottocentesca, quel che si dice una buona stampa, pur essendo i suoi libri giunti da noi con parecchio ritardo, a differenza delle opere di vari altri scrittori italiani (Manzoni, Pellico).

Passiamo adesso a Cesare Cantù, il cui romanzo *Margherita Pusterla* (scritto in carcere nel 1834, edito nel 1838) fu pubblicato in polacco su „Gazeta Warszawska” a puntate, negli anni 1862-63 (pochi anni prima, dal 1853 al 1857, era uscita a Varsavia la traduzione polacca ridotta della sua opera maggiore, *La storia universale*, 1838-46). Com'è risaputo, quel romanzo, oggi pressoché dimenticato, riscosse all'epoca un successo enorme; secondo Pellico, fu il più popolare romanzo italiano dopo *I promessi sposi*, con oltre 40 edizioni¹⁰, anche grazie alla qualità della lingua che, lontana dai vezzi toscaneggianti o classicheggianti, tende al tono medio, spesso vicino alla parlata lombarda¹¹. Cantù, sincero patriota moderato ma anche cattolico militante, trasmette nel suo libro un preciso messaggio politico e civile, condannando in particolare il ricorso alla congiura come ad un mezzo di liberazione dalla tirannide¹². Storico di professione, egli seppe ricostruire con competenza, intorno alla sua protagonista, l'ambiente della Milano viscontea, ai tempi di Luchino (1340-1341).

La traduzione polacca è anonima, ma sembra sicuro che il traduttore sia stato lo stesso Korzeniowski che aveva tradotto poco prima, e piuttosto male, *Niccolò de' Lapi* di D'Azeglio. Lo suggerisce lo storico della letteratura Lewestam, già menzionato¹³, e inoltre, la versione si interrompe all'inizio del 1863, cioè al momento in cui Korzeniowski, ammalatosi seriamente, lasciò Varsavia per trasferirsi a Dresda.

In una nota introduttiva che ricorda quella preposta alla versione di *Niccolò de' Lapi* pubblicata nello stesso giornale, il traduttore spiega la sua scelta. Si è deciso per Cantù perché egli è un cittadino esemplare, vero patriota il cui libro si rivolge ai cuori e alle coscienze dei suoi connazionali e inoltre „illustra ciò che è eternamente umano, ciò che è comune a noi tutti, agli abitanti della pianura del Po e di quella della

Vistola". Ha scelto *Margherita* anche perché lo aveva impressionato la dedica al lettore: „Lettor mio, hai tu spasimato? No. – Questo non è un libro per te". Ed effettivamente, nella Polonia russa degli anni 1862-1863 dove vigevano, fin dall'autunno del 1862, le leggi dello stato di guerra decretato dal dominatore straniero, il romanzo di Cantù poteva essere interpretato come una ammonizione ai governanti e come un incoraggiamento rivolto alle popolazioni oppresse (anche se la conclusione del libro, come ricordiamo, è per eccellenza tragica: non si salva proprio nessuno).

Nella versione polacca di *Margherita Pusterla* si riconosce abbastanza facilmente il metodo e lo stile di Korzeniowski. Proprio come nella versione di *Niccolò de' Lapi*, il traduttore lascia nel testo polacco alcune parole e frasi in italiano, corredandole qualche volta di una spiegazione tra parentesi o in nota a piè di pagina. Così abbiamo „damigella" senza spiegazione perché si capisce facilmente, e „Viva il Visconte! Viva il biscione", con la voce „biscione" tradotta in polacco tra parentesi; leggiamo inoltre in italiano alcuni toponimi come „Piazza dei Mercanti" (a Milano), ecc. I nomi dei personaggi conservano la loro forma originale, ma il più spesso vengono declinati alla maniera polacca, cosa che del resto si faceva (e si fa ancora) abbastanza correntemente.

I tagli i riassunti abbondano, purtroppo, anche se forse sono un po' meno numerosi che nella traduzione del romanzo di D'Azeglio. Essi riguardano soprattutto, in conformità al metodo di Korzeniowski che già conosciamo, i motivi secondari e le parti descrittive non connesse direttamente all'azione principale; anche i personaggi secondari sono trattati dal traduttore con parecchia disinvoltura. Così vengono omessi, nel testo polacco, i frammenti relativi al governo dei Visconti e agli edifici della Milano dell'epoca (p. 6 sg. dell'originale)¹⁴, ai riti pasquali (p. 47), agli eroi della battaglia di Parabiago, ai fratelli Piralli e a Martino Aliprandi presenti alla riunione a palazzo Pusterla (p. 79). Il dialogo a pp. 80-81 – sono gli amici di Franciscolo Pusterla che, a casa sua, stanno complottando contro Luchino Visconti – è così riassunto: „È facile immaginarsi che, in una riunione come quella e in simili circostanze, i discorsi dei presenti fossero animati e anche violenti. Furono formulati infatti, nel corso del dibattito, proposte poco prudenti, richieste eccessive, e altri progetti contro Luchino e il suo governo, progetti audaci, perché chi li formulava era sicuro di sé e non temeva tradimento alcuno"; due frasi sostituiscono due pagine. Da pag. 85 sparisce la frase: „Questo popolo però o guarisce oppresso o tace pauroso. Per farne chiaro il voto, unico mezzo è la sommossa"; si tratta forse di un intervento della censura. Altre omissioni: la descrizione minuziosa del quartiere intorno a Piazza dei Mercanti dove giunge a un certo momento uno dei protagonisti, Alpinolo (pp. 95-98); la reazione del popolo di Milano agli abusi e alle prepotenze dei Visconti (pp. 149-157); tutto il capitolo X intitolato *Il processo* e dedicato ai procedimenti giudiziari del tempo e al modo in cui Luchino Visconti intendeva punire i membri della congiura (capitolo omesso probabilmente perché

ritenuto troppo difficile per il grande pubblico); il soggiorno di Pusterla ad Avignone e il suo incontro con Petrarca, con una analisi dei rapporti politici nella città papale (pp. 278-289); nel cap. *Il tradimento* vediamo la lettera del traditore Ramengo a Luchino Visconti considerevolmente abbreviata, e la lacuna colmata con questa frase: „Ramengo, il vile cortigiano e servitore, spiegò a Luchino dettagliatamente tutte le sue mosse, tutto il suo infernale lavoro”; il cap. successivo, *Il soldato*, viene semplicemente riassunto; ecc. La versione polacca s'interrompe bruscamente a metà del cap. *Un frate e un principe* cioè a p. 367 dell'originale (n. 11 della „Gazeta Warszawska” del 1863). A conclusione della puntata leggiamo la parola „segue”, ma la traduzione non fu continuata, quasi sicuramente perché, come abbiamo accennato sopra, Korzeniowski lasciò in quel torno di tempo Varsavia trasferendosi a Dresda. Non sono stati tradotti, quindi, gli ultimi tre capitoli, *Sentenza*, *Catastrofe* e *Conclusione*, complessivamente una cinquantina di pagine.

Nella versione polacca di *Margherita Pusterla*, come in quella di Niccolò de' Lapi, non ci sono errori di traduzione, controsensi ecc.; però, diciamocelo pure, e così assai probabilmente anche perché il traduttore, traducendo molto liberamente, poteva semplicemente tralasciare termini e locuzioni più difficili per non stillarsi troppo il cervello. Comunque il testo polacco è abbastanza scorrevole, perché Korzeniowski il suo mestiere di scrittore lo conosceva; non vi è dubbio, tuttavia, che come traduttore valeva molto meno. Ad ogni modo abbiamo proprio in lui l'uomo che, più di chiunque altro, contribuì a far conoscere al pubblico polacco il romanzo storico italiano dei suoi tempi, grazie anche al fatto che entrambe le versioni da lui eseguite furono pubblicate in un giornale di larga diffusione.

Per tornare a Cesare Cantù: il suo nome era, nella Polonia ottocentesca, conosciuto certamente meno di quello di Massimo D'Azeglio, ma qualcosa anche di lui si sapeva. Nelle sue Pagine di viaggio (*Kartka z podróży*, relazione di un viaggio in Italia nel 1858) il celebre romanziere Kraszewski da me già citato, ne parla abbastanza a lungo: „A Milano volevo conoscere Cesare Cantù il cui nome è famoso in tutta l'Europa, ma, per sfortuna, egli si trovava allora in campagna”¹⁵. Nessun incontro, dunque, ma qualche notizia sullo scrittore: Kraszewski non ignora che Cantù veniva sospettato di aver collaborato con le autorità austriache del Lombardo-Veneto e sa che questi sospetti furono per lui fonte di tremenda angoscia; naturalmente è bene informato anche sulla sua attività come storico, ecc., non menziona però il romanzo. Ne parla invece, ma in pochissime parole, lo storico della letteratura universale Lewestam (v. sopra), che si sofferma soprattutto sulle opere storiche di Cantù.

Degli autori italiani di romanzi storici che non siano D'Azeglio e Cantù si è occupato in Polonia, all'epoca che qui ci interessa, soprattutto (se non esclusivamente) il già citato Michał Wiszniewski, in un ampio saggio del 1859, scritto per la „Gazeta Codzienna”, (già citato, v. n. 6). Il saggio diciamolo subito, è piuttosto caotico e approssimativo; inoltre tratta so-

prattutto degli autori di terz'ordine che oggi pochissimi ricordano, come quel Carlo Rusconi di cui Wiszniewski analizza brevemente il romanzo più importante, *L'incoronazione di Carlo V a Bologna* (1859) che ebbe in Italia un certo successo: „un libro in cui la storia si unisce facilmente al romanzo, e la semplicità alla raffinatezza; lo stile vi è armonioso, la narrazione è scorrevole e semplice, quasi colloquiale. L'autore vi dipinge l'Italia all'epoca dell'incoronazione di Carlo V, e le usanze popolari. Vi vedi anime in apparenza vinte dal dolore e dall'angoscia, ma in realtà anelanti alla felicità futura (...); l'argomento principale del romanzo è il coraggio e l'infelice amore di Ludovico Bentivoglio, l'ultimo della famiglia che aveva governato Bologna, ecc.". Ancora di più piacque al polacco il romanzo *Dopo il carcere* di Vittorio Ottoloni (milanese, oggi completamente dimenticato) che viene da lui addirittura paragonato ai *Promessi sposi*: „È uno dei migliori romanzi pubblicati attualmente in Italia", l'autore vi narra „le sofferenze umane, l'orgoglio dei potenti, la dolcezza della vita familiare, le sventure e le gioie, i timori e le speranze, l'odio e l'amore – in breve tutto ciò che commuove, che piace e che istruisce nel tempo stesso". Vittorio Bersezio cui dobbiamo la nota commedia in piemontese, *Le miserie d'Monssù Travet* (1863), è dal nostro critico elogiato in quanto l'autore dell'oscuro romanzo *Notizie piemontesi* (?) tradotto anche in francese, che farebbe però bene a „risciaquare i suoi panni nell'Arno". Dei narratori più noti Wiszniewski nomina soltanto Domenico Guerrazzi e il suo *Assedio di Firenze* (1836), limitandosi però a osservare che „l'autore conosce benissimo la storia e l'ama tanto che i suoi personaggi sembrano copiati dal vero". Nella conclusione del saggio di Wiszniewski leggiamo che „in pochi altri paesi il romanzo storico è fiorito così rigogliosamente come in Italia dove abbondano flagelli, dissidi, odi tra famiglie, delitti piccoli e grandi". È un'immagine stereotipata dell'Italia che l'autore polacco non cerca assolutamente di smentire.

Al romanzo storico spetta un posto importante in un altro saggio sulla letteratura italiana contemporanea, pubblicato anonimo (ma dovuto quasi certamente allo stesso Wiszniewski, essendo siglato W. M.) nella importante rivista di Varsavia, „Biblioteka Warszawska" (1860, vol. I). Qui Guerrazzi è giudicato piuttosto severamente. I suoi protagonisti lottano disperatamente – afferma il critico – contro le avversità della sorte, „sono condannati all'odio del volgo, devono sopportare crudeli tormenti; così le sofferenze fisiche e morali li deformano completamente, li fanno diventare larve di sé stessi; tali atrocità si adattano male alla forma classica del romanzo storico". I personaggi perdono la loro naturalezza perché il loro operato viene sottoposto a imperativi politici, „si comportano da burattini". Come esempio il critico nomina il giudice del romanzo *Beatrice Cenci* (1854) ossessionato dal desiderio di emettere sentenze di morte, che lo spinge a sterminare la propria famiglia e a suicidarsi. Nei romanzi di Guerrazzi predominano le azioni vili, e „il crimine trionfa sempre, mentre la virtù è sempre lapidata", il che non è affatto giusto. Guerrazzi interviene inoltre

troppo scopertamente nella vita dei suoi personaggi, troppo forte si sente la sua voce: „Avremmo preferito leggere semplicemente una professione di fede di Guerrazzi, le sue infuocate parole di protesta contro le ingiustizie che succedono nella sua patria, che leggerle inserite nella narrazione degli avvenimenti poco verosimili o delle fandonie che abbondano in *Beatrice Cenci*, in *Isabella Orsini* e anche nella sua opera migliore, *L'assedio di Firenze*”. È un giudizio assai duro che sembra difficile attribuire allo stesso Wiszniewski che dell'*Assedio di Firenze* aveva parlato prima in termini piuttosto lusinghieri, (ma può darsi che abbia cambiato parere dopo aver letto i libri di Guerrazzi di cui prima aveva parlato chiaramente per sentito dire). Comunque – prosegue il critico polacco – Guerrazzi è uno scrittore non privo di talento: „Scartati i personaggi e le trame romanzesche dalle sue opere, possiamo apprezzare le loro qualità. Vi troveremo frammenti bellissimi, pensieri ardenti ed elevati espressi con fede, in una lingua robusta e corretta. Questi lampi di un autentico talento vengono però immediatamente soffocati e castigati dall'uomo politico; dalle sue opere traspare la pomposità e soprattutto la presuntuosità dell'autore...” Un po' meno severo si dimostra il nostro critico nei confronti di un altro romanzo rinomatissimo, *Marco Visconti* di Tommaso Grossi; ma neanche esso viene risparmiato, in quanto non immune dai difetti che caratterizzano il romanzo storico italiano in genere: assenza di realismo, insufficienza dell'analisi psicologica, i personaggi che mancano di naturalezza essendo o troppo volgari o troppo idealizzati. Opere tanto imperfette piacciono tuttavia al pubblico italiano cui è cara una certa tradizione che conoscono bene e di cui si avvantaggiano, anche gli autori.

Il giudizio negativo su Guerrazzi come scrittore „violentemente anticattolico” lo troviamo anche nel capitolo dedicato alla letteratura italiana contemporanea della Storia della letteratura universale di Henryk Lewestam¹⁶; vengono citati, a tal proposito, *La battaglia di Benevento* e *L'assedio di Firenze*. Nel suo breve compendio Lewestam si limita in sostanza a citare una serie di nomi e di titoli, oggi per lo più dimenticati: *La calata degli Ungheri in Italia* (1823) e *Il ritorno dalla Russia* di Davide Bertolotti, *La monaca di Monza* (1829) e *Luisa Strozzi* di Giovanni Rosini (1776-1855; „sta vicino a Manzoni ma i suoi racconti sono troppo minuziosi, troppo carichi di particolari storici”); *Sibilla Odaleta* (1827) e *I prigionieri di Pizzighettone* di Carlo Varese, *Il castello di Trezzo* (1827; ma non il fortuntissimo *Falco della Rupe*) di Giambattista Bazzoni, *I Lambertazzi e i Geremei* o *Le fazioni di Bologna nel sec. XIII* (1830) di Defendente Sacchi, *Irene Delfino* (1830) di Antonio Falconetti e qualche altro. È trattato a parte Niccolò Tommaseo tra le cui numerose opere si menziona anche il romanzo storico *Il duca d'Atene* (1837), „forse un po' scialbo”.

Sorprende senz'altro, nei testi sopra citati, l'assenza completa di un nome importante, quello di Antonio Bresciani (1798-1862), immortalato tra virgolette da Antonio Gramsci (i famosi „nipotini di padre B.”) che pubblicava i suoi racconti a puntate sulla „Civiltà cattolica” degli anni '50 (*L'e-*

breo di Verona, 1850, ecc.). Il gesuita Bresciani, strenuo difensore della Chiesa e del papato, avrebbe dovuto trovare degli ammiratori nella cattolicissima Polonia, dove la critica parlò male dell'anticlericale Guerrazzi e dove nessuno si fece avanti per tradurre le sue opere (Korzeniowski, a dire il vero, aveva esitato tra *L'assedio di Firenze* e *Margherita Pusterla*, ma scelse significativamente il libro di Cantù; ce lo dice lui stesso nella nota introduttiva di cui sopra). Di Giuseppe Rovani fu tradotto soltanto l'ultimo romanzo, *La giovinezza di Giulio Cesare* (1873, trad. 1876)¹⁷. Ci si può chiedere, inoltre, perché non sia stato tradotto quel romanzo importante che è *Marco Visconti* di Grossi e, a maggior ragione, *Le confessioni di un italiano* (1867) di Ippolito Nievo. Comunque, tutto considerato, il romanzo storico italiano ebbe nella Polonia ottocentesca una accoglienza decorosa, anche se le traduzioni, come si è visto, lasciano certamente a desiderare (ma, d'altra parte, non dovremmo neanche valutarle con il nostro metro).

NOTE

Il presente contributo è basato in parte sulla tesi dattiloscritta di A. Tylusińska-Kowalska, *Recepcja włoskiej literatury romantycznej na ziemiach polskich 1823-1862* (La ricezione della lett. romantica italiana in Polonia 1823-1862), Cattedra di Italianistica, Univ. di Varsavia, a. a. 1985/86.

¹ Cfr. G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1979, p. 585.

² Cfr. G. Pagliano, *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma 1988, p. 48.

³ M. D'Azeglio, *Niccolò de' Lapi*, Parigi, Baudry, 1841.

⁴ M. D'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, Torino, Pompa, 1833.

⁵ Cfr. M. Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty* (Viaggio in Italia, Sicilia e Malta), Varsavia 1982, p. 34. (1.a ed. 1848).

⁶ Cfr. M. Wiszniewski, *Korespondencja zagraniczna*, „Gazeta Codzienna” (Varsavia), n. 322, nov. 1859, p. 3.

⁷ Cfr. J. Klaczko, *Listy włoskie* (Lettere dall'Italia), ed. Spółka Wyd. Polska, Cracovia 1908.

⁸ H. Lewestam, *Historia literatury powszechnej*, Varsavia 1864, libro II, p. 359.

⁹ *Encyklopedia powszechna* ed. Orgelbrand, sub voce.

¹⁰ Cfr. G. Pagliano, cit., p. 49.

¹¹ Cfr. E. Bonora, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Petrini 1976, p. 623.

¹² Cfr. M. Guglielminetti, *Lineamenti di storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier 1980, p. 404.

¹³ v. sopra, n. 8.

¹⁴ C. Cantù, *Margherita Pusterla*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1866.

¹⁵ Cit. da B. Biliński, *Roma antica e moderna nelle opere di G. I. Kraszewski*, Wrocław - Varsavia 1965.

¹⁶ v. sopra, n. 8, p. 359 sg.

¹⁷ Cfr. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie* (Relazioni letterarie polacco-italiane), Toruń 1949, p. 223.

GIOVANNI VERGA E I VERISTI

Il primo romanzo naturalista polacco, *Na skatach Calvados* (Sugli scogli di Calvados; scritto nel 1880, pubblicato nel 1883)¹ di Antoni Sygietyński, narra la dura esistenza e le speranze deluse di alcuni pescatori della Normandia. L'affinità tematica con *I Malavoglia* (1881) sembra però del tutto fortuita, anche se è difficile dimostrare che Sygietyński, il quale sapeva bene l'italiano² non abbia letto *Fantasticherie* di Verga³, novella che, com'è noto, costituisce una specie di introduzione al capolavoro dello scrittore siciliano. Ad ogni modo, tale affinità può essere considerata prova di una certa comunione di idee che univa due autori di nazionalità diverse, sconosciuti l'uno all'altro. Giova ricordare che lo stesso Sygietyński scrisse una novella di sapore verista intitolata *Gemma* (1886): è la triste storia di un contadino abruzzese che, spinto dalla miseria, si reca a Roma in compagnia della figlioletta Gemma e, invece di trovarvi fortuna, deve pagar cara la sua audacia.

Ai lettori polacchi il nome di Verga divenne noto abbastanza presto. Verso la fine del 1882, e quindi appena pochi mesi dopo la pubblicazione dell'originale⁵, nel settimanale „Prawda” (La verità), organo dei positivisti di Varsavia diretto da Aleksander Świętochowski, uscì a puntate la lunga novella *Pane nero*⁶, tradotta da Waleria Marrené-Morzkowska (1832-1903), narratrice e pubblicista allora rinomata che si occupava anche di critica letteraria e traduceva da varie lingue europee. Scopri Verga dopo aver letto i naturalisti francesi; più tardi, sia detto tra parentesi, rivolgerà la sua attenzione ad Antonio Fogazzaro⁷. Il titolo della sua versione è seguito dal nome dell'autore: Józef (Giuseppe) Verga; curioso sbaglio, che si spiega forse con la popolarità in Polonia di Giuseppe Verdi. La traduzione stessa, confrontata con l'originale, si rivela eccezionalmente buona: scorrevole, senza tagli, con pochissimi errori di scarsa importanza. Va ricordato che la Marrené-Morzkowska scelse un testo polemico che aveva suscitato in Italia una viva reazione da parte di Ruggero Bonghi, noto esponente della borghesia liberale, ministro della Pubblica Istruzione dal 1874 al 1876, il quale lo aveva vigorosamente censurato sulla sua rivista „La Cultura”⁸. In *Pane nero* Verga istituisce un rapporto deterministico tra degradazione economica e degradazione morale; la protagonista Lucia si vende per guadagnarsi la dote, con il consenso dei parenti e dello stesso fidanzato. Secondo Bonghi, la condotta di Lucia non ha nessuna giustificazione sociale, è semplicemente un „accidente individuale”. Le plebi sono moralmente sane e sopportano con serenità la loro miseria: tale fu l'implicita conclusione del discorso di Bonghi, certamente condivisa da larga parte dell'opinione pubblica in Italia, e con cui dovevano concordare anche molti

polacchi. La scelta operata dalla nostra traduttrice si può quindi considerare non priva di coraggio.

Waleria Marrené-Morzkowska pubblicò inoltre, in un altro periodico positivista di Varsavia, un ampio saggio su Verga⁹. È indubbio – afferma fin dalle prime righe – che „la letteratura italiana degli ultimi anni si rifà ai modelli francesi” ai quali deve molto uno scrittore peraltro altamente originale qual’è Verga che „comincia ormai a risplendere di viva luce”. Segue una rassegna delle opere verghiane in ordine cronologico, cominciando dalla *Storia di una capinera* „libro che ci strazia l’anima e in cui si scorgono già le grandi doti del suo autore (...), opera di una mente capace e coraggiosa”. „Sarebbe difficile escogitare un argomento più eloquente contro la vita conventuale – continua la pubblicista polacca a proposito della *Storia di una capinera* – di questa trista vicenda di una monaca raccontata spassionatamente da lei medesima”. Alla Marrené-Morzkowska non sfugge quindi la carica antiecclesiastica del libro ma, d’altra parte, essa crede di trovare l’impersonalità verista in una opera che al verismo non appartiene per niente; ribadisce infatti che Verga „sa astenersi dalle riflessioni personali”. Dopo aver accennato ai romanzi *Eva* ed *Eros* (entrambi stavano per essere pubblicati in polacco), l’articolista si sofferma sulle opere veriste dello scrittore siciliano. Verga „conosceva il popolo alla perfezione” ma se ne occupò solo sotto l’influenza della „ricca narrativa francese”, dopo un lungo soggiorno a Parigi (inutile precisare che tale informazione biografica non corrisponde alla verità); la scelta della tematica popolare permise al suo genio di „rivelarsi in tutto il suo splendore”.

La Marrené-Morzkowska sottolinea „la plasticità e la drammaticità” dei *Malavoglia* i cui protagonisti, nelle loro azioni, „obbediscono ai moventi che noi comprendiamo perfettamente, sicché l’autore non deve mai spiegarceli lui”. Non aggiunge altro circa la tecnica di Verga, limitandosi a ripetere – questa volta molto giustamente – a proposito delle novelle di *Vita dei campi*, che lo scrittore „sa resistere alla tentazione di intervenire nello svolgimento dell’azione e di formulare qualche riflessione sua”. La pubblicista si dimostra molto più competente nel descrivere l’arretratezza socioeconomica della Sicilia di allora, giungendo alla conclusione che i contadini siciliani „prima vanno nutriti, e soltanto dopo istruiti e moralizzati”. Tal’è, a suo parere, il messaggio delle opere veriste di Verga, presente soprattutto nella novella *Pane nero*: „Gli uomini descritti dall’autore italiano non sono né cattivi né ignobili, essi si comportano semplicemente così come glielo impongono le circostanze”. Una parte molto importante svolgono nella loro vita le passioni proprie degli abitanti del Mezzogiorno, „i potenti istinti non impastoiati dalla civiltà” che Verga riproduce con maestria, costruendo azioni altamente drammatiche.

Nel saggio della Marrené-Morzkowska non poteva mancare un confronto di Verga con Zola. „Nei due vi è una comunanza di idee e di aspirazioni, si tratta tuttavia di nature artistiche completamente distinte” – afferma l’autrice polacca. Verga, come Zola, scrive di „ferite sociali”, però

studia più volentieri le indoli oneste che quelle perverse (...), non si diletta con immagini ripugnanti (...), è di gran lunga più conciso". Infine „il suo realismo o il suo naturalismo è più sobrio e moderato" perché, in quanto italiano, „ha un forte senso dell'armonia" ed è meno pessimista di Zola. Oggi non potremmo condividere soprattutto quest'ultimo giudizio, occorre tuttavia tenere presente che alla Marrené-Morzkowska era nota, e neanche tanto bene, solo una parte della produzione letteraria di Verga. È significativo il suo elogio della „moderazione" dello scrittore siciliano, contrapposta alle „immagini nauseabonde e stomachevoli" di cui abbondano *Nana*, *L'Assommoir* e *Pot-Bouille* di Zola, romanzi citati nel saggio.

Esso contiene inoltre alcuni frammenti, tradotti molto bene, di queste tre novelle di *Vita dei campi*: *L'amante di Gramigna*, *Rosso Malpelo* e *Guerra di santi*. Nella conclusione troviamo un ritratto di Verga, rappresentato dall'autrice come segue, certamente in base a una fotografia: „un volto di pensatore, eloquente e simpatico", i capelli prematuramente imbiancati, forse per colpa della „dura esperienza della vita", „un sorriso mite e scettico", Waleria Marrené-Morzkowska subì indubbiamente il fascino del bel siciliano la cui opera seppe valutare, tutto sommato, con acume e lungimiranza.

Come ho già avuto modo di accennare, alcuni romanzi „mondani" di Verga furono pubblicati in polacco negli stessi anni in cui scrisse il suo saggio la Marrené-Morzkowska: *Mąż Heleny*, 1883 (*Il marito di Elena*), *Eros*, 1884 (*Eros*), *Ewa*, 1886 (*Eva*)¹⁰. La versione polacca del *Marito di Elena*, uscita un anno appena dopo la pubblicazione dell'originale – nella parte della Polonia sotto il dominio russo gli editori si avvantaggiavano del fatto che l'impero zarista non aderì mai a nessuna convenzione internazionale sui diritti di autore¹¹ – fu la prima traduzione di questo libro in una lingua straniera (la versione russa sarebbe uscita un anno più tardi)¹². Il traduttore, nascostosi sotto le iniziali E. H. che non si riescono a decifrare, fece il suo lavoro in modo mediocre; sembra però che il romanzo abbia avuto un certo successo perché, se così non fosse, non sarebbero stati pubblicati in rapida successione gli altri due romanzi verghiani, usciti in Italia parecchi anni prima.

La versione polacca di *Eva* che è anch'essa, sia detto per inciso, la prima versione di questo romanzo in una lingua straniera¹³, è preceduta da una introduzione del traduttore Władysław Zieliński, scritta „secondo B. Falchi di Lucca" di cui nulla sappiamo¹⁴. Verga vi è chiamato „riformatore del romanzo italiano", e vi si menziona anche Capuana come rappresentante della „letteratura rusticale". Nel testo compaiono termini italiani che si potevano facilmente tradurre (p. e. „lingua parlata toscana"), inseritivi da Zieliński forse in omaggio al misterioso critico lucchese, sua fonte di informazione. L'introduzione riguarda non tanto il romanzo *Eva*, quanto le opere veriste di Verga che il nostro traduttore cerca di presentare ai lettori polacchi. Accanto alle novelle di *Vita dei campi* note già alla Marrené-Morzkowska, vi vediamo nominate per la prima volta nella nostra

lingua quattro „rusticane” (la raccolta fu tradotta in russo negli anni 1883–1884)¹⁵: *Storia dell'asino di San Giuseppe, Il reverendo, Malaria, Libertà*. Vi si parla però soprattutto dei *Malavoglia*, capolavoro grazie al quale – afferma Zieliński riprendendo indubbiamente il parere del critico italiano – Verga uguagliò Manzoni. La trama del romanzo è riassunta abbastanza fedelmente e vengono citati alcuni brevissimi brani del testo, tra cui le parole del giovane Ntoni su ciò che i *Malavoglia* dovrebbero fare una volta diventati ricchi (cap. IX): non fare nulla, vivere in città e mangiare tutti i giorni pasta e carne. Zieliński tradusse anche una parte della prefazione dell'autore alla prima edizione del romanzo che costituisce, com'è noto, una delle più importanti dichiarazioni teoriche di Verga. I *Malavoglia* sono un libro – ammonisce infine Zieliński i suoi lettori – „che deve essere letto e riletto più di una volta, perché solo così si possono cogliere gli infiniti particolari magistralmente osservati e riprodotti dall'autore”.

Il romanzo elogiato da Zieliński uscì in polacco pochi anni dopo, nel 1890¹⁶, con il fantasioso titolo „Da sotto un tetto di paglia italiano”; e non fu questo l'unico peccato dell'anonimo traduttore, anzi si può dire che tutta la sua versione è un misfatto che grida vendetta. Numerosissimi vi sono i tagli che si alternano a maldestre amplificazioni, e soprattutto vi abbondano i controsensi che molto spesso rendono difficile, o addirittura impossibile, la comprensione del testo¹⁷. Nulla di strano, quindi, che i *Malavoglia* così tradotti non riportarono nessun successo presso il nostro pubblico; infatti, la lettura di tali scempiaggini poteva soltanto nuocere al buon nome di Verga.

Non menziona neanche la disgraziata versione dell'anonimo Z. Ryszczewski in un saggio sulle *Novelle rusticane*, ai *Malavoglia* tematicamente vicine, pubblicato poco più tardi nella benemerita „Biblioteka Warszawska” (Biblioteca di Varsavia). Ryszczewski – del quale, come prima di Zieliński, non sono in grado di dire niente di preciso – inizia il suo saggio con una descrizione della costa siciliana vista dall'alto di una nave salpata da Palermo verso il nord. Benchè l'autore ci faccia credere di trovarsi lui a bordo della nave, comprendiamo facilmente che la sua descrizione è attinta alla novella rusticana *Di là del mare* dove si ha a che fare con una situazione pressoché identica; il narratore, avvicinandosi via mare al capoluogo dell'isola, parla alla sua compagna dei paesaggi che man mano si presentano ai loro occhi. Dalle note paesistiche Ryszczewski passa alle considerazioni sulla realtà siciliana all'indomani dell'unità d'Italia, mostrandosi abbastanza ben informato. Ricorda infatti le illusioni perdute degli abitanti dell'isola, il malcontento popolare provocato dalle imposizioni fiscali e dal servizio di leva, la sanguinosa ribellione durante la guerra del 1866, repressa duramente dal governo¹⁹. Ragguagli utili al lettore straniero per capir meglio le „rusticane”; purtroppo Ryszczewski si abbandona in seguito a divagazioni pseudoscientifiche su „l'atavismo saraceno, normanno e spagnolo” che starebbe alla base del carattere dei siciliani e che si vedrebbe bene anche nelle novelle di Verga. Così discenderebbero di-

rettamente dai saraceni i contadini di *Libertà* che massacrano i galantuomini, come se – tanto per citare un esempio – una strage dello stesso tipo non avesse avuto luogo, poco tempo prima (1846), nella Galizia austriaca, dove gli arabi non erano mai arrivati! „L'atavismo normanno” si manifesterebbe nel protagonista della novella *Il reverendo*, „astuto e litighino quanto un villico dei dintorni di Caux” – come se un contadino dei dintorni, diciamo, di Cracovia, fosse molto diverso. In altre novelle ancora tornerebbe a vivere „la religiosità severa della Spagna”, ecc.

Nel saggio di Ryszczewski compare per la prima volta nella nostra lingua il termine „verismo” (*weryzm*), ancora tra virgolette. Verga vi è chiamato il capo di questa scuola, grazie alla quale la letteratura italiana „non nuota più esclusivamente nell'azzurro dell'idealismo romantico”. I veristi italiani rivelano ai ceti colti del loro Paese il popolo di cui si sapeva prima ben poco, perché „la letteratura idealistica” lo presentava sempre in una luce falsa. Nell'Italia unita si trovano nella situazione più difficile tre categorie di lavoratori: artigiani, gente del mare e contadini; proprio per questo si sono occupati di loro i veristi, afferma Ryszczewski. Quali però sono gli autori che egli nomina tutto di un fiato accanto a Verga? Felice Cavallotti (1842-1898), uomo politico repubblicano e famoso duellante ma molto mediocre come poeta (seppure fosse chiamato „il bardo della democrazia”), e Jack la Bolina (pseudonimo di Augusto Vittorio Vecchi, 1842-1932), scrittore di libri di argomento marinaresco destinati soprattutto ai ragazzi²¹. Non è difficile capire che il critico polacco avesse del verismo una idea assai vaga; quanto all'opera verghiana, egli la interpretava in maniera piuttosto semplicista, ma ne ribadiva l'importanza. Concluse infatti il suo saggio con queste parole: „Verga preannuncia una nuova epoca; egli presente la trasformazione delle campagne la cui vita le sue *Novelle rusticane* aiutano a comprendere (...). Il suo nome resterà legato a una delle più importanti svolte che ci siano state nella storia della letteratura italiana” (leggi: l'abbandono de „l'azzurro dell'idealismo romantico”).

Poco tempo dopo tornò a occuparsi dei veristi la prestigiosa „Prawda”, nelle rassegne delle letterature straniere curate da Leon Winiarski (1865-1915), personaggio di rilievo cui bisogna dedicare qualche riga. Militante del primo partito proletario polacco, „Wielki Proletariat” (Il grande proletariato), arrestato dalla polizia zarista nel 1885, l'anno successivo riuscì a fuggire all'estero. Visse in Francia, in Inghilterra e in Svizzera, dal 1902 come docente di economia politica all'Università di Ginevra. Tradusse opere di Marx, studiò l'antropologia evolutiva e il darwinismo sociale; nel settimanale „Prawda” pubblicò, tra l'altro, un saggio intitolato „Gli elementi sociali nella letteratura” (1890)²².

Il suo primo articolo sul verismo riguarda innanzi tutto Capuana ed è l'unico intervento della critica polacca di quegli anni sull'autore di *Giacinta*²³. Winiarski si richiama all'autorità del „noto critico italiano prof. Boris” di cui ormai si è persa la memoria²⁴, per dichiarare subito – pro-

prio come la Marrené-Morzkowska – che il romanzo italiano „non è che un riflesso di quello francese”. I veristi – continua – imitano i naturalisti francesi, ma ne attingono ciò che ha meno valore: le opere di Zola costituiscono un atto di accusa contro la società francese, ma ciò che interessa in esse i veristi sono soltanto le „cochonneries”. Winiarski non è quindi d'accordo, a questo punto, né con la Marrené-Morzkowska, né con Ryszczeński che attribuiva ai veristi un „notevole senso estetico”, proprio degli italiani in genere. È probabile che a Winiarski, che a quell'epoca doveva trovarsi in Francia, fossero giunti gli echi dello scandalo suscitato in Italia dalla pubblicazione di *Giacinta*. Di Capuana il polacco parla senza entusiasmo: è un critico della scuola di Taine nella cui interpretazione le teorie del maestro „diventarono una semplice curiosità, l'abilità di cogliere nella vita e negli uomini tutto ciò che è singolare, anche se sono cose di nessuna importanza”. Gli scrittori di questo tipo ottengono i risultati migliori nel genere novellistico; Capuana infatti si distinse proprio come novellista. Anche „*Giacinta* il suo romanzo più importante (...) altro non è che un'inezia, scritta molto bene. La protagonista per raffinatezza (sic) sceglie proprio il giorno del suo matrimonio per darsi all'amante” (inutile precisare che nel libro di Capuana non è questo il problema essenziale).

Le obiezioni formulate da Winiarski nei confronti dei veristi risultano, a quanto sembra, dalla sua ignoranza, o dall'ignoranza (o parzialità) dell'enigmatico prof. Boris al quale egli può aver prestato fede. Imitando Capuana – prosegue infatti il critico polacco – i veristi „vedono nella letteratura un mezzo per appagare la loro curiosità”. Perciò nelle loro opere non si scorge „nessuna traccia di idealità” e difficilmente vi si trovano „quadri più ampi che ci facciano vedere la società in tutti i suoi aspetti”. Essi „dipingono soprattutto i ceti medi”; perfino coloro che descrivono principalmente i ceti popolari, come Verga e Mastriani (sic; il fatto di aver citato insieme questi due nomi prova di per se stesso quanto poco Winiarski sapesse del verismo), lo fanno „in maniera molto superficiale”. Dunque „la borghesia, i suoi intrighi amorosi, le sue opinioni e le sue impressioni formano la tematica trattata di preferenza dai veristi”. Ciò riguarda in particolare Matilde Serao la quale „scrive soprattutto di donne, ma, a dire il vero, il lettore dei suoi libri non riesce a farsi nessuna idea della condizione femminile in Italia”. (Ricordiamo che donna Matilde, con tanta severità biasimata da Winiarski, aveva già pubblicato tra l'altro *Il paese di Cuccagna*, dove la vita delle napoletane di varie classi sociali è narrata molto fedelmente). Il romanzo italiano contemporaneo – sostiene Winiarski – „è sterile e poco originale” perché „manca di appoggio”, cioè si rivolge soltanto a un esiguo gruppo di intellettuali affascinati dalla cultura straniera che sono gli unici a leggere i libri in un Paese in cui le masse popolari vivono nell'ignoranza e nell'arretratezza, sotto il dominio spirituale del clero.

L'interpretazione in chiave sociologica proposta da Winiarski poggia purtroppo su fragili sostegni perché il critico non conosceva bene le opere

alle quali si richiamava. Lo prova anche il suo secondo articolo nella „Prawda”, dedicato prevalentemente a Verga²⁵. Dal riassunto dei *Malavoglia* inseritovi apprendiamo tra l'altro che „Bastianazzo finì miseramente i suoi giorni in un ospedale” (Winiarski lo confonde evidentemente con padron Ntoni) e che don Michele „sedusse Lia Malavoglia” dopo averla intimorita in quanto rappresentante del potere. Sorprende inoltre il fatto che Winiarski parli volentieri della „deliziosa natura italiana” che Verga, secondo lui, „comprende ed egregiamente dipinge”.

A tale, poco esatta rappresentazione di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* (oltre a questi due libri, Winiarski nomina solamente *Don Candeloro e C. i.*, definendolo „un grazioso quadretto di genere”), segue tuttavia una conclusione molto sensata: „Il romanzo di Verga (*Malavoglia*) è un quadro sociale di grande importanza che illustra la miseria dilagante in Italia e i moti popolari in Sicilia”. Winiarski assume quindi nei confronti dello scrittore catanese, di cui prima aveva parlato piuttosto male, un atteggiamento molto più favorevole, probabilmente – almeno in parte – per effetto delle notizie sulla sanguinosa repressione dei Fasci siciliani all'inizio del 1894; nei *Malavoglia* egli vede un documento utile alla causa dei lavoratori in lotta.

Winiarski – lo ricordiamo – fu abbastanza duro con Matilde Serao. Il suo è il primo giudizio della critica polacca sulla scrittrice napoletana, nota peraltro ai lettori della „Prawda” come autrice di un racconto pubblicatovi qualche anno prima²⁶. È anteriore all'articolo di Winiarski anche la traduzione del suo romanzo *Cuore infermo* (1881), intitolata *Za cenę życia* (lett.: A prezzo della vita; 1892)²⁷ e siglata con le iniziali C. N. La traduttrice fu quindi Cecylia Niewiadomska (1855-1925) di Varsavia, rinomata scrittrice di libri per ragazzi e collaboratrice di varie riviste²⁸. La Niewiadomska traduceva principalmente dal francese e dall'inglese; curava inoltre versioni ridotte di classici stranieri (Dickens, Swift e altri) ad uso dei giovanissimi. È probabile che questo ultimo fatto abbia influito sulla sua maniera di tradurre; ad ogni modo, non solo cambiò il titolo del romanzo della Serao, ma anche ne modificò senza scrupolo il contenuto. Basti dire che l'ampia descrizione di Napoli in una sera di agosto che occupa le prime pagine di *Cuore infermo*, in *Za cenę życia* fu ridotta della metà, come pure i ritratti della protagonista e della sua migliore amica, eseguiti dall'autrice con grande precisione²⁹. Aderiscono di più all'originale i dialoghi, ma anche lì si nota facilmente la scarsa padronanza della lingua italiana da parte della traduttrice. La versione polacca di *Cuore infermo* non può quindi in nessun caso essere considerata buona; è però interessante osservare che fu proprio la Niewiadomska, personaggio ben noto negli ambienti intellettuali di Varsavia, a occuparsi per prima della scrittrice napoletana che doveva acquistarsi in Polonia una certa popolarità. Della Serao furono infatti pubblicati, a parte una modesta scelta di racconti³⁰, una lunga serie di romanzi in traduzioni di vario livello (ma per lo più piuttosto trascurate): *Suor Giovanna della Croce* (1899-1900;

Siostra Joanna od Krzyża, „Czas”, Cracovia, 1902 numeri 188-211 e in vol., Varsavia 1902), *Castigo* (1893; *Kara*, Leopoli 1903), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1886; *Życie dziennikarza*, Vilna 1910; inoltre trad. in yiddish, *Der cajtungs-szrajber*, Varsavia 1912, 1925²), *I capelli di Sansone* (1909, altra versione del precedente; *Włosy Samsona*, Cracovia 1910, 1916²), *Evviva la vita* (1909; *Niech żyje życie*, „Głos Narodu”, Cracovia 1919, n. 195 sgg.), *La mano tagliata* (1912; *Odcięta ręka*, „Goniec Czeŝtchowski”, Czeŝtchowa, 1919, nn. 64-262; e in vol., Varsavia 1927), *Mors tua* (1926; *Mors tua*, Varsavia 1927), e la relazione del viaggio in Palestina, *Nel Paese di Gesù* (1899; *W Ziemi świętej*, Varsavia 1900)³¹. È sorprendente, tuttavia, che tale abbondanza di traduzioni non abbia suscitato – come vedremo – un interesse più vivo tra i critici polacchi.

Non si scordò invece della Serao Ugo Ojetti nel suo lungo articolo sul romanzo italiano contemporaneo, pubblicato nel 1896 nella già citata “Biblioteka Warszawska”³². Ojetti, allora molto giovane (nato nel 1871), si era già fatto conoscere grazie al suo volume *Alla scoperta dei letterati* (1895), al quale fa riferimento nell'articolo di cui sopra, scritto apposta per la rivista polacca³³. Alla Serao dedica un rapido cenno: riassume brevemente alcuni dei suoi romanzi più noti (*Cuore inferno*, *Fantasia*, *Castigo*) chiamandoli – ritraduco dal polacco – „puramente psicologici”; si sofferma sul *Paese di Cuccagna* per dire che il gioco del lotto, „questo vero obbrobrio dell'Italia”, vi è riprodotto con maestria.

Severo, ma non privo di fondamento è il giudizio di Ojetti sui romanzi di Capuana, ai quali nocque „la pesante cortina dell'obiettività”. *Giacinta* e *Profumo*, dimenticati perfino dai critici, sono ormai illeggibili e „possono tutt'al più far rimpiangere le novelle di Capuana” – soprattutto quelle „paesane” che salva la loro comicità. *L'illusione* ed *Ermanno Raeli* di De Roberto „peccano di ostentazione dell'analisi psicologica”, mentre un romanzo riuscito sono i suoi *Vicerè*, immagine fedele dell'aristocrazia di provincia (a Ojetti sfugge evidentemente il significato più profondo di questo libro).

Un posto importante tra gli scrittori passati in rassegna da Ojetti spetta ovviamente a Giovanni Verga, chiamato „naturalista-fisiologo” di stampo zoliano, le cui opere più marcatamente naturalistiche sono *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* (così i lettori polacchi appresero infine almeno il titolo di questo ultimo romanzo, mai nominato prima). Verga – scrive Ojetti – non è libero dal pessimismo, ma „schiva tutto ciò che è basso e triviale (...), non si compiace della sporcizia e della volgarità” a differenza di Zola, e non pretende neanche al titolo di sperimentatore; il confronto tra i due scrittori ricorda dunque quello fatto molti anni prima dalla Marrené-Morzowska. Ojetti cita poi un frammento della intervista concessagli da Verga e pubblicata nel vol. *Alla scoperta dei letterati*, in cui l'intervistato dichiara tra l'altro: „Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero”³⁴; dichiarazione importante, che aiutava certamente il pubblico straniero a comprendere meglio le opinioni dello scrittore catanese. Non piacque a Ojetti lo stile

di Verga verista, „ineguale, duro, affannoso”, e non ci deve sorprendere troppo tale giudizio emesso negli anni in cui trionfava in Italia la prosa di Gabriele D'Annunzio. Tutto sommato, Ogetti presentò Verga ai lettori polacchi con competenza, esprimendo il punto di vista della critica italiana dell'epoca. L'autore dei *Malavoglia* non seppe sicuramente nulla dell'articolo del giovane romano nella rivista di Varsavia. Con Ogetti troncò ogni rapporto dopo la pubblicazione dell'intervista di cui sopra che aveva suscitato la sua ira; vi si leggeva infatti un giudizio negativo sui romanzi di Antonio Fogazzaro che poteva rendergli nemico quello scrittore ormai famoso. Si spiegano così le invettive contro Ogetti nelle lettere a Capuana: „quel seccatore presuntuoso e vuoto”, „quel libro bestiale di quella bestia d'Ogetti” la cui intervista è „una vera bricconata”³⁵. Chissà che cosa avrebbe trovato Verga nell'articolo esaminato sopra, se avesse mai avuto modo di prenderne conoscenza.

Ogetti scrisse naturalmente non solo degli esponenti del verismo, corrente che considerava ormai completamente superata, al pari del naturalismo in Francia. „I tre giganti” della letteratura italiana erano per lui Gabriele D'Annunzio, Antonio Fogazzaro e Enrico Butti che oggi pochi ricordano.

Pieno di ammirazione per D'Annunzio e Fogazzaro – ma anche per Matilde Serao – si rivela ugualmente Wierczyśław Łoś (1868-1905) nell'introduzione ad una scelta di racconti italiani da lui stesso tradotti³⁶. Łoś aveva studiato scienze naturali a Pisa e l'arte drammatica a Varsavia; deriso dai critici per le sue poesie, si diede alla saggistica e alle traduzioni³⁷. La Serao è per lui una scrittrice eccellente perché „nelle sue opere cerca non solo di incuriosire o di commuovere il lettore, ma approfondisce sul piano filosofico le questioni trattate”; ecco un complimento che donna Matilde, che con la filosofia aveva davvero poco a che vedere, non si sarebbe aspettata da nessuno. Łoś elenca in seguito „i suoi romanzi migliori”: *Cuore inferno* (il titolo viene tradotto letteralmente, *Chore serce*; si vede che l'autore ignorava l'esistenza della traduzione polacca *Za cenie życia*), *Fantasia*, *La conquista di Roma*, *La virtù di Checchina*, ecc., menzionando alla fine il volume *Gli amanti* „composto di 13 novelle che sono altrettante perline”.

„Veterani della letteratura italiana” poteva chiamare ormai Łoś Verga e Capuana, A suo parere, entrambi gli scrittori, e con essi anche De Roberto, „nei loro romanzi si limitano ad imitare i francesi, mentre nelle novelle si dimostrano spesso originali”. Verga, poi, „deve all'influenza degli scrittori francesi il suo spirito di osservazione. Fin dalla giovane età riuscì a perfezionarlo (...). *Le Novelle rusticane* furono il primo frutto della sua aspirazione al realismo; esse fecero una profonda impressione in tutta Italia. In alcuni romanzi successivi il suo descrittivismo diventa esagerato”. Secondo Łoś, Verga si impegnò troppo nella ricerca dei „documenti umani”; in conseguenza le sue opere sono monotone e peccano di trascuratezza stilistica. „Ciò nonostante – conclude il critico polacco – si tratta di uno

scrittore di alto livello", come prova anche la recente raccolta di novelle *Don Candeloro e C.li*, i cui contenuti „sono tratti dalla vita quotidiana”. Łoś segnala infine il successo della versione teatrale della *Cavalleria rusticana* e il fiasco di *In portineria*, „dramma più lungo, ma noioso”.

Capuana viene chiamato da Łoś „piuttosto novellista che romanziere (non era ancora uscito *Il marchese di Roccaverdina*), dotato di una larga dose di umorismo e di sarcasmo. Il critico conosce la biografia dello scrittore mineolo, e perfino la data precisa della sua nascita; non conosce invece le novelle *Paesane* ed *Appassionate*, perché le due raccolte – che peraltro loda – sono da lui definite „romanzi”. Nessun racconto di Capuana figura infatti nella sua scelta per la quale furono selezionate – come leggiamo nell'Introduzione – „opere pregevoli” che presentano „una immagine fedele della vita degli abitanti dell'Italia rinata”. Così l'unico racconto di Capuana tradotto in polacco sarà – a quanto ci risulta – *Alle Assise delle Paesane*, pubblicato in appendice a un romanzo giallo francese pochi anni dopo³⁸.

Tornando alla scelta di Łoś: accanto ai testi di Edmondo De Amicis, Enrico Castelnuovo ed altri, vi si trovano due novelle della Serao (*Sam na sam* e *Duet*, entrambe di argomento mondano; non sono purtroppo riuscito a individuarne gli originali italiani) e ben quattro novelle di Verga. La prima è intitolata *Zwyczajna historia*; non si tratta però – come sarebbe più che lecito credere – di *Semplice storia* del volume *Per le vie*, bensì di *Conforti* dello stesso volume. Evidentemente Łoś, non sapendo come tradurre il non facile titolo *Conforti*, giunse alla conclusione che bastava prenderne un altro, purché fosse di Verga. Łoś non era dunque un traduttore esemplare; lo conferma chiaramente l'analisi delle sue versioni piene zeppe di tagli, amplificazioni e controsensi vari, dovuti all'insufficiente conoscenza dell'italiano³⁹. Furono così deturpate, oltre a *Conforti*, *Il canarino del n. 15*, *Camerati* (sempre della raccolta *Per le vie*) e *Cavalleria rusticana* di *Vita dei campi*.

Solo all'inizio del Novecento, e quindi abbastanza tardi, fu tradotto in polacco l'adattamento teatrale di *Cavalleria rusticana*⁴⁰ il quale, com'è noto, veniva applaudito in Italia fin dal 1884, grazie soprattutto alla grande Eleonora Duse nella parte di Santuzza. Il traduttore Adolf Strzelecki lo corredò di una introduzione sul verismo che merita la nostra attenzione. „Il verismo altro non è che un trapianto del naturalismo in genere nel suolo italiano, un nome diverso dato allo stesso fenomeno” – scrive non a torto Strzelecki. Il teatro verista, superiore al teatro naturalista francese, si distingue soprattutto per la concisione e la semplicità della sua struttura: „Gli uomini sul palcoscenico devono agire proprio così come agiscono (...); il crudele fato li spinge verso il baratro nel quale andranno a frantumarsi”. Infatti „l'anima dei meridionali è semplice ed elementare, sono semplici ed elementari i suoi sentimenti e le sue passioni” che esprimono i veristi nelle loro opere. È fondamentale la fedele rappresentazione della realtà. In *Cavalleria rusticana*, i luoghi, i nomi, i cognomi e i caratteri

dei protagonisti sono presi dalla realtà" – ci assicura Strzelecki con al-quanta esagerazione, e ribadisce: „egli (l'autore) vuole soprattutto rispecchiare sul palcoscenico con la maggiore fedeltà possibile la vita com'è". Un giudizio tanto categorico gli permette di affermare in seguito che i veristi sbagliano, perché „la scena non può mai essere una immagine fotografica della realtà". Allora perché il teatro verista potrebbe interessare gli spettatori polacchi? Ebbene, esso „suscita la nostra attenzione perché siamo stanchi di contemplare (...) le anime del Nord, anime malate, deformi, complesse, e desideriamo vedere le passioni elementari, semplici, potenti". Tuttavia appare subito chiaro che gli uomini del Sud, „animali potenti, splendidi, impressionanti", sono troppo estranei agli abitanti dei paesi settentrionali, mentre i personaggi delle opere veriste non emettono „quel grido dell'anima ferita che più ci commuove". Pertanto il „dramma nordico" all'insegna di Ibsen si rivela in fin dei conti superiore alle opere teatrali dei veristi, benché questi ultimi abbiano saputo evitare gli eccessi del naturalismo francese, il quale – la critica polacca lo aveva già detto e ripetuto – „si diletta quasi esclusivamente a rappresentare le peggiori e le più ripugnanti manifestazioni della bestialità umana". L'interpretazione di Strzelecki, che oggi appare senz'altro ingenua, riflette nondimeno abbastanza fedelmente i sentimenti del pubblico teatrale polacco a cavallo di due secoli e spiega la fredda accoglienza riservata da esso al dramma verghiano. Lo stesso pubblico accolse invece con entusiasmo l'opera *Ca-valleria rusticana*, grazie alla bellissima musica di Pietro Mascagni⁴¹.

Nei primi anni del nostro secolo giunse in Polonia anche il romanzo *L'illusione* di Federico de Roberto⁴². La traduzione, tutt'altro che cattiva, è firmata con le iniziali W. E. impossibili da decifrare. La precede una breve introduzione di Władysław Jabłonowski (1865-1956), l'allora direttore della prestigiosa collana „Biblioteka Dziel Wyborowych" (Biblioteca delle opere eminenti), critico letterario e amante dell'Italia, noto però soprattutto a causa della sua militanza nelle file del potente partito Narodowa Demokracja (Democrazia nazionale), nazionalista e conservatore. L'illusione è per Jabłonowski un romanzo psicologico, completamente estraneo al verismo che non viene neanche nominato dal critico polacco il quale scrive invece: „(nel libro di De Roberto) si snoda davanti a noi l'intricata catena degli stati d'animo che si susseguono ininterrottamente, tra le disillusioni causate dalla triste esperienza della vita e la speranza di ritrovare la felicità". L'autore italiano „scrutò a fondo l'anima della sua protagonista con uno sguardo compassionevole e benevolo ma, nel tempo stesso, rigorosamente preciso e scevro di ogni preconcetto". Jabłonowski non mancò di sottolineare che „De Roberto contribuisce a mantenere la letteratura italiana al livello europeo". Questo elogio non invogliò tuttavia nessuno a tradurre in polacco *I vicerè*⁴³.

Di De Roberto non si fa più menzione nell'ampio saggio sulla narrativa italiana contemporanea pubblicato dalla benemerita traduttrice Willa Zyndram-Kościółkowska nella rivista „Sfinks" (Sfinge) di Varsavia alla vigilia

del primo conflitto mondiale⁴⁴. Vi si parla invece di Matilde Serao „il cui talento non ha in sé nulla di impulsivo, anzi; la ponderatezza e il senso dell'osservazione, la buona conoscenza degli ambienti (...) soprattutto piccoloborghesi, sono i suoi pregi principali (...). Le masse, di cui il romanzo sociale non può fare a meno, (la Serao) le fa muovere con l'abilità dovuta a una lunga esperienza e alla padronanza del colore locale". La Zyndram-Kościałkowska osserva poi che la scrittrice napoletana, sulla scia di Fogazzaro, tende sempre di più all'analisi psicologica; la sua popolarità è dovuta „alla conoscenza degli uomini e delle cose (...), alla capacità di cogliere al volo le opinioni dominanti e di adattarsi ad esse", nonché „alla vivacità dello stile". La Zyndram-Kościałkowska scrisse il suo saggio in un tempo in cui di verismo, in Italia, se ne parlava ormai ben poco. Nulla di strano, quindi, che non abbia usato questo termine a proposito della Serao la cui stagione veristica fu peraltro abbastanza breve; è significativo, tuttavia, il riferimento al „romanzo sociale" al quale viene connesso il nome della scrittrice napoletana in quanto capace di rappresentare fedelmente determinati ambienti sociali. Generalmente parlando la Zyndram-Kościałkowska giudica la Serao con una certa competenza, e le sue osservazioni su varie opere della scrittrice sono abbastanza esatte (p.es. sul *Romanzo della fanciulla*: „un lirismo giovanile dotato di freschezza"; su *Suor Giovanna della Croce*: „tono sobrio, semplicità narrativa").

I romanzi della Serao si pubblicavano in Polonia in quegli anni, come pure i romanzi di Grazia Deledda che traduceva proprio la Zyndram-Kościałkowska. Nessuno ricordava invece Verga, e non ne sapeva molto la stessa Zyndram-Kościałkowska, che nel suo saggio gli dedicò poche decine di righe. Lo chiamò „un siciliano dal temperamento focoso", il che non era certamente vero, ma l'autrice polacca non riusciva evidentemente ad immaginarsi un siciliano che non fosse pieno di fuoco. Di *Mastro-don Gesualdo* aveva una idea molto vaga, se no non avrebbe scritto che vi si rappresenta „la decadenza di una nobile famiglia", senza aggiungere altro; ben poco per un romanzo che peraltro non esitò a chiamare la migliore opera di Verga. Sottolinea poi „l'assoluta obiettività" dello scrittore siciliano e precisa che egli, „pur spingendo il suo realismo fino alla brutalità (...) non esalta la forza, ma ribadisce l'onnipresenza di essa nell'arena del mondo". È un giudizio che possiamo condividere anche oggi; sarebbe invece difficile dar ragione all'autrice polacca quando sostiene che Verga non abbia apportato alla letteratura italiana nulla di nuovo perché „l'osservazione (...) non è una novità" e che l'unico merito del catanese sia quello di aver raccolto „una quantità di ottimi documenti relativi ai tempi in cui visse".

A tale opinione oltremodo riduttiva della Zyndram-Kościałkowska sembra aderire purtroppo l'autore dell'unico manuale di storia della letteratura italiana pubblicato in Polonia nel periodo tra le due guerre⁴⁵. Maurycy Mann, titolare della Cattedra di lingue e letterature romanze all'Università di Varsavia, afferma categoricamente che „le novelle e i romanzi di Verga

hanno una forma cruda, sono privi di ornamenti e vezzi letterari; si tratta di vere e precise immagini della vita. Il loro valore documentario supera di gran lunga la loro scarsa popolarità". Mann osserva inoltre a proposito di Verga che „la viva compassione che egli nutriva per gli infelici impedì al suo autentico talento di seguire ciecamente la teoria dell'obiettività"; e ne risulta che il professore di Varsavia aveva capito l'opera verghiana meglio della superficiale Zyndram-Kościałkowska. L'influenza della critica italiana di orientamento crociano la vediamo bene nella etichetta sotto la quale egli qualificò Verga: „poeta del duro lavoro, della povertà e della sventura". Che poeta è – ci viene quasi voglia di chiedere – se i suoi scritti valgono soprattutto come documenti dell'epoca? Mann considerava quindi Verga un autore degno di stima, ma, tutto sommato, anche lui lo conosceva poco; ne testimonia il fatto che, secondo il suo testo, lo scrittore catanese aveva fatto ritorno in Sicilia nel 1874 (sic) e da quel momento, non la abbandonò mai più.

Al professore di Varsavia bastarono poche righe per presentare, nel suo compendio, l'opera di Capuana e di Matilde Serao. Del primo vi leggiamo che descrive „con secca precisione" dei fenomeni patologici; *Il marchese di Roccaverdina* avrebbe un certo valore solo grazie al „colore locale" di cui abbonda. La Serao tende al giornalismo, è un'ottima osservatrice degli ambienti locali: „innamorata della sua Napoli, non si curava troppo dell'obiettività". Su De Roberto, neanche una parola. I veristi furono dunque trattati da Mann assai sbrigativamente; senza dubbio lo studioso polacco si era lasciato influenzare dalla critica italiana di allora che non aveva per loro molta considerazione. Nessun altro autore polacco, che io sappia, scrisse di loro tra le due guerre, certamente anche perché la nostra italianistica era ancora in fasce; mentre in Francia, per esempio, uscì allora l'importantissima monografia di Paul Arrighi, *Le verisme dans la prose narrative italienne* (1937).

I tempi cambiano, gli scrittori trascurati o addirittura dimenticati riacquistano il favore della critica e del pubblico. L'improvviso interesse per l'opera verghiana manifestatosi nel nostro Paese all'indomani della seconda guerra mondiale fu indubbiamente dovuto al fatto che, proprio in quegli anni, giunsero sul nostro mercato librario le opere dei neorealisti italiani i quali a Verga in qualche misura si richiamavano; essendo tale letteratura vicina alle posizioni ideologiche di sinistra, venne accolta molto bene in Polonia, entrata ormai nel cosiddetto campo socialista. Così, dopo le traduzioni dei libri di Carlo Levi, Renata Viganò e Vasco Pratolini, venne il turno di Giovanni Verga. Nel 1953 uscì una scelta di novelle tratte dalle raccolte: *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*, *Per le vie*, *Vagabondaggio*, *Don Candeloro e C.i.* Il titolo del volume, *Don Candeloro i jego trupa*⁴⁶ (lett.: Don Candeloro e la sua troupe), disorienta senz'altro il lettore, convinto che tutte le novelle tradotte facciano parte della raccolta *Don Candeloro e C.i.* – mentre in realtà esse sono soltanto tre, su un totale di ventidue. Nondimeno si tratta di una edizione assai utile, che contiene

buone versioni (penso soprattutto a quelle curate da Zofia Ernstowa) di molte tra le più importanti novelle verghiane da *Nedda* a *Jeli il pastore*, *Il reverendo* e *Papa Sisto* (mancano però inspiegabilmente, per citarne solo qualcuna, *La roba* e *Libertà*). In una nota introduttiva Maciej Czerwiński indica chiaramente i motivi che indussero l'editore a pubblicare il libro: „benchè una parte della sua (di Verga) produzione letteraria possa essere utilizzata ai fini della ideologia dell'arte disimpegnata sul piano sociale, egli ha esercitato e continua ad esercitare una grande influenza sugli ambienti progressisti in Italia”. Nell'opera dello scrittore siciliano conta quindi ciò che si può considerare un effetto dell'impegno sociale. Questo giudizio, manifestamente semplicistico, predominerà negli interventi dei critici polacchi su Verga negli anni cinquanta, peraltro assai generici⁴⁷. Vale le pena citare forse soltanto la breve introduzione alla nuova versione dei *Malavoglia*⁴⁸, eseguita molto accuratamente da Barbara Sieroszevska; ne è autore il romanziere Julian Strykowski al quale la letteratura italiana non era sconosciuta, ma che certamente avrebbe dovuto studiare più a fondo la storia d'Italia; così non avrebbe scritto che „l'unità d'Italia fu raggiunta grazie alla sollevazione popolare di Garibaldi” senza aggiungere altro. Strykowski sottolinea giustamente che „la più importante caratteristica del verismo fu per Verga l'impersonalità” e che questo atteggiamento doveva procurare allo scrittore siciliano „accuse di meschinità, di povertà di spirito e di freddezza”. Nella introduzione alla versione polacca dei *Malavoglia* troviamo poi informazioni molto concise, ma sostanzialmente corrette, circa la produzione letteraria di Verga, attinte soprattutto alla nota monografia di Luigi Russo. Soffermandosi in particolare sui *Malavoglia*, Strykowski scrive che dalle pagine del romanzo „spira il calore del cuore umano, perchè l'autore non riuscì a nascondere sotto la maschera della freddezza la sua compassione per i protagonisti”. Il critico polacco riflette in seguito sul „cupio fatalismo” di Verga il quale, a suo parere, non fa tuttavia del catanese „un poeta della disperazione e del pianto”. Al contrario, *I Malavoglia* sono „una espressione della fede nell'uomo, nella forza del popolo che si rinnova ininterrottamente”. Avremmo quindi a che fare con una opera impegnata, e pertanto degna di interesse.

In una nota introduttiva a *Mastro-don Gesualdo* tradotto anch'esso da Barbara Sieroszevska ed edito nel 1956⁴⁹, cioè quasi settant'anni dopo la pubblicazione dell'originale, l'anonimo autore afferma addirittura che „la produzione letteraria di Verga svolge un ruolo progressista ed estremamente utile”, mentre il romanzo sul Mastro-don „esprime molte delle idee che guidano oggi il popolo italiano nella sua lotta per l'indipendenza nazionale (sic) e la giustizia sociale”. Oltre a queste affermazioni caratteristiche dei tempi in cui furono formulate, il testo suddetto contiene alcune notizie storiche, piuttosto confuse, sulla Sicilia ottocentesca: l'isola sarebbe tornata sotto il dominio „dei Borboni di Spagna” dopo la caduta di Napoleone (in realtà, com'è risaputo, i Borboni – ma quelli napoletani

– non l'avevano mai perduta); soffocata la rivoluzione del 1821, le autorità vi avrebbero instaurato „un orrendo regime di terrore”, ecc. È un peccato che la buona versione della Sieroszevska non abbia avuto diritto a una introduzione degna di questo nome.

Pubblicati in tre anni ben tre libri di Verga – un vero record! – lo scrittore siciliano è ricaduto nell'oblio che dura, purtroppo, fino ad oggi. Nessuno dei libri di cui sopra ha avuto ristampe, non sono state tradotte le numerose novelle non prese in considerazione dai curatori della raccolta del 1953. Poco spazio concedono all'autore dei *Malavoglia* le pubblicazioni relative alla letteratura italiana, edita in Polonia negli ultimi decenni. Il capitolo più ampio (Verga e il verismo) lo comprende la versione polacca del noto manuale di Natalino Sapegno in cui troviamo inoltre un capitolo su „altri scrittori veristi” (Capuana, la Serao, De Roberto)⁵⁰. Nel „Dizionario degli Scrittori italiani” destinato al grande pubblico, le brevi voci sui veristi sono firmate da: Zdana Matuszewicz (Verga, la Serao), Mieczysław Brahmer (Capuana) e Henryka Młynarska (De Roberto)⁵¹. L'opera di Verga fu liberamente commentata da Giuseppe Padellaro in un volumetto che riguarda anche due altre celebrità siciliane, Pirandello e Quasimodo⁵². Alcune pagine sul verismo e sui suoi rappresentanti vi sono nei saggi di letteratura italiana di Jerzy Adamski⁵³. Infine, Józef Heistein ne parla brevemente nel suo manuale di storia della letteratura italiana⁵⁴.

Quanto alle opere degli scrittori veristi altri che Verga, sono stati tradotti in polacco negli ultimi decenni soltanto *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana⁵⁵ e il voluminoso capolavoro di De Roberto, *I viceré*⁵⁶.

Ristampa da „Kwartalnik Neofilologiczny” (Varsavia), XXXV, n. 2, 1988.

NOTE

¹ Cfr. H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu* (La letteratura del positivismo), Varsavia 1986, p. 97.

² Ne è prova la novella *Gemma* in cui compaiono vocaboli e locuzioni italiane e dalla quale risulta che l'autore fece un soggiorno a Roma.

³ Pubblicata nel periodico romano „Il Fanfulla della domenica” il 24 agosto 1879 e ristampata nella raccolta *Vita dei campi*, agosto o settembre 1880; cfr. G. Raya, *Bibliografia verghiana*, Roma 1972, pp. 33 e 35.

⁴ A. Sygietyński, *Gemma. Nasza kochana pani* (Gemma. La nostra benamata signora), Varsavia 1950. Cfr. H. Markiewicz, op. cit., p. 97.

- ⁵ „Gazzetta letteraria” (Torino), gennaio-marzo 1882 e. poco dopo, in vol. a Catania, ed. Giannotta. Cfr. G. Savoca, *Pane nero* in AA. VV., *Novelle rusticane di Giovanni Verga*, a c. di C. Musumarra, Palermo 1984, p. 121.
- ⁶ „Prawda”, nn. 44-48 del 1882.
- ⁷ A. Fogazzaro, *Malombra*, introd. di W. Marrené-Morzowska, 2 voll., Varsavia 1900-1901.
- ⁸ R. Bonghi, *Pane nero*, „La Cultura” del 15 settembre 1882; cfr. M. Paladini-Musitelli, Verga, Lecce 1984, p. 63.
- ⁹ W. Marrené, *Józef (sic) Verga*, „Ateneum”, 1883, vol. I, pp. 219-234. Cfr. D. Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne*, dattiloscritto fornitomi gentilmente dall’Autrice che voglio qui ringraziare.
- ¹⁰ Le traduzioni polacche si trovano tutte alla Biblioteca Universitaria di Varsavia.
- ¹¹ Cfr. J. Kulczycka-Saloni, *Le naturalisme dans la littérature polonaise*, in AA. VV., *The Positivism. Le Positivisme*, Wrocław-Varsavia, 1980, p. 87.
- ¹² G. Raya, op. cit., p. 48. Cfr. inoltre C. G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi*, in AA. VV., *I Malavoglia*, Catania, 1982, II, p. 862.
- ¹³ G. Raya, op. cit., p. 16.
- ¹⁴ Non compare neanche nel voluminosissimo *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960 sgg.
- ¹⁵ G. Raya, op. cit., p. 56.
- ¹⁶ G. Verga, *Z pod włoskiej strzechy*, Biblioteka „Wieku”, n. XVIII, Varsavia 1890 (e non 1891, come leggiamo nel saggio di De Michelis citato sopra). L’edizione polacca non comprende la prefazione dell’autore alla I ed. italiana che manca, sia detto tra parentesi, anche nella molto più recente traduzione di B. Sieroszevska (v. sotto, n. 48).
- ¹⁷ Cfr. il cap. VI del mio libro *Giovanni Verga i weryzm* (G. Verga e il verismo) (ed. PWN, Varsavia 1990), dove il cap. I della versione di cui sopra viene sottoposto a una accurata analisi.
- ¹⁸ Z. Ryszczevski, *Jan Verga i jego powiastki wieśniacze* (G. V. e le sue novelle rusticane), „Biblioteka Warszawska”, 1891, III, pp. 172-184.
- ¹⁹ Cfr. L. Salvatorelli, *Sommario della storia d’Italia*, Torino 1957, p. 542.
- ²⁰ Cfr. F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1964, V, p. 258 sgg.
- ²¹ R. Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei. Pseudonimi*, Ravenna 1975, p. 166.
- ²² Cfr. AA. VV., *Literatura polska. Przewodnik bibliograficzny* (Lett. polacca. Guida bibliogr.), Varsavia 1985, II, p. 603.
- ²³ L. W., *Literatura włoska. Luigi Capuana - Carlo Dossi - Veriści*, „Prawda”, n. 23(1893), pp. 270-271.
- ²⁴ Non figura nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit.
- ²⁵ L. W., *Literatura włoska*. G. Verga, „Prawda”, n. 22 (1894), pp. 257-258.
- ²⁶ M. Serao, *Nieznamomy* (Lo sconosciuto), „Prawda”, n. 21 (1890), pp. 242-243.
- ²⁷ M. Serao, *Za cenę życia*, trad. dall’it. C. N., Varsavia 1892.
- ²⁸ V. A. Bar, *Słownik pseudonimów i kryptonimów* (Dizionario degli pseudonimi e dei criptonimi), Cracovia 1936, sub voce; v. inoltre *Polski Słownik Biograficzny* (Diz. biografico polacco), Cracovia 1935 sgg., sub voce.
- ²⁹ V. M. Serao, *Cuore inferno*, Torino 1882, pp. 7-10 e M. Serao, *Za cenę życia*, cit., pp. 5-6.
- ³⁰ M. Serao, *Nowele*, Łódź 1898 e 1901²; id., *W biurze telegraficznym*, trad. dall’it. Cecylia G., Varsavia 1901.
- ³¹ v. W. Preisner, *Stosunki literackie włosko-polskie*, Toruń 1948, p. 224 e inoltre, i cataloghi delle Biblioteche: Universitaria e Nazionale di Varsavia.

- ³² Hugo Ojetti, *Romans we Włoszech*, „Biblioteka Warszawska”, 1896, II, fasc. 1, pp. 492-518.
- ³³ Cfr. *ibid.*, n. d. r. a p. 492. Ojetti collaborava anche con riviste letterarie francesi; cfr. L. Capuana, *Gli „ismi” contemporanei*, Catania 1898, p. 9.
- ³⁴ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, a c. di P. Pancrazi, Firenze 1946, p. 118.
- ³⁵ V. *Carteggio Verga – Capuana*, a c. di G. Raya, Roma 1984, p. 359 (lettera del 17/5/1896) e p. 362 (lettera del 18/8/1896).
- ³⁶ *Współczesna beletrystyka włoska* in *Z pod włoskiego nieba. Nowele i obrazki*, scelta e trad. W. Łoś, Varsavia 1897.
- ³⁷ V. *Polski słownik biograficzny*, cit., sub voce.
- ³⁸ L. Capuana, *Przed sądem przysięgłych* (trad. anonima), in F. du Boisgobey, *Starość policjanta*, Varsavia 1899.
- ³⁹ Cfr. il cap. VI del mio libro cit. sopra (n. 17), in cui è analizzata la versione della novella *Camerati*.
- ⁴⁰ G. Verga, *Rycerskość wieśniacza*, introd. e trad. A. Strzelecki, Varsavia 1904; frammenti in *Panteon literatury światowej*, Italia, a c. di A. Lange e A. Tom, Varsavia 1921.
- ⁴¹ Il libretto del tandem Targioni Tozzetti-Menasci, *Cavalleria rusticana*, è stato pubblicato in polacco varie volte: Leopoli 1892 (quindi due anni appena dopo la prima in Italia) e 1905², Poznań 1909, ecc. Cfr. W. Preisner, op. cit., p. 208.
- ⁴² F. De Roberto, *Żłudzenia* (sic), trad. dall'italiano W. E., 2 voll. „Biblioteka Dziej Wyborowych”, nn. 387-388, Varsavia 1905 (con una fotografia dell'autore in copertina).
- ⁴³ Il romanzo, tradotto da Zofia Ernstowa, purtroppo non è stato finora (1994) pubblicato.
- ⁴⁴ W. Zyndram-Kościałkowska, *Z beletrystyki włoskiej*, „Sfinks”, 1913, vol. 24, pp. 293-295 (Serao) e 418-419 (Verga).
- ⁴⁵ M. Mann, *Literatura włoska*, in AA. VV., *Wielka literatura powszechna*, ed. Trzaska, Ewert e Michalski, vol. II, parte I, Varsavia 1933, pp. 244-245. I veristi non compaiono nel vol. antologico (*Antologia*) che fa parte della stessa pubblicazione.
- ⁴⁶ G. Verga, *Don Candeloro i jego trupa*. Nowele. Trad. Z. Ernstowa e M. Czerwiński, Varsavia 1953.
- ⁴⁷ M. Czerwiński, *Niepokój mieszczańskiego sumienia* in *id.*, *Tradycje włoskie*, Varsavia, 1954; A. Jakubiszyn, *W domu pod nieszpuką*, „Nowa kultura”, n. 54/1955; A. Strumiłowski (Z. Greń), *Rodzina Malavogliów Vergi*, „Życie literackie”, n. 24/1955.
- ⁴⁸ J. Strykowski, *Wstęp a G. Verga, Rodzina Malavogliów*, trad. B. Sieroszevska, Varsavia 1955.
- ⁴⁹ G. Verga, *Mastro don Gesualdo*, trad. B. Sieroszevska, Varsavia 1956.
- ⁵⁰ N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie* (Disegno storico della letteratura italiana), Varsavia 1969; sul verismo v. cap. XXVII, paragrafi 8 e 9 (trad. K. Kasprzyk).
- ⁵¹ AA. VV., *Mały słownik pisarzy włoskich*, Varsavia 1969.
- ⁵² G. Padellaro, *Tryptyk sycylijski* (*Trittico siciliano*, 1969), trad. Z. Ernstowa, Varsavia 1973.
- ⁵³ A. Adamski, *Modele miłości i wzory człowieczeństwa* (Modelli di amore ed esempi di umanità), Cracovia 1974, pp. 150-152.
- ⁵⁴ J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław-Varsavia 1979, pp. 188-193; cfr. anche AA. VV., *Dzieje literatur europejskich* (Storia delle lett. europee), *Literatura włoska*, cap. VII, paragrafi 1-2 curati dallo stesso autore.
- ⁵⁵ L. Capuana, *Margrabia di Roccaverdina*, trad. B. Sieroszevska, Varsavia 1962.
- ⁵⁶ v. sopra n. 43.

GIOVANNI PASCOLI

Il nome di Pascoli divenne noto ai lettori polacchi nei primi anni del nostro secolo. A „scoprire” l'autore italiano, celebre ormai in patria, fu un poeta e critico letterario a lui certamente congeniale: Zenon Przesmycki, che firmava con lo pseudonimo un tantino stravagante di Miriam.

Przesmycki era anche un eccellente traduttore, probabilmente uno dei migliori che la Polonia abbia mai avuti; tradusse da varie lingue, tra cui l'italiano¹. Seppe inoltre indicare ad altri scrittori stranieri che andavano tradotti, e riservò alle traduzioni un ampio spazio nella sua rivista, dannunzianamente intitolata *Chimera* (Varsavia 1901-1907). Volendo trovare un equivalente di quel periodico destinato al *pusillus grex electorum*, tra le riviste italiane dell'epoca, ci viene subito in mente l'effimero *Convito* di Adolfo De Bosis, anche per via della curatissima presentazione editoriale. E in effetti, i nomi dei principali collaboratori di De Bosis ricompaiono nella rivista di Miriam: vi vediamo tradotte le poesie di D'Annunzio, Nencioni e Pascoli.

Miriam, pur avendo chiamato Pascoli, in uno dei primi fascicoli di *Chimera*², „un ottimo poeta” al pari di Carducci e di D'Annunzio, non tradusse personalmente nessun suo componimento. Ciò può sembrare strano anche perché lo conosciamo come traduttore di Carducci, di Fogazzaro, e perfino di alcuni minori, come quel Bernardino Zendrini che dispiacque tanto proprio a Carducci, Giovanni Marradi e Diego Angeli (un altro collaboratore del *Convito*). Non vi è dubbio, invece, che fu lui, come direttore della rivista, a incoraggiare una sua collaboratrice, Anna Bronisławska, a tradurre Pascoli, la cui opera poetica doveva essergli nota anche dalle pagine del *Marzocco* che la redazione di *Chimera* riceveva regolarmente³.

La Bronisławska, nonostante Miriam la considerasse una traduttrice molto brava⁴, degna di figurare accanto ai più illustri collaboratori della sua rivista quali Berent, Przybyszewski, Kasprowicz, è un personaggio di cui sappiamo ben poco. Tra le sue traduzioni dall'italiano, pubblicate su *Chimera*, vi sono alcune poesie di Gabriele D'Annunzio, di Enrico Nencioni e di Arturo Graf. Di Pascoli scelse significativamente tre componimenti, di carattere simbolico e meditativo, del gruppo „I due fanciulli – I due orfani” dei *Primi poemetti*: *L'immortalità* (*Nieśmiertelność*), *Il libro* (*Księga*) e *La felicità* (*Felicitas*), pubblicati insieme nello stesso fascicolo della rivista⁵. Sono testi piuttosto difficili – soprattutto *Il libro*, che è anche il più lungo (39 versi) – ma la traduttrice, a nostro avviso, fece il suo lavoro assai bene, rispettando scrupolosamente la forma e il pensiero degli originali. Va osservato che la terzina dantesca, di cui Pascoli si servì tanto

volentieri, è uno schema metrico tutt'altro che frequente nella poesia polacca: la Bronisławska dovette quindi affrontare parecchi ostacoli, ma superò brillantemente la prova. È un vero peccato che non abbia tradotto di più. Comunque, grazie alla innegabile bravura di questa collaboratrice di Miriam, Pascoli fece il suo ingresso nel mondo delle nostre lettere, nell'estate del 1902, in una maniera molto decorosa.

Erano trascorsi diversi anni, però, prima che un altro animoso si facesse avanti. Passò inosservata la morte del poeta, e solo due anni più tardi, alla vigilia del primo conflitto mondiale, la rivista *Sfinks* di Varsavia, continuatrice di *Chimera* da più di un punto di vista, per la quale scrivevano autori di grande prestigio (Żeromski, Gomulicki, Pigoń), pubblicò *La cetra d'Achille* (*Cytra Achillesa*)⁶ dei *Poemi conviviali*, nella traduzione di Julia Dicksteinówna. Di lei sappiamo che, a differenza della Bronisławska, tradusse moltissimo dall'italiano; può essere considerata anzi la più notevole traduttrice polacca della poesia italiana nel periodo tra le due guerre. Fu anche poetessa e studiosa dilettante di letteratura italiana che scrisse articoli su Dante, su Giordano Bruno, su Leopardi⁷. Tra gli autori da lei tradotti ci sono: Foscolo, Leopardi e, in particolare, il Carducci delle *Odi barbare*: quest'ultima versione fu proclamata da un eminente specialista, forse un po' esageratamente, un autentico capolavoro⁸.

Nel 1914, quando traduce per la prima volta Pascoli, la Dicksteinówna – che più tardi, dopo essersi sposata, firmerà: Dickstein-Wieleżyńska – è una giovane principiante la quale, però, non solo conosce già benissimo l'italiano e sa maneggiare la propria lingua, ma anche rivela una solida preparazione nel campo degli studi classici. Lo dimostra ampiamente la sua versione della *Cetra d'Achille* in cui gli endecasillabi sciolti dell'originale sono riprodotti con rara abilità e competenza, al pari del lessico classicheggiante, carico di riferimenti omerici. Non sarà inutile osservare che, assieme al poema pascoliano, la Dicksteinówna tradusse *Omero* di Carducci che leggiamo nello stesso fascicolo di *Sfinks*. La giovane traduttrice doveva sentire in maniera particolare il richiamo della mitologia: la sua fatica successiva fu infatti – e fatica ci sembra proprio la parola adatta – una versione dell'interminabile *Ultimo viaggio* (*Ostatnia podróż*), altro poema conviviale. Pubblicata prima in una importante rivista letteraria di Varsavia⁹, la versione fu ripubblicata in volume pochi anni più tardi: si tratta di una curiosa edizione tascabile di dimensioni ridottissime (5 per 7 cm), quindi da leggersi preferibilmente con una lente di ingrandimento, di cui solo pochi esemplari si sono conservanti fino ai nostri giorni¹⁰. Tale edizione è munita di una prefazione della traduttrice, datata luglio 1923, sulla quale ora ci soffermeremo. Il motto (in polacco) è tratto da *Solon*: „che questo è bello: attendere al cantore / che nella voce ha l'eco dell'Ignoto”¹¹. Quel cantore è evidentemente, per la Dicksteinówna, lo stesso autore del poema. Nella prefazione troviamo, accanto agli elementi essenziali della biografia del Nostro, una breve presentazione della sua opera poetica. La tragica scomparsa del padre e le altre disgrazie familiari seg-

narono per sempre il giovane: „L'ombra di Thanatos grava fin dall'inizio sulla sua poesia”, esordisce la Dicksteinówna e continua su questo tono, dicendo, con un certo garbo, cose che a noi, oggi, sembrano abbastanza ovvie ma che erano sicuramente del tutto nuove per i suoi lettori di allora. La sua analisi è indubbiamente troppo unilaterale: ne risulta che, per Pascoli „il fulcro della poesia è la tomba” e che „il mondo (del poeta) è silenzioso, perché il silenzio si addice ai cimiteri”. Queste ed altre considerazioni della Dicksteinówna (sulle civiltà primitive basate sul culto dei morti, ecc.), ci fanno fortemente sospettare che, scrivendo di Pascoli, essa pensasse anche a Foscolo, i cui *Sepolcri* aveva tradotto poco prima. È interessante il confronto da lei tentato tra Pascoli, poeta della morte e Juliusz Słowacki, quale autore del poema *Ojciec zadżumionych* (Il padre degli appestati) il cui protagonista è ossessionato dal ricordo dei suoi figli falciati dal terribile morbo. „Come stanno sotto terra i miei figliuoli stanotte?”, si chiede l'infelice; e lo stesso angosciato ricordo dei propri morti non abbandona mai il poeta di Castelvechio di Barga. La Dicksteinówna mette poi in risalto, con molta accortezza, il motivo tipicamente pascoliano del sogno che si confonde con la realtà e che, in fin dei conti, trionfa su di essa; vediamo inserita nel testo, a questo punto, la nota citazione di *Alexandros*: „Il sogno è l'infinita ombra del Vero” („Bo sen to prawdy jest cień nieskończony”). Nel sogno naviga il protagonista dell'*Ultimo viaggio*, il vecchio Odisseo, solcando il mare sempre più profondo di una triplice sapienza che si chiama Amore, Verità e Morte. Il mistero dell'esistenza non sarà dissipato, l'eroe scontrerà con la vita la sua sete de sapere. Il tema dantesco viene trattato da Pascoli in maniera originale, conformemente alla sua visione dell'antichità favolosa, immersa in uno stato tra il sonno e la veglia, in un silenzio gravido di grandezza che raffigurano le scene dei bassorilievi sepolcrali, o quelle dipinte sui vasi. L'infinito vi è a portata di mano, mentre un labirinto di sentieri ignoti si aggroviglia intorno a degli oggetti di cui ignoriamo la vera natura. Nella letteratura polacca, ci fa pensare vagamente all'universo pascoliano *Księga ubogich* (Il libro dei poveri), di Jan Kasprowicz (1916)¹²; ma, mentre nell'opera del polacco predomina „il dualismo cristiano grondante di sangue”, in quella dell'italiano „il meraviglioso pagano non fa sanguinare il mondo, (...) Psiche sta in tutti gli esseri, alberga in ogni filo d'erba, in ogni goccia d'acqua, in ogni pietruzza. Tutto è anima, e l'anima è silenzio, è mistero, come silenzio e mistero è la vita stessa”. Qui la Dicksteinówna si lascia certo travolgere dalla sua vena poetico-filosofica, forse lungamente repressa; ma non possono essere messe in dubbio le sue buone intenzioni.

La versione dell'*Ultimo viaggio*, in endecasillabi sciolti molto scorrevoli, lascia poco a desiderare sul piano della versificazione: tuttavia, essa ci pare oggi difficilmente accettabile per quanto riguarda la lingua e lo stile. Sembra senz'altro strano che la Dicksteinówna, che aveva riprodotto con molta naturalezza il lessico, tutt'altro che facile, della *Cetra d'Achille*, dovesse noi arrendersi all'affettazione linguistica diffusa negli ambienti della

„Giovane Polonia”, la quale corrente, oltretutto, all'inizio degli anni venti apparteneva già al passato, avendo raggiunto il suo apogeo un paio di decenni prima. Comunque, il testo polacco dell'*Ultimo viaggio* risente chiaramente di questa affettazione che il lettore di oggi trova insopportabile non solo a causa di parecchi vocaboli e modi di dire caduti ormai in disuso, ma anche, e soprattutto, per via di innumerevoli neologismi strannissimi, a coniare i quali la traduttrice si sbizzarrì con il più grande gusto. Così abbondano nel testo parole che non si capiscono, e che non si trovano neppure in un buon dizionario. Per citare qualche esempio: la parola „nave” che, per ovvi motivi, si ripete nell'originale infinite volte, non è mai tradotta con la parola polacca „okręt” (anch'essa bisillaba), che si usava allora come si usa adesso; la traduttrice preferisce „sudno”, „komiega”, vocaboli che un polacco di oggi, anche colto, non comprende affatto, e che pure quello di ieri difficilmente riusciva a capire. I sostantivi „bipenne”, „macchia”, „gigante”, „spiaggia”, „focolare”. che in italiano si capiscono benissimo, diventano rispettivamente: „rębanica”, „kuszczu”, „stolim”, „omielina”, „palisko”, cioè altrettante voci incomprensibili o quasi, al lettore polacco dei nostri giorni. Numerose sono, poi, le locuzioni che si comprendono abbastanza bene, ma che fanno sorridere per la loro stravaganza: „uberlone króle” („scettrato re”, volto al plurale) o „zamróz kruty” („freddo acuto”), ecc. In conclusione si può dire che, paradossalmente, volendo leggere la versione della Dicksteinówna è meglio avere a portata di mano il testo originale; così invero ha fatto lo scrivente.

Fortunatamente si tratta di un caso limite. Nelle altre versioni pascoliane della stessa traduttrice, eseguite sempre nella prima metà degli anni venti, queste stramberie sono molto più rare. Esse si notano ancora nel terzo e ultimo dei poemi conviviali, tradotti dalla Dicksteinówna: *Alexandros*, dove leggiamo tra l'altro: „lasy / bezrucze” („foresta / immota”), „Ilem był szczęśny” („Oh! più felice...”), „pieśni ty echowa” („O squillo acuto”), per sparire quasi del tutto nelle versioni tratte dai primi poemetti: *L'eremita* (*Pustelnik*), del gruppo „I due fanciulli”, e *La quercia caduta* (*Zwałony dąb*), del gruppo „Il bordone - L'aquilone”, pubblicate - assieme ad *Alexandros* - nella rivista *Przegląd Warszawski* di Varsavia¹³, diretta da alcuni tra i più illustri letterati dell'epoca (Berent, Staff, Żeromski). La Dicksteinówna dimostra, in questa occasione, di saper maneggiare la terzina non meno bene della Bronisławska, creando delle versioni di alto livello artistico. Lo stesso va detto a proposito delle due poesie tolte da *Myricae*: *Rammarico* (*Żal*), della sezione „Tristezze”, e *Abbandonato* (*Opuzczony*), della sezione „Creature”, da lei tradotte nel più grande rispetto della forma e del contenuto a richiesta degli editori di una antologia della letteratura mondiale¹⁴, di cui dovremo riparlare. Così la Dicksteinówna deve essere considerata - seppure con qualche riserva - la più benemerita traduttrice della poesia pascoliana in polacco: tradusse complessivamente sette componimenti, di cui uno piuttosto lungo (*La cetra d'Achille*) e uno lunghissimo (*L'ultimo viaggio*).

Al suo record si avvicina – lo supera, anzi, quanto al numero dei componimenti tradotti, ma non certo quanto a quello complessivo dei versi – Paulina Klarfeldówna, che svolse la sua attività negli anni trenta. Quasi tutte le poesie da lei tradotte furono pubblicate in un solo fascicolo di un periodico di Leopoli (Lwów)¹⁵ destinato a un pubblico di universitari e di intellettuali. Il gruppo di componimenti pascoliani tolti esclusivamente da *Myricae*, è preceduto da una succinta nota sull'autore a cura della traduttrice. Pascoli – vi scrive la Klarfeldówna – „è soprattutto un grande lirico di una meravigliosa semplicità che canta i fiori, gli uccelli, i fanciulli, il suono delle campane; è il poeta delle cose più semplici e delle occupazioni più ordinarie”. Il pensiero della morte non lo abbandona mai; non già un pensiero astratto, ma piuttosto un ricordo affettuoso dei propri cari, un cordiale commercio con essi. I duri colpi che il destino non gli aveva risparmiato, non riuscirono a intossicare la sua anima, a riempirla di veleno e di fiele. A differenza di Leopardi, che maledisse la natura e la considerò una severa matrigna, Pascoli vede in essa una madre dolcissima ed ama, malgrado tutto, la vita. Questo, in breve, il discorso della Klarfeldówna che si riferisce in primo luogo, com'è logico, alla raccolta *Myricae*.

Le poesie tradotte dalla Klarfeldówna sono: *Fides* (*Fides*) e *Orfano* (*Sierota*) della sezione „Creature”; tutta la sezione „Finestra illuminata” (*Oświetlone okno*) che comprende: *Mezzanotte* (*Pótnoc*), *Un gatto nero* (*Czarny kot*), *Dopo?* (*A potem?*), *Un rumore...* (*Jakieś szmery...*), *Povero dono* (*Ubogi dar*), *Un rondinotto* (*Pisklę jaskółcze*), *Sogno d'ombra* (*Sen cieni*), *Mistero* (*Misterjum*), *Vagito* (*Dziecięce kwilenie*); le tre parti di *Solitudine* (*Samotność*): *Sogno* (*Sen*), *Il Lampo* (*Błyskawice*), *Il tuono* (*Grzmot*) e *I ciechi* (*Ślepcy*) della sezione „Tristezze”; nell'insieme ben sedici componimenti, tutti brevi o brevissimi. La scelta delle poesie non sembra poggiare su determinati criteri, ma segue piuttosto l'estro della traduttrice. I schemi metrici pascoliani sono rispettati abbastanza scrupolosamente, con qualche scarto di poca rilevanza (in *Orfano*, per. es., alla rima alterna ABAB della prima quartina si sostituisce la rima incrociata ABBA). Non ci sono controsensi, i versi onomatopeici vengono riprodotti, per quanto possibile, con molta fedeltà (v. *Il tuono*: „.../ rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo”, e *Grzmot*: „.../wściekle warknął, ryknął, huczał głucho”), il lessico corrisponde a quello degli originali. Il grande merito della Klarfeldówna risiede certamente nell'aver voltato in polacco una parte consistente di *Myricae*, raccolta preziosissima che le nostre prime traduttrici avevano quasi del tutto trascurata. Essa tradusse inoltre, dei *Poemi conviviali*, *Psiche*. Il poema fu pubblicato in un altro periodico di Leopoli, sempre di scarsa diffusione, dedicato alle lettere antiche¹⁶. La versione ci è sembrata non scorretta, ma un po' troppo scolastica, appesantita da certi giri del periodo soverchiamente elaborati. Forse la Klarfeldówna avrebbe fatto meglio a tradurre piuttosto altre poesie brevi di *Myricae*.

Ci pensarono, invece, due traduttori che non meritano affatto parole di lode: Józef Puzyna che tradusse *Il bove*, della sezione „In campagna”, e Jadwiga Lipińska, che eseguì un'altra versione – la prima nell'ordine cronologico – di *Orfano*, una delle liriche più popolari del Nostro. Entrambe le traduzioni figurano nella già citata antologia della letteratura mondiale¹⁷, accanto a quelle della Dicksteinówna di cui sopra, e a molte altre da diversi poeti italiani della seconda metà dell'Ottocento, spesso di terz'ordine, come A. Borgognoni, A. Baccelli, G. Carcano, F. Fontana, che ormai ben pochi ricordano. Nella versione di Puzyna è sbagliato quasi tutto, a cominciare dal titolo: „Byk”, che in polacco significa „toro” e non „bove”. Nel breve testo ci sono diversi controsensi, per non dire di amplificazioni completamente inutili; il lessico, in genere, si allontana troppo da quello originale. La versione della Lipińska suona un po' meglio, ma è certamente troppo libera. Anche qui bisognerebbe cominciare dal titolo *Śnieg* (Neve, o Nevicata) che fa pensare, ovviamente, non già a *Orfano*, ma a *Nevicata* (o, eventualmente, a *Notte di neve*) della sezione „Tristezza”. È evidente che, in questo caso, non si tratta di un errore di traduzione, bensì di una modifica del tutto arbitraria che sposta l'attenzione del lettore da una delle piccole „creature” indifese che l'autore intende commiserare, a un elemento accessorio di carattere stilistico. Lo stesso titolo fu ripreso, purtroppo, dalla terza traduttrice polacca di *Orfano*, Krystyna Chruścielska, la cui versione – cronologicamente l'ultima – apparve in una rivista di avanguardia letteraria di Łódź¹⁸, poco prima della seconda guerra mondiale (e fu, sia detto tra parentesi, anche l'ultima di tutte le traduzioni polacche di Pascoli). Un confronto dettagliato delle tre versioni di *Orfano* sarebbe senza dubbio interessante, ma non è possibile farlo ad uso dei lettori stranieri. Ci limiteremo quindi, per dargliene almeno una idea molto approssimativa, a citare il verso iniziale di questa poesia („Lenta le neve fiocca, fiocca, fiocca...” per chi non lo ricordasse), tradotto dalle tre polacche:

Śnieg zwolna, zwolna pada, pada, pada
(Lipińska, *Śnieg*, 1921)

Śnieg sobie pada zwolna, zwolna, zwolna
(Klarfeldówna, *Sierota*, 1934)

Wolno śnieg pada, pada, pada, pada
(Chruścielska, *Śnieg*, 1938)

Speriamo che queste righe dicano qualcosa anche al lettore che non conosce il polacco. Si può notare agevolmente, comunque, che l'endecasillabo è stato riprodotto in tutti e tre i casi, e che vi si avverte abbastanza bene la lentezza con cui viene giù la neve – grazie alle ripetizioni dell'avverbio (zwolna, wolno) e/o della forma verbale (pada). Delle tre versioni la migliore ci sembra, tutto considerato, quella della Klarfeldówna.

La traduzione meno riuscita di tutte quelle di cui abbiamo finora parlato è sicuramente *Kategoryczny imperatyw* (L'imperativo categorico) di

K. Firlej-Bielańska, pubblicata su una rivista di Cracovia¹⁹ nel lontano 1918, assieme ad altre due poesie rispettivamente di Giovanni Marradi e di Edmondo de Amicis, entrambe di argomento patriottico. Avremmo cercato invano, nelle opere complete del Nostro, un componimento così intitolato: si tratta infatti delle ultime due parti (XVII e XVIII) del poema risorgimentale *Mazzini*, molto singolarmente rimaneggiate. Il nome di Mazzini sparisce dal verso iniziale della XVII parte che comincia invece con il comando „Idź i walcz!” (Va e combatti) il quale si ripete ancora due volte nel testo, per rendere in polacco l'„avanti!” dell'originale (che vi appare però per la prima volta solo nella seconda terzina), ma anche per giustificare il titolo kantiano, escogitato dalla traduttrice. Nella stessa XVII parte, alle parole chiave riferite all'uomo: „pellegrino” e „celeste messenger” si sostituiscono inspiegabilmente i termini „wódz” (duce, condottiero) e „żołnierz” (soldato). Anche dalla prima terzina della parte successiva spariscono le immagini più importanti: „il gran mare dell'essere” e „l'alga del fondo”. Vi si parla invece della costruzione di un edificio che richiede la partecipazione di tutti gli uomini, siano essi „pietre dei campi” o querce che svettano nel cielo. Aderiscono di più all'originale le ultime due strofe; ma anche qui si ha qualche modifica ingiustificata. Abbiamo a che fare, quindi, non tanto con una traduzione quanto con un cattivo rifacimento.

Della Firlej-Bielańska, che maltrattò in questo modo il poema su Mazzini, non sappiamo neanche chi fosse. È invece molto conosciuto, anzi famoso (ma forse inferiore alla sua fama), il traduttore di Pascoli di cui ci conviene parlare adesso. Il prof. Edward Porębowicz, ordinario di lingue e letterature romanze nell'Università di Leopoli, fu un eminente studioso e uno dei più noti traduttori polacchi dei primi decenni del secolo. Tradusse una ingente quantità di opere da diverse lingue romanze, ma soprattutto dall'italiano. È sua la versione della *Divina Commedia* che i polacchi leggono ancora oggi; tradusse per intero la parte antologica dell'unica Storia della Letteratura italiana pubblicata da noi tra le due guerre, nel quadro di una Storia della letteratura mondiale²⁰. Collaboratore di Miriam e propugnatore del suo programma letterario basato sull'assimilazione della poesia straniera, egli espresse anche dei giudizi teorici sul problema delle traduzioni²¹. A suo avviso, un ottimo traduttore deve avere delle doti psichiche particolari, un'autentica predisposizione al lavoro che svolge, e, innanzi tutto, deve essere in perfetta sintonia con l'autore prescelto (vedi Byron traduttore di Pulci, ecc.); in una traduzione ideale non sono parole a sostituire parole, ma impressioni a sostituire impressioni.

Porębowicz forse predicava bene, ma, con tutte le traduzioni che fece, gli capitò qualche volta di razzolar male. Così fu purtroppo, anche nel caso delle sue versioni pascoliane che sone tre: *La cavallina storna* (*Klaczka szpakowata*), dei *Canti di Castelvecchio*; *L'isola dei poeti* (*Wyspa poetów*), di *Odi e inni*; e *San Giovanni* (*Św. Jan*), parte seconda della *Canzone del Paradiso*, delle *Canzoni di re Enzo*²². Ci lasciano perplessi innanzi

tutto le scelte operate da Porębowicz, che la poesia di Pascoli doveva conoscerla, e, nondimeno, selezionò proprio questi componimenti per presentare ai lettori della antologia da lui stesso curata, la vasta produzione del poeta romagnolo. Si può certo capire perché abbia scelto la popolarissima *Cavallina storna*, anche se essa non appartiene alle migliori liriche dell'autore di *Myricae* e dei *Poemetti*; ma si rimane dubbiosi davanti alla retorica *Isola dei poeti*, tratta da una raccolta che segna „un altro stadio involutivo dell'opera poetica pascoliana”²³, e a maggior ragione, davanti all'abbastanza indigesto frammento tratto dalle *Canzoni di re Enzo*, definite giustamente „fastidiose” in un recente manuale di storia della letteratura italiana per i licei²⁴. È vero che la protagonista di *San Giovanni* è quella Flor d'uliva che un altro critico presenta come „la definizione più esaustiva – se non la più bella – dell'archetipo femminile pascoliano”²⁵, ma ciò non toglie che nell'opera del Nostro ci siano altri componimenti infinitamente più degni di figurare in una antologia.

Vediamo ora come sono fatte le traduzioni di Porębowicz. Nella versione della *Cavallina storna* è conservata la rima baciata, ma l'endecasillabo viene sostituito, chissà per quale ragione, con il verso di 12 sillabe. Il linguaggio del traduttore, nel quale si nota ancora la maniera della „Giovane Polonia” di cui abbiamo già parlato a proposito della Dicksteinówna, si scosta troppo da quello pascoliano: tanto per fare un esempio, la semplice frase „esso t'è qui nelle pupille fise” viene resa pretenziosamente con „Zabójcę odbiły ócz twoich zwierciadła” (alla lettera: „Gli specchi dei tuoi occhi riflessero l'assassino”). Non manca, poi, qualche altra inesattezza che, francamente, non ci dovrebbe essere nel testo tradotto da un professore. Così dalla strofa: „il primo d'otto tra miei figli e figlie; / e la sua mano non toccò mai briglie” sparisce il riferimento preciso al figlio maggiore, il cui posto viene preso dal padre assassinato: „Ja ósmioro mu dzieci na świat wydałam / Ale nad wszystko w świecie jego ukochałam” (alla lettera: „Otto figli gliene ho messi al mondo / ma sopra ogni cosa nel mondo ho amato lui”); e non si capisce proprio perché sia stata operata tale modifica che incide pesantemente sullo svolgimento delle strofe successive. Ben lungi dalla perfezione è, a nostro parere, anche la versione dell'*Isola dei poeti*. Basti dire che vi manca una intera strofa („e chi cantava forse era un pastore, ecc.”); si tratterà di una svista, d'accordo, ma non è una giustificazione. Lacunoso è anche il testo polacco di *San Giovanni*, ma qui i brani che mancano sono segnati con puntini. Il faticoso ritmo narrativo dell'originale viene ulteriormente appesantito dal traduttore che non rispetta l'endecasillabo, inserendo qua e là, dove più gli conviene, settenari e ottonari (le *Canzoni di re Enzo*, ricordiamolo, sono scritte in lasse di endecasillabi chiusi da un settenario). La traduzione è poco precisa: „nuore” diventano „nipotine” (wnuczki), invece di „versiere” leggiamo „lupi mannari” (wilkolaki); le lucciole che palpitano nel buio non si ritrovano più, sostituite arbitrariamente dalle „lucenti pupille” degli „amadori” („A świecą im się w ciemności żrenice”) che fanno così la figura

di tanti gatti; il presente dell'indicativo („Va Flor d'uliva, torna va ritorna") si trasforma in imperativo („bieżaj i powracaj"), mentre le parole „che vedrà domani" della stessa lassa devono essere state lette dal distratto traduttore „chi vivrà domani", perché così sono rese in polacco („kto dożyje jutra"). Insomma, le versioni di Porębowicz ci sembrano molto spregiudicate, per non usare un termine più duro. Si vede che Pascoli non gli era congeniale, e che le sue impressioni – che avrebbero dovuto, secondo la sua teoria cui si è già accennato, riprodurre perfettamente le impressioni dell'autore tradotto – non sempre coglievano nel giusto. Con questo commento semiserio non intendiamo certo ledere la memoria di un uomo di merito, ma constatiamo semplicemente che, come si suol dire, non tutte le ciambe belle riescono col buco.

Vista la mancanza totale di traduzioni negli ultimi decenni, la poesia di Pascoli è oggi praticamente inaccessibile al pubblico polacco, essendo tutte le versioni che abbiamo elencato sopra, molto difficilmente reperibili. È neanche si può parlare di una influenza di Pascoli sulla letteratura polacca: tra gli scrittori di ieri qualcuno lo aveva letto, in originale o tradotto, ma nessuno seppe trarne vantaggi concreti; gli autori di oggi non lo conoscono più. Si verificò invece il contrario: fu il poeta romagnolo a subire l'influsso di uno scrittore polacco. Il celeberrimo romanzo di Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, sta certamente all'origine di *Pomponia Graecina* dei *Poemata christiana*, uno dei più bei componimenti latini del Nostro.

La rassegna che stiamo per concludere sembra confermare il giudizio di Giorgio Petrocchi che scrisse: „Il Pascoli (...) non esercitò mai con la sua poesia una profonda funzione europea"²⁶. Forse l'influenza del poeta di Castelvecchio di Barga si sarebbe fatta sentire di più nel nostro paese se fossero state tradotte, al tempo giusto, le sue liriche più belle, che sono molte; ma così non fu. Sarebbe ormai inutile chiedersi perché tanti anni fa, i nostri traduttori voltarono in polacco *Il bove* e *La quercia caduta*, e non *Arano*, *Lavandare*, *I gattici*, *Digitale purpurea*, *Nella nebbia*, ecc.; perché, oltre alla *Cavallina storna*, non tradussero anche *Il gelsomino notturno*, *La guazza*, *La mia sera*, ecc.; perché attribuirono tanta importanza proprio ai *Poemi conviviali* in cui l'autore, secondo la nota formula di Croce, „parla greco con parole italiane". Limitiamoci dunque ad affermare quanto segue: la fortuna di Pascoli in Polonia, sul piano cronologico limitata ai primi quattro decenni del secolo, fu di modesta portata. Le sue poesie, relativamente poco tradotte, non restarono tuttavia ignote a una élite di intellettuali.

NOTE

- ¹ Cfr. M. Szurek-Visti, *Miriam - tłumacz*, Cracovia, 1937, pp. 67-68.
- ² „Chimera”, II, 1901, fasc. 4-5.
- ³ Cfr. ibid., annata 1902, sezione „Riviste ricevute”.
- ⁴ Ibid., VI, 1902, p. 475.
- ⁵ Ibid., V, 1902, fasc. 13 (luglio), pp. 127-132.
- ⁶ „Sfinks” V, 1914, pp. 106-112.
- ⁷ Cfr. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko- włoskie*, Toruń, 1949, p. 88.
- ⁸ Cfr. la rec. di E. Porębowicz in „Przegląd Warszawski”, II, 1924, n. 31, pp. 115-118.
- ⁹ „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki”, I, 1921, n. 1-3, pp. 160-196.
- ¹⁰ G. Pascoli, *Ostatnia podróż*, ed. Hulewicz e Paszkowski, Varsavia, 1924 (collana „Miniatury”, n. 13), pp. 191 (con una fotografia dell'autore); a Varsavia reperibile solo alla Biblioteca Nazionale, sezione Libri rari; furono tirati, però, ben 5100 esemplari.
- ¹¹ Nel presente lavoro Pascoli è citato sempre secondo l'ed. mondadoriana delle *Poesie* (Gli Oscar), 4 voll.
- ¹² Anche la biografia di Kasprowicz (1860-1926) ricorda curiosamente quella di Pascoli: d'origine contadina, da giovane vicino al socialismo, processato e condannato a qualche mese di detenzione, poi professore universitario, letterato e traduttore, soprattutto dal greco e dall'inglese. La sua opera poetica è dedicata essenzialmente al problema dell'eterna lotta tra il bene e il male: vi predomina, alla fine, lo spirito cristiano di rassegnazione. L'uomo semplice, il contadino, occupano un posto importantissimo nelle sue liriche; tra i contadini (montanari) trascorse gli ultimi anni della sua vita.
- ¹³ „Przegląd Warszawski”, IV, 1924, n. 39, pp. 363-364.
- ¹⁴ *Panteon literatury wszechświatowej* a c. di A. Lange e A. Tom, Italia, Varsavia, 1921, p. 266.
- ¹⁵ „Przegląd humanistyczny”, 1934, pp. 104-110 (estratto).
- ¹⁶ „Przegląd Klasyczny”, 1936, pp. 199-203 (estratto).
- ¹⁷ *Panteon...*, op. cit., p. 266.
- ¹⁸ „Osnowy literackie”, n. 3, 1938, p. 9.
- ¹⁹ „Maski”, 1918, fasc. 24, p. 467.
- ²⁰ AA. VV., *Wielka literatura powszechna*, vol. V, *Antologia*, 1, Varsavia 1932, *Literatura włoska*, a c. di E. Porębowicz.
- ²¹ Cfr. M. Szurek-Visti, op. cit., pp. 14-15.
- ²² *Antologia*, op. cit., pp. 743-746.
- ²³ G. Petrocchi, *Giovanni Pascoli* in *Letteratura italiana*, Marzorati, *I maggiori*, II, p. 1281.
- ²⁴ M. Guglielminetti, *Lineamenti di storia d. lett. ital.*, Le Monnier, Firenze, 1980, p. 552; cfr. anche G. Petrocchi, op. cit., p. 1294.
- ²⁵ Cfr. G. Pascoli, *Opere*, a c. di M. Perugi, I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980, Introduzione del curatore, p. XX.
- ²⁶ G. Petrocchi, op. cit., p. 1282.

GRAZIA DELEDDA

Le traduzioni dall'italiano in polacco si moltiplicano in maniera impressionante fin dagli ultimi decenni del secolo scorso, soprattutto nella parte del Paese sotto il dominio russo; il pubblico polacco era avido di opere straniere, ma a stimolare gli editori contribuiva anche il fatto che la Russia degli zar non volle mai aderire alle convenzioni internazionali sui diritti di autore. A Varsavia, il centro maggiore della nostra editoria, vengono allora pubblicate centinaia di romanzi stranieri, tra i quali la narrativa italiana occupa un posto di riguardo. Basti dire che negli anni ottanta escono, in rapida successione, tre romanzi „mondani” di Verga - *Il marito di Elena*, *Eva* ed *Eros* - seguiti dai *Malavoglia* e da diverse novelle, e che entro la fine del secolo usciranno diversi romanzi di D'Annunzio, Fogazzaro, De Amicis, Matilde Serao, e anche opere di minori, come Enrico Castelnuovo e Salvatore Farina¹. Poco più tardi, nel 1904, si pubblica a Varsavia la prima traduzione polacca di un romanzo della Deledda, *Dopo il divorzio* (1902).

La traduttrice è Wila Zyndram-Kościałkowska che tradusse, qualche anno prima, *Il fuoco* di Gabriele D'Annunzio e che tradurrà anche, nel 1906, *Cenere* (1904)³; siccome tra la prima e la seconda versione corrono soltanto due anni, si può essere sicuri che la Deledda piacque immediatamente ai lettori polacchi. *Cenere*, poi, ebbe un successo particolare, perché subito dopo la prima traduzione ne uscì una seconda, ad opera di un'altra traduttrice e in una città diversa⁴. La pubblicazione dei primi romanzi della scrittrice nuorese in polacco avviene quasi contemporaneamente a quella dei romanzi della Serao (*Suor Giovanna della Croce*, trad. pol. 1902; *Castigo* trad. pol. 1903)⁵ le cui opere, tuttavia, erano note al pubblico polacco fin dal decennio precedente; il che potrebbe significare che la napoletana abbia preparato il terreno, per così dire, alla sua collega sarda, essendosi sparsa la voce tra gli editori polacchi che in Italia vi sono donne che sanno scrivere libri. Tuttavia, mentre la popolarità, seppur limitata, di „donna Matilde” continua da noi ancora per parecchio tempo (due versioni nel 1910, altre due nel 1919, e qualcuna anche più tardi)⁶, quella della Deledda si interrompe bruscamente con la pubblicazione in polacco della *Giustizia* (1899) nel 1909 (tradotto sempre dalla Zyndram-Kościałkowska)⁷, per riprendere soltanto dopo l'attribuzione alla scrittrice sarda del premio Nobel. È vero che, nel 1924, due novelle deleddiane furono inserite in una antologia di testi narrativi italiani dell'800, accanto ai racconti di D'Annunzio, della Serao, di Enrico Castelnuovo, ecc.⁸; ma un autentico *revival* si avrà solo dopo il 1926.

Siamo ormai, e da parecchi anni, nella Polonia libera dove l'interesse per la narrativa italiana cresce ulteriormente. Si traducono o si ritraducono i classici, come Boccaccio, Machiavelli, Aretino; dei contemporanei si seguita a tradurre D'Annunzio, Papini, la Serao, Annie Vivanti; si scopre la narrativa di Pirandello e di Giuseppe Antonio Borgese, ma anche quella di Guido da Verona e, duole dirlo, di Pitigrilli (Dino Segre)⁹. Sui romanzi della Deledda, premio Nobel, si precipitano subito diversi traduttori. Il più degno di nota è indubbiamente Leopold Staff (1878-1957), ottimo poeta, una delle glorie della nostra letteratura novecentesca, il quale, specie da giovane, tradusse parecchio dall'italiano, lingua che conosceva molto bene; sono sue le pregevoli versioni delle poesie di Michelangelo, dei *Fioretti* di S. Francesco, di alcuni romanzi dannunziani, ecc. Della scrittrice nuorese scelse significativamente due romanzi, uno vecchio e uno nuovissimo: *Nostalgie* (1905)¹⁰ e *Annalena Bilsini* (1927)¹¹, in modo da poter presentare al pubblico polacco, nella bella collana „Premi Nobel” di una editrice di Poznań con la quale collaborava, opere nate in due periodi diversi. Entrambe le versioni, eseguite molto bene, sono precedute da brevi prefazioni del direttore della collana, Stanisław Wasylewski, di cui più avanti. Staff merita certamente parole di lode; osserverò soltanto che egli avrebbe forse potuto scegliere tra le opere che noi, oggi, consideriamo le più belle, come *Colombi e sparvieri*, *Elias Portolu*, *L'edera*, *Marianna Sirca*, *Il segreto dell'uomo solitario*, o *Canne al vento*. Di tutte queste opere, purtroppo, fu tradotta solo l'ultima, e, per giunta, piuttosto male¹². La traduttrice aveva in effetti qualche difficoltà perfino con la propria lingua; la sua versione di *Canne al vento* (si tratta, sia detto tra parentesi, dell'ultimo romanzo della Deledda tradotto in polacco) fu giudicata con severità dalla critica¹³. Sono fatte meglio le traduzioni di altri romanzi deleddiani che risalgono tutte alla fine del terzo decennio del nostro secolo: *La fuga in Egitto* (ed. it. 1925)¹⁴, *I naufraghi in porto* (1920; com'è noto, si tratta di una nuova ed. di *Dopo il divorzio*)¹⁵, e *La via del male* (1.a ed. 1896, ed. definitiva 1906)¹⁶. La migliore delle tre mi sembra questa ultima, a cura di Julia Dicksteinówna, traduttrice molto rinomata, seconda forse solo a Leopold Staff. La Dicksteinówna, donna colta e intelligente, era anche studiosa di letteratura italiana¹⁷, e poteva aver letto il famoso articolo di Luigi Capuana su *La via del male*; forse così si spiega la sua decisione di tradurre proprio questo romanzo. Comunque fossero andate le cose, c'è da rallegrarsi che al lettore polacco sia stato reso accessibile, seppure con considerevole ritardo, anche l'opera che aveva segnato l'entrata „ufficiale” della scrittrice sarda nel mondo delle lettere italiane.

Nel periodo tra le due guerre non si registrano altre traduzioni. La versione di *Annalena Bilsini* a cura di Leopold Staff sarà ristampata due volte nei tempi a noi molto più vicini: nel 1957 e nel 1985¹⁸. La seconda ristampa, preceduta da un saggio introduttivo di Józef Heistein di cui oltre, è accompagnata da due novelle, *Le tredici uova* e *Un grido nella notte*, tradotte dallo stesso studioso. È probabile che qualche altra novella della De-

ledda sia stata tradotta e pubblicata nella stampa quotidiana o periodica, in epoche diverse. Sappiamo con certezza, invece, che nel 1931 uscì in territorio polacco una scelta di novelle deleddiane in lingua ucraina¹⁹.

La Deledda, con nove romanzi²⁰ e alcune novelle tradotte in polacco, è dunque la scrittrice italiana che cede il passo, e di stretta misura, soltanto a Matilde Serao la cui popolarità in Polonia, tuttavia, tramontò definitivamente con la sua scomparsa nell'ormai lontano 1927. Vediamo adesso che cosa aveva da dire, su una autrice tanto tradotta, la nostra critica letteraria.

La traduttrice Wila Zyndram-Kościałkowska che, al pari della Dicksteinówna (ma forse con minor fortuna) si occupò anche di studi letterari, dedico alla Deledda un capitoletto del suo lungo saggio sulla narrativa italiana contemporanea pubblicato, alla vigilia della prima guerra mondiale, in un'importante rivista di Varsavia, „Sfinks” (Sfinge)²¹, che riservava molto spazio alle lettere italiane (la Dicksteinówna vi pubblicò, tra l'altro, la sua bella versione della *Cetra d'Achille* di Giovanni Pascoli). La Zyndram-Kościałkowska, dopo aver parlato, in maniera abbastanza dettagliata, di De Amicis, D'Annunzio e Fogazzaro, si sofferma dunque brevemente sulla Deledda. Il posto della scrittrice nuorese tra i narratori italiani contemporanei – scrive – è del tutto particolare, e ciò per due motivi: la „primitività” del suo talento e l'ambientazione delle sue opere. Donna di pochi studi e di poche letture, la Deledda trovò nella sua isola ancora a metà selvaggia la vera fonte di ispirazione: lo dimostrano *I racconti sardi*, *Anime oneste*, *La via del male*, *La giustizia*, *Il vecchio della montagna*. I suoi capolavori sono *Dopo il divorzio* e *Cenere* in cui troviamo „la realtà poeticamente trasformata; sono romanzi popolari e insieme raffinati”, ricchi di personaggi che profondamente ci impressionano, da „vegliardi statuari e matrone robustissime” a „vedove sempre memori dei loro mariti briganti e fanciulle fresche come la primavera”. La visione del mondo della Deledda – prosegue la Zyndram-Kościałkowska – è assolutamente originale, la sua sincerità è totale, non contaminata da nessuna traccia di affettazione. Le anime dei suoi protagonisti primitivi e ingenui „sono deboli nella loro forza impetuosa ed esplosiva, e forti nella loro pietosa debolezza; possono quindi sovente competere con le anime create dal genio cupo di Dostojewski”. Le comprendiamo però più facilmente perché „non sono immerse nel filosofeggiare e nel misticismo; rassegnate sì, ma mai riconciliate con il male e con la sfortuna, aspirano invece a sopprimere il male”. Il confronto con Dostojewski mi sembra di una certa importanza. La Deledda – afferma ancora l'autrice polacca – tradisce sé stessa allorché si allontana dalla tematica relativa alla sua isola. Ne testimonia il romanzo *Nostalgie*, di ambiente romano, opera altamente discutibile la cui protagonista Regina viene definita un personaggio troppo condiscendente, addirittura equivoco. Ma *Nostalgie* è una eccezione, un momento di debolezza; superata la crisi, la Deledda ritorna quella di prima con *L'edera*, *Il nonno*, *Il nostro padrone*. Si vede che la Zyndram-Kościałkowska non

fece in tempo a leggere *Colombi e sparvieri* (1912), nè tantomeno *Canne al vento* (1913), perché ne avrebbe certamente parlato con entusiasmo. Essa fu indubbiamente affascinata dai paesaggi „bagnati dai raggi del sole e dal chiaro di luna”, con „case di contadini poveri e di notabili, parchi recintati, cortili deserti, mulini e frantoi, osterie di campagna, chiesette sperdute tra i monti”; affascinata dalla Sardegna, insomma, che la scrittrice nuorese seppe dipingere con tanta maestria.

Dopo l'intervento della Zyndram-Kościałkowska vi fu un lungo silenzio che si spiega facilmente con l'assenza delle traduzioni. Ci volle l'assegnazione del premio Nobel per rendere la Deledda interessante ai traduttori, ai critici e ai pubblicisti in genere. Alcune tra le maggiori riviste culturali della Polonia dell'anteguerra dedicarono infine alla scrittrice sarda la loro attenzione.

Va nominato soprattutto „Przegląd Współczesny” (Rivista contemporanea), il mensile di Cracovia diretto da Stanisław Wędkiewicz, ordinario di lingue e letterature romanze in quella Università. Tra i collaboratori stranieri di questa rivista vi furono due italiani: la scrittrice (di scarsissima notorietà, a dire il vero) Nelly Nucci e lo slavista Enrico Damiani, docente nell'Università di Roma. Entrambi pubblicarono, nel 1928, brevi cenni informativi sulla Deledda in seguito alla premiazione²². Nello stesso anno si poteva leggere, su „Przegląd Współczesny”, un altro contributo più consistente, intitolato *I romanzi sardi* di Grazia Deledda e dovuto a una studiosa polacca, Zdana Matuszewicz, allora giovane assistente presso la Cattedra di lingue e letterature romanze dell'ateneo di Cracovia²³. È una analisi succinta ma abbastanza accurata della narrativa deleddiana con il particolare riguardo all'ambientazione sarda (paesaggi, costumi, credenze popolari, valori spirituali, caratteri dei personaggi; importanza fondamentale della *couleur locale* quale distintivo dell'arte della Deledda). I motivi principali dei romanzi deleddiani di ambiente sardo sono, secondo la Matuszewicz, il conflitto tra l'amore e il dovere e l'esaltazione dello spirito di sacrificio. Il determinismo della scrittrice, la sua visione del mondo essenzialmente pessimistica, non escludono tuttavia l'amore per la vita, osserva infine l'autrice polacca che ha cercato innanzi tutto di far risaltare „l'esotismo” delle opere prese in esame: *Il vecchio della montagna*, *Elias Portolu*, *Cenere*, *Nel deserto*, *Canne al vento*, *L'incendio nell'oliveto*, *I naufraghi in porto*.

Non aggiunge molto ai due precedenti il saggio della dr. J. Rostkowska, che avrebbe tradotto inoltre, di lì a poco, *I naufraghi in porto*. Intitolato semplicemente Grazia Deledda, ultimo premio Nobel, esso fu pubblicato in un'altra importante rivista di Cracovia, „Przegląd Powszechny” (Rivista universale), di orientamento cattolico, sempre nel 1928²⁴. Vorrebbe essere un tentativo di presentare l'intera opera della Deledda fino all'anno dell'attribuzione del premio internazionale; ma in pratica si limita anch'esso ai romanzi di ambiente sardo, e non tutti. La Deledda è una scrittrice regionalista, ribadisce la Rostkowska. La sua opera è tanto strettamente

legata alla Sardegna che parlarne significa parlare della realtà sarda. Gli abitanti dell'isola sono sempre in lotta contro una natura ostile e spietata. I veri sardi sono pastori di montagna: coraggiosi, fieri, amanti della libertà, sempre pronti a difendere il loro onore, le loro donne e i loro beni; si spiegano così le sanguinose faide, ecc., di cui in *Colombi e sparvieri* e in *Marianna Sirca*. Per i sardi conta soprattutto la legge morale, la voce della coscienza; vi contribuisce la loro profonda religiosità. La forza delle tradizioni, la pressione della comunità condizionano l'individuo. Regna sovrano il culto della famiglia e della donna, madre e sacerdotessa del focolare. La Deledda dipinge con precisione gli ambienti, i costumi, i rapporti sociali, ecc. della Sardegna; la sovrabbondanza di particolari genera talvolta una certa monotonia. La fede nella provvidenza divina, presente in tutte le opere della scrittrice, pur essendo fortemente tinta di fatalismo, presuppone l'amore per la vita (la Rostkowska concorda dunque con la Matuszewicz). Il linguaggio della Deledda, semplice e scarno, riflette la forza e la spontaneità dell'anima sarda; nessuna concessione alla retorica, nessun artificio. La Rostkowska sottolinea infine, riallacciandosi questa volta alla Zyndram-Kościałkowska, l'assoluta originalità della Deledda nei confronti dei grandi della letteratura italiana della epoca; neanche una parola sul decadentismo della scrittrice nuorese di cui, alla fine degli anni venti, non si parlava ancora.

Come abbiamo visto, in conseguenza dell'attribuzione del premio Nobel alla Deledda, si occuparono di lei due periodici di Cracovia. Sembrerà senz'altro strano, ma la più prestigiosa rivista della Polonia di allora, „Wiadomości Literackie” (Notizie letterarie) di Varsavia, non manifestò quasi nessun interesse per la scrittrice sarda neanche in quella occasione. Dallo spoglio si ricava soltanto una succinta nota informativa di seconda mano (tratta da una rivista francese) e qualche brevissimo accenno ai romanzi deleddiani che venivano pubblicati in quegli anni in Italia e in Polonia²⁵. Eppure con „Wiadomości Literackie” collaborava un noto *italianisant*, Edward Boyé, e vi si parlava spesso di scrittori italiani anche principianti, come Moravia, Vittorini, Bernari, Malaparte.

Non trascurò la Deledda, invece, il direttore della collana „Premi Nobel”, Stanisław Wasylewski, che ho già avuto modo di nominare²⁶. Le sue succinte prefazioni alle versioni di Leopold Staff vanno considerate tuttavia, più che altro, una prova della sua scarsa competenza nella materia. Della Deledda sapeva ben poco; si capisce subito che, a differenza delle autrici polacche di cui sopra, l'aveva poco letta. Ripete dunque le solite cose sulla Sardegna dove „tutto è diverso: uomini e cuori, natura e legge, storia e Dio”, e sulla importanza del paesaggio sardo nelle opere della scrittrice nuorese i cui romanzi migliori sono, a suo avviso, *Colombi e sparvieri* e *Elias Portolu*. La Deledda gli ricorda una famosa scrittrice polacca sua contemporanea, Maria Rodziewiczówna (1863-1944), autrice di numerosi romanzi e novelle tra cui il celebre *Dewajtis* (1889), tradotto in molte lingue (ma non in italiano). Il confronto non sembra azzeccato:

la Rodziewiczówna era scarsamente originale e di non molto ingegno. La sua narrativa – in cui troviamo, è vero, il culto del lavoro fisico e molti protagonisti saldamente legati alla terra e alla natura – divenne popolare soprattutto grazie alla forte carica patriottica che la caratterizzava (la difesa del suolo polacco contro i dominatori stranieri, simboleggiata in *Dewajtis* dalla quercia secolare da cui il romanzo prende il nome). Va comunque rilevato il tentativo di Wasylewski di trovare, tra gli scrittori polacchi, qualcuno che si potesse paragonare alla Deledda. A proposito di *Nostalgie*, libro al quale dovrebbe riferirsi direttamente il suo brevissimo saggio, Wasylewski dice soltanto che è „un romanzo all'antica, naturalista ma non troppo”, dove le passioni violente, proprie dei montanari sardi, vengono tradotte abilmente in un linguaggio mondano e fanno nascere un intrigo da salotto, rappresentato con molta bravura. *Annalena Bilsini*, invece, è per lo stesso critico „una chiacchierata su vari argomenti di attualità (...) Non è un film, è un caleidoscopio”, dove un posto importante spetta alla musoliniana battaglia del grano „che presiede agli sforzi delle mani indurite dal lavoro e delle anime chine sulla propria coscienza come su un pozzo”. La singolarità dell'immagine non riesce a cancellare la banalità del pensiero. Wasylewski raccomanda infine ai polacchi la lettura di *Annalena Bilsini* anche perché utile per comprendere più a fondo la narrativa di Maria Rodziewiczówna, per la quale sembra nutrire una venerazione particolare.

Per quanto riguarda il periodo tra le due gurre segnalerò ancora, ma piuttosto per il dovere di cronaca, perché molto sbrigativo, il giudizio sulla Deledda di Maurycy Mann, nominato varie volte in questo volume²⁷. È una scrittrice regionale – afferma Mann – e dal punto di vista artistico contano soprattutto i suoi primi romanzi grazie alla pittura dei paesaggi, dei costumi, ecc. Esalta il senso del dovere, lo spirito di sacrificio; con il passare degli anni si accentua il suo moralismo. Di fantasia ne ha poca, si aiuta evocando le memorie della sua isola. Siamo nel 1933, il ricordo del premio Nobel attribuito alla Deledda è ormai lontano; è vero che, un anno più tardi, sarà ancora pubblicata la traduzione polacca di *Canne al vento*, ma la scrittrice – lo si vede bene – non interessa più né il pubblico, né la critica. Perfino la notizia della sua morte venne accolta con indifferenza. A quanto mi risulta, la registrò un solo periodico con un articoletto di circostanza: „(La Deledda) era una grande artista (...) che seppe comprendere l'anima e la natura della Sardegna”, e altri luoghi comuni del genere²⁸.

Dopo la seconda guerra mondiale le case editrici polacche – ormai quasi tutte di proprietà dello Stato – avevano rivolto dapprima la loro attenzione, per quanto riguarda la narrativa italiana, al cosiddetto neo-realismo, il che si spiega facilmente con motivi politici. Venne poi il turno di molti altri scrittori classici e contemporanei, da Boccaccio a Tomasi di Lampedusa, tanto per fare qualche nome. Ancora più di recente si è ritradotto addirittura qualche romanzo di D'Annunzio, di Fogazzaro e di

Pirandello. La Deledda è stata meno fortunata. Nel 1957 si era avuta, come ricordiamo, una ristampa di *Annalena Bilsini* tradotta da Staff; e nel 1985, la stessa versione è stata ripubblicata di nuovo, in una bella edizione curata da Józef Heistein per la prestigiosa collana "Biblioteka Narodowa" (Biblioteca nazionale) che raccoglie le più valide opere polacche e straniere. Si tratta dunque di un riconoscimento che la scrittrice sarda certamente si meritava (nella citata collana le opere di autore italiano sono pochissime); ma nuove traduzioni non ci sono state.

Il curatore della edizione di cui sopra, Józef Heistein, ordinario di lingue e letterature romanze nell'Università di Wrocław (Breslavia) e autore, tra l'altro, di una Storia della letteratura italiana in polacco in cui aveva parlato brevemente della Deledda²⁹, ha premesso al testo di *Annalena Bilsini* - come ho già avuto modo di accennare - un ampio saggio introduttivo sul quale adesso mi soffermerò³⁰. Heistein presenta innanzi tutto, accanto alla vita e alla produzione letteraria della Deledda, i giudizi su di lei della critica italiana, osservando giustamente che, dalla fine della seconda guerra mondiale all'inizio degli anni settanta, la scrittrice nuorese non era tra gli autori più studiati e che comunque, nei vari manuali di storia della letteratura italiana, le spettò un posto abbastanza modesto; un risveglio degli studi si è avuto in pratica solo con il centenario della nascita e il convegno di Nuoro nel 1972. In seguito Heistein parla brevemente della storia d'Italia nel periodo postunitario e della Sardegna ai tempi della Deledda, valendosi soprattutto della relazione di Girolamo Sotgiu al convegno di Nuoro nel 1972. Dopo aver caratterizzato l'epoca, egli colloca la Deledda tra verismo e decadentismo, e deve quindi esaminare rapidamente queste due correnti letterarie, per giungere alla conclusione che la scrittrice nuorese seppe assumere un atteggiamento di equidistanza nei confronti di entrambe, e che il valore intrinseco dell'opera deleddiana consiste innanzi tutto nel suo profondo spirito umanitario. Heistein esamina poi i contenuti della narrativa dell'autrice sarda che si possono raggruppare, a suo avviso, in due vaste categorie: la sociale e la morale. La società rurale che la Deledda di preferenza descrive, viene da lei rappresentata come una collettività statica e chiusa che potrebbero simboleggiare i tre vecchietti „senza età" della novella *Un grido nella notte*. L'asse portante di tale società arcaica e immutabile è evidentemente la famiglia di tipo patriarcale, o piuttosto matriarcale, vista la parte importantissima che vi spetta alla donna. La famiglia va difesa, e occorre badare al suo benessere materiale. Questo benessere che si raggiunge faticosamente attraverso il lavoro, corre il rischio di venir distrutto quando gli uomini dimenticano i precetti della morale cristiana. Così la problematica sociale si unisce a quella morale, il che succede, secondo il critico polacco, in quasi tutte le opere deleddiane, con le inevitabili varianti. La morale cristiana è per la scrittrice un punto di riferimento costante, anche se il suo atteggiamento nei confronti della Chiesa e del clero si rivela talvolta polemico.

Nella parte del saggio dedicata all'arte narrativa della Deledda, il critico

polacco passa rapidamente in rassegna una serie dei suoi romanzi, dalla *Via del male* a *Canne al vento*, per soffermarsi più a lungo, com'è giusto, su *Annalena Bilsini*. Il romanzo viene sottoposto a un'accurata analisi che sarebbe tuttavia ozioso riferire in questa sede. In conclusione, Heistein afferma che l'arte della Deledda segue l'evoluzione della narrativa europea tra l'otto - e il novecento, conservando nondimeno una indiscussa originalità. Con il critico concorda, in linea di massima, Joanna Ugniewska, anche lei docente universitaria (a Varsavia) e autrice di una Storia della letteratura italiana del novecento in polacco³¹; mette però in rilievo il lirismo e l'ingenuità della narrativa deleddiana che si spiegano, a suo parere, con la distanza che separava la Sardegna, anche sul piano culturale, dal resto dell'Italia.

Il saggio di Heistein, che ho presentato sopra un po' alla carlona, costituisce con certezza il più valido contributo che la critica polacca abbia dedicato alla scrittrice nuorese. Come abbiamo visto, la di lei fortuna in Polonia, breve ma intensa, fu legata essenzialmente all'assegnazione del premio Nobel. Il motivo principale dell'interesse che la narrativa della Deledda suscitò per un certo tempo in Polonia, fu indubbiamente il suo regionalismo; la Sardegna, infatti, è sempre stata considerata dai polacchi una terra remota, quasi esotica. Sarebbe quindi opportuno mettere a disposizione dei nostri lettori, in buona traduzione, non più *Annalena Bilsini*, ma qualche romanzo di ambiente sardo, come, tanto per fare un esempio, *Colombi e sparvieri*.

NOTE

¹ Cfr. sotto, p. 193.

² G. Deledda, *Po rozwodzie*, trad. W. Zyndram-Kościałkowska, Varsavia 1904, 2 voll.

³ Id., *Popiół*, trad. W. Zyndram-Kościałkowska, Varsavia 1906.

⁴ Id., *Popiół*, trad. K. Dzieduszycka, Leopoli 1907.

⁵ Cfr. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie* (Relazioni letterarie polacco-italiane, bibliografia), Toruń 1949, p. 224.

⁶ *ibid.*

⁷ G. Deledda, *Sprawiedliwość*, trad. W. Zyndram-Kościałkowska, Varsavia 1909.

⁸ Id., *Dwie sprawiedliwości. Na studiach w Rzymie* in *Proza włoska XIX w.* (La narrativa italiana del XIX sec.), trad. I. Strycharski, Leopoli 1924.

⁹ Cfr. sotto, p. 194.

¹⁰ G. Deledda, *Tęsknoty*, trad. L. Staff, pref. S. Wasylewski, Poznań 1928.

¹¹ Id., *Annalena Bilsini*, trad. L. Staff, pref. S. Wasylewski, Poznań 1929.

¹² Id., *Trzcina na wietrze*, trad. I. Ratinowa, Varsavia 1934.

¹³ Cfr. M. Brahmer, *Literatura włoska* (Letteratura italiana; rassegna delle traduzioni), „Rocznik literacki”, Varsavia 1934.

- 14 G. Deledda, *Ucieczka do Egiptu*, trad. S. Olgierd, Varsavia 1928.
- 15 Id., *Rozbitkowie w przystani*, trad. J. Rostkowska, Varsavia 1929.
- 16 Id., *Po grzesznej drodze*, trad. J. Dicksteinówna, Varsavia 1929, 2 voll. (si tratta, forse, di una ristampa).
- 17 Cfr. W. Preisner, cit., p. 88.
- 18 G. Deledda, *Annalena Bilsini*, trad. L. Staff, Łódź 1957; Id., *Annalena Bilsini*, trad. L. Staff, *Trzynaście jaj. Nocny krzyk*, trad. J. Heistein, a cura di J. Heistein, Wrocław 1985 (collana „Biblioteka Narodowa”, serie II, n. 215).
- 19 trad. M. Ostroverch, Lviv (Leopoli) 1921.
- 20 O otto, se consideriamo *I naufraghi in porto* una semplice ristampa di *Dopo il divorzio*.
- 21 W. Zyndram-Kościałkowska, *Z beletrystyki włoskiej* (La narrativa italiana), „Sfinks”, Varsavia, voll. 23-24, 1913; il cap. sulla Deledda è nel vol. 24, pp. 412-417.
- 22 „Przegląd Współczesny”, Cracovia, vol. XXVII, 1928, pp. 117-120 e 291-294.
- 23 Z. Matuszewicz, *Powieści sardyńskie Grazii Deleddy* (I romanzi sardi di G. D.), ibid., vol. XXVII, 1928, pp. 343-351. La Matuszewicz redigerà inoltre, molto più tardi, la breve voce *Deledda* per *Mały Słownik pisarzy włoskich* (Piccolo dizionario degli scrittori italiani), Varsavia 1969, pp. 71-72.
- 24 J. Rostkowska, G. D., *ostatnia laureatka nagrody Nobla*, „Przegląd Powszechny”, Cracovia, vol. 179, 1928, pp. 96-110.
- 25 v. „Wiadomości Literackie”, n. 17 del 1925, n. 46 del 1927, n. 28 del 1929.
- 26 v. sopra, note 10 e 11.
- 27 M. Mann, *Literatura włoska* (Letteratura italiana) in AA. VV., *Wielka literatura powszechna* (Grande letteratura universale), Varsavia 1933, II, 1; sulla Deledda v. pp. 245 sg.
- 28 K. Pauly, G.D., *kobieta artystka* (G. D., donna artista), „Tygodnik Ilustrowany” (Rivista illustrata), 1936, n.36.
- 29 J. Heistein, *Historia literatury włoskiej* (Storia della letteratura italiana), Wrocław 1979; sulla Deledda v. p. 220 sg.
- 30 Id., *Wstęp* (Introduzione) a G. Deledda, *Annalena Bilsini*, cit., (v. sopra, nota 18), pp. III-LXXI.
- 31 J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX w.* (Storia della letteratura italiana del '900), Varsavia 1985, p. 84 sg.

LUIGI PIRANDELLO

(romanzi e atti unici)

La prima opera teatrale di Pirandello giunta in Polonia, *Sei personaggi in cerca d'autore*, fu rappresentata al Teatr Mały (Piccolo Teatro) di Cracovia il 10 novembre 1923, esattamente due anni e mezzo dopo la *première* al Teatro Valle di Roma. Un noto critico teatrale di quei tempi e uno dei massimi esponenti della cultura polacca tra le due guerre, Tadeusz Boy-Żeleński, pubblicò in tale occasione su un quotidiano di Cracovia una serie di tre articoli dedicati al teatro pirandelliano¹. In uno di essi leggiamo, accanto ad alcune considerazioni su *Enrico IV*, questa frase a proposito di Pirandello, „autore ormai famosissimo”: „Sembra che per molto tempo avesse scritto dei romanzi i quali, tuttavia, non hanno contribuito alla sua fama”. Così, il nostro critico, bene informato per quanto riguarda la produzione teatrale dello scrittore siciliano, ignora del tutto i suoi romanzi; e siamo nel 1923, quasi vent'anni dopo la pubblicazione del *Fu Mattia Pascal*.

Le commedie pirandelliane furono, sin dall'inizio, accolte benissimo dal pubblico polacco: a *Sei personaggi* seguirono, in rapida successione, *Enrico IV*, *Così è (se vi pare)*, e varie altre. Crebbe anche l'interesse per l'autore che fu perfino intervistato, nel marzo del 1926, dall'inviato speciale di „Wiadomości literackie” (Notizie letterarie), la più importante rivista letteraria della capitale; e una scultrice polacca, residente in Italia, volle eseguire il suo busto². Dei romanzi, però, neanche una parola per diversi anni, se prescindiamo da un trafiletto in cui, sempre su „Wiadomości literackie”, si annuncia allegramente che „Pirandello è tornato alla narrativa pubblicando il romanzo *Eva*, ecc.”³; segue un riassuntino del progettato, e mai pubblicato, romanzo *Adamo ed Eva*.

Nel 1928 esce infine la traduzione del *Fu Mattia Pascal*, fatta piuttosto male⁴. Non mi risulta sia stata recensita sui giornali, non la menziona nemmeno la rivista „Wiadomości literackie” che segue peraltro abbastanza da vicino le novità letterarie italiane e che, parlando di Pirandello a proposito della sua nomina ad accademico d'Italia, gli attribuisce ormai anche la qualifica di romanziere⁵. Un giudizio favorevole sul *Fu Mattia Pascal* lo troviamo invece nell'introduzione a una scelta di novelle di Pirandello uscita nel 1929⁶. La traduttrice, che nomina anche *L'esclusa*, vi scrive che la storia del morto-vivo è senza alcun dubbio il migliore romanzo pirandelliano e che „ancora oggi si legge con il più vivo interesse”. Tale giudizio è condiviso da Maurycy Mann, autore di una breve *Storia della letteratura italiana* pubblicata pochi anni più tardi⁷.

Se la prima versione polacca del *Fu Mattia Pascal* dev'essere chiamata brutta, quella dei *Quaderni di Serafino Gubbio*⁸ merita senz'altro la qualifica di bruttissima⁹. Dirò soltanto che la traduttrice, con rara disinvoltura, diede al suo testo il titolo banalissimo e del tutto abusivo di „Vamp” (in pol. con la „v” doppia), spostando così arbitrariamente l'attenzione del lettore sul personaggio della Nestoroff: una flessuosa figura femminile indossante vestito bianco da sera e lunghi guanti neri, la bocca dipinta di rosso, campeggia anche sulla copertina, sopra il titolo stampato a caratteri rosso fuoco. È evidente che, nell'intento della traduttrice e dell'editore, il libro era destinato a un pubblico dai gusti facili, avido di sensazione.

Il merito di aver presentato al lettore polacco – sempre molto succintamente – tutti i romanzi pirandelliani spetta a un italiano. In occasione dell'assegnazione a Pirandello del premio Nobel, il benemerito critico e storico del teatro Silvio D'Amico scrive per una rivista letteraria di Cracovia un articolo in cui esamina anche la narrativa dell'illustre siciliano¹⁰. Dopo aver ribadito l'importanza del *Fu Mattia Pascal* e sottolineato lo scarso successo de *I vecchi e i giovani*, e soprattutto del *Si gira...*, egli si sofferma un po' più a lungo su *Uno, nessuno e centomila* che gli appare particolarmente rappresentativo. Il suo bell'articolo è dedicato principalmente al teatro pirandelliano; anzi, egli tiene ad affermare fin dalle prime righe che il discreto interessamento del pubblico italiano per la narrativa di Pirandello è dovuto largamente allo strepitoso successo delle sue commedie.

Nella stessa rivista di Cracovia pubblica un ampio saggio su Pirandello un giovane studioso polacco, più tardi professore di letteratura polacca all'Università di Wroclaw, Władysław Floryan¹¹; siamo nel 1936, e le commedie del Nostro sono sempre molto gradite al pubblico. Anche Floryan scrive dunque soprattutto del teatro pirandelliano, ma cerca di non trascurare la narrativa. Le sue considerazioni poggiano essenzialmente sui notissimi, ma allora abbastanza nuovi, lavori di Tilgher e di Pasini. Egli parte dal presupposto che il romanzo come genere non è confacente all'immaginazione dello scrittore siciliano. Soltanto nel *Fu Mattia Pascal*, e parzialmente anche nel *Turno* e nei *Quaderni di Serafino Gubbio* (Floryan non usa più il titolo *Si gira...*) Pirandello sarebbe riuscito a trattare adeguatamente una materia romanzesca piuttosto vasta, mentre gli altri suoi romanzi sarebbero „annegati nel mare di una fredda argomentazione intellettualistica” e potrebbero servire tutt'al più a coloro che intendono studiare il suo pensiero filosofico. Il *Fu Mattia Pascal* viene confrontato con le novelle *La verità* e *La morta e la viva*, nelle quali l'incidenza della tilgheriana Forma, cioè delle norme di convivenza sociale a carattere fisso e decisivo, rende assurda l'esistenza dei protagonisti. Nel romanzo succede proprio il contrario, ma l'effetto è identico: una vita umana liberata dal peso della Forma, che rende l'individuo parte della collettività, si rivela ugualmente assurda. Queste sono – osserva Floryan – le prime manifestazioni del relativismo pirandelliano. Egli analizza poi il romanzo per

affermare che il suo significato ultimo è tremendo, poiché la vita vi appare come un labirinto senza uscita, nel quale l'uomo si dibatte disperatamente, condannato in anticipo a una vergognosa sconfitta. Un altro esempio del relativismo pirandelliano lo troviamo – prosegue Floryan – nell'*Uno, nessuno e centomila*, il cui titolo stesso riassume in sé la teoria dello scrittore agrigentino. Anche qui la conclusione è paurosa: Vitangelo Moscarda ha vinto tutti coloro che si prendevano gioco della sua personalità, ma la vendetta sui familiari lo ha costretto a rinunciare a una vera vita individuale e, pertanto, ha distrutto proprio la sua personalità che egli con tanto accanimento aveva cercato di difendere. È impossibile tanto comprendere se stessi quanto comunicare con gli altri, e la nostra individualità ne viene costantemente deformata. Il pessimismo di Pirandello è spietato – conclude Floryan – ma il suo intento è di mettere gli uomini in guardia contro le insidie che tende loro la vita. Il mondo è irrazionale e pericoloso, e le nostre facoltà conoscitive non bastano per spiegarlo; dobbiamo quindi badare a difenderci, e rinunciare per sempre alla ricerca delle verità assolute.

Le considerazioni di Floryan costituiscono tuttora, dopo oltre un mezzo secolo, il migliore e il più dettagliato contributo polacco agli studi sui romanzi del Nostro. In effetti, non regge certamente al paragone l'articolo in memoriam apparso subito dopo nella già citata „Wiadomości literackie”¹² in cui si menzionano genericamente i „vari ottimi romanzi” di Pirandello, „sottovalutati per molti anni dalla critica italiana”. L'articolista si sofferma brevemente, e per dirne le solite cose, solo sul *Fu Mattia Pascal* che però deve aver letto piuttosto in fretta: altrimenti non avrebbe scritto che Adriano Meis si suicida davvero. Poche e insignificanti osservazioni sullo stesso romanzo contiene il cervelletto volumetto dedicato, alla vigilia della seconda guerra mondiale, al Pirandello nel teatro italiano ed europeo da un autore d'altronde completamente sconosciuto¹³.

I romanzi di Pirandello sono stati giudicati piuttosto sfavorevolmente dal maggiore dei nostri italianisti, Mieczysław Brahmer, studioso del teatro pirandelliano. In un articolo del 1936 in cui viene menzionata la traduzione polacca dei *Quaderni di Serafino Gubbio*, egli ebbe a scrivere in particolare: „Le nostre traduttrici scelgono del Pirandello piuttosto i romanzi (che le novelle), rendendo così un pessimo servizio all'autore. Sui romanzi del Pirandello pesa sovente un filosofeggiare carico di ragionamenti sofisticati, mentre sul piano estetico essi non raggiungono il dovuto equilibrio tra la rappresentazione dalla realtà e il commento che l'accompagna. Non è diverso il caso dei *Quaderni di Serafino Gubbio...*” In questa ultima opera il critico trova tuttavia alcuni aspetti interessanti: „uno sguardo gettato dietro le quinte da un uomo di teatro avvezzo al contatto diretto con il pubblico; una protesta contro la meccanizzazione della vita contemporanea il cui simbolo l'autore vede proprio nel cinema”. Trattando molto più tardi, nello stesso periodico, di una raccolta di novelle pirandelliane pubblicate in polacco, Brahmer riafferma la sua opinione: i romanzi di

Pirandello, tranne il *Fu Mattia Pascal*, sono per lui „di scarso interesse”¹⁵. Il *Fu Mattia Pascal* è infatti l'unico romanzo che egli abbia nominato nella voce *Pirandello* del Dizionario degli scrittori italiani, in polacco¹⁶. Di questo fortunato libro, ritradotto da noi di recente¹⁷, parla anche Lesław Eustachiewicz in un agile volumetto su Pirandello, dove vengono inoltre menzionati tutti gli altri romanzi dell'autore agrigentino¹⁸. Aggiungerò infine che negli ultimi anni è uscito in polacco uno dei meno noti romanzi di Pirandello, *Il turno*¹⁹. Entrambe le versioni di Stanisław Kasprzysiak sono indubbiamente di buon livello e colmano una importante lacuna.

Passiamo ora agli atti unici. Nella Polonia dell'anteguerra sembra che essi fossero quasi totalmente ignorati. Lo Vecchio-Musti nella sua pregevole, ma purtroppo molto incompleta bibliografia delle traduzioni straniere – per la Polonia essa è aggiornata (se così si può dire), solo fino al 1939 – cita soltanto *Lumie di Sicilia* (*Cytryny sycylijskie*), trasmissione radiofonica del 1. o aprile 1937²⁰; la traduzione, rimasta inedita, fu eseguita da Franciszka Szyfmanówna che ho già avuto modo di nominare (cfr. nota 6). Credo di poter affermare che, relativamente agli anni venti e trenta, non vi sia altro da aggiungere; ed è comunque sicuro che nessun testo venne pubblicato in quel periodo.

La prima versione polacca di un atto unico pirandelliano è apparsa infatti nel 1958. Una rivista teatrale di Varsavia pubblica allora *Cecé* (*Cecé*), tradotto congiuntamente da una polacca e un italiano: Wanda Laszkowska e Luigi Cini, studioso della nostra lingua e letteratura²¹. La traduzione non è fatta male, anche se il tandem italo-polacco non ha neanche tentato di superare la difficoltà maggiore che il testo originale, tutto sommato piuttosto facile, offre al traduttore. Mi riferisco al divertente gioco di parole che leggiamo a p. 442 del vol. II delle *Opere*, ed. Mondadori

SQUATRIGLIA. Capirai, stando lontano... in un'impresa come la mia... sempre in mezzo a una manica di ladri...

CECÉ. (che si è distratto). Sì, vado a mettermi la giacca...

SQUATRIGLIA (stordito). Perché?

CECÉ. Hai detto che sto in maniche di camicia.

SQUATRIGLIA. Ma no! Ho detto che sto in mezzo a una manica di ladri!

Questo gioco di parole, che in un'altra traduzione straniera, quella francese di René Stella, è riprodotto in maniera molto ingegnosa („*toujour entouré d'une bande de voleurs à mes manches*, ecc.)²² nel testo polacco è stato semplicemente omissso, e l'omissione non è stata neanche segnalata al lettore mediante i consueti puntini²³. Continuando la lettura del testo polacco, vediamo inoltre tralasciata la battuta d'ispirazione dantesca di Cecé: „Difficile da certe scale è lo scendere, quando sei salito...” la cui traduzione non presenta peraltro nessuna difficoltà. Tali omissioni come pure qualche altra inesattezza, dimostrano chiaramente una cert

disinvoltura da parte dei traduttori i quali, tuttavia, hanno avuto anche delle trovate abbastanza felici (ad es. il titolo di commendatore, intraducibile in polacco, viene sostituito con un azzeccato „prezes” che significa letteralmente „presidente”).

Lo stesso tandem italo-polacco ha tradotto, due anni dopo e per la medesima rivista di Varsavia, la famosissima *Patente* (*Patent*)²⁵. È una versione un po' trascurata dal punto di vista stilistico, ma piuttosto fedele all'originale e non priva di una certa vivacità espressiva.

La *Patente* ha avuto, nello stesso torno di tempo, un'altra traduzione polacca. Una delle più importanti case editrici di Varsavia, la PIW, pubblicava nel 1960 una scelta delle opere teatrali di Pirandello che comprende, oltre a cinque delle commedie più note (*Sei personaggi...*, *Enrico IV*, *Così è ...*, *Ma non è una cosa seria*, *Tutto per bene*), anche tre atti unici: *L'uomo dal fiore in bocca* (*Człowiek z kwiatem w ustach*), *L'imbecille* (*Głupiec*) e *La patente* (*Patent*), tradotta da Zofia Jachimecka cui dobbiamo numerose versioni di commedie goldoniane. Rispetto alla traduzione Laskowska-Cini, il testo della Jachimecka è indubbiamente curato meglio sul piano stilistico, il che non significa, tuttavia, che si tratti di un capolavoro: ad es., invece di „matterello” = „utensile da cucina”, vi troviamo „matterello” = diminutivo di „matto”²⁷, svista che ha saputo evitare la coppia Laskowska-Cini. Un vero rompicapo per gli autori di entrambe le versioni dev'essere stata la parola „iettatore” che non ha equivalente in polacco. La coppia Laskowska-Cini ha puntato sulle circonlocuzioni come „uomo che porta sfortuna”, „uomo malefico, il cui sguardo porta sfortuna”²⁸, mentre la Jachimecka si limita a riportare il termine italiano tra virgolette, corredandolo di una nota a piè di pagina („uomo che dà il cosiddetto malocchio, ecc.”)²⁹. Quest'ultima è forse la soluzione migliore, perché fa conoscere direttamente al lettore polacco un termine che, come ben sappiamo, si riferisce a un aspetto importante della mentalità e del costume delle popolazioni dell'Italia meridionale; d'altra parte, però, è cosa risaputa che le note a piè di pagina sono sempre da evitare in un testo letterario. Le altre due versioni pubblicate nel volume di cui sopra – *L'uomo dal fiore in bocca* e *L'imbecille* – dovute ad Anna Żabicka, sono state eseguite anch'esse „senza infamia e senza lodo”; ci si potrebbe chiedere, tutt'al più, come mai sia stato scelto tra i tanti atti unici di Pirandello, proprio quell'*Imbecille* il cui valore ideologico appare alquanto dubbio³⁰. Nel suo saggio introduttivo allo stesso volume che rimane ancor oggi la più ampia scelta delle opere teatrali di Pirandello pubblicata in polacco, il curatore Mieczysław Brahmer esamina brevemente, tra l'altro, *La sagra del Signore della Nave* e *La giara*³¹.

Il primo di questi due atti unici non è stato mai tradotto in polacco; il secondo sì, ma non mi risulta che la traduzione sia stata data alle stampe. Il 30 gennaio 1961 la nostra Televisione ha mandato in onda un programma teatrale in tre parti, corrispondenti rispettivamente alla *Patente*, all'*Uomo dal fiore in bocca* e alla *Giara*. Il regista, Bohdan Turkan,

ha scelto accuratamente i propri collaboratori: la scenografia è dei bravissimi coniugi Xymena e Ryszard Zaniewski, tra gli interpreti troviamo degli ottimi attori come G. Holoubek, B. Pawlik, A. Dzwonkowski, E. Czyżewska. La trasmissione è stata accolta favorevolmente dalla critica³². Buona la messa in scena („sobria, sottolinea l'originalità della forma drammatica pirandelliana”), buona l'interpretazione soprattutto della *Patente* e dell'*Uomo dal fiore in bocca*: eccezionalmente bravo il Holoubek – uno dei più grandi attori polacchi del nostro tempo – nella difficile parte dell'*Uomo*, mentre la Czyżewska, nella sua partecina di Rosinella, è stata „autenticamente italiana” rivelandosi addirittura, a credere l'articolista, „una piccola Anna Magnani”. Meno riuscita *La giara*, malgrado l'innegabile bravura degli interpreti principali, tra i quali l'eccellente B. Pawlik. Né il regista, né gli attori hanno saputo rendere l'atmosfera e lo spirito di questa farsa rustica tipicamente siciliana in cui le scene collettive sono assai importanti; così lo spettatore è rimasto frastornato dallo sbraitare e dall'agitarsi scomposto di una turba di sedicenti braccianti siciliani che sapevano di artificioso lontano un miglio. A parte il programma cui ho accennato sopra la TV polacca ha trasmesso, in ordine cronologico: *Cecé* (Wrocław, 1964, regia di M. Bogusławski), *L'uomo dal fiore in bocca* (Łódź, 17 sett. 1975, regia di A. May), *La morsa* (Varsavia, 24 sett. 1975, programma italiano doppiato); la nostra Radio ha mandato in onda *La patente* (Varsavia, trasmissione registrata l'11 aprile 1962, regia di Z. Kopalko)³³.

Resta a parlare degli atti unici pirandelliani sui palcoscenici polacchi. Purtroppo, per quanto io sappia, i nostri registi teatrali se ne sono giovati soltanto due volte. La rappresentazione di *Cecé* in un teatro di Olsztyn, capoluogo regionale nella parte nordorientale della Polonia, merita appena di essere menzionata. È stato un fallimento completo, il pubblico ha disertato la sala fin dalla prima serata (9 luglio 1971), sono stati venduti complessivamente solo 60 biglietti³⁴.

Un successo ben diverso ha riscosso invece, al Teatr Współczesny (Teatro Contemporaneo) di Varsavia, lo spettacolo intitolato *Il cretino e C.* (Kretyn i spółka), composto di tre atti unici dello scrittore agrigentino *La patente*, *L'imbecille* e *L'uomo dal fiore in bocca*. All'anteprima, avvenuta il 21 marzo 1970, si sono susseguite 30 rappresentazioni alle quali hanno assistito complessivamente 6788 persone, il che significa che la sala, di 250 posti, era piena quasi tutte le sere³⁵.

Dai numerosi resoconti critici, pubblicati nei giornali della capitale³⁶ apprendiamo alcuni particolari circa la regia di Helmut Kajzar e la scenografia di Daniel Mróz, allora entrambi molto giovani. Il regista ha introdotto, innanzi tutto, un Presentatore vestito in modo bizzarro, con uno strano casco di piume di pappagallo in testa, che si esibiva brevemente all'inizio dello spettacolo e negli intervalli tra i singoli atti, recitando un „apocrifo” di Pirandello basato prevalentemente sulla Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore*: si intendeva spiegare così al pubblico il concetto „antidrammatico” dell'arte drammatica. La trovata è piaciuta poco ai critic

che l'hanno giudicata degna di un teatrino goliardico. Un'altra innovazione del regista è stata la „valorizzazione” del fantomatico personaggio della moglie nell'*Uomo dal fiore in bocca*, che da una „ombra di donna” del testo pirandelliano è diventato una donna in carne e ossa, che si fa vedere tutta al pubblico e, per giunta, canta meste canzoni in italiano. Ne *L'imbecille*, Rosa Lavecchia entrava in scena carica di uno zaino con bimbo dentro, chissà perché; il Commesso viaggiatore arrivava trascinando un enorme rotolo di carta, mentre Luca Fazio compariva avvolto in una pesante coperta imbottita, di quelle che si usano in Polonia. L'uomo dal fiore in bocca ostentava certi baffi alla Salvador Dali e una parrucca da hippie. Trovate discutibili che, a quanto pare, sono state tuttavia gradite dalla maggior parte del pubblico: nei resoconti leggiamo infatti che molti spettatori si divertivano assaissimo, ridendo di gusto e applaudendo fragorosamente. Diversa è stata, come ho già avuto modo di accennare, la reazione della critica. Sui sette critici teatrali che hanno scritto dello spettacolo in questione, ben sei lo hanno giudicato negativamente arrivando, in alcuni casi, fino alla stroncatura più categorica. Il settimo ha espresso una opinione sostanzialmente favorevole, ma con molte riserve. Le obiezioni della critica che si ripetono in quasi tutti gli articoli, riguardano soprattutto il carattere poco „pirandelliano” delle opere prescelte che sono, secondo i critici polacchi, delle semplici farse, degli scherzi scenici privi di ogni significato più profondo (è curioso che in tale maniera venga giudicato da qualcuno – ma per fortuna non da tutti – anche l'altamente drammatico *Uomo dal fiore in bocca*). *L'imbecille* appare loro piatto e banale, *La patente* è poco approfondita sul piano psicologico e sociologico. Si salva, ma a malapena, *L'uomo dal fiore in bocca*, che il regista ha però avuto il torto di interpretare in chiave comico-sentimentale conseguendo – ribadiscono i critici – un risultato assai discutibile. Con il regista Kajzar i critici non sono stati teneri, e ciò non solo per via della interpretazione data all'*Uomo...*; a loro parere, egli aveva fatto male a scegliere le opere che ha scelte, perché ha profanato così, in un certo senso, il Pirandello vero, quello delle grandi commedie, ben conosciuto e caro al pubblico polacco: „è stato un malinteso, una sconfitta del regista, del teatro, del Pirandello stesso”³⁷. Un altro critico compatisce gli attori che „hanno faticato parecchio, ma a che pro?”, giacché lo spettacolo non poteva riuscire in nessuna maniera, visto lo scarso valore artistico delle opere rappresentate³⁸. C'è infine chi afferma che, essendo *La patente* e *L'imbecille* saldamente legati alla realtà dell'Italia meridionale, essi non possono interessare il pubblico polacco al quale tale realtà è del tutto estranea³⁹. Quasi tutti i critici lodano invece gli attori, in particolar modo lo stupendo Czesław Wołejko (Chiarchiaro, *L'uomo...*) e il non meno bravo Wiesław Michnikowski (D'Andrea, Luca, Avventore) che hanno dovuto interpretare delle parti molto diverse l'una dall'altra.

A differenza delle commedie di Pirandello, i suoi atti unici sono quindi poco noti nel nostro Paese, malgrado un certo revival pirandelliano avutosi in Polonia qualche tempo fa⁴⁰.

Ristampa parziale da AA. VV., *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo 1976, e AA. VV., *Gli atti unici di Pirandello*, Agrigento, Sarcuto 1978.

NOTE

¹ T. Boy-Żeleński, *Luigi Pirandello*, in „Kurier Poranny”, Cracovia, nn. 304, 305, 309; ora in *Pisma* (Opere), vol.20, Varsavia 1963, pp. 336-346. W. Krysiński, *Pirandello in Polonia*, comunicazione dedicata esclusivamente alle commedie di Pirandello, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Le Monnier 1967, p. 225, afferma che la prima polacca di *Sei personaggi in cerca...* ebbe luogo il 5 maggio 1923 al Teatr Stary (Teatro Vecchio) di Cracovia; ma credo si tratti di un errore.

² R. Ordyński, *U Pirandella*, „Wiadomości literackie”, n. 115, 1926; ora in L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Varsavia 1982, pp. 104-107. La scultrice che accompagnò il giornalista da Pirandello allora di passaggio a Varese, si chiamava Maria Szczzytł-Lednicka e viveva a Milano.

³ *ivi*, n. 117, 1926.

⁴ L. Pirandello, *Cień Macieja Pascala*, trad. Maria Grąbczewska, ed. Lector-Polonia, Varsavia 1928, 281 pagg. Cfr. l'analisi della traduzione nel mio saggio *La fortuna del romanzo pirandelliano in Polonia*, in AA. VV., *Il romanzo di Pirandello*, Palermo 1976, pp. 249-250.

⁵ „Wiadomości Literackie”, n. 276, 1929.

⁶ L. Pirandello, *Pierwsza noc* (La prima notte), trad. F. Szyfmanówna, Varsavia 1929.

⁷ M. Mann, *Literatura włoska* (Letteratura italiana), in AA. VV., *Wielka literatura powszechna* (Letteratura universale), Varsavia 1933, vol. II, parte II, p. 249.

⁸ L. Pirandello, *Wamp*, trad. Hanna Mirecka, ed. Mewa, Varsavia 1936; il titolo dell'originale, *I quaderni di Stefano Gubbio operatore*, si legge sulla guardia.

⁹ Cfr. l'analisi della traduzione nel mio saggio cit. sopra, in AA. VV., op. cit., pp. 250-251.

¹⁰ S. D'Amico, *Luigi Pirandello, laureat nagrody Nobla* (L. P. premio Nobel), „Przegląd współczesny”, LI, 1934, pp. 329-332.

¹¹ W. Floryan, *Luigi Pirandello*, *ivi*, LVIII, 1936, pp. 146-176.

¹² A. Koltoński, *Pirandello*, „Wiadomości Literackie”, n. 690, 1937.

¹³ L. Goldszmid, *Pirandello w teatrze włoskim i europejskim*, Varsavia 1938.

¹⁴ M. Brahmer, *Literatura włoska* (Letteratura italiana; è una rassegna delle traduzioni dall'italiano), „Rocznik literacki”, Varsavia 1936, p. 166.

¹⁵ *id.*, *ivi*, 1972, p. 560.

¹⁶ AA. VV., *Mały słownik pisarzy włoskich*, Varsavia 1969, sub voce.

- 17 L. Pirandello, *Św. pamięci Mattia Pascal*, trad. S. Kasprzysiak, Varsavia 1983 (con una introd. del traduttore).
- 18 L. Eustachiewicz, op. cit., pp. 33-41.
- 19 L. Pirandello, *Na kogo kolej*, trad. S. Kasprzysiak, Cracovia 1986.
- 20 Cfr. L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio-Musti, vol. VI delle *Opere*, Mondadori, 1960, p. 1332.
- 21 „Dialog”, n. 2, 8 gennaio 1958, pp. 72-82; sono pagine di grande formato, fittamente stampate.
- 22 Pirandello, *Théâtre complet*, a c. di P. Renucci, Paris, Gallimard, vol. I, p. 69.
- 23 „Dialog”, cit., p. 74.
- 24 L. Pirandello, *Opere*, cit., vol. II, p. 445 e „Dialog”, cit., p. 75.
- 25 „Dialog”, n. 1, 10 gennaio 1960, pp. 84-89.
- 26 L. Pirandello, *Dramaty*, traduttori vari, a c. di J. Gałuszka, pref. di M. Brahmer, Varsavia 1960, 557 pagg.
- 27 Cfr. L. Pirandello, *Opere*, cit., vol. II, p. 613 e L. Pirandello, *Dramaty*, cit., p. 546.
- 28 „Człowiek przynoszący nieszczęście”, „człowiek fatalny, którego spojrzenie przynosi nieszczęście”; v. „Dialog”, cit., pp. 85 e 87.
- 29 L. Pirandello, *Dramaty*, cit., p. 545.
- 30 Cfr. a questo proposito le acute osservazioni di Paul Renucci in Pirandello, *Théâtre complet*, cit., p. 1396 sgg.
- 31 M. Brahmer, *Wstęp* (Introduzione) in L. Pirandello, *Dramaty* cit., p. 10.
- 32 Cfr. in particolare l'art. di E. Dziębowska in „Ekran” (Varsavia), n. 8, 1961, p. 14.
- 33 Informazioni comunicatemi cortesemente dalla dott.ssa M. Ślaska dell'Ufficio Programmi della TV polacca, Varsavia; mancano purtroppo i dati relativi ai tempi più recenti.
- 34 *Cecé*, Teatr Dramatyczny (Teatro Drammatico) di Olsztyn (posti 604; trad. L. Cini e W. Laskowska, regia collettiva, scenografia J. Zboromirski, personaggi e interpreti: Cecé - J. Dziubiński; Squatriglia - R. Michalski; Nada - B. Kusińska; v. „Almanach sceny polskiej”, Varsavia, stagione 1970-71).
- 35 *Kretyn i spółka*, Teatr Współczesny di Varsavia, trad. Z. Jachimecka (*La patente*) e A. Żabicka (*L'imbecille, L'uomo dal fiore in bocca*), regia di H. Kajzar, scenografia di D. Mróz, personaggi e interpreti: Chiarchiaro - Cz. Wollejko; Rosinella - S. Celińska; D'Andrea - W. Michnikowski; Un giudice - T. Surowa; Marranca - R. Ostalowski (*La patente*); Luca Fazio - W. Michnikowski; Paroni - Z. Mrozewski; il commesso viaggiatore - T. Surowa; Rosa Lavecchia - B. Drapińska; 1.o redattore - P. Fronczewski; 2.o redattore - R. Ostalowski; 3.o redattore - M. Czyżewski (*L'imbecille*); L'uomo... - Cz. Wollejko; Un pacifico avventore - W. Michnikowski; Lei (Ombra di donna) - S. Celińska (*L'uomo dal fiore in bocca*); Il presentatore - P. Fronczewski. Cfr. „Almanach sceny polskiej”, cit., stagione 1969-1970.
- 36 L. Jabłonówna, „Teatr”, n. 10, 1970, pp. 22-23; J. Koenig, „Express Wieczorny”, 11.4.1970, p. 3; J. Zagórski, „Kurier Polski”, 7.4.1970, p. 4; M. Karpiński, „Sztandar Młodych”, 7.4.1970, p. 3; A. Grodzicki, „Życie Warszawy”, 3.4.1970, p. 3; Jaszcz (J. A. Szczepański), „Trybuna Ludu”, 4.4.1970, p. 4; S. Polanica (S. E. Bury), „Słowo Powszechne”, 7.4.1970, p. 3.
- 37 J. Koenig, „Express Wieczorny”, cit.
- 38 M. Karpiński, „Sztandar Młodych”, cit.
- 39 A. Grodzicki, „Życie Warszawy”, cit.
- 40 Accanto ai due romanzi citati sopra, sono usciti i volumi: *Teatr Pirandella* (Il teatro di Pirandello; comprende *Sei personaggi...* e *I giganti della montagna*, trad. e introd. di J. Adamski), Cracovia 1977, e *Wybór dramatów* [Drammi scelti; comprende *Sei personaggi...*, trad. Z. Jachimecka; *Enrico IV*, trad. L. Chrzanowski; *Così è (se vi pare)*, trad. J. Jędrzejewicz], a c. di J. Heistein, Wrocław 1978.

UNO STUDIOSO POLACCO DEL CROCE CRITICO LETTERARIO: MAURYCZ MANN (1880-1932)

In questo breve articolo intenderei segnalare la presenza del pensiero crociano in Polonia nel periodo tra le due guerre e ricordare l'uomo che per primo si adoperò a illustrarlo nella nostra lingua.

Maurycz Mann, di lontane origini tedesche, si era laureato in lettere all'Università di Cracovia nel 1907; studiò poi alla Sorbona, allievo di Gustave Lanson. Dopo aver insegnato la letteratura francese moderna all'ateneo di Cracovia e pubblicato una serie di lavori, viene nominato professore e titolare della Cattedra di lingue e letterature romanze all'Università di Varsavia, nel 1919. Si dedica ormai soprattutto alla italianistica, scrivendo tra l'altro un compendio di storia della letteratura italiana che fa parte di una grande storia della letteratura universale¹. La morte lo coglie all'improvviso, a soli 52 anni².

Poco prima, nel 1930, Mann pubblicò il libro su Benedetto Croce, la sua estetica e critica letteraria³ di cui ora vorrei parlare. Sono oltre 200 pagine, frutto della lettura di una quindicina di opere del pensatore napoletano⁴ e di studi a lui dedicati⁵, già allora abbastanza numerosi.

Dopo aver delineato la storia della estetica crociana di cui non ci occuperemo in questa sede, Mann cita la celebre formula „philosophus additus artificii” (p. 57) che sarà il punto di partenza per la sua presentazione del Croce critico letterario. Egli svolge questo compito con molto impegno e accuratezza; quando non è d'accordo, lo dice chiaro e tondo, ed è proprio allora che le sue considerazioni suscitano in modo particolare il nostro interesse.

Così a proposito della ricerca delle fonti che Croce ritiene di scarso o nullo valore, il discepolo di Lanson osserva quanto segue: „Egli (Croce) dimentica che tali ricerche mettono in rilievo l'individualità del poeta, come si è potuto vedere relativamente a Molière, Racine, Shakespeare, Słowacki. Proprio in ciò che distingue il modello o la fonte dall'opera nuova risaltano gli intenti artistici e le caratteristiche del talento (...). Lo studio delle fonti e delle influenze non sempre porta al deprezzamento del poeta; al contrario, talvolta esso fa modificare il nostro giudizio a favore dell'autore studiato, permettendoci di vedere più chiaramente i suoi scritti alla luce della sua personalità” (p. 65). A proposito dei generi letterari che Croce contesta, Mann scrive: „Tropo affrettatamente Croce afferma che gli artisti si sono sempre burlati delle regole e delle leggi dei generi e che non avevano nessuna voglia di conformarsi (...). In certe epoche il rispetto

delle regole, anche le più arbitrarie, era così forte, che gli artisti creavano tenendole in mente e cercando di applicarle come potevano; e quando si decidevano a compiere una deroga, non si scordavano mai di scusarsene. Gli esempi di Corneille e del Tasso dovrebbero bastare. Non è esatto dire che ogni vero artista abbia sempre violato consapevolmente le regole del genere che rappresentava. Benché queste leggi fossero per lui delle pastoie, egli se ne lamentava soltanto, e talvolta cercava di allentarle e di modificarle, creando così generi nuovi" (p. 67). Mann non sembra neanche molto convinto quanto alla fondatezza della condanna crociana della storiografia sociologica, espressa nel saggio *La riforma della storia artistica e letteraria* del 1918. Egli sottolinea infatti che la storiografia sociologica, da Schiller e dalla De Staël in poi, fu malgrado tutto „una grande conquista il cui retaggio è fecondo anche ai nostri giorni" (p. 69). Più in avanti, avendo presentato le note opinioni di Croce sui principi della storia letteraria – niente sistemi sintetici e generalizzanti, ecc. – l'autore polacco non può fare a meno di esprimere la sua perplessità circa il concetto crociano dell'opera d'arte come un mondo a sé: „Croce afferma con insistenza che l'opera d'arte è non solo unica (con questo si può essere d'accordo), ma anche dissimile da ogni altra. Questa è una esagerazione bella e buona, perché immagini ed espressioni artistiche analoghe si verificano spesso in varie epoche culturali, cosa che Croce stesso ha segnalato più di una volta nei suoi saggi" (p. 72).

La rassegna dei saggi compresi nei quattro volumi della *Letteratura della nuova Italia* che Mann offre ai lettori polacchi, comincia dal saggio sul D'Annunzio, autore ben conosciuto nella Polonia dei primi decenni del secolo grazie soprattutto alle numerose traduzioni dei suoi romanzi, eseguite per lo più da una ottima penna, Leopold Staff. Segue il saggio su Rapisardi come esempio eclatante „della lotta di Croce critico letterario contro l'intellettualismo e le tendenze sociali nella poesia, nonché contro l'imitazione delle forme antiche quali i poemi didattici e utopico-allegorici" (p. 83). Abbiamo poi, nell'ordine, le presentazioni dei saggi su Ada Negri, Fogazzaro, De Amicis, Verga, Matilde Serao – tutti autori con cui il pubblico polacco aveva una certa familiarità – e su Niccolò Tommaseo, in Polonia pressoché sconosciuto. Mann cita con entusiasmo e chiaramente condivide i giudizi di Croce sui singoli scrittori, ma non approva il suo modo di procedere. Troppi i riassunti e troppi i frammenti addotti: nel lungo saggio sulla Serao, ad esempio, non c'è quasi altro che quello. „Un metodo facile e di non alto livello. È vero che un testo siffatto si legge con interesse, approfondendo la propria conoscenza dell'autore preso in esame, ma l'impressione che se ne ricava è che il critico non abbia riflettuto molto sull'argomento, e che ciò che scrive sia soltanto il risultato di una lettura affrettata. In vari suoi saggi Croce fa semplicemente ristampare dei frammenti dei libri da lui studiati, mentre il giudizio critico è lasciato al lettore stesso. È come se egli volesse meccanicamente ampliare la sua breve caratteristica dell'autore esaminato con citazioni ed

esempi, in modo da raggiungere venti e più pagine" (p. 92). Così nel saggio su Tommaseo abbiamo una ottima caratteristica del poeta, ma tutto il resto sono citazioni scarsamente commentate, ecc.

Il saggio su Pascoli – rileva Mann – fu criticato da molti; le obiezioni di Croce sono frutto della pignoleria e ci persuadono poco. Censurando Pascoli, Croce spesso trova a ridire sulle singole espressioni usate dal poeta che non gli sono piaciute, pur essendo piaciute ad altri. Diventa così evidente la relatività del gusto che è il criterio ultimo del giudizio estetico. È piuttosto deludente, secondo il professore polacco, almeno uno dei saggi su Carducci, *Lo svolgimento della prosa carducciana* (1910). Come al solito, Croce vi esamina nell'ordine cronologico la produzione letteraria del poeta per dimostrare il suo graduale progredire, ma lo fa „in una maniera primitiva, limitandosi a riassumere i vari cicli poetici e a illustrarli con ampie citazioni" (p. 98). Ciò non basta per spiegare in che cosa consiste il bello della poesia carducciana, né dove bisogna cercarlo.

Il capitolo IV del libro di Mann è intitolato „I saggi esemplari"; trattasi evidentemente degli scritti riuniti nel vol. *Ariosto, Shakespeare e Corneille* che Croce stesso riteneva tali. Lo studio sull'Ariosto – afferma il polacco – è il migliore e il più interessante lavoro critico di Croce. Però, la caratteristica del poeta che vi riscontriamo è piuttosto psicologica, malgrado le complesse considerazioni estetiche le quali non contribuiscono a chiarire un gran che. Quanto poi al sentimento dominante, al motivo lirico che costituisce l'essenza stessa di una opera d'arte, non si può non osservare che esso somiglia stranamente alla „qualité maitresse" del positivista Hippolyte Taine da Croce aspramente censurato. È vero che Taine non riteneva il sentimento o l'intuizione lirica l'essenza stessa di una opera letteraria, ma quale sarebbe la differenza tra un ipotetico giudizio dello studioso francese: la „qualité maitresse" della poesia di Boiardo è l'energia, e quello effettivo di Croce: la passione dell'energico domina la poesia di Boiardo (v. l'ultimo cap. del saggio sull'Ariosto)? Nel saggio crociano, inoltre, cercheremmo invano definizioni chiare e concrete. Non apprendiamo quindi che cosa sia in sostanza l'armonia ariostesca – eppure dobbiamo credere che egli fu proprio il poeta dell'armonia, secondo la famosa formula caratterizzante – né in che cosa consista l'ironia ariostesca; chi vuole saperlo, legga l'*Orlando furioso*. Il saggio di Croce – conclude Mann – pur essendo scritto benissimo, con brio e acume, non ci aiuta molto a comprendere la poesia dell'Ariosto, è invece assai interessante come testimonianza di una dottrina estetica (pp. 112-113). Un poco più indulgente è Mann nel giudicare il saggio su Shakespeare presentato con dovizia di particolari (pp. 113-127). Croce – scrive – è perfetto nel caratterizzare i personaggi shakespeariani, ma non li valuta criticamente. Decomponendo poi la poesia dell'inglese nei suoi fattori primi, perde di vista il valore estetico dei singoli drammi considerati come sintesi di elementi. I meravigliosi *Sogno di una notte di mezza estate*, *La tempesta*, *Il mercante di Venezia*, ecc. che valgono proprio in quanto un tutto organico, sono

stati scomposti in tanti elementi costituenti raggruppati in una serie di capitoletti. Croce classifica e qualifica le opere di Shakespeare secondo i loro motivi, invece di trattarli come organismi poetici vivi (p. 127). Il meno riuscito dei tre saggi „esemplari” è per Mann il saggio su Corneille. Innanzi tutto Croce tende a semplificare troppo, non è capace di approfondire i complicati processi creativi, e, tutto considerato, non ha molto a dire sull'argomento. Che l'ideale di Corneille fosse la volontà, lo avevano affermato prima di lui Gustave Lanson e altri; il fatto di aver aggiunto alla parola „volontà” l'attributo „deliberante” non cambia nulla. Che il poeta giurista amasse discutere, lo sapevamo pure. Che Corneille costruisse le sue opere in maniera schematica e che osservasse strettamente le regole che non lo disturbavano affatto, non era un segreto per nessuno. Si sapeva infine che anche nelle sue tragedie meno note si possono trovare brani di grande bellezza; non erano forse gli stessi indicati da Croce, ma questa è questione di gusto (p. 133). Quindi, il saggio crociano non modifica il nostro giudizio su Corneille in senso positivo; esso cerca invece di modificarlo in senso negativo, perché ne risulta che nessuna opera del francese è veramente buona nel suo insieme, nessun suo personaggio ci commuove, nessuna situazione da lui creata è veramente tragica. Al contrario, Croce parla di situazioni pseudotragiche in quanto frutto della riflessione, strutture elaborate a freddo. Allora – domanda retoricamente Mann – Shakespeare, Goethe e Schiller non hanno mai riflettuto su quel che stavano scrivendo? Ogni situazione tragica dev'essere per forza una esplosione improvvisa della intuizione creativa? Croce, infine, non rispetta i principi da sé stesso formulati, mentre individua nelle tragedie di Corneille dei brevi monologhi e attribuisce solo a essi un valore poetico. Non scrisse forse nelle *Conversazioni critiche*: „...non è vero che il poema o il romanzo o la tragedia siano di necessità quasi una lega tra l'oro della poesia e un più vile metallo, dell'arte col mestiere; la liricità, nell'arte vera, genera l'intero poema, romanzo o tragedia, e compone tutte le loro membra”⁶. Stando così le cose, avrebbe dovuto dire che Corneille non fu un poeta autentico perché non seppe trovare, per il suo lirismo, la forma poetica adatta (p. 133).

Il saggio su Goethe – osserva Mann proseguendo il suo discorso – è costituito da una serie di capitoletti sconnessi, vi manca un qualsiasi tentativo di sintesi. La ricerca affannosa di elementi lirici costringe Croce a ridurre il valore estetico dei capolavori riconosciuti di Goethe. Di conseguenza, dopo aver letto il suo saggio, non comprendiamo più perché l'autore del *Faust* viene considerato uno dei massimi poeti che il mondo abbia mai avuti: non basterebbero a motivare tale opinione i componimenti lirici minori, elogiati dal critico in quanto fonte della poesia pura.

A proposito del volume *La poesia di Dante*, Mann prende le difese delle *Divina commedia*. Perché Croce sostiene che la descrizione dantesca dell'aldilà non è poetica, e quella ariostesca del viaggio di Astolfo nella luna lo è? L'intuizione lirica è palese in entrambi i casi, checché ne pensi

il critico napoletano. Passando alle considerazioni sul *Purgatorio*, il polacco pone la domanda: perché Croce racconta dettagliatamente tutto un episodio del Paradiso terrestre (*Purg.* XXXII): il sacro carro, l'aquila, la volpe e il drago, la meretrice e il gigante. Avrebbe dovuto limitarsi al commento che è infatti valido e originale. Si tratta indubbiamente di una allegoria alla quale Dante non ci ha dato la chiave; ma è un episodio altamente poetico perché dettato dalle emozioni dell'autore. Nel *Paradiso* Croce, „con l'ostinazione che gli è propria” (p. 160), cerca la poesia in brevi similitudini di pochi versi sparse in tutta la cantica, e dalla loro abbondanza trae la conclusione che essa non è meno poetica delle altre due. „Argomento poco convincente e magra consolazione”, commenta il professore polacco (ib.), che rileva invece con soddisfazione il parere assai favorevole di Croce sul nostro Julian Klaczko, autore delle *Causeries florentines* (1881; trad. ital. abbreviata 1925), ancor oggi il capolavoro della dantistica polacca.

Nel libro di Croce su Dante, conclude Mann, nuovo è il metodo, ma i risultati sono piuttosto scarsi. Tutto considerato, nei suoi giudizi Croce non si allontana molto da Voltaire e da Bettinelli, e soprattutto da Friedrich Bouterwek (1801), secondo cui la bellezza del poema dantesco risiede per l'appunto in alcuni episodi e frammenti. Eppure Croce riconosce che Dante concepì la sua opera in conformità ai canoni dell'estetica scolastica; ne risulterebbe che nel medioevo non fosse semplicemente possibile scrivere un poema accettabile per i critici del novecento. Croce avrebbe dovuto ammettere, almeno dal punto di vista storico, che l'opera di Dante fu un capolavoro poeticamente perfetto nei tempi in cui nacque. Non lo fa perché non vuole immedesimarsi con il poeta sul piano estetico, non vuole pensare e sentire come lui.

Gli ultimi due volumi esaminati da Mann, *Poesia e non poesia* (1923) e *Storia dell'età barocca* (1929) rappresentano, com'è noto, due metodi diversi (una serie di saggi e un tentativo di sintesi). Quanto a *Poesia e non poesia*, Mann rimane colpito dalla parzialità di Croce al quale – secondo lui – alcuni autori sono simpatici (Foscolo, Baudelaire, Stendhal, Flaubert) e certi altri, antipatici (Schiller, Musset, George Sand). Il professore polacco crede poi di aver capito che il critico napoletano non sempre abbia letto con attenzione le opere degli scrittori presi in esame (Stendhal, George Sand). Ha torto Croce – afferma altrove – quando, a proposito di Giusti, sostiene che la poesia satirica non può raggiungere la vetta della vera poesia. Un autore di talento è in grado di creare un capolavoro anche nel campo della satira che non deve pertanto essere considerata un genere inferiore, „poesia prosaica”. Bellissimi sono i saggi su Leopardi e su Manzoni; ma perché nei *Promessi sposi* Croce elogia l'idea morale e la cura della forma che aveva invece criticato nei drammi di Schiller? Perché lodare Flaubert per aver saputo, scrivendo *Salammô*, vincere la propria natura, e, nel tempo stesso, biasimare la sensualità

del romanzo? Sono domande che, secondo Mann, resteranno senza risposta.

La Storia dell'età barocca è, per il professore polacco, un'opera caotica e poco riuscita come sintesi, ma non priva di pregi nei particolari: tra i numerosissimi ritratti dei secentisti ci sono veri capolavori. Questa osservazione permette a Mann di concludere il suo discorso, affermando che Croce, „fine psicologo e sensibile studioso di estetica, frequentemente scopre negli uomini di talento tratti che nessun altro ha saputo vedere. Egli scrive con coraggio e con ardore, vivifica l'attività critica, sveglia il senso estetico che dorme in noi, ci costringe a revisionare le nostre opinioni letterarie e a modificare giudizi ritenuti definitivi. La facoltà di scoprire nuovi punti di vista e nuovi orizzonti è una caratteristica degli spiriti veramente creativi; perciò una lettura attenta delle opere di Croce gioverà sempre anche a coloro che non possono esser d'accordo con lui" (p. 194). Credo di aver provato abbondantemente che Mann appartiene, almeno in parte, alla non esigua schiera di questi ultimi: il suo criticismo, sia detto tra parentesi, non traspare quasi per niente dal riassunto italiano di cui è corredato il volume (pp. 199-208).

NOTE

¹ M. Mann, *Literatura włoska* in AA.VV., *Wielka literatura powszechna*, ed. Trzaska, Ewert e Michalski, vol. II, parte I, Varsavia 1933. pp. 85-254.

² Cfr. *Polski słownik biograficzny*, vol. XIX, Wrocław-Varsavia 1974, sub voce.

³ M. Mann, *Benedetto Croce, Jego estetyka i krytyka literacka*, Varsavia 1930, pp. 208 (vol. pubblicato con il sussidio del Ministero della Pubblica Istruzione).

⁴ v. *ibid.*, p. 197 sg.

⁵ v. *ibid.*, p. 196. Si tratta in particolare dei voll.: G. Castellano, *Introduzione allo studio delle opere di B. C.*, Bari, Laterza 1920; *id.*, *B. C. il filosofo, il critico, lo storico*, Napoli, Ricciardi 1924; F. Flora, *Croce*, Milano, Athena 1927; U. Spirito, A. Volpicelli, L. Volpicelli, B. C., Anonima Romana Editoriale, 1929.

⁶ B. Croce, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza 1924, 2.a ed., I, p. 66.

LE TRADUZIONI DALL'ITALIANO NELLA POLONIA DEL DOPOGUERRA (1945-1982)

Negli scambi culturali tra le nazioni all'opera dei traduttori spetta un posto di primissimo piano. La Polonia, paese che vanta una lunga tradizione di apertura alle influenze culturali straniere, ha sempre avuto, dal Cinquecento – cioè, in pratica, da quando si cominciò a scrivere nella lingua nazionale – in poi, dei traduttori di vaglia di cui la nostra letteratura va giustamente fiera. Per il settore che ci interessa in questa sede, basti nominare Łukasz Górnicki cui dobbiamo una bellissima, benché molto libera, traduzione del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (1566), e, soprattutto, Piotr Kochanowski, autore delle pregevoli versioni della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*, eseguite entrambe nei primi decenni del Seicento. Passando ai tempi a noi più vicini, mette conto di segnalare la tempestività con cui venivano tradotte, almeno fin dalla metà del secolo scorso, molte, anche se non sempre le più importanti opere letterarie italiane: *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1832) escono in polacco nel 1837¹, la prima versione polacca dei *Promessi sposi* è del 1836, e la seconda, del 1848; *Il marito di Elena* (1882) di Giovanni Verga esce in polacco un anno dopo la pubblicazione dell'originale, molto prima, sia detto tra parentesi, dei *Malavoglia* (1881, tr. pol. 1890) e soprattutto, di *Mastro don Gesualdo* (tr. pol. 1956), mentre, rispettivamente nel 1886 e nel 1884 vengono tradotti altri due romanzi „mondani” dello scrittore siciliano, *Eva* (1873) ed *Eros* (1874); un anno solo dopo la pubblicazione in Italia (1886) esce in polacco anche *Cuore* di De Amicis, libro al quale torneremo più avanti; di Antonio Fogazzaro si traduce *Il piccolo mondo antico* (1896) nel 1898, e *Il piccolo mondo moderno* (1900) nell'anno stesso della sua pubblicazione in Italia; dei romanzi di Gabriele D'Annunzio *Il fuoco* (1900) viene pubblicato in polacco nel 1901, *Forse che sì forse che no* (1910) nel 1912, *Il trionfo della morte* (1894) nel 1898; di Grazia Deledda, *Cenere* (1904) esce in polacco due anni più tardi, e due anni soltanto ci vogliono per pubblicare nella nostra lingua un altro romanzo della scrittrice sarda, *Dopo il divorzio* (1902). L'efficienza dei traduttori e degli editori polacchi di quasi un secolo fa, in un paese privo di indipendenza politica, diviso tra potenze straniere, è veramente impressionante. Evidentemente, le scelte da loro operate ci lasciano più di una volta perplessi: perché pubblicare i mediocri romanzi „mondani” di Verga, e non accorgersi di quell'autentico capolavoro che è *Mastro don Gesualdo*? Oppure, per fare un altro esempio relativo ad autori finora non menzionati, perché tradurre diverse novelle di un oscuro Enrico Castelnuevo, e nemmeno una sola di Luigi Pirandello? Ma non andiamo troppo per il sottile; si tratta comunque di un lavoro encomiabile.

Nel periodo tra le due guerre, per quanto riguarda la letteratura classica, tra le maggiori realizzazioni vanno annoverate: una nuova versione del *Decamerone*, due nuove versioni del *Principe*, una versione parziale dei *Ragionamenti* dell'Aretino, traduzioni delle poesie di Michelangelo, di Leopardi, di Carducci, di Pascoli. Quanto agli autori dell'epoca, le preferenze dei traduttori andarono in primo luogo a Giovanni Papini (10 titoli tradotti, dalle *Memorie d'Iddio* a *Gog* e a *Dante vivo*), e, duole dirlo, a Pitigrilli (Dino Segre), con 7 titoli (*Cocaina*, *Mammiferi di lusso*, *La cintura di castità*, *Vergine a 18 carati*, ecc.), quasi tutti più volte ripubblicati. Molto bene piazzato risulta pure Guido Da Verona, „il D'Annunzio delle dattilografie e delle manicure" (A. Tilgher): furono tradotti 7 dei suoi numerosi romanzi (*Colei che non si deve amare*, *La donna che inventò l'amore*, *Mimi Bluette*, ecc.), ma sembra che non ci siano state ristampe. Accanto a questi prodotti della paraletteratura si traducevano i romanzi di Annie Vivanti, anch'essi „di consumo" (6 titoli: *Marion*, *I divoratori*, *Naia tripudians*, ecc.) e quelli di Luigi Pirandello, premio Nobel 1934 (2 titoli: *Il fu Mattia Pascal* e *Si gira...* più una raccolta di novelle). Anche l'interesse che continuava a suscitare la Deledda (4 romanzi tradotti dal 1928 al 1934, tra cui le *Canne al vento*) si doveva certamente, almeno in parte, all'assegnazione alla scrittrice del premio Nobel nel 1926. Tra le opere degli altri scrittori noti, tradotte da noi prima della guerra, cito alla rinfusa: *Rubé* di G. A. Borgese, *Il figlio di due madri* di Massimo Bontempelli (1929, tr. 1930), *I due fanciulli* e *Mia madre* di Marino Moretti, *Mio figlio ferroviere* di Ugo Ojetti (1922, tr. 1923), *La lanterna di Diogene* e *Santippe* di Alfredo Panzini, *Fontamara* e *Pane e vino* (1937, tr. 1938) di Ignazio Silone, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Tutto sommato, una messe non tanto abbondante. Sono completamente assenti, tanto per fare qualche nome, Corrado Alvaro (*Gente in Aspromonte*, 1930, sarà tradotto solo dopo l'ultima guerra), Antonio Baldini, Riccardo Bacchelli, Enrico Pea, Federico Tozzi, Giovanni Comisso, Aldo Palazzeschi, Bruno Cicognani. Non manca invece – a parte i già menzionati Da Verona e Pitigrilli – Alpinolo Bracci, pseudonimo Kiribiri, con ben sei romanzi tradotti negli anni 1932-1933 (i titoli parlano chiaro: *Il triangolo dell'adulterio*, *Il portacenere del peccato*, *La giarretiera dell'anima*, ecc.). Per quanto riguarda il livello delle traduzioni dall'italiano nella Polonia dell'anteguerra, esso era generalmente non molto elevato, e in parecchi casi addirittura bassissimo. A mo' d'esempio citerò la versione del *Si gira...* di Pirandello, romanzo peraltro abbastanza mediocre, a cura di Hanna Mirecka, che ho esaminato in altra sede²: il titolo è cambiato, del tutto abusivamente, in „Vamp", il testo è pieno zeppo di sviste, omissioni, controsensi che, in vari luoghi, lo rendono addirittura incomprensibile. Per giunta la traduttrice sembra ignorare non solo l'italiano, ma anche la propria lingua: abbondano errori di grammatica, la punteggiatura è quanto mai capricciosa, i refusi, poi, non si contano. Va precisato che si tratta di un caso particolarmente grave, ma non proprio eccezionale; tant'è vero che anche l'altra versione pirandelliana

che ho avuto modo di esaminare confrontandola con l'originale, quella del Fu *Mattia Pascal* a cura di Maria Grabczewska, risulta piuttosto scadente³. Eppure le traduttrici dei due romanzi di Pirandello non erano delle principianti. Certamente c'erano anche delle persone che sapevano lavorare molto meglio: basti nominare Wincenty Rzymowski, traduttore di Machiavelli e di Papini; Edward Boyé cui dobbiamo, tra l'altro, una non spregevole versione del *Decameron*; la Dickstein-Wieleżyńska che si arrischiò a tradurre Leopardi e Pascoli; ed infine, un autentico scrittore, poeta di chiara fama, Leopold Staff, traduttore di Michelangelo, di D'Annunzio, della Deledda. Le lettere italiane non ebbero però, nella Polonia tra le due guerre, un traduttore che si potesse paragonare, neppure da lontano, al celebre Tadeusz Żeleński-Boy che tradusse egregiamente decine e decine di volumi dal francese, compresa la maggior parte dei capolavori di quella ricchissima letteratura. Anzi bisogna dire che, in quel periodo, a tradurre dall'italiano vi furono nel nostro paese parecchi poveri untorelli (o piuttosto untorelle, trattandosi per lo più di donne) che, avendo imparato un po' la lingua, sceglievano un libro più o meno a caso e ne facevano quel che potevano nella speranza di guadagnare qualche soldino. Ad assecondarli si trovavano sempre editori privi di scrupoli e avidi di denaro cui non importava il livello delle traduzioni, purché gli costassero poco e purché il libro si vendesse. Il pubblico, poi, non era molto esigente: spesso volte il fascino di un nome straniero faceva dimenticare le magagne della versione.

Alla fine del secondo conflitto mondiale la Polonia entrò a far parte del cosiddetto campo socialista. Le conseguenze di questo fatto furono determinanti anche nel campo dell'industria libraria, passata pressoché interamente nelle mani dello Stato. Poche decine di grandi case, specializzate in vari settori dell'editoria, si sono sostituite alle centinaia di editori privati, scomparsi definitivamente intorno al 1950⁴; la loro attività veniva coordinata, in linea di massima, dal Ministero della Cultura e delle Arti. Le tirature globali sono considerevolmente aumentate: dai 1107 titoli e 10454 mila copie negli anni 1944-1945, ai 12595 titoli e 150895 mila copie nel 1978⁵. Negli anni successivi, tuttavia, vi è stato un notevole calo, specie per quanto riguarda il numero dei titoli pubblicati: 6800 nell'80, 5100 nell'81, per limitarci ai dati disponibili⁶. Perciò negli anni '80 la domanda del libro – soprattutto di opere narrative polacche e straniere – superò di gran lunga l'offerta, e le librerie, purtroppo, non erano affatto ben fornite.

Nel campo della narrativa, che interessa particolarmente il nostro discorso, emergevano due tra le più importanti case editrici di Varsavia dove, sia detto per inciso, è concentrata, ancor oggi, la stragrande maggioranza dell'editoria polacca, La „Czytelnik” (Il lettore), fondata nel 1944, pubblicava in media 200 titoli l'anno per una tiratura complessiva di oltre 6 milioni di copie⁷. Con la „Czytelnik” gareggiava la PIW (sigla: Istituto editoriale dello Stato) fondata nel 1946, che pubblicava in media 250 titoli

all'anno per una tiratura complessiva di circa 6 1/2 milioni di esemplari⁸. Vanno nominate inoltre: la „Pax” sempre di Varsavia, e la „Wydawnictwo Literackie” (Edizioni letterarie) di Cracovia.

I libri per ragazzi venivano pubblicati soprattutto da due editrici di Varsavia, la „Nasza Księgarnia” (Nostra libreria) e la „Iskry” (Le scintille). La prima faceva stampare in media 200 titoli per oltre 10 milioni di copie all'anno (compresi i libri di lettura per le scuole elementari); la seconda, 150 titoli per 5 milioni di copie⁹.

Le altre case editrici che vanno nominate in questa sede, pubblicavano in primo luogo saggistica e opere scientifiche. La „Książka i Wiedza” (Il libro e il sapere) di Varsavia, fondata nel 1918 da esponenti delle sinistre e dedicatasi in particolare alla diffusione del pensiero marxista, si occupava quasi esclusivamente di scienze politiche e sociali; la sua produzione annuale era di circa 300 titoli per una tiratura complessiva di oltre 10 milioni di copie¹⁰. La più antica casa editrice polacca, la „Ossolineum” di Wroclaw, fondata all'inizio del secolo scorso, pubblica invece, anche oggi, soprattutto lavori di carattere rigorosamente scientifico; merita la massima attenzione anche la sua collana intitolata „Biblioteka Narodowa” (Biblioteca nazionale), che raccoglie opere fondamentali della letteratura polacca e straniera in edizioni curate da eminenti studiosi. Libri scientifici e divulgativi pubblicava, infine, la PWN (sigla: Edizioni scientifiche dello Stato) di Varsavia che raggiungeva i 900 titoli all'anno per una tiratura complessiva di oltre 4 milioni di copie (il che significa che le tirature delle singole opere sono relativamente basse)¹¹.

Tutte le case editrici che ho passato in rassegna, più qualche altra che ho taciuto perché di minore importanza, hanno pubblicato e pubblicano traduzioni dall'italiano. Ho preso qui in considerazione soprattutto gli anni che vanno dal 1945 al 1976, essendo la mia indagine basata su una opera molto accuratamente compilata – la bibliografia delle opere tradotte in lingua polacca¹² – che abbraccia tale periodo. Le informazioni contenute in questo lavoro sono state da me completate con i risultati dello spoglio del registro ufficiale delle pubblicazioni (*Przewodnik Bibliograficzny*) che riporta tutti i libri editi in Polonia e viene pubblicato mensilmente. Ho potuto così raccogliere dei dati relativi al periodo 1977-1982; non escludo però che qualcosa mi sia sfuggito. Le traduzioni di cui sto per parlare riguardano non solo il genere narrativo, il dramma e la poesia, ma anche la saggistica relativa a tutto il settore delle scienze umane: politica, storia, sociologia, filosofia, arte nonché raccolte di reportages, biografie, memorie, ecc. Rimangono escluse, in fondo, soltanto le opere del settore delle scienze esatte, o comunque lavori altamente specializzati, come pure manuali accademici in genere.

Secondo la bibliografia menzionata sopra, nel periodo 1945-76 ('77 per le lingue slave e balcaniche di cui tratta il II vol. della stessa), sono state pubblicate in Polonia, complessivamente, circa 11700 traduzioni di opere straniere selezionate con i criteri che ho presentato poco anzi. Esse sono

ripartite come segue (cifre tonde): dal russo, 3500; dall'inglese, 2500; dal francese, 1700; dal tedesco, 1650; dal ceco e dallo slovacco, 500; dall'italiano, 300; dallo spagnolo, 280 (si può essere sicuri, però, che dalla fine degli anni '70 in poi tale cifra è notevolmente aumentata, causa la valanga di romanzi sudamericani editi soprattutto dalla „Wydawnictwo Literackie” di Cracovia); segue l'ungherese con 250 titoli, il bulgaro con 150, ecc. L'italiano, come abbiamo visto, si trova al 6.o, o piuttosto al 7.mo posto nella graduatoria, tenendo conto del rapido aumento di opere tradotte dallo spagnolo (mentre, per gli anni dal 1977 al 1982, ho reperito solo una trentina di traduzioni dall'italiano). L'italiano viene dunque dopo le maggiori lingue europee e, stranamente, dopo le lingue ceca e slovacca. La media è di circa 10 opere tradotte in un anno.

Diamo adesso uno sguardo ai traduttori. Una cosa salta subito agli occhi: delle 300 opere italiane uscite in polacco dal 1945 al 1976, più di un terzo è stato tradotto da due sole persone. Barbara Sieroszevska, che traduce fin dai primi anni 50, ha al suo attivo una sessantina di libri; Zofia Ernstowa, che ha cominciato la sua attività un poco più tardi, ha tradotto una cinquantina di opere. Accanto a loro due, tutti gli altri traduttori passano in secondo, o piuttosto in terzo piano, almeno quanto alla quantità delle opere tradotte. In effetti, soltanto cinque hanno tradotto da 5 a 8 libri ciascuno (H. Bernhardt-Kralowa, M. Czerwiński, Z. Jachimiecka, W. Minkiewicz, J. Popiel), mentre gli altri, per lo più, non oltre 2 o 3, e ve ne sono diversi che hanno tradotto un libro solo. Aggiungo che le due traduttrici – primatiste, la Sieroszevska e la Ernstowa, hanno rivolto la loro attenzione in primo luogo alla narrativa, sicché il settore è stato da loro praticamente monopolizzato. Ciò significa che le loro scelte hanno avuto una importanza decisiva: di solito sono infatti i traduttori, soprattutto se prestigiosi, che propongono le opere da tradurre alle case editrici. Le due signore menzionate sopra lavorano prevalentemente, ben s'intende, per le case che pubblicano più libri tradotti dall'italiano: la PIW e la „Czytelnik” (rispettivamente una ottantina e una sessantina di titoli nel periodo '45-'76, cioè, insieme, quasi la metà del totale). Seguono la „Pax” e la „Nasza Księgarnia” con 25 titoli ciascuna, la „Książka i Wiedza” con 23, la PWN con 19, la „Ossolineum” con 14; le altre hanno pubblicato meno di 10 titoli ciascuna.

E vediamo infine, dopo tanto vagare, che cosa si traduce. Il periodo preso in esame va ora dal '45 all'82, e le pubblicazioni salgono a 330, fermo restando, tuttavia, che i dati relativi agli ultimi sei anni non sono completi. Nel numero appena citato sono comprese le riedizioni delle opere pubblicate tra le due guerre o anche prima, ma si tratta, tutt'al più, di una ventina di casi circoscritti quasi esclusivamente al campo della letteratura classica.

In cima alla graduatoria si trova, ovviamente, la narrativa contemporanea (vi ho incluso tutto il '900). I titoli tradotti sono circa 120, cioè poco più della terza parte del totale. Questo gruppo di titoli va suddiviso

in alcune categorie. Innanzi tutto, i classici, chiamiamoli così, del primo Novecento. Abbiamo qui: Pirandello con due scelte delle *Novelle per un anno*, e una nuova versione del *Fu Mattia Pascal*; Svevo, con *Una vita* e la *Coscienza di Zeno* (nuova versione); Tozzi, con una scelta di novelle; Deledda, con *Annalena Bilsini* (riedizione della vecchia versione di Staff). Basta, tutto qui. Si potevano aggiungere almeno *Senilità* di Svevo e *Tre croci* di Tozzi. Non vi è dubbio, però, che la letteratura italiana della prima metà del secolo non ha molto da offrire al lettore polacco di oggi, i cui gusti e interessi sono ormai troppo diversi. Non dimentichiamo, poi, che una larga parte di questa letteratura è dominata dalla prosa d'arte; e come si fa a tradurre la prosa d'arte, soprattutto in una lingua come il polacco che differisce tanto dall'italiano?

La seconda categoria in cui ho suddiviso il settore „narrativa” riguarda il neorealismo. Qui l'elenco sarà lungo: negli anni 50 e oltre si traduce da noi prima di tutto quello, chiaramente per motivi politici. Ad iniziare la serie è *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, edito dalla „Książka i Wiedza” nel 1949; segue *Agnese va a morire* di Renata Viganò, pubblicato dalla stessa editrice nel '51, appena due anni dopo l'originale, nella traduzione della Sieroszevska (il libro ha avuto due ristampe). Molte tra le opere più significative del neorealismo sono state tradotte in quel torno di tempo, anche se non sempre così rapidamente: *Uomini e no* di Vittorini (solo nel 1958, probabilmente per via della nota polemica in cui fu coinvolto l'autore); *Cronache di poveri amanti* ('52, '53²), *Le ragazze di San Frediano* ('56) e *Metello* ('57) di Pratolini; *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino ('57); *Ritratto di maggio* ('54) e *Gesù, fate luce* ('55) di quel Domenico Rea che Asor Rosa annovera tra gli esponenti della „seconda ondata” neorealistica¹³; *Le parole sono pietre* di Carlo Levi ('58); *I vecchi compagni* ('55) e *Il taglio del bosco* (solo nel '73, ben 20 anni dopo la pubblicazione dell'originale) di Cassola; *Le terre del Sacramento* di Jovine (solo nel '76, cioè ancora più tardi: l'originale è del '50); *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1978; l'originale è del 1947). E sono stati tradotti, addirittura, alcuni libri molto meno importanti: di Silvio Micheli, ad es., è uscito in polacco *Tutta la verità* ('55; una delle prime fatiche di Z. Ernstowa) e non *Il pane duro*; vediamo poi tradotti: *Nelle mani del nemico* ('51) di Arturo Colombi, *Giorni che sembrano anni* ('66) di Leone Sbrana, e qualche altro. Mancano, invece, parecchi titoli di rilievo¹⁴: *Il quartiere* di Pratolini, *Racconto d'inverno* di Oreste del Buono, *Dentro mi è nato l'uomo* e *L'anno del Giubileo* di Angelo Del Boca, *Paura all'alba* di Arrigo Benedetti, *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto (di cui è stato tradotto, e giustamente, *La cosa buffa*, libro dal neorealismo ormai lontano); e potrei continuare, ma non mi sembra il caso. Malgrado tutte le lacune risulta abbastanza chiaro che la breve stagione del neorealismo letterario italiano ha suscitato in Polonia una vasta risonanza.

Passiamo alla narrativa dell'ultimo quarto di secolo considerata nel suo insieme, rinunciando ad ulteriori suddivisioni che apparirebbero sempre più problematiche. Occorrerà invece soffermarsi su alcuni nomi. In

primo luogo, Alberto Moravia, il narratore italiano contemporaneo meglio conosciuto in Polonia (e anche altrove, se non vado errato). Totalizza 11 traduzioni eseguite negli anni '57-'75 da 4 persone diverse (ma ben 8 sono della Ernstowa), quasi sempre (con due sole eccezioni) per l'editrice „Czytelnik”. I titoli sono, nell'ordine di pubblicazione in polacco: *Racconti romani* ('57), più una scelta nel '68; *Agostino* ('58), *La Romana* ('60), *La Ciociara* ('60, '70), *Il disprezzo* ('61), *Il conformista* ('64), *L'automa* ('66), *L'attenzione* ('68), *Una cosa è una cosa* ('69), *Gli indifferenti* ('71), *Il paradiso* ('75). Colpisce il ritardo – più di 40 anni dalla pubblicazione dell'originale – con cui è stato reso accessibile ai nostri lettori quel grande romanzo che sono *Gli indifferenti*, mentre alcuni libri recenti (ad es. *La cosa è una cosa* uscito in Italia nel '67) sono stati tradotti quasi immediatamente.

Al record di Moravia si avvicina soltanto Italo Calvino, con 7 versioni eseguite da 4 traduttori diversi (ma 4 sono della Sieroszezwska) per la „Czytelnik” e la „PIW”. A parte *Il sentiero dei nidi di ragno* già menzionato, sono state tradotte le tre parti dei *Nostri antenati* (edite separatamente dal '63 al '65), le *Cosmicomiche* ('68), *Le fiabe italiane* ('68) e *Le città invisibili* ('75).

Dopo Calvino, Cassola con 5 traduzioni fatte da 5 persone diverse (tra cui non manca però la Ernstowa) per le solite „Czytelnik” e „PIW”. A parte i due libri neorealisti o quasi di cui sopra, possiamo leggere in polacco *La ragazza di Bube* ('62), *Storia di Ada* ('74) e *Paura e tristezza* ('76). Non è tanto, considerata la fecondità dell'autore; ma forse basta, almeno per ora. 5 traduzioni ha anche Cesare Pavese, ma al campo della narrativa appartengono solo 3: *Notte di festa* ('56), *La luna e i falò* ('58) e *La bella estate* ('75, '78); le altre sono: *Il mestiere di vivere* ('72) e *I dialoghi con Leucò* ('75). Di autori con 3 libri tradotti ne abbiamo addirittura sette: Pratolini di cui ho già parlato; Mario Soldati (*Le lettere da Capri*, '65; *I racconti del maresciallo*, '71; *L'attore*, '73; tutti tradotti dalla Sieroszezwska per la „Czytelnik”); Leonardo Sciascia (*Il giorno della civetta*, '67; *Todo modo*, '77; *A ciascuno il suo*, '80; traduttori ed editori vari); Alba De Cespedes (*Invito a pranzo*, '60; *Quaderno proibito*, '61; *La bambolona*, '70; traduttori ed editori vari); Luigi Santucci (*Il velocifero*, '68; *Volete andarvene anche voi?*, '72; *Orfeo in paradiso*, '73; trad. B. Sieroszezwska, ed. „Pax”); Marcello Venturi (*Dalla Sirte a casa mia*, '64; *Più lontane stazioni*, '72; *L'ultimo veliero*, '72; i due ultimi tradotti dalla Sieroszezwska rispettivamente per la „Czytelnik” e la „PIW”); e perfino Giovanni Guareschi, presente però, ovviamente, non con i suoi *Don Camillo*, bensì con due libri scritti ancora durante la guerra, *La scoperta di Milano* e *Il destino si chiama Clotilde*, e con il più recente *Corrierino delle famiglie* (le versioni polacche, firmate dalla Sieroszezwska, sono state pubblicate dalla „Pax” rispettivamente nel '72, nel '76 e nel '69, '73). Accanto ai quattro – cinque scrittori di indubbio valore, anche se molto dissimili tra loro, cioè Pratolini, Soldati, la De Cespedes, Sciascia e, forse, Santucci, vediamo dunque tradotti Venturi e Guareschi che mi sembrano, sul piano artistico, di gran lunga inferiori.

Sono ben dodici i narratori contemporanei tradotti due volte. Dei libri di Rea e di Carlo Levi ho già parlato; di Vittorini, Jovine e Piovene, a parte le opere già menzionate, sono state pubblicate in polacco rispettivamente: *Erica e i suoi fratelli* - *La Garibaldina* ('59; due racconti lunghi in un vol.), *Signora Ava* ('75) e *Le lettere di una novizia* ('79). Gli altri sono: Ignazio Silone con *Pane e vino* ('47, 3.a ed.; le due prime sono dell'anteguerra) e Fontamara ('60; nuova trad. della Sieroszezwska); Curzio Malaparte con *Kaputt* ('62 e '82) ed i *Racconti italiani* (due scelte diverse, '66 e '67); Elsa Morante con *L'isola d'Arturo* ('60) e *Menzogna e sortilegio* ('68), tradotti il primo dalla Sieroszezwska e il secondo dalla Ernstowa per la stessa editrice „Czytelnik”, il che costituisce un curioso esempio di collaborazione/rivalità tra le due traduttrici di punta; Giuseppe Cassieri con *La cocuzza* ('73) e *Le caste pareti* ('79); Guido Morselli con *Divertimento* 1889 ('79) e *Dissipatio H.G.* ('81); C.E. Gadda con una scelta di racconti ('74) e *La cognizione del dolore* ('80), tradotti entrambi da Halina Kralowa che acquista così particolare merito ed elogio (le è stato assegnato infatti, a Monselice, il Premio internazionale Diego Valeri per la traduzione letteraria in lingua polacca, nel 1982); e, per concludere, Giuseppe Tomasi di Lampedusa con i *Racconti* ('64) e *Il gattopardo*, diventato un best-seller anche in Polonia (4 edizioni dal '61 al '70, trad. Z. Ernstowa).

L'elenco dei narratori con una sola opera tradotta è troppo lungo per essere riprodotto integralmente. Citerò quindi soltanto i nomi che giudico più importanti, in ordine alfabetico: Arpino, *L'ombra delle colline* ('66), Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* ('64), Buzzati, *Il deserto dei tartari* ('77), Brancati, *Don Giovanni in Sicilia* ('60), Chiara, *I giovedì della signora Giulia* ('74), Cialente, *Ballata levantina* ('70), Dessì, *Paese d'ombre* ('75), Fallaci, *Penelope va alla guerra* ('79), Fenoglio, *Una questione privata* ('79), Natalia Ginzburg, *Caro Michele* ('72), La Capria, *Ferito a morte* ('64), Mallerba, *Salto mortale* ('71), Marotta, *L'oro di Napoli* ('64), Ottieri, *Donnarumma all'assalto* ('63), Palazzeschi, *Il doge* ('74), Palumbo, *L'impiegato d'imposte* ('62), Parise, *Il padrone* ('58), Preti, *Giovinezza, giovinezza...* ('70), Satta, *Il giorno del giudizio* ('82), Tobino, *Biondo era e bello* ('75), Volponi, *Il memoriale* ('67). A queste pubblicazioni in volume bisogna aggiungere tutta una serie di frammenti di opere narrative apparsi nella rivista mensile „Literatura na świecie” (La letteratura nel mondo) di Varsavia che ha sempre riservato ampio spazio agli scrittori italiani contemporanei, grazie soprattutto al suo condirettore Eugeniusz Kabatc, un appassionato *italianisant*. Vi sono stati pubblicati tra l'altro, nel periodo che va dal maggio 1971 all'agosto 1979¹⁵, dei brani scelti da: *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, *Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo, *La storia* di Elsa Morante, *Il padre padrone* di Gavino Ledda, e, inoltre, molte poesie di autori italiani, tra cui Pavese, Pasolini, Quasimodo, Saba, Montale, Ungaretti, Lamberto Pignotti, Edoardo Sanguineti. Si può dire, anzi, che grazie a questa rivista, assai richiesta dal pubblico, la poesia italiana contemporanea ha avuto in Polonia una certa diffusione. In volume sono uscite infatti soltanto modeste scelte di liriche di Quasimodo, di Ungaretti e di Montale ('61, '75 e '82 rispettivamente, traduttori vari, ed. PIW), nonché una scelta di

poesie dei futuristi („Wydawnictwo Literackie”, '77); l'onore della pubblicazione in volume ha avuto inoltre, e ben tre volte, la meno famosa ma legata alla Polonia poetessa Luciana Frassati¹⁶ ('62, '65, '70, ed. „Pax”). Perché così poche le traduzioni di testi poetici? La risposta è semplice: mancano i traduttori che siano all'altezza del compito, cioè traduttori – poeti. Lo prova purtroppo la qualità non eccellente delle poche versioni pubblicate.

Ma torniamo per un momento ai narratori. C'è da chiedersi, anzitutto, se i titoli elencati sopra sono stati scelti bene, o piuttosto, se le scelte non potevano essere migliori. Qui la risposta è meno ovvia. Certamente, di Palazzeschi va bene *Il doge*, ma se non si erano tradotte prima *Le sorelle Materassi...* Di Brancati va bene *Don Giovanni in Sicilia*, ma non andrebbe meglio *Paolo il caldo*? Va bene pure *Caro Michele* della Ginzburg, ma *Il lessico familiare*, ecc. Comunque un dubbio ci può essere sempre, o quasi, non tale però da squalificare completamente la scelta. Mi sembra ozioso soffermarsi più a lungo su questo argomento. Vi è però un altro problema più serio: quello degli autori che non sono mai stati tradotti. È vero che non sono tanti, tra i nomi che contano; ma ve ne sono. Come spiegare, ad esempio, l'assenza di Tommaso Landolfi? Tradurlo non sarebbe stato facile, d'accordo, ma si doveva almeno tentare; probabilmente è stato giudicato troppo „stravagante”. Perché è stato dimenticato Ennio Flaiano, autore del *Tempo di uccidere*? E quei bravissimi narratori che sono Michele Prisco, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Alberto Arbasino, Ercole Patti, Carlo Sgorlon? Oppure Carlo Castellaneta, i cui romanzi sono già stati tradotti in varie lingue? Non parlo, poi, dei giovanissimi (A. De Carlo, P. V. Tondelli), per tradurre, e soprattutto per pubblicare i libri dei quali sarebbe comunque mancato il tempo materiale (dalla consegna del dattiloscritto alla pubblicazione del volume passano almeno due anni).

A proposito del teatro novecentesco basteranno poche parole. Sono state pubblicate: *Napoli milionaria* ('56) di Eduardo De Filippo e tre scelte delle opere di Pirandello ('60, '76 e '78, traduttori vari) che contengono complessivamente 9 tra commedie ed atti unici: *Sei personaggi...*, *Enrico IV*, *Così è (se vi pare)*, *Ma non è una cosa seria*, *Tutto per bene*, *I giganti della montagna*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *L'imbecille*, *La patente*. Si nota subito che sono rimaste tagliate fuori parecchie opere importanti, come *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, *Come tu mi vuoi*, *Questa sera si recita a soggetto*, ecc., mentre in nessuna delle tre scelte di cui sopra manca *Sei personaggi...*, e in due ci sono anche *Così è (se vi pare)* ed *Enrico IV*. Ciò nonostante si può dire che il teatro di Pirandello è discretamente conosciuto in Polonia, anche perché alcune opere sono state messe in scena in base a traduzioni rimaste dattiloscritte¹⁷. Quasi del tutto sconosciute, e comunque mai pubblicate in volume, risultano invece le opere di altri autori teatrali contemporanei, da Raffaele Viviani ed Ugo Betti a Dario Fo, come pure le produzioni teatrali dei narratori (Landolfi, Brancati, Roversi, ecc.).

È ora di passare al settore della letteratura classica (vi ho incluso

una trentina di edizioni (alcune contenenti più opere); le traduzioni, come ho già avuto modo di accennare, risalgono spesso all'anteguerra, o ai tempi ancora più remoti. È questo il caso soprattutto della *Divina Commedia*, che i polacchi continuano a leggere nella vecchia traduzione di Edward Porębowicz (1909), ripubblicata tre volte nel periodo qui preso in esame (ed. PIW, '59, '65, '75; e in più, una ampia scelta del '78, ed. „Ossolineum”, nella prestigiosa collana „Biblioteka Narodowa”). Esiste, è vero, una versione molto più recente, quella di Alina Świdorska ('47) ma, non avendo avuto riedizioni, essa è diventata praticamente irreperibile. Ed è un peccato, trattandosi di una versione che, sebbene lontana dalla perfezione, potrebbe competere utilmente con quella di Porębowicz, ormai senz'altro antiquata, anche se non priva di un certo slancio poetico che manca al testo della Świdorska. Ci vorrebbe poi, indubbiamente, una versione completamente nuova; ma, per adesso, non si vede nessuno che sia capace di assumere un impegno di tale portata. Lo stesso va detto, purtroppo, del *Decamerone*, benché in questo caso il compito sia più facile; sicché il capolavoro di Boccaccio si legge sempre nella versione, anch'essa ormai invecchiata e tutt'altro che perfetta, di Edward Boyé (1930), solo lievemente ritoccata dal curatore della prima edizione postbellica ('48). Tale edizione ha avuto, tuttavia, una diecina di ristampe (ed. PIW) e una tiratura complessiva di un mezzo milione di copie, il che fa del Certaldese l'autore italiano più letto in Polonia, dopo Edmondo De Amicis (cfr. sotto). Delle opere minori di Boccaccio, nel periodo che ci interessa, non ne è stata pubblicata nessuna; di quelle di Dante, solo la *Vita Nuova* ('60), sempre in una vecchia versione di Porębowicz. Invece Petrarca è stato abbastanza fortunato: 4 scelte dal *Canzoniere* negli anni 1955-75 (ed. „Wydawnictwo Literackie”, „PIW”) per opera dello stesso traduttore, il poeta Jalu Kurek. Nell' '82 è uscita inoltre, presso la „Ossolineum” una ampia scelta delle opere di Petrarca, comprese quelle latine, a cura del benemerito italianista prof. Kalikst Morawski. Tanto per le tre corone. Degli autori più antichi è stato tradotto Marco Polo ('54, '75²); quanto ai novellieri, è stata pubblicata una scelta che va dal *Novellino* a Bandello ('69, '78). Si sono avute due edizioni diverse della *Gerusalemme liberata* („Ossolineum”, '51, e „PIW”, '68) e una dell'*Orlando furioso* („Ossolineum”, '65) nelle classiche versioni secentesche di Piotr Kochanowski. Dell'Aretino è stata ristampata una scelta dai *Ragionamenti* in due parti ('58), curata prima della guerra da E. Boyé. *Le Fiabe* ('52, '53) e una antologia degli scritti ('58) di Leonardo sono state pubblicate nella traduzione di Leopold Staff, poco prima della scomparsa di quel noto uomo di lettere. Ancora Staff è il traduttore di una scelta delle *Rime* di Michelangelo, pubblicata quattro volte dal '56 al '77; altrettanto fortunata è stata la sua versione della *Vita* di Cellini che ha avuto anch'essa quattro edizioni dal '48 al '57. Di Galileo è stato tradotto il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* ('53). Di Machiavelli è uscito il *Principe* ('69), separatamente, nella vecchia traduzione di W. Rzymowski, seguito da un'ampia scelta delle opere ('72, ed. PIW) curata da chi scrive, e contenente, tra l'altro, la prima traduzione integrale dei *Discorsi*. Dalle *Vite* di Vasari, già pubblicate parzialmente ('75) è uscita nell' '82 il testo

integrale in ben 8 voll., tradotto per la PWN dal noto critico dell'arte, prof. Karol Estreicher, che ci ha messo un mezzo secolo di vita. Il Settecento è rappresentato da Goldoni, con 4 edizioni diverse delle commedie. (Complessivamente 10 titoli: *La vedova scaltra*, *Gli innamorati*, *La putta onorata*, *Sior Todero brontolon*, *Il servitore di due padroni*, *Il feudatario*, *La locandiera*, *I rusteghi*, *Le baruffe chiozzotte*, *Il ventaglio*; dal '51 al '71, traduttori vari) e una delle *Mémoires* ('58). Non mancano, naturalmente, le *Mémoires* di Casanova (scelta, 61, 72²) e neppure le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte ('77). Soltanto di recente sono uscite, di Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* ('79) e, di Leopardi, *Le operette morali* ('79). *I Promessi sposi* si leggono in due versioni diverse: una ottocentesca, ripubblicata dalla „Pax” ('53), e un'altra, fatta dalla Sieroszevska per la PIW ('58); nessuna delle due ha avuto ristampe. Del romanzo di Nievo sono stati tradotti, sempre dalla Sieroszevska, soltanto i primi capitoli, pubblicati sotto il titolo „Nel castello di Fratta” (*Na zamku Fratta* '54). È stata ancora la Sieroszevska a tradurre *I Malavoglia* ('55; alla versione ottocentesca ho accennato sopra) e *Mastro don Gesualdo* ('56) di Verga, come pure *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana ('62); le versioni dei grandi romanzi verghiani, sia detto tra parentesi, mi sembrano alquanto sciatte, probabilmente perché la traduttrice era allora agli inizi della carriera. Di Verga è uscita anche una scelta di novelle ('53). Si sono avute, infine, le versioni del *Santo* ('70) e del *Piccolo mondo moderno* ('80) di Fogazzaro, nonché del *Trionfo della morte* di D'Annunzio ('76, nuova trad.). Elencate le traduzioni cerchiamo di segnalare le lacune più vistose, limitandoci però, in linea di massima, alle opere prosastiche, perché di traduttori poeti, come ho detto e ripetuto, per ora se ne vedono ben pochi, anzi quasi nessuno. Dunque, secondo l'ordine cronologico: delle opere minori di Boccaccio almeno *Il corbaccio*, tradotto male prima della guerra e ormai comunque irreperibile; il *Novellino* di Masuccio; *Arcadia* di Sannazaro; una scelta di commedie cinquecentesche; i *Ricordi* di Guicciardini (ne è stata tradotta solo una piccola parte da M. Brahmer, in *W galerii renesansowej*, '57); una scelta di relazioni di viaggio, ecc., del Settecento; altre commedie di Goldoni (almeno *La famiglia dell'antiquario*, *Il bugiardo*, *La guerra*, *La casa nova*, *La Trilogia della villeggiatura*, *Una delle ultime sere di Carnevale*); la *Vita* di Alfieri; *I viceré* di Federico De Roberto.

Diamo adesso una rapida occhiata alla narrativa per ragazzi, settore che non va sottovalutato: sono circa 30 titoli, ma alcuni di essi hanno avuto una larghissima diffusione. In primo luogo, evidentemente, *Cuore* di De Amicis. La fortuna di questo libro in Polonia è impressionante: tradotto per la prima volta, come avevo già detto, subito dopo la pubblicazione dell'originale, ritradotto all'inizio del nostro secolo dalla celebre poetessa Maria Konopnicka, ristampato in continuazione tra le due guerre, nel periodo che ci interessa è stato ritradotto ancora due volte ('46 e '47), mentre la versione della Konopnicka, edita da tre case diverse, ha avuto complessivamente almeno 15 ristampe, per lo più ad alta tiratura. Come se ciò non bastasse, alcuni „racconti mensili” sono stati pubblicati a parte: il *Piccolo scrivano fiorentino*, ad esempio, tolto dalla versione della Ko-

nopnicka, ha avuto parecchie ristampe. Trovo davvero incredibile la costanza – per non dire l'ostinazione – con cui si continua a raccomandare ai ragazzi la lettura di un libro che, oggi, può tutt'al più farli sorridere. Giustificatissimo è invece il successo che riscuote presso i nostri editori, oggi come ieri, quel vero capolavoro della letteratura per l'infanzia che sono *Le avventure di Pinocchio*. Il libro di Collodi, di cui nei primi anni del dopoguerra si pubblicava ancora un vecchio rimaneggiamento, è stato poi tradotto da Zofia Jachimecka ('54) e, in questa fortunata versione, ha avuto una dozzina di ristampe. Ai ragazzi polacchi devono essere piaciuti anche i libri del bravissimo Gianni Rodari: 5 titoli tradotti dal '54 al '67, diverse ristampe. Non si è avuto, invece, nessun rilancio dei romanzi di Salgari, di cui parecchi erano stati tradotti prima della guerra.

Per concludere la rassegna delle traduzioni di opere letterarie, qualche parola a proposito della critica. I lavori tradotti sono pochissimi, e, per giunta, la loro scelta appare talvolta del tutto casuale. Così accanto alla notissima monografia di Michele Barbi su Dante ('65) vediamo pubblicata dalla stessa PIW una operetta di Giuseppe Padellaro, *Il trittico siciliano* ('73), su Verga, Pirandello e Quasimodo (trad. Z. Ernstowa). È stato ripubblicato inoltre, in una traduzione d'anteguerra, *Dante vivo* di Giovanni Papini ('59), libro non solo assai discutibile, ma anche irrimediabilmente datato. Molto opportune, invece, le scelte dei libri di Umberto Eco, *La struttura assente* ('72) e *L'opera aperta* ('73), di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo* ('74) e *Mnemosine* ('81). È stato anche tradotto un manuale di storia della letteratura italiana, il *Disegno Storico* (ed. del '48) di Natalino Sapegno, edito da noi nel '68.

Altrettanto poche le traduzioni di opere storiche ed economiche. Menzionerò anzi tutto i libri dell'illustre orientalista Sabatino Moscati, *Le antiche civiltà semitiche* ('63, '66) e *Il mondo dei Fenici* ('71); del non meno noto Massimo Pallottino, *Etruscologia* ('68); di Giuseppe Ricciotti, *Storia d'Israele* ('56); i volumi di AA. VV., *Tutto su Roma antica* ('68) e *Tutto su Atene classica* ('71). Alla storia d'Italia nei secoli andati si riferiscono le ricostruzioni storico-biografiche di Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia* ('58, '68², '72³) e *Segreti dei Gonzaga* ('60). Il passato più recente riguardano: *L'Italia contemporanea*, di Federico Chabod ('66), *Le interpretazioni del fascismo* di Renzo De Felice, *Mussolini piccolo borghese* di Paolo Monelli ('73), e infine un prezioso documento dell'epoca, il *Diario* di Galeazzo Ciano ('47). Di economia trattano: *Oligopolio e Progresso tecnico* di Paolo Sylos Labini ('63) a *Il pensiero economico del '900* di Claudio Napoleoni ('64).

Non sono più numerose, tra i libri tradotti, le opere relative alle belle arti, alla musica e al cinema. Vanno segnalati in primo luogo alcuni testi fondamentali del Rinascimento: il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini ('55), *Regola dei cinque ordini d'architettura* del Vignola ('55), *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio ('55), *Il trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci ('53; ed. parziale). Alle *Vite...* di Vasari ho già accennato; qui ricorderò ancora *La vita di Michelangelo Buonarroti* di Ascanio Condivi ('60) cui si accompagna la *Vita di Michelangelo nella vita del suo tempo* ('59) di Giovanni Papini del quale dovremo riparlare. Completano il breve

elenco le monografie su Rossini di A. Fraccaroli ('77), *Eleonora Duse* di O. Signorelli ('72), *Strawinsky* di R. Vlad ('74), le *Memorie* di Beniamino Gigli ('73) e una scelta di sceneggiature di Michelangelo Antonioni: *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Il deserto rosso*, *Blow-up* ('76).

Meno scarsa è la messe di traduzioni nel settore degli studi filosofici e religiosi. I testi sono raccolti in due ampie antologie, dedicate rispettivamente alla filosofia italiana del Rinascimento ('66) e alla filosofia italiana contemporanea ('77); abbiamo poi due traduzioni diverse (entrambe dal latino) della *Città del sole* di Campanella ('54 e '55), una antologia degli scritti filosofici di Giordano Bruno ('56), una versione integrale della *Scienza nuova* di G. B. Vico ('66) e – l'unica opera di Benedetto Croce tradotta in polacco – il *Breviario di estetica* ('62). Sono state tradotte inoltre alcune opere di eminenti studiosi contemporanei: *L'umanesimo italiano* di Eugenio Garin ('69), *Filosofia e filosofia della scienza* di Ludovico Geymonat ('66), *I filosofi e le macchine* di Paolo Rossi ('79), *La mente di Leonardo* di Cesare Luporini ('62), una scelta degli scritti di Gillo Dorfles ('72). Quanto alla problematica religiosa, vanno citati i libri di Ambrogio Donini, *Lineamenti di storia delle religioni* ('66), di Giuseppe Ricciotti, *Vita di Gesù Cristo* ('54, '56², '56³), di Raffaele Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, di Alighiero Tondi, *I gesuiti nella storia di una crisi di coscienza* ('56, '61²), di M. Galbiati e A. Piazza, *Pagine difficili della Bibbia* ('77), di Ernesto De Martino, *La terra del rimorso* ('71). Una menzione a parte spetta a Giovanni Papini, che continuò a suscitare un vivo interesse in Polonia anche nei primi decenni dopo la guerra; oltre ai libri già citati, sono state pubblicate, da parte marxista, *Le memorie d'Iddio* („Książka i Wiedza”, '57, '58²; in una trad. d'anteguerra), mentre da parte cattolica si rispondeva con *Sant'Agostino* („Pax”, '59; in una trad. d'anteguerra) al quale sono seguiti, a distanza di pochi anni, *I testimoni della Passione* („Pax”, '62) e *La seconda nascita* („Pax”, '65), tradotti per la prima volta. Nei tempi più recenti, che io sappia, di libri di Papini non ne sono più usciti, ed è meglio così. L'editrice cattolica „Pax” si è aggiornata facendo tradurre dall'italiano opere come *Ciò che conta è amare* ('79) e *Il deserto nella città* ('81), meditazioni religiose di C. Carretto.

Non resta che presentare il settore riservato al pensiero marxista – dalla filosofia alla pubblicistica – cui è stato dato dagli editori (soprattutto dalla „Książka i Wiedza”), per ovvi motivi, un particolare rilievo. Nel 1950 esce la traduzione delle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci; una edizione delle opere scelte dello stesso autore (2 voll., complessivamente quasi 1500 pagg., introd. di Palmiro Togliatti) viene pubblicata dalla „Książka i Wiedza” nel 1961. Nello stesso tempo si comincia a pubblicare gli scritti di Antonio Labriola: *In memoria del Manifesto dei comunisti*, *Del materialismo storico*, ed altri ('61, con un saggio introduttivo di Togliatti); *Scritti vari di filosofia e politica*, ed altri ('63, 2 voll., complessivamente quasi 1200 pagine); *Lettere a Engels*, *Corrispondenza con italiani* ('66); nell'insieme, una mole davvero imponente. Di Togliatti, a parte i saggi introduttivi già citati, sono usciti due brevi scritti: *Pace o guerra* ('50) e *Il Partito comunista italiano* ('61). Di Luigi Longo, *Un popolo alla macchia* ('55) e *Le brigate*

internazionali in Spagna ('61). Di Giorgio Amendola, *Lotta di classe e sviluppo economico* ('63). Di Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni* ('60). E infine, di autori meno noti, cito alla rinfusa: Mario Montagnana, *Ricordi di un operaio torinese* ('51); Alfredo Angiolini, *Cinquant'anni di socialismo in Italia* ('58), Alcide Cervi, *I miei sette figli* ('63); Anita Di Vittorio, *La mia vita con Di Vittorio* ('70); e anche, naturalmente, *Le memorie di un barbiere* di Giovanni Germanetto ('51, 52²), libro un tempo famoso, ma che oggi pochi ricordano (la prima traduzione polacca, edita a Mosca, risale al 1931).

La rassegna delle traduzioni dall'italiano in polacco che ho presentato, pur incompleta (ma le lacune non sono molte) e, lo ammetto volentieri, un tantino confusa, dovrebbe dare al lettore una immagine non eccessivamente approssimativa delle iniziative, tutt'altro che trascurabili, prese dalla editoria polacca in questo campo. Ne risulta che il nostro pubblico ha avuto modo di conoscere, nel periodo postbellico, una parte importante del patrimonio culturale italiano, e in particolare, la produzione letteraria più recente.

Ristampa da „Inventario” (Firenze-Verona), n. s., n. 13, 1/1985 (titolo: *La letteratura italiana in Polonia*).

NOTE

¹ Per i dati bibliografici relativi agli anni 1800-1939 cfr. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie* (Relazioni letterarie polacco-italiane), Toruń 1949, passim.

² AA. VV., *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976, pp. 250-251.

³ Ibid., p. 249.

⁴ Cfr. L. Biliński, *Książka w Polsce Ludowej* (Il libro nella Polonia Popolare), Varsavia 1981, p. 16.

⁵ Ibid., p. 29.

⁶ „Trybuna Ludu” (Varsavia), 17 marzo 1983, p. 5.

⁷ Queste cifre, come quelle citate in seguito, si riferiscono agli anni anteriori alla crisi dell'80.

⁸ Ma, nell'82, solo circa 160 titoli; cfr. „Trybuna Ludu”, 26-27 marzo 1983, p. 5.

⁹ L. Biliński, op. cit., pp. 109-110.

¹⁰ Ibid., p. 45.

¹¹ Ibid., p. 58.

¹² *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski* (Bibliografia della letteratura tradotta in lingua polacca), vol. I (1945-1976), Varsavia 1977; vol. II (1945-1977), Varsavia 1978.

¹³ A. Asor Rosa, in *Letteratura italiana*, Einaudi, I: Torino 1982, p. 608.

¹⁴ Cfr. A. Asor Rosa, loc. cit., p. 570.

¹⁵ Cfr. „Literatura na Świecie”, *Spis treści*. Nry 1-100 (indice dei primi cento fascicoli).

¹⁶ Non figura nel *Novecento*, ed. Marzorati, e nemmeno nel *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, ed. Vallecchi.

¹⁷ Cfr. L. Eustachiewicz, *Pirandello*, Varsavia 1982, p. 131.

INDICE DEI NOMI

A

Adamski, Jerzy 25, 156, 158n, 187n
 Aldobrandini, Jacopo 57
 Alfieri, Vittorio 84-101, 113, 126-127, 203
 Algarotti, Francesco 75
 Alvaro, Corrado 194
 Amendola, Giorgio 206
 Andreini, Francesco 17
 Anelli, Angelo 36
 Angeli, Diego 159
 Albany d', contessa, 84-85, 87, 95
 Albergati Capacelli, Francesco 71
 Alessandro II, zar 84
 Alfonso II, re di Napoli 52
 Angiolini, Alfredo 206
 Arbasino, Alberto 201
 Aretino, Pietro 21, 170
 Ariosto, Ludovico 93, 123, 189
 Arrighi, Cletto 123
 Arrighi, Paul 154
 Askenazy, Szymon 95-96, 100n
 Asor Rosa, Alberto 198, 206n
 Auerbach, Erich 23, 25n
 Augusto II, re di Polonia 36
 Augusto III, re di Polonia 36, 69-70

B

Bacelli, A. 164
 Bacchelli, Riccardo 164, 194
 Balbo, Cesare 112
 Baldelli Boni, Giovanni Battista 19
 Baldini, Antonio 194
 Baliński, Michał 17-19, 24n, 36
 Bandkie, Jerzy Samuel 105
 Bar, Adam 157n
 Barbi, Michele 204
 Baronio, Cesare 57
 Bartoli, Adolfo 127
 Barycz, Henryk 66n-67n, 108
 Bassani, Giorgio 200
 Baszkiewicz, Jan 40
 Bathory Stefano, re di Polonia 56-57
 Baudelaire, Charles 191
 Bazzoni, Giambattista 140
 Beccaria, Cesare 115
 Beccaria, Roberto cardinale 57

Bellonci, Maria 204
 Benedetti, Arrigo 198
 Bentivoglio, Ludovico 139
 Berent, Wacław 159, 162
 Berezowska, Maja 22
 Bergominensis, Philippus v. Foresti J. F.
 Berle A. 47
 Bernacki, Ludwik 32, 38n-39n
 Bemari, Carlo 173
 Bernhardt-Kralowa Halina 197, 200
 Beroaldo, Filippo 16, 28
 Bersezio, Vittorio 139
 Bertana, Emilio 96
 Berto, Giuseppe 198
 Bertoldi, Andrea 69
 Bertolotti, Davide 140
 Betti, Ugo 202
 Bettinelli, Saverio 191
 Budny, Bieniasz 16
 Biliński, Bronisław 66n-67n, 122n, 141n.
 Biliński L. 206n.
 Billanovich, Giuseppe 23
 Bobrowa, Joanna 9
 Boccaccio, Giovanni 15, 17-19, 21-23, 24n-25n, 35, 38n, 170-171, 202-203
 Bogusławski, Wojciech 70, 76-78, 86-88, 98n, 183
 Bohomolec, Franciszek 72, 82
 Boiardo, Matteo 189
 Boito, Arrigo 123
 Bolte, J. 39n
 Bona Sforza d'Aragona, regina di Polonia 51-52, 56-57, 66n
 Bonghi, Ruggero 142, 157n
 Bonora, Ettore 141n
 Bontempelli, Massimo 194
 Borgese, Giuseppe Antonio 170, 194
 Borgognoni, A. 164
 Borromeo, Federico, cardinale 112
 Bouterwek, Friedrich 191
 Boyé, Edward 21-23, 25n, 173, 195, 202
 Boy-Żeleński, Tadeusz 178, 185n, 195
 Bracci, Alpinolo (Kiribiri) 194
 Brahmer, Mieczysław 14n, 22-25n, 71, 81, 83n, 108n, 119-121, 156, 177n, 180, 182, 185n-186n, 203
 Branca, Vittore 22-23, 38n, 100n
 Brancati, Vitaliano 200-202

Branicka, Elisa 11
 Bresciani, Antonio 140-141
 Bronisławska, Anna 159-160, 162
 Bruni, Leonardo 16
 Bruno, Giordano 126, 160, 205
 Brzeźnicki, Jakub 51, 61, 67n
 Buonaccorsi, Filippo (Callimaco Esperiente) 15
 Buzzati, Dino 200
 Byron, George 95, 97, 111-112, 165

C

Calvino, Italo 198-199
 Callières, François de 46
 Campanella, Tommaso 125-126
 Campistron, Jean 96
 Cantù, Cesare 112, 123, 136-138, 141, 141n
 Capelli, Luigi 17, 85-86, 97n-98n, 115
 Capuana, Luigi 144, 146-147, 149-151, 154, 156-158n, 170, 203
 Carcano, Giulio 164
 Carducci, Giosuè 128, 159-160, 189, 194
 Carlo Emanuele IV, re di Sardegna 84-85
 Carlo V, imperatore 46, 51, 139
 Carnignani, G. 98n
 Carretto, C. 205
 Casanova, Zanetta 69
 Cassieri, Giuseppe 200
 Cassola, Carlo 198-199
 Castellaneta, Carlo 201
 Castelnuovo, Enrico 169, 193
 Casti, Giambattista 70, 85
 Castiglione, Baldassar 193
 Castracani, Castruccio 50n
 Cattaneo, Carlo 99n
 Cavalcanti, Mainardo 18
 Cavallotti, Felice 146
 Celińska, Stanisława 186n
 Cellini, Benvenuto 203
 Cennino, Cennino 204
 Cervi, Alcide 206
 Chabod, Federico 204
 Chateaubriand, François-René de 97
 Chęciński, Jan 134
 Chiappelli, Fredi 14n
 Chiara, Pietro 200
 Chiarelli, Arcadio 60, 67n
 Chmielowski, Paweł 20, 22, 99m
 Chodkiewicz, Aleksander 91, 99n
 Chopin, Federico 14n
 Chruścielska, Krystyna 164
 Chyliński 92

Ciani, monaco 17
 Ciano, Galeazzo 204
 Cialente, Fausta 200
 Cicerone 54
 Cicognani, Bruno 194
 Cieszkowski, August 11
 Cini, Luigi 181-182, 186n
 Colocci, Angelo 24n
 Colombi, Arturo 198
 Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 204
 Comisso, Giovanni 194
 Condivi, Ascanio 204
 Coppola, N. 108n
 Corneille, Pierre 96, 188-190
 Crébillon, Prosper (padre) 96
 Crémieux, Benjamin 127
 Croce, Benedetto 97, 102, 108n, 128, 130n, 167, 187-192n, 205
 Czarniecki, Stefan 11
 Czartoryski, Adam Jerzy 84-85
 Czartoryski, Adam Kazimierz 81
 Czerwiński, Maciej 155, 158n, 197
 Czubek, Jan 66n, 68n
 Czyżewska, Ewa 183
 Czyżewski, M. 186

D

Dali, Salvador 184
 Damiani, Enrico 172
 D'Amico, Silvio 179, 185n
 Danielewicz, Konstanty 10
 D'Annunzio, Gabriele 150, 159-171, 175, 188, 193-195, 202-203
 Dante Alighieri 5, 7-9, 11-13, 14n, 17, 21, 25n, 86, 93, 95, 109, 111, 160, 190-191, 202, 204
 Danti, Angelo 49n
 Da Ponte, Lorenzo 70
 Darbes, Cesare 69
 Darnley, Henry 93
 D'Arrigo, Stefano 200
 Da Verona, Guido 170, 194
 D'Ayala, Mariano 106, 108n
 D'Azeglio, Massimo 112, 115, 117, 123, 131-138, 141n
 Dąbrowski, S. 105
 De Amicis, Edmondo 119, 123, 151, 164, 169, 171, 188, 193, 202, 203
 De Bosis, Adolfo 159
 De Cabrera, Alfonso 57
 De' Calsabigi, Ranieri 90
 De Carlo, A. 201
 De Cespedes, Alba 199
 De Felice, Renzo 204
 De Filippo, Eduardo 201

De Gaulle, Charles 47
 Del Boca, Angelo 198
 Del Buono, Oreste 198
 Deledda, Grazia 153, 169-176, 176n-
 -177n, 193-195, 198
 Delille, Jacques 90
 De Martino, Ernesto 205
 De Mello, Carolina 131
 Dembowski, Edward 112, 121n
 De Michelis, Cesare G. 157n
 D'Engenio Caracciolo, C. 67n
 Dernałowicz, Maria 24n
 De Roberto, Federico 149-150, 152,
 154, 158n, 203
 De Sanctis, Francesco 22, 97, 123-
 -128, 129n-130n
 Desmoulins, Camille 95
 Dessi, Giuseppe 200
 De Staël, baronessa 188
 Destouches (Philippe Néricault) 70-72
 De Zani, Agostino 23
 Di Capua, Annibale 65
 Dickens, Charles 112-148
 Dicksteinówna, J. v. Dickstein-Wieleżyń-
 ska J.
 Dickstein-Wieleżyńska, Julia 14n, 160,
 161-162, 164, 166, 170-171, 177n,
 195
 Di Vittorio, Anita 206
 Długosz, Jan 15, 24n, 28-29
 Dmochowski, Franciszek Ksawery 74,
 83n
 Donini, Ambrogio 205
 Dorfles, Gillo 205
 Dossena, G. P. 97n
 Dossi, Carlo 157n
 Dostojewski, Fiodor 171
 Dotti, Ugo 121n
 Drapińska, Barbara 186n
 Drews, J. 39n
 Du Boisgobey, F. 158n
 Dufour, Piotr 74-76
 Dunin Borkowski, L. 99n
 Du Ryer, Pierre 98n
 Duse, Eleonora 151, 205
 Dzieduszycka, K. 175n
 Dziebowska, E. 186n
 Dziubiński, J. 186n
 Dzwonkowski, A. 183

E

Eckermann, Johann Peter 113
 Engels, Friedrich 206
 Ernstowa, Zofia 155, 158n, 197-200,
 203

Eschilo 86, 89, 96
 Estreicher, Karol (bibliograf) 74, 83n
 Estreicher, Karol (critico) 293
 Euripide 86, 96
 Eustachiewicz, Lestaw 185n, 206n

F

Fabre, François-Xavier 85, 95
 Falchi, B. 144
 Falconetti, Antonio 140
 Falenski, Felicjan 123
 Fallaci, Oriana 200
 Fanfani, Pietro 19
 Farina, Salvatore 123, 169
 Fauriel, Claude 121n
 Feldhorn, Juliusz 21
 Feliński, Alojzy 89-91, 99n, 129n
 Fenoglio, Beppe 200
 Ferdinando I, re di Napoli 52
 Filicaia, Vincenzo da 123
 Firlej-Bieleńska, K. 164-165
 Fischietti, Domenico 69-79
 Flaiano, Ennio 201
 Flaubert, Gustave 191
 Flora, Francesco 157n, 192n
 Floryan, Władysław 179-180, 185n
 Fo, Dario 202
 Fogazzaro, Antonio 142, 150, 153, 156-
 -157n, 159, 169, 171, 175, 188, 193,
 203
 Fontana, Filippo 164
 Foresti, Jacopo Filippo (Philippus Bergomi-
 nensis) 27
 Foscolo, Ugo 95, 97, 111, 160-161,
 191, 203
 Fraccaroli, Arnaldo 205
 Francesco d'Assisi, santo 170
 Frassati, Luciana 201
 Frattarolo, Renzo 157n
 Freund, Julien 47
 Fronczewski, Piotr 186n
 Fraczyński, Jakub 34

G

Gadda, Carlo Emilio 200
 Galante, L. 66n-67n
 Galbiati, M. 205
 Galilei, Galileo 125-126, 202
 Galuppi, Baldassare 69-70
 Gałuszka, Jadwiga 186n
 Garibaldi, Giuseppe 155
 Garin, Eugenio 205
 Garosci, Clotilde 14n
 Gasparv, Adolf 127

Gassmann, Florian Leopold 70
 Gaszyński, Konstanty 10-11
 Gentili, Alberico 46
 Germanetto, Giovanni 206
 Geymonat, Ludovico 205
 Gherardini, G. 100n
 Giannone, Pietro 126
 Gigli, Beniamino 205
 Ginguéné, Pierre-Louis 125
 Ginzburg, Natalia 200-201
 Gioberti, Vincenzo 112
 Giotti, Napoleone (Carlo Jouhaud) 113, 121n
 Giordani, Raffaello 46
 Głoskowski, Maciej 28
 Goćkowski, Janusz 48
 Goethe, Wolfgang 9, 113, 115-116, 190
 Goldoni, Carlo 69-71, 73-76, 78, 80-82, 83n, 95, 126, 203
 Goldszmid, L. 185n
 Gomulicki, Wiktor 160
 Gosselin, Pierre-Joseph 110
 Górnicki, Łukasz 20, 193
 Grabowski, E. 130n
 Gregorio XIII, papa 56
 Gozzi, Carlo 95
 Graf, Arturo 159
 Gramsci, Antonio 48, 141, 205
 Grass, Erhart 27
 Grąbczewska, Maria 185n, 195
 Greń, Z. 158n
 Griboiedov, Aleksander S. 131
 Grodzki, A. 186n
 Grossi, Tommaso 114-115, 132, 140
 Grzegorz (Gregorio) di Sanok 15, 24n
 Grzędzieski, M. 129n
 Grzybowski, Konstanty 40
 Guareschi, Giovanni 199-200
 Gubrynowicz, Bronisław 24n
 Guerrazzi, Domenico 139-130
 Guerzoni, Giuseppe 125
 Guglielminetti, Marziano 141n, 168n
 Guicciardini, Francesco 126, 203

H

Hartleb, K. 66n
 Hartmann, F. T. 117
 Hauvette, Henri 23
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 11, 43, 128
 Heinstein, Józef 101n, 128, 130n, 156, 158n, 170, 175-176, 177n, 186n
 Hernas, Czesław 14n, 24n, 38n
 Hoesick, Ferdynand 25n
 Holoubek, Gustaw 183

Horodyski, attore 81
 Hozjusz, Stanisław (Hosius), cardinale 56, 66
 Huet, S. 122n
 Hugo, Victor 112, 114, 131

I

Ibsen, Henryk 152
 Ilakowicz, Kazimiera 37, 39n
 Isabella d'Aragona 51-52

J

Jabłonowski, Władysław 152
 Jabłonówna, L. 186n
 Jachimecka, Zofia 182, 186n, 197, 204
 Jack la Bolina v. Vecchi A. V.
 Jakubiszyn, A. 158n
 Jankowski, J. 117
 Jankowski, Placyd 118
 Jaszcz v. Szczepański J. A.
 Jędrzejewicz, J. 186n
 Jovine, Francesco 200

K

Kabatc, Eugeniusz 200
 Kaftal, G. 25n
 Kajzar Helmut 183-184, 186n
 Kamiński, Ludwik 88-89, 98n, 117, 122n
 Kamykowski, Ludwik 25n
 Kantecki, Piotr Klemens 67n, 99n
 Kardos, Tibor 100n
 Karpiński, Mariusz 186n
 Kasprowicz, Jan 159, 161, 168n
 Kasprzyk, Krystyna 158n
 Kasprysiak, Stanisław 181, 185n
 Kiribiri, v. Bracci, A
 Klaczko, Julian 136, 141n, 191
 Klarfeldówna, Paulina 163-164
 Kleiner, Juliusz 5, 14n, 100n
 Klimowicz, Mieczysław 39n
 Kłosowska, Antonina 42, 50n
 Knysz-Rudzka, Danuta 157n
 Kochanowski, Jan 5, 15, 20, 24n
 Kochanowski, Piotr 24n, 57, 109, 193, 202
 Koenig, Jerzy 186n
 Koltoński, Aleksander 185n
 Konarska, B. 122
 Konopnicka, Maria 203
 Kopalko, Zygmunt 183
 Kopytko, S. 99n
 Korolko, M. 38n

Korzeniowski, Józef 132-134, 136-138, 141
 Kostenicz, Ksenia 24
 Kot, Stanisław 66n
 Kowalikowski, A. 66n
 Koźmian, Andrzej Edward 28
 Koźmian, Jan 112, 121n, 135
 Koźmian, Kajetan 38, 88-89, 98n
 Köhler, R. 39n
 Kralowa, Halina; v. Bernhardt-Kralowa H.
 Krasicki, Ignacy 10, 17, 19, 24, 82
 Krasinśki, Zygmunt 8-14n, 94
 Kraszewski, Józef Ignacy 117, 122n-123, 131, 138, 141n
 Kray, Karol 122n
 Królikowski, Józef Franciszek 36, 39n
 Kruszevska-Michałowska, Teresa 38n
 Kruszyński, Jan 92, 100n
 Krysiński, Włodzimierz 185n
 Kryski, Stanisław 52-53
 Krzyżanowski, Julian 14n, 16, 24n, 27, 32, 36, 38n
 Kubacki, Wacław 97, 100n, 101n
 Kudlicz, Bonawentura 89, 98n
 Kurek, Jalu 202
 Kusińska, B. 186n
 Kwiatkowski, Piotr 24n, 34-36, 39n

L

Labriola, Antonio 205
 La Capria, Raffaele 200
 La Chaussée, Pierre Claude Nivelles de 70
 Lamartine, Alphonse de, 97
 Landolfi, Tommaso 201-202
 Lanson, Gustave 187, 190
 Laskowska, Wanda 181-182, 186
 Ledda, Gavino 200
 Ledóchowska, Józefa 92-93, 100n
 Lenin, Nikołaj 48
 Leonardo da Vinci 202, 205
 Leopardi, Giacomo 111, 125, 128-129n, 160, 163, 191, 194-195, 203
 Leśnodorski, Bogusław 49n
 Levi, Carlo 154, 198, 200
 Lewestam, Henryk 100n, 110-111, 113, 121n, 136, 138, 140-141n
 Lipińska, Jadwiga 163-164
 Lipski, Tadeusz 70-73, 83n
 Listowski, Andrzej 119
 Lombardi, Antonio 125
 Lompa, Józef 37
 Longo, Luigi 205
 Lo Vecchio-Musti, M. 181
 Lubomirski, Stanisław Herakliusz 16

Lubomirski, Teodor Konstanty 38n
 Ludgarda, principessa 29
 Luigi Filippo, re di Francia 107
 Lussu, Emilio 206

L

Łempicki, Stanisław 6-7, 14n
 Łoś, Włodzisław 150-151

M

Machiavelli, Niccolò 21, 40-49, 49n-50n, 86, 126-127, 170, 195, 202
 Maggi, Carlo Maria 70
 Maggi, Ottaviano 46
 Magnani, Anna 183
 Maier, Bruno 99n
 Maiuri, V. A. 66n
 Makowiecka, Z. 24n
 Makuszyński, Kornel 21-22, 25n
 Malaparte, Curzio 173, 200
 Malarczyk, Jan 40, 49, 49n
 Malerba, Luigi 200
 Maliszewska, Maria 75-76
 Mangini, Nicola 81, 83n
 Mann, Maurycy 23, 25n, 96, 101n, 127-128, 130n, 153-154, 158n, 174, 177n-178, 185n, 188-182, 192n
 Manni, Domenico 19
 Mantegazza, Paolo 119
 Manzoni, Alessandro 109-117, 120-123, 131-132, 135-136, 140, 145, 191
 Manzoni, Giulia 135
 Marat, Jean Paul 42
 Marbach, editore 37
 Marchesani, Pietro 14n
 Marengo, Carlo 95
 Marini, Giovanni Ambrogio 35
 Marivaux, Pierre 71
 Markiewicz, Henryk 156n
 Marotta, Giuseppe 200
 Marradi, Giovanni 159, 164
 Marrené-Morzkowska, Waleria 142-144, 147, 149, 157n
 Marx, Karl 43, 146
 Mascagni, Pietro 152
 Massera, A. F. 23
 Mastriani, Francesco, 147
 Masuccio, Salernitano 203
 Matuszewicz, Zdana 156, 170, 173, 170
 May, A. 183
 Mazzali, E. 98n
 Mazzei, Filippo 84
 Mazzini, Giuseppe 165

Mazzuchelli, Gianmaria 19
 Medebach, Girolamo 81
 Metastasio, Pietro 35, 70, 85, 126
 Mezzofanti, Giuseppe 102-105
 Michalski, R. 158n, 186n, 192n
 Michelangelo, Buonarroti 170, 194-195, 202, 205
 Micheli, Silvio 198
 Michnikowski, Wiesław 184, 186n
 Mickiewicz, Adam 11, 14n, 17-18, 24n, 91, 112, 114-115, 131
 Minasowicz, Józef Epifani 24n, 35-36
 Minkiewicz, Władysław 177
 Mirecka, Hanna 185n, 194
 Młynarska, Henryka 156
 Mniszech, Jerzy 71
 Mniszech, Józefina 71
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto 33, 71, 187
 Monelli, Paolo 204
 Montagnana, Mario 206
 Montale, Eugenio 200-201
 Monti, Vincenzo 111
 Morante, Elsa 200
 Moravia, Alberto 173, 199
 Morawski, Kalikst 202
 Moretti, Mario 194
 Morgenthau, H. J. 47
 Moroni, Gaetano 68
 Morselli, Guido 200
 Morsztyn, Hieronim (Jarosz) 16, 24n, 28-34
 Morsztyn, Jan Andrzej 5
 Moscati, Sabatino 204
 Moszczeńska, Aleksandra 6
 Mrożewski, Zdzisław 186n
 Mróz, Daniela 183
 Muret, Marc-Antoine 57
 Muscetta, Carlo 129n
 Musset, Alfred de 191
 Musumarra, Carmelo 156n

N

Napoleone I 78, 86, 87, 117, 155
 Napoleone III 135
 Napoleoni, Claudio 204
 Nargielewicz, Tomasz 32, 333
 Natali, Giulio 205
 Negri, Ada 188
 Nencioni, Enrico 159
 Nerone, imperatore 54-56, 66n
 Niccolini, Giovan Battista 113, 121n
 Nicola I, zar 107
 Niemcewicz, Julian Ursyn 84-85, 97n
 Nievo, Ippolito 141, 203

Niewiadomska, Cecylia 148
 Novati, Francesco 95
 Nowaczyński, Adolf 96, 101n
 Nucci, Nelly 172

O

Ocieski, Jan 51-52, 66n
 Odyniec, Antoni Edward 102, 113, 115-116, 120-121,
 Ojetti, Ugo 149-150, 157n-158n, 194
 Olgiard, Stella 177n
 Olizar, Gustaw 131-132
 Ordon, Władysław 19-20, 22
 Ordyński, R. 185n
 Orsini, Ferdinando 51n
 Ortlepp 19
 Ortolani, G. 83n
 Osiński, Ludwik 86-87, 89, 91, 99n-100n
 Ostalowski, R. 186n
 Ostroverch, N. 177n
 Ottieri, Ottiero 200
 Ottoloni, Vittorio 139

P

Padellaro, Giuseppe 156, 158n, 204
 Padiglione, Carlo 67n
 Paër, Ferdinando 36
 Pagliano, Graziella 141n
 Paladini-Musitelli, M. 157n
 Palazzeschi, Aldo 194, 200-201
 Palladio, Andrea 204
 Pallottino, Massimo 204
 Palmieri, Aurelio 25n
 Palumbo, Nino 200
 Pancrazi, P. 158
 Panzini, Alfredo 194
 Paolo III, papa 51
 Papini, Giovanni 170, 194-195, 204-205
 Parini, Giuseppe 124, 129n
 Parise, Goffredo 200
 Paroletti, M. 121n
 Pascoli, Giovanni 159-161, 164-165, 167-178n, 171, 189
 Pasini, F. 179
 Pasolini, Pier Paolo 200
 Pasquale, Carlo 46
 Paszyński, S. 39n
 Pattey, sig.ra 5
 Patti, Ercole 201
 Paully, K. 177n
 Pavese, Cesare 199-200
 Pawlik, B. 183
 Pazitka, Mikulas 38n

Pea, Enrico 194
 Pellico, Silvio 95, 118, 123, 135-136, 193
 Perugi, M. 168n
 Petitot, Claude-Bernard 96-87, 90, 98n-99n
 Petrarca, Francesco 10, 16-17, 26, 35-36, 123, 202
 Petrocchi, Giorgio 167, 168n
 Petronio, Giuseppe 23, 141n
 Pettazzoni, Raffaele 205
 Pękalski, Wojciech 78-82
 Piazza, A. 205
 Piccinni, Niccolò 76
 Piekarski, Krzysztof 17
 Pietraszko, Stanisław 74, 83n
 Pietro di Toledo, viceré 55
 Pięknowska, Ludwika 88, 98n
 Pignatelli, Annibale 52
 Pignotti, Lamberto 200
 Pigoń, Stanisław 160
 Piovene, Guido 200
 Pirandello, Luigi 156, 170, 175, 178-186n, 193-195, 198-206n, 207n
 Pitigrilli, v. Segre D.
 Platone 5
 Plinio il Giovane 27
 Plutarco, 124
 Podgórecki Adam 43
 Poerio, Alessandro 102-108n
 Poerio, Carlo 102
 Poerio, Giuseppe 102-103
 Polibio 42
 Polo, Marco 202
 Poniatowski, Józef 135
 Poniatowski, Karol 135
 Popiel, Jerzy 197
 Porębowicz, Edward 25n, 95-96, 100n-101n, 121n-122n, 125-127, 165, 167-168n, 202
 Potocka, Delfina 9-11, 13-14n
 Potocki, Szczesny 71
 Prati, Giovanni 123, 129n
 Pratolini, Vasco 154, 198-199
 Praz, Mario 204
 Preisner, Walerian 83n, 124, 129n, 141n, 157n-158n, 168n, 176n-177n, 206
 Preti, Luigi 200
 Prisco, Michele 201
 Przemysław II, duca 28-29
 Przesmycki, Zenon (Miriam) 159-160, 165
 Przybyszewski, Stanisław 159
 Pulci, Luigi 165
 Puškin, Aleksandr S. 112, 131

Puzyna, Józef 163-164

Q

Quarantotti Gambini, Pier Antonio 201
 Quasimodo, Salvatore 156, 200, 204

R

Racine, Jean 187
 Radziwiłł, Karolina 33
 Radziwiłł, Michał Kazimierz 33
 Radziwiłł, Urszula 33-35, 38n
 Radzyński, C. 109
 Rapisardi, Mario 188
 Ratnowa, I. 176n
 Raya, Gino 156n-158n
 Razumowski, contessa 104
 Rea, Domenico 198, 200
 Rej, Mikołaj 16
 Renucci, Paul 185n-186n
 Reszka, Stanisław (Rescius) 62-65, 66n-68n
 Ricci, marchese 135
 Ricciotti, Giuseppe 204-205
 Ristori, Adelaide 94, 113
 Robespierre, Maximilien 41
 Rodari, Gianni 294
 Rodziewiczówna, Maria 173-174
 Rogalski, Leon 110
 Rosini, Giovanni 110, 140
 Rossi, Paolo 205
 Rossi, Vittorio 127
 Rostkowska, J. 172-173, 177n
 Rousseau, Jean-Jacques 40
 Rovani, Giuseppe 123, 141
 Roversi, Roberto 202
 Röder 19
 Rudzki, E. 14n
 Rusconi, Carlo 139
 Russo, Luigi 129n, 155
 Ryszczewski, Z. 145-147, 157n
 Ryszka, Franciszek 47
 Rywocki, Maciej 51-54, 66n
 Rzymowski, Wincenty 49, 195, 202

S

Saba, Umberto 200
 Sabatier de Castres 17, 19
 Sacchi, Defendente 140
 Sachs, Hans 27
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 97
 Salinari, Carlo 101n, 128
 Salgari, Emilio 204
 Salvatorelli, Luigi 157n

- Sand, George 191
 Sanguineti, Edoardo 200
 Santucci, Luigi 199
 Sapegno, Natalino 13, 14n, 23, 25n,
 101n, 116, 156, 158n, 204
 Sarpi, Paolo 126
 Satta, Sebastiano 200
 Savoca, G. 156n
 Sawrymowicz, Eugeniusz 14n
 Sbrana, Leone 198
 Scheffer, Ary 14n
 Schiller, Friedrich 89, 99n, 188, 190
 Schlegel, August Wilhelm 90, 92, 97,
 100n
 Schopenhauer, Arthur 125
 Sciascia, Leonardo 199
 Scott, Walter 110, 112, 116, 131, 135
 Sébastiani, Horace-François 107
 Segre, Dino (Pitigrilli) 170, 194
 Serao, Matilde 147-151, 153-154, 156,
 157n-158n, 169-171, 188
 Settembrini, Luigi 123, 127
 Sep-Szarzyński, Mikołaj 5
 Sgorlon, Carlo 201
 Shakespeare, William 5, 86, 187, 189-
 190
 Siemiński, Lucjan 38
 Siemiradzka-Obrapalska, Maria 119
 Sienkiewicz Henryk 167
 Sieroszewska, Barbara 199, 155-158n,
 197-200, 203
 Sigismondo I, re di Polonia 51
 Sigismondo II Augusto, re di Polonia
 15
 Sigismondo III Vasa, re di Polonia 56
 Silone, Ignazio 194, 200
 Sismondi, Jean Charles Simonde de
 90, 97-98, 125
 Sisto V, papa 56
 Skarbek, Józef 14n
 Skręt, R. 121n
 Slowacki, Juliusz 5-6, 8, 10, 14n, 93,
 100n, 109, 120-122n, 131, 161, 187
 Sobieska, Klementyna 95
 Sofocle 86, 92
 Sogni, Antonio 114
 Sokołowski, Stanisław 57, 67n
 Soldati, Mario 199
 Sotgiu, Girolamo 175
 Spirito, Ugo 192n
 Stancaro, Francesco 68n
 Staff, Leopold 162, 170, 173, 175-
 177n, 188, 195, 198, 202
 Stanisław August Poniatowski, re di Polo-
 nia 17, 69-71, 75-76, 82
 Stella, René 181
 Stender-Petersen, Ad. 38n
 Stendhal (Henri Beyle) 97, 191
 Stok di Wąchock, Jan 16
 Stolberg, Luisa v. d'Albany, contessa
 Strawinskij, Igor 205
 Streckfus, A. F. C. 121n
 Strumiłowski, A. 158n
 Strycharski, I. 174n
 Strykowski, Julian 155, 158n
 Strzelecki, Adolf 151-152, 158n
 Stuart, Charles Edward 95
 Suchorzewski, Stanisław 67n
 Sudolski, Zbigniew 13-14
 Surowa, T. 186n
 Svevo, Italo 194, 198
 Swift, Jonathan 148
 Sygietyński, Antoni 142, 156n
 Sylos Labini, Paolo 205
 Szacki, Jerzy 45
 Szanser (Szancer), Władysław 19
 Szczepański, J. A. (Jaszcz) 186n
 Szczyt-Lednicka, Maria 185
 Szemiot, Stanisław Samuel 31, 38n
 Szklowski, Viktor v. Šklovskij Viktor B.
 Szmydtowa, Zofia 10n
 Solucha, Stefan 32
 Szurek-Visti, M. 168n
 Szyfmanówna, Franciszka 181, 185n
 Szymanowski, Marcin 89, 93, 98n
 Szymanowski, Wojciech 118-119
 Szymonowicz, Szymon 24n, 38n, 57n
 Šklovskij, Viktor B. 23, 25n
- ## Ś
- Ślaski, Jan 16, 24n, 38n
 Ślaska, Mirosława 186
 Świdarska, Alina 202
 Świetlicka, H. 100n
 Świętochowski, Aleksander 142
- ## T
- Tacito 132
 Taine, Hippolyte 147, 189
 Tamborra, Angelo 49n
 Targioni Tozzetti, Ottaviano 158n
 Tasso, Torquato 57, 93, 109, 117, 188
 Tedeschi, A. 95
 Tenca, Carlo 123
 Teza, Emilio 95
 Tieck, Ludwig 112
 Tilgher, Adriano 179, 194
 Tiraboschi, Girolamo 125
 Tito Livio 40
 Tobino, Mario 200

Togliatti, Palmiro 205
 Tom, A. 158n
 Tondelli, P. V. 201
 Tondi, Alighiero 205
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 174-
 -175, 200
 Tomatis, Carlo 69-70
 Tommaseo, Niccolò 140, 188
 Tommaso d'Aquino, san 40, 52
 Towiański, Andrzej 11
 Tozzi, Federico 194, 198
 Tretiak, Józef 14n
 Trotz, M. A. 106
 Turkan, Bohdan 1882
 Tyłusińska-Kowalska, Anna 121n, 141n

U

Ugniewska, Joanna 176-177n
 Ungaretti, Giuseppe 200-201
 Unger, Józef 100n
 Unglerowa, Helena 26

V

Valeri, Diego 200
 Varese, Carlo 110, 140
 Vasari, Giorgio 202, 205
 Vecchi, Augusto Vittorio 146
 Venturi, Marcello 199-200
 Vera y Zuniga de, V. A. 46
 Verdi, Giuseppe 142
 Verdiani, Carlo 11, 14n
 Verga, Giovanni 123, 142-151,
 153-156, 156n-158n, 169, 188, 193,
 203-204
 Vico, Giambattista 205
 Viganò, Renata 154, 198
 Vignola, Jacopo 204
 Villemain, Abel François 97
 Virgilio 15, 53-54
 Visconti, Luchino 136-138
 Vismara, Antonio 119
 Vittorini, Elio 173, 200
 Vittorio Emanuele II, re d'Italia 112
 Vivanti, Annie 170, 194
 Viviani, Raffaele 202
 Vlad, Roman 205
 Volponi, Paolo 200
 Volpicelli, A. 192n
 Volpicelli, L. 192
 Voltaire (François-Marie Arouet) 96, 191

W

Warszewicki, Krzysztof 146
 Wasylewski, Stanisław 170, 173-174,
 176n
 Weintraub, Wiktor 24n
 Werowski, Ignacy 89, 92-93, 98n, 100n
 Wędkiewicz, Stanisław 172
 Wicquefort, Abraham de 46
 Wierzbicka, K. 38n
 Windakiewicz, Stanisław 12, 14n
 Winiarski, Leon 146-148
 Wiszniewski, Michał 112-113, 135-136,
 138-139, 141n
 Witte 19
 Wodziński (famiglia) 5-6
 Wodzińska, Maria 5-6
 Wołłejko, Czesław 184, 186n
 Woś, Jan Władysław 67n

Z

Zagórski, J. 186n
 Zaniewska, Xymena 183
 Zaniewski, Ryszard 183
 Zarębski, Ignacy 15, 24n
 Zboromirski, J. 186n
 Zdżarski, August 89, 99n
 Zendrini, Bernardino 159
 Zieliński, Władysław 144-145
 Zimorowic, Szymon 5
 Ziomek, Jerzy 14n
 Zyndram-Kościałkowska, Wila 152-154,
 158n, 169, 171-173, 176n-177n

Ż

Żabicka, Anna 182, 186n
 Żaboklicki, Krzysztof 25n, 83n, 101n
 Żeromski, Stefan 160, 162
 Żółtowski, attore 81
 Żuczowska, Leontyna 93, 100n

