

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE
114

PER MICKIEWICZ

Atti del Convegno internazionale
nel bicentenario della nascita di Adam Mickiewicz,
Accademia Polacca di Roma, 14-16 dicembre 1998

a cura di
Andrea Ceccherelli, Luigi Marinelli,
Marcello Piacentini, Krzysztof Żaboklicki

Varsavia – Roma 2001

**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
e-mail: accadpol@tin.it**

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

**ISSN 0208-5623
ISBN 83-85618-60-0**

**Copyright 2001 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

Premessa	5
Lingua, stile, temi mickiewicziani	
ZOFIA STEFANOWSKA	
Mickiewicz fra tradizione e innovazione	7
MICHEL MASŁOWSKI	
Problèmes de la réception de Mickiewicz en France: deux modèles d'universalité	16
KWIRYNA ZIEMBA	
Lo spazio dei risentimenti nell'opera di Adam Mickiewicz.	24
KRYSZYNA JAWORSKA	
Letteratura e botanica. Alcune considerazioni sul simbolismo dei <i>Dziady</i>	36
MATILDE SPADARO	
Quaranta e quattro	51
IRENA GRUDZIŃSKA-GROSS	
Quanto è polacca la polonità, o del poema <i>Grażyna</i> di Adam Mickiewicz.	60
JOANNA OKONIOWA, JAN OKOŃ	
Mickiewicz e Miłosz sul ruolo della parola poetica	67
MARIA PEISERT	
Forme di cortesia linguistica nel <i>Pan Tadeusz</i> di Mickiewicz	77
ALEKSANDER WILKOŃ	
In quale polacco è stato scritto il <i>Pan Tadeusz</i> ? (Sulla base del frammento <i>C'era il frutteto</i>)	86
MARINA CIGCARINI	
Sulle <i>Lettere da Costantinopoli</i> di Adam Mickiewicz.	96
Mickiewicz, gli Slavi, gli Ebrei	
LUCA BERNARDINI	
<i>Droga do Rosji</i> : Stanisław Niemojewski, Mickiewicz e l'ombra del Falso Demetrio	104
RITA GIULIANI	
Vladislav Chodasevič e il suo "dziad" Adam Mickiewicz.	123
CLAUDIA SCANDURA	
Su un'inedita versione russa dei <i>Sonetti di Crimea</i>	141
OXANA PACHŁOWSKA	
L' <i>Imperium</i> secondo Mickiewicz e Ševčenko	148

EMANUELA SGAMBATI

- Il ciclo *Mickeyvč v Odesi* di Mykola Bažan 178

JANJA JERKOV

- I *Sonetti di Crimea* e la nascita del sonetto bulgaro 190

GIANFRANCO GIRAUDO

- Beniowski, Słowacki e il Carnevale di Venezia 196

CARLA TONINI

- Mickiewicz e il '68 polacco 204

LAURA QUERCIOLO MINCER

- La contesa sulle origini ebraiche di Mickiewicz 216

Mickiewicz e l'Italia**JAN ŚLASKI**

- Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana 229

DOROTA PAWLAK

- La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz 244

GIOVANNA TOMASSUCCI

- La scoperta di Mickiewicz in Italia: un mito letterario? Il caso della critica democratica in Toscana (1830-1846) 253

CECILIA VEDANA

- Adam Mickiewicz e Venezia nel 1848 268

GIUSEPPE MONSAGRATI

- Mickiewicz e il "fantasma di Margaret" 278

WANDA GASPEROWICZ

- Miniato Ricci primo traduttore italiano del sonetto *Ałusza w nocy* 291

CLAUDIO ZANCO

- Considerazioni a margine della traduzione ungherina del *Dziady* cento anni dopo la sua pubblicazione 309

JOLANTA ŻURAWSKA

- Grażyna*. Raffronti critici e traduzioni italiane e francesi 326

CESARE G. DE MICHELIS

- Cesare Bragaglia e le *Księgi* di Mickiewicz 335

SILVANO DE FANTI

- In margine a una nuova versione del Libro IV del *Pan Tadeusz*. Quattro passi intorno al *Matecznik* 341

Adam Mickiewicz, *Diplomazia e caccia* (*Pan Tadeusz*, Libro IV)

- (trad. S. De Fanti) 353

Premessa

Vengono qui raccolti gli Atti del Convegno internazionale Per Mickiewicz (1798-1998), coorganizzato dal Dipartimento di Studi Slavi e dell'Europa Centro-Orientale (Di.S.S.Eu.C.O.) dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dalla Biblioteca e Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze e dall'Istituto Polacco di Roma, nei giorni 14-16 dicembre 1998. Si tratta quindi, *toutes proportions gardées*, del capitolo italiano del gran libro delle celebrazioni europee ed extraeuropee in occasione del bicentenario della nascita del vate romantico. Quelle manifestazioni, iniziative, incontri, conferenze, da Mosca a Parigi, da Vilna e Navahrudak (Nowogródek) a Oxford, da Varsavia a New York, hanno per un attimo fatto ricordare al Vecchio e al Nuovo Mondo la figura di questo sublime poeta, forse un po' invecchiata e certamente appesantita dagli anni degli abusi ideologici e patriottardi del suo retaggio letterario e ideale.

L'occasione - o piuttosto la *n e c e s s i t à* - di un Convegno romano in quel contesto europeo e mondiale è stata dettata anche da una specifica tradizione locale, che ebbe fra le sue manifestazioni più significative le rievocazioni in Campidoglio del centenario della legione polacca (1949) e del centenario della morte (1955) del "più potente tra i poeti viventi europei", come ebbe a definirlo il Mazzini. Di quelle iniziative primo artefice fu il fondatore della Cattedra di polacco della "Sapienza", Giovanni Maver. Il fatto che, nel nome dell'autore dell'*Ode alla gioventù*, ai lavori e alle discussioni di questo Convegno, accanto ad alcuni specialisti di fama internazionale, abbiano partecipato anche giovani e giovanissimi studiosi, se da una parte resterà a testimonianza della vitalità di una certa tradizione, dall'altra può dar prova concreta che la polonistica italiana può tutto sommato vantare ancora qualche serio conseguimento e soprattutto nutrire speranza per il futuro.

I curatori

LINGUA, STILE, TEMI MICKIEWICZIANI

Zofia Stefanowska

Instytut Badań Literackich PAN, Varsavia

Mickiewicz fra tradizione e innovazione

Una prima lettura del *Pan Tadeusz* suggerì a Zygmunt Krasiński il richiamo a Krasicki per caratterizzarlo: "è un *Pan Podstoli* scritto in versi" - affermò, o ancora: "migliore della *Monachomachia*". La superficialità di tali giudizi fu riconosciuta da Stanisław Pigoń, il quale tuttavia aggiunse anche che col passare degli anni l'opinione di Krasiński si era affinata, assumendo un'altra dimensione, evidente nella definizione che ne diede di "epopea. Dire di più né si può, né si deve". Pur concordando con le riserve di Pigoń nei confronti di una riduzione del *Pan Tadeusz* allo status di novella *Monachomachia* o di *Pan Podstoli* redivivo, dobbiamo però aggiungere che lo stesso studioso riconobbe la fondatezza di simili accostamenti. Nella monografia sul *Pan Tadeusz* Pigoń non si limitava a denunciare l'ingenuo giudizio di Krasiński, ma dedicava ampio spazio alle tradizioni letterarie di cui si era nutrito il poema di Mickiewicz, e in primo luogo a quelle polacche, prima ancora che ai richiami a Omero, Virgilio e Tasso, prima che a scottismo, byronismo e reminiscenze del goethiano *Arminio e Dorotea*. Tradizioni polacche fra le quali un posto di rilievo spettava alla letteratura dell'Illuminismo col romanzo di Krasicki e il suo protagonista, il Sottoscalco, signore terriero esemplare. Pigoń, incentrando la sua attenzione sulla distribuzione dei ruoli tipica di quella letteratura, i cui personaggi si dividevano in seguaci delle mode straniere, sarmati retrogradi, e infine coloro i quali - come gli eroi positivi di Mickiewicz - mantengono una giusta misura fra novità straniere e pura xenofobia, riscontrava nel *Pan Tadeusz* la presenza, con qualche trasformazione, "del principio della contrapposizione di due generazioni e dell'intrusione in mezzo ad esse del tipo del Polacco esterofilo", a riprova del "nesso che unisce il genere [del *Pan Tadeusz*] alla letteratura patria, sia contemporanea, sia un po' più antica"¹.

Un esempio eloquente, ma solo uno dei tanti. Sui legami di Mickiewicz con la tradizione letteraria polacca molto è stato scritto, in special modo a proposito delle ballate, di *Grażyna* e delle favole. Ma forse vale la pena di mostrare l'esistenza di tali legami anche in ambito stilistico, nell'uso delle similitudini e delle metafore. A questo riguardo una situazione sorprendente è quella che ritroviamo nella IV parte dei *Dziady*, opera provocatoriamente innovativa. In essa Borowicz rilevava "tanti elementi convenzionali", fra i quali menzionava quelli attinti "al repertorio del sentimentalismo settecentesco" e altri di tradizione classicistica, come lo *skrzydlaty złoczyńca* (alato malfattore) del v. 718². Gli esempi si possono facilmente moltiplicare, basti pensare alla apostrofe all'altana, annoverabile senza dubbio fra i versi più scialbi mai usciti dalla penna di Mickiewicz:

*Altano! mego szczęścia kolebko i grobie,
Tum poznał, tum pożegnał!... ach! com uczul w tobie!*
(vv. 878-879)³

Eppure Borowicz stesso, con argomentazioni persuasive, scriveva dei caratteri innovativi, anche nell'ambito del linguaggio poetico, presenti nella IV parte dei *Dziady*, da lui considerata "più romantica nella tecnica poetica" rispetto alla parte III. "Chi sa - scriveva - che non si tratti, relativamente alla tecnica poetica, dell'opera più romantica di tutta la nostra letteratura!"⁴.

Il lettore interessato ai relitti di tradizioni letterarie che affiorano dal linguaggio poetico di Mickiewicz ne troverà interessanti esempi nell'articolo di Konrad Górski dedicato alla semantica del "fuoco". È sorprendente quante volte compaia in Mickiewicz "il fuoco dei sentimenti", persino nei componimenti maturi, persino nei *Sonetti*; Górski scrive di un "punto culminante raggiunto dalla metaforica del fuoco per riprodurre la più alta intensità dell'umano sentire"⁵. In un poeta come Mickiewicz, capace di conciliare lirica e colloquialismi, acquista un significato tutto particolare la persistenza di modi di parlare ornato.

L'una accanto all'altra, si ritrovano nei testi di Mickiewicz dizioni distinte, cooperanti o anche in conflitto fra sé. A proposito della *Grande Improvvisazione* si è detto che si tratta di un'ode filosofica (Sinko), di poesia innodica (Kleiner), ma anche che la sua retorica intellettualistica si avvicina all'eloquenza forense (ancora Kleiner)⁶. Nel contesto di tale retorica acquistano uno specifico valore poetico frasi come quella del v. 95: *I mam je, mam je, mam tych skrzydeł dwoje*, che esprime un sentimento di gioia nel modo più semplice, tramite una triplice ripetizione.

Un luogo di forte conflitto fra linguaggi poetici, conflitto del quale non necessariamente si rendono conto lettori la cui sensibilità è ormai svigorita dalla consuetudine, è rappresentato dal *Pan Tadeusz* così come lo si pubblica oggi, composto dal testo del poema, dalle Spiegazioni dell'autore e dall'Epilogo. Il contrasto fra la narrazione del poema, con la distanza generata ora dall'umorismo, ora dall'ironia, e la sconvolgente immediatezza dell'Epilogo, è enorme. Mickiewicz non pubblicò mai l'opera in questa forma. Era nelle sue intenzioni, certamente, ma come spiegava: "i tempi rapidi di stampa e le mie fac-

cende coniugali fecero sì che non ebbi il tempo di correggere e inserire l'*Epilogo*⁷. Non vi è motivo per non credere al poeta. Rimane tuttavia ignoto perché il componimento non sia stato aggiunto né alla edizione del *Pan Tadeusz* del 1838, né alla sua ristampa nei *Pisma* del 1844. Si ritiene comunemente che Mickiewicz avesse smarrito il foglio contenente l'*Epilogo*, ma l'ipotesi non si fonda su elementi certi⁸. È lecito dunque azzardare una tesi diversa, che individui alla base del mancato inserimento del brano *O tym-że dumać na paryskim bruku* a epilogo del *Pan Tadeusz* cause più profonde ed essenziali che non l'incompiutezza (denunciata dall'autore) o lo smarrimento dell'autografo (congetturato dagli studiosi). Conoscendo i ritmi di lavoro di Mickiewicz, la sua incredibile facilità di versificazione e la disinvoltura con cui passava dalla fase di minuta alla fase di bella copia (testimoniata ad es. dagli autografi della III parte dei *Dziady*), abbiamo il diritto di domandarci perché mai la minuta dell'*Epilogo* abbia presentato al poeta tante difficoltà. A mio avviso, il motivo fondamentale della sua omissione risiede nell'impossibilità di integrare quel brano con il poema, nell'impossibilità di trasgredire le regole imposte dalla poetica immanente che non consentivano di riunire sotto lo stesso titolo testi tanto diversi e contraddittori. Da quanto è detto nell'*Epilogo* - *Chciałem pominąć, ptak mąlego lotu...* - l'intero poema, quei "dodici enormi canti", era da considerarsi un'opera non del tutto seria, grave, *lekkie rymy* potremmo dire riprendendo la definizione usata da un altro grande poeta in un analogo senso metaletterario. Si può comprendere allora la resistenza interiore provata da Mickiewicz di fronte ad una simile decisione compositiva. La difficoltà nel portare a termine il brano non sarebbe che una conseguenza di tale resistenza. Di certo il poeta avrebbe potuto ammettere un *Epilogo* in forma di brano sul *Wiesław*, i tetti di paglia, il fattore, le campagnole etc. (questo frammento aveva in mente quando, nella già citata lettera a Odyniec, accennava a un brano indirizzato a Brodziński "alla fine del *Tadeusz*"). Ma di fronte a versi che, con la loro ostentata disperazione, oltrepassavano il limite di sincerità consentita, il problema era insolubile; e non poteva essere altrimenti.

A mio avviso, dunque, l'*Epilogo* è il primo dei componimenti a noi noti che il poeta non solo non pubblicò, ma non portò a conoscenza (per quanto ne sappiamo) neppure della cerchia di persone a lui più prossime, tenendoli esclusivamente per sé. Tali componimenti nascevano in una situazione particolare, quando Mickiewicz era sottoposto alle insistenti pressioni di un'opinione pubblica che reclamava nuove opere. Dopo anni di straordinaria esplosione poetica, in cui quasi d'un fiato aveva scritto capolavori quali la III parte dei *Dziady*, le *Księgi Pielgrzymstwa* o il *Pan Tadeusz*, per nominare solamente i più importanti, delle nuove opere videro la stampa unicamente gli *Zdania i uwagi* (1836). Gli storici della letteratura si sono adeguati a modo loro a questa situazione, isolando nella biografia di Mickiewicz un periodo di creatività poetica e un secondo periodo, caratterizzato dall'attività di professore, politica e religiosa; e non è un caso che la più ampia monografia su Mickiewicz, monumentale opera di Juliusz Kleiner, termini in pratica con l'analisi del *Pan Tadeusz*. Naturalmente Kleiner ha riservato ancora qualche decina di pagine per i testi successivi, ma certamente essi non sarebbero bastati a riempire un

quarto tomo del suo *Mickiewicz*. Ed è sintomatico che tale monografia, composta dai tre tomi pubblicati dall'autore, sia ritenuta comunemente un'opera compiuta. La biografia poetica di Mickiewicz termina con gli anni 1834-1836.

Tale convinzione fornì a Wiktor Weintraub l'abbrivo per la drammatica domanda: *Perché Mickiewicz smise di scrivere?* Nel tracciare un bilancio della vita di Mickiewicz dopo il 1834, bilancio che comprendeva l'opera di docente, di direttore del *Kolo Sprawy Bożej*, di organizzatore della legione polacca in Italia, di redattore e pubblicista della «Tribune des Peuples», lo studioso soggiungeva: «tutto ciò può essere racchiuso senza difficoltà in un tempo di sette anni circa. Rimangono quattordici anni mesti, vuoti, sterili». Weintraub non tralasciava di menzionare alcuni fra i testi composti in quegli anni, soffermandosi sui drammi in francese che giudicava mediocri: «La conclusione che si ricava dalla lettura di questi frammenti drammatici è tanto semplice quanto dolorosa e, pare, inconfutabile: sono scritti da un poeta che ha ormai perduto il proprio talento». «Il Mickiewicz poeta ha taciuto per sempre nel 1834», e fu questa «la più grande catastrofe nella storia della poesia polacca».

L'articolo in questione fu pubblicato da Weintraub nel 1955 e si hanno buoni motivi per credere che il futuro autore di *Poeta i prorok* non lo avrebbe più sottoscritto in pieno. Tuttavia ne cito i punti più rilevanti poiché hanno il vantaggio di formulare espressamente il problema di cui si tratterà in seguito.

Weintraub naturalmente non dimenticò di menzionare i versi di Mickiewicz rimasti inediti. Pur rilevando che «vi sono fra di essi anche veri capolavori della lirica polacca», calcolava che «tali versi possono racchiudersi in due fogli di stampa o poco più. Per ventuno anni in piena maturità è men che poco»⁹. È questa un'argomentazione su cui occorre riflettere. Due fogli (ammettiamo che il calcolo di Weintraub sia esatto) sono molto o poco? Dipende dalla qualità di tali fogli. Il bilancio di un'opera poetica non può farsi in base alla sua ampiezza. Un esiguo manello di testi può avere un valore epocale: è il caso degli inediti di Mickiewicz. Al tempo in cui Weintraub scriveva, la loro posizione non era stata ancora definita in maniera assoluta.

I contemporanei di Mickiewicz non sapevano dell'esistenza di tali abbozzi poetici. Ma è anche vero che si attendevano da Mickiewicz qualcosa di diverso. È giusta l'osservazione di Alina Witkowska¹⁰, secondo la quale le aspettative dei primi lettori del *Pan Tadeusz* vennero in parte deluse, poiché i combattenti si attendevano un'epopea sui recenti eventi insurrezionali. Fu questa una delle cause del moderato interesse destato dal poema fra l'emigrazione.

Mickiewicz era ben conscio di tali attese e nell'*Epilogo* spiegava perché le aveva tradite. Avrebbe soddisfatto le esigenze dei contemporanei nella seconda parte del *Pan Tadeusz*. Non sono pochi gli accenni che vi fosse, da parte di Mickiewicz, l'intenzione di scrivere tale seconda parte e perfino che essa si trovasse a un avanzato grado di scrittura. Eustachy Januszkiewicz raccontava a Klaczko come Mickiewicz «voleva accompagnare il suo eroe attraverso l'epoca del Regno del Congresso e l'insurrezione del 1831», e come avesse dichiarato allo stesso Januszkiewicz di avere «la testa [...] tutta carica di quel soggetto

e può esplodere ad ogni istante come da una pistola". Durante l'incontro del 25 marzo 1835 - riferisce ancora Januszkiewicz - si discusse sull'insurrezione in Lituania, poiché "vogliamo indurre Adam a scrivere la continuazione del *Pan Tadeusz*. [...] Magari 'Tadeusz e figlio' andassero in scena"¹¹. Le notizie riguardanti la seconda parte del *Pan Tadeusz* furono raccolte oltre settant'anni fa da Stanisław Pigoń e da quel tempo poco di nuovo è stato aggiunto. Vi sono perfino colloqui, risalenti al 1851, che prospettano una pubblicazione in tempi rapidi di entrambe le parti del poema presso un libraio berlinese¹². Pigoń vede in ciò la prova che la seconda parte doveva essere già in una fase avanzata di scrittura. Suppone dunque che Mickiewicz abbia bruciato il manoscritto prima di partire per l'Oriente.

Dobbiamo notare che tutto ciò che sappiamo sulla seconda parte del *Pan Tadeusz* è frutto di notizie indirette, provenienti peraltro da testimoni di varia attendibilità. Probabilmente Mickiewicz, importunato da amici e conoscenti anche occasionali, parlò di un progetto di seconda parte, ma se vi abbia messo mano e in che misura, questo non lo sappiamo. Ci si può tuttavia azzardare ad affermare che le possibilità che ne nascesse un'opera buona non erano molte. Mickiewicz scrisse in effetti qualcosa sull'Insurrezione di novembre. La novella *La Semaine de miel d'un conscrit* (l'autografo era intitolato *La première bataille*), pubblicata su un giornale francese, narra della battaglia di Stoczek. La prevalente esattezza dei particolari della battaglia testimonia la serietà con la quale l'autore aveva intrapreso il tema; raccolto materiali, etc., ma sfortunatamente il frutto di questo lavoro non è che un racconto magari anche ben scritto, ma di importanza affatto secondaria. Il ruolo di scrittore battagliista, evidentemente, presentava difficoltà insuperabili per Mickiewicz, che non aveva un'esperienza personale di soldato alle spalle: la conoscenza di molti dettagli doveva perciò restargli irrimediabilmente preclusa. Oltre a ciò, una qualche resistenza inconscia verso quel tema poteva avere origine anche dal fatto che Mickiewicz sentiva come una colpa l'essersi sottratto alla battaglia¹³.

Ma non era soltanto un poema sull'Insurrezione di novembre che i contemporanei si attendevano da Mickiewicz. La loro impazienza scaturiva dall'assenza totale di nuove opere. La domanda "che cosa sta scrivendo" perseguitava Mickiewicz; il poeta - si può dire - sentiva sul collo il fiato dei lettori impazienti e si difendeva in vari modi. Agli amici menzionava i drammi in francese, scritti per soldi. Poi cominciò a giustificarsi con la Storia polacca: accenni a quel lavoro, alla necessità di una revisione dei giudizi sin lì vigenti, alla ricerca dei materiali fanno di volta in volta la loro comparsa nelle sue lettere. Anche la corrispondenza degli esuli contiene frequenti bollettini sul lavoro di Mickiewicz alla Storia, molti dei quali riportati da Maria Dernałowicz nella *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*¹⁴. Intanto però il lavoro andava a rilento: "Io scrivo, o meglio, scrivevo la Storia, ma mi sono bloccato ai primi capitoli e sono fermo. [...] la stamperia mi sollecita affinché completi il tomo VIII, che è solo una ristampa delle antiche cose, ma mi riesce difficile comporre anche solo poche pagine, e dunque la stampa si è arrestata e riposa" - così scriveva Mickiewicz a Odyniec il 18 luglio 1836. A Kajsiwicz il 29 gennaio del 1838 riferiva che "la Storia va avanti a stento e pigramente, evidentemente non è la mia materia".

A metà maggio del 1838 si lamentava con Zaleski che "la Storia procede stancamente [...] occorre attendere tempi più felici e un'ispirazione"¹⁵. Com'è noto, Mickiewicz si arenò al governo di Casimiro il Giusto. La cattedra di letteratura latina che aveva ottenuto a Losanna gli impose altri impegni.

Stefan Witwicki, venuto a sapere nel novembre 1839 che Celina Mickiewiczowa attendeva un figlio, scrisse a Bohdan Zaleski le seguenti parole, non prive di malizia: "è di nuovo incinta. Ecco cosa fa il Lituano invece di scrivere versi". E a Mickiewicz, in occasione del suo onomastico quello stesso anno, lo stesso Witwicki augurava per lettera: "Alla storia polacca auguro al più presto, e al meglio, una nuova parte dei *Dziady*, una nuova parte del *Pan Tadeusz*, un poema sugli animali etc."¹⁶. Henryk Nakwaski voleva convincere Mickiewicz a scrivere una "Ballata di Claudia", ovvero Klaudyna Potocka: in tal modo il poeta avrebbe manifestato il suo affetto per la Potocka morta qualche anno prima e al contempo avrebbe tenuto fede all'impegno preso con il "signore" ("Jegomość") dal quale aveva ricevuto 1000 franchi insieme alla richiesta di nuovi versi. Mickiewicz ebbe a replicare a Nakwaski: "sarà più facile per me restituire i 1000 franchi, che non scrivere la Ballata"¹⁷.

È significativo che tutti, amici, conoscenti e opinione pubblica, esigano da Mickiewicz una continuazione di ciò che ha già scritto: nuove ballate, nuove parti dei *Dziady*, una seconda parte del *Pan Tadeusz*. Tutto lascia pensare alla situazione disperata dell'artista che, già autore di capolavori, è stato abbandonato dal suo genio: pur sempre letterato di professione, vive della rendita di una grandezza passata ed è - e vuole essere - epigono di se stesso. A Mickiewicz tale situazione veniva però imposta. Da lui provengono soltanto anticipazioni su una continuazione dei *Dziady*, nonché un accenno, nella lettera a Bohdan Zaleski dell'autunno 1839, a qualche decina di versi composti per la prima parte dei *Dziady* (sembra si dovesse trattare di un'opera del tutto diversa rispetto alla I parte dell'epoca vilnense). Ma la paradossalità di tale situazione sta nel fatto che Mickiewicz, al quale si imputavano sterilità poetica, ingratitudine e cose simili, non era affatto finito come poeta. Al contrario, proprio allora, a Losanna, compose le sue liriche più belle.

Quando il poeta, nella succitata lettera del luglio 1836, si lamentava di non riuscire a completare l'ottavo tomo delle *Poezje*, aveva in mano la minuta degli *Zdania i uwagi* e doveva solamente approntarli per la stampa. Alla fine Mickiewicz inserì gli *Zdania i uwagi* nel tomo VIII, sottoponendoli però ad una severa selezione e lasciando il resto manoscritto. A parere della gran parte degli studiosi, nel luglio 1836 esistevano già, annotate su un unico foglio, le grandi liriche: *Broń mnie przed sobą samym*, *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił*, *Gęby za lud krzyczące*, e probabilmente esisteva già *Widzenie*. Poesie queste, occorre rilevare, assolutamente diverse dal categorico didatticismo degli *Zdania i uwagi*, poesie tormentate dall'insicurezza, dalla coscienza del proprio peccato, da una disperata sete di conoscenza:

*Chwyłam Ciebie rękami za obie prawice
I krzyczę na głos cały: wydaj tajemnicę!*
(vv.8-9)

L'andamento irruente di *Broń mnie przed sobą samym*, l'audace serie di giustapposizioni: Tu – noi, "il genere umano", gli interrogativi sulle verità ultime, tutto ciò fa sì che anche l'indubbia trasgressione rappresentata dalle suddette divine *obie prawice* non introduca una dissonanza e non spezzi la sequenza di imperativi: *wydaj, dowiedz, powiedz, powiedz*. È un buon esempio di una delle peculiarità degli inediti mickiewicziani: la loro stessa qualità di minute possiede una straordinaria valenza poetica. Imprecisioni, anacoluti, rotture del ritmo, frasi spezzate, tutti questi segnali di incompiutezza vengono recepiti dal lettore odierno come portatori di una funzione poetica, di più: come manifestazioni del superamento di una dizione romantica "ordinata", come segnali di modernità.

La gran parte delle poesie scritte da Mickiewicz in esilio rimasero manoscritte. Quante ne abbia scritte non lo sappiamo. Non vi è nessun indizio che autorizzi a pensare che abbia mostrato tali poesie a qualcuno. Si sa che prima della partenza per Costantinopoli bruciò alcune carte. Fra di esse vi erano delle poesie? Quelle di cui siamo venuti a conoscenza dopo la morte di Mickiewicz dai suoi manoscritti non furono però bruciate. Perché? E soprattutto, perché non furono pubblicate? Perché, pur importunato, tormentato da richieste di nuovi versi, Mickiewicz lasciò inediti quegli autografi e continuò a promettere nuovi *Dziady*, un nuovo *Pan Tadeusz* e quell'infelice (per quanto interessante) Storia polacca? Vorremmo tanto sapere qualcosa al proposito.

L'ipotesi che avesse smarrito gli autografi è da escludere. Ne abbiamo vista l'infondatezza relativamente all'*Epilogo*. Sembra inoltre che Mickiewicz tenesse le sue carte più in ordine di quanto saremmo inclini a credere. La minuta della I parte dei *Dziady*, portata con sé in esilio, fu custodita da Mickiewicz in un bauletto per tanti anni prima che il poeta stesso ne rivelasse l'esistenza ad Aleksander Chodźko in occasione dell'edizione dei suoi scritti nel 1844. La quantità di lettere a Mickiewicz conservatesi è di per sé una prova di quanto scrupolosamente le abbia custodite. E avrebbe dovuto smarrire l'intera, o quasi, produzione poetica degli anni dell'esilio?

Può darsi che considerasse alcune di quelle poesie troppo personali, troppo dirette, per non dire esibizionistiche, ma non è certo il caso delle poesie politiche (del ciclo *Wiersze Franciszka Grzymały*), né tanto meno di favole e racconti umoristici, e neppure del frammento epico *Pan Baron*, per il quale però potrebbe essere stata la frammentarietà a trattenere l'autore dalla pubblicazione. Smise forse di pubblicare poesie per motivi morali, considerandole inutili "frasche"? E niente di ciò che scrisse fu da lui ritenuto degno di essere reso pubblico? O forse rinunciò al ruolo di letterato di professione a favore di ruoli sociali diversi: professore, politico, riformatore religioso, bibliotecario?

Nella lettera a Towiański del 12 ottobre 1842 Mickiewicz scriveva:

Gli ultimi giorni del mio soggiorno a St.-Germain, il 4, 5 e 6 ottobre, fui in uno stato di grande esaltazione; mi ricordai che in passato solevo conoscere simili stati, ma ne avevo perduta completamente la memoria e solo adesso stranamente erano tornati. Ma era una sensazione di libertà e di potenza, senza alcun pensiero, senza direzione, senza volontà. In passato la avrei volta in poesia, adesso cercavo una direzione¹⁸.

Abbiamo qui, a mio parere, una descrizione unica nel suo genere di un'ispirazione che ha visitato il poeta dopo un lungo periodo di assenza. Il frutto di tale straordinario momento non fu però una poesia, ma – è difficile a dirsi serenamente – le parole (francesi) di Napoleone che si rivolgeva ai Francesi: “Annoncez-leur mon arrivée”. Potremmo allora dirci d'accordo col poeta quando, nel 1852, confessava a Franciszek Szemioth “che per lui l'epoca della creatività era terminata”¹⁹. Potremmo, se non fosse per la circostanza che vuole quelle parole di rassegnazione pronunciate da Mickiewicz in seguito a sterili tentativi “di accompagnare Tadeusz attraverso la rivoluzione del 1831”. E se non fosse per la manciata di appunti di valore letterario composti a Costantinopoli.

Se ammettiamo che Mickiewicz, pur non avendo coscienza piena della novità di alcune fra le poesie dell'esilio, provava però una qualche resistenza di fronte alla loro pubblicazione, poiché si distaccavano tanto dalle convenzioni poetiche vigenti all'epoca da poter risultare incomprensibili ai lettori di allora, se ammettiamo questa ipotesi, non possiamo non dare ragione al poeta. La gran parte dei versi dell'esilio venne poi pubblicata nell'edizione parigina dei suoi scritti nel 1861, con emendamenti dietro i quali si riconosce chiaramente il gusto degli editori. In precedenza *Widzenie, Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup, Ach, już i w rodzicielskim domu, Snuć miłość* erano state annunciate nel 1856 nell'inserito mensile di «Czas», insieme ai loro rispettivi primi versi. *Polaty się lzy me czyste, rzesiste e Ach, już i w rodzicielskim domu* furono pubblicate da «Czas» nel 1859. Venivano riportati alla luce inediti mickiewicziani, ma la loro pubblicazione – versi postumi di Mickiewicz! – non fu affatto un avvenimento letterario e rimase per lungo tempo inosservata. Neppure Norwid, la cui lirica oggi viene spesso e volentieri accostata alle liriche di Losanna, quel Norwid che reclamava la pubblicazione degli scritti postumi di Mickiewicz come un atto dovuto alla memoria del grande poeta, neppure lui sembra aver notato quei versi (doveva pur avere avuto fra le mani «Czas», giacché lui stesso vi pubblicava). Forse, tutto considerato, Mickiewicz agì saggiamente affidando quei versi al cassetto.

Note

¹ St. PIGOŃ, “Pan Tadeusz”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, Warszawa 1934, pp. 68, 60; sui giudizi di Krasiński vd. p. 277.

² W. BOROWY, *O poezji Mickiewicza*, ediz. 2, Lublin 1999, pp. 109-110.

³ A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, wydanie rocznicowe, t. III, Warszawa 1995. Anche le successive citazioni da Mickiewicz saranno tratte da questa edizione; fra parentesi verrà indicato il numero del verso o, per la prosa, del tomo e della pagina. Le citazioni tratte da altre edizioni saranno localizzate in nota.

⁴ W. BOROWY, *Zagadkowość w kompozycji “Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*; articolo risalente al 1922, che io cito secondo la ristampa in IDEM, *O poezji Mickiewicza*, cit., p. 590.

⁵ K. GÓRSKI, *Semantyka “ognia”*, in IDEM, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, p. 441.

⁶ T. SINKO, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, pp. 51-68; J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. II, parte 1, ediz. 2, Lublin 1997, pp. 380-390.

⁷ Lettera a Odyniec del 21 VII 1835, in A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, wydanie jubileuszowe, t. XV, Warszawa 1955, p. 141.

⁸ Dello smarrimento dell'autografo dell'Epilogo scrive St. PIGOŃ nell'introduzione alle edizioni da lui curate del *Pan Tadeusz* per la serie della Biblioteka Narodowa, ma si richiama (nell'ediz. 2, Kraków 1929, p. CXIX) a Władysław Mickiewicz, il quale aveva scritto di un canto "disperso" del *Pan Tadeusz*; e di un canto si parla anche nell'appunto di Eustachy Januszkiewicz del 1841 citato da W. MICKIEWICZ (*Żywot Adama Mickiewicza*, t. II, Poznań 1892, p. 395). Che la definizione di "canto disperso" sia riferita all'Epilogo è una congettura dello studioso.

⁹ W. WEINTRAUB, *Dlaczego Mickiewicz przestał pisać?*, articolo ristampato in IDEM, *Mickiewicz – mistyczny polityk*, Warszawa 1998, pp. 103, 102.

¹⁰ A. WITKOWSKA, *"Pan Tadeusz" emigracją naznaczony*, in *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996, p. 98.

¹¹ *Adama Mickiewicza Wspomnienia i myśli*, a cura di St. Pigoń, Warszawa 1958, p. 128. La seconda relazione fu scritta da Januszkiewicz subito dopo la conversazione.

¹² St. PIGOŃ, *Wiadomości o drugiej części "Pana Tadeusza"*, ristampato in IDEM, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, ediz. 2, Warszawa 1998, pp. 340-344.

¹³ Le presunte difficoltà di Mickiewicz nel misurarsi con il tema letterario dell'insurrezione sembrerebbero facilmente confutabili tramite il rinvio alla migliore (in realtà l'unica buona) delle sue poesie insurrezionali: *Reduta Orzona*. Ma in questo caso l'autore si trovava in una situazione particolare: da un lato poteva giovare come fonte storica della relazione di Garczyński; dall'altro vi era l'enorme popolarità di cui godeva nella letteratura e nella pittura europea un avvenimento analogo a quello descritto da Mickiewicz, i difensori di Missolonghi che si erano fatti saltare in aria nel 1826, durante il secondo assedio della città.

¹⁴ M. DERNAŁOWICZ, *Paryż, Lozanna. Czerwiec 1834-październik 1840*, Warszawa 1996.

¹⁵ A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, wydanie jubileuszowe, t. XV, cit., pp. 163-164, 202, 210.

¹⁶ M. DERNAŁOWICZ, op. cit., pp. 515, 529.

¹⁷ Ibidem, p. 569. Il mecenate in questione era Edward Raczyński.

¹⁸ A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, wydanie jubileuszowe, t. XV, cit., pp. 514-515.

¹⁹ *Adama Mickiewicza Wspomnienia i myśli*, cit., p. 130.

Problèmes de la réception de Mickiewicz en France: deux modèles d'universalité

Mickiewicz, un nom mythique. En France, le nom est bien plus connu que l'ouvrage. Et, paradoxalement, le récemment sorti *Adam Mickiewicz aux yeux des Français* (Paris-Warszawa 1992; Warszawa 1999) a été semble-t-il plus lu que les traductions de ses œuvres. En effet, est évoquée toute une pléiade de grands personnages qui se sont intéressés de près ou de loin au poète polonais: Hugo, Lamartine, George Sand, Lamennais, Montalembert, Michelet, Quinet, Bourdelle... et l'on ne les cite pas tous; il faudrait y ajouter Nerval, Lautréamont, Péguy, Claudel, et bien d'autres... En Pologne, tout récemment, on appelle ce poète avec un zeste d'ironie, mais au fond tout à fait sérieusement "le héros des Polonais" ou encore "le plus grand des Polonais" (R. Przybylski, J. M. Rymkiewicz). En même temps s'en réclament les Litvaniens, les Biélorusses, les Ukrainiens, les Juifs, on l'apprend par cœur à l'école dans presque toute l'Europe du Centre-Est, l'Europe médiane (Braudel) ou l'"Autre Europe" (Miłosz). Certes, on connaît ses œuvres depuis longtemps, mais les études récentes font ressortir constamment de nouvelles facettes du poète-prophète, *wieszcz* (de *vates*) comme on a pris l'habitude de l'appeler. En fait les temps historiques posent des questions toujours nouvelles à son œuvre et à sa vie, qui est, elle aussi, d'une certaine manière un texte.

En Pologne depuis quelques années, plus précisément depuis 1989, on assiste à une réévaluation de l'actualité du romantisme dans la culture polonaise, et donc du rôle de Mickiewicz également. En effet, l'aspect patriotique, héroïque, martyrologique n'est plus d'actualité, car la Pologne est souveraine et se trouve dans une conjoncture internationale plutôt favorable. C'est alors que la dimension spirituelle et religieuse de son œuvre brille d'un attrait nouveau. Face à la crise spirituelle des cultures européennes, il semble apporter des réponses qui, traduites dans un langage contemporain, seraient d'actualité.

En France, malgré le nombre des nouvelles traductions, la constatation principale de Jean Fabre faite il y a une trentaine d'années, est toujours actuelle:

Moins favorisé que Dante, Shakespeare ou Goethe [...], son être réel disparaît en son personnage historique ou mythique: celui du "pèlerin", du prophète, du héros. Et de poser la question pertinente: "L'admire-t-on pour son œuvre ou pour sa geste?"¹

Taxé souvent de poète national, voire "nationaliste" il semble appartenir au patrimoine vénérable de la culture polonaise, de peu d'actualité pour les Français d'aujourd'hui. Pourtant, il apparaît comme la source vive des courants spirituels et intellectuels qui animent toujours une grande partie de l'Europe.

Pour comprendre les difficultés liées à la réception de son œuvre, envisageons le problème par rapport à une triple référence: les images du héros, la société et la représentation de l'universel.

Le héros Mickiewiczien, tel qu'il a été formé à travers les œuvres successives, est devenu en effet l'image du héros culturel, modèle de l'épanouissement individuel et exemple d'engagement dans l'Histoire. Esquissé en plusieurs moutures (*Grażyna*, *Konrad Wallenrod*...) il apparaît le plus pertinent dans les parties IV et III des *Aïeux*. Comme on le sait, c'est là qu'au héros "élégiaque" - werterien, byronien, très littéraire, Gustave, succède un héros patriote-vengeur, révolutionnaire, Konrad, incarnation de la jeunesse révolutionnaire de l'insurrection de Novembre. On remarque plus rarement qu'il y apparaît également une troisième mutation du personnage, quand Konrad devient Pèlerin, militant anonyme de la cause d'une éthique d'inspiration chrétienne des relations entre les peuples².

Une autre version de ce troisième type de héros est représenté par le personnage central de *Pan Tadeusz*, le père Robak: un prêtre, moine et émissaire politique luttant pour la libération de la Pologne.

Dans la conscience collective polonaise, ces mutations du personnage héroïque deviendront le modèle de l'épanouissement de l'individu (*l'individuation* selon la terminologie de Jung), qui à travers l'épreuve d'un amour malheureux arrive à une conscience des épreuves collectives et à la solidarité nationale. Le dévouement, le don de soi, le "sacrifice" seront alors inclus dans les valeurs absolues. Le dynamisme de la quête des valeurs spirituelles et de la réalisation des aspirations collectives dans le monde et non hors du monde, devient le chemin de l'épanouissement.

Ce modèle du développement de la personnalité implique un certain type d'interdépendance entre l'individu et la collectivité³. D'une part, l'individu se forme en s'identifiant à sa communauté culturelle, en l'incarnant, ce qui lui donne une autonomie et un poids moral énormes, puisque au nom de la communauté nationale ainsi incarnée il peut s'opposer à cette même communauté, seul contre tous et... avoir raison. C'est là l'image des personnages charismatiques - guides des nations, représentant du peuple devant Dieu et l'Histoire et représentant de Dieu et de l'Histoire devant le peuple. On comprend dans cette configuration le culte que Mickiewicz vouait à Napoléon, puisque celui-ci semblait avoir incarné ce type de Héros culturel. D'autre part, c'est la France qui semblait porter, à l'époque, l'idéal révolutionnaire de la liberté et de la fraternité des peuples, incarnés dans l'Histoire⁴.

D'autant plus douloureuse était pour Mickiewicz la confrontation avec la France bourgeoise, la France de l'État de droit que défendait Michelet, la France des égoïsmes et des ambitions, individuels et corporatifs. La France sans grandeur où seuls les ouvriers incarnaient à ses yeux encore l'âme de la *vraie* France⁵.

Or la France de l'époque était romantique surtout dans la littérature⁶. Un consensus anticlérical, rationaliste, progressiste réunissait les gens du progrès et les conservateurs,

les croyants et les athées. Si l'on s'en tient à l'image du héros, c'est toujours le héros Cornélien ou Racinien qui régnait dans les consciences, un HÉROS-ROI, incarnation de l'État⁷ opposé donc au HÉROS-PROPHÈTE de Mickiewicz. L'organisation et l'intérêt institutionnel primaient ainsi sur "les vérités vives" que défendait le poète, et le présent avait une consistance bien plus solide que la vision de l'avenir, au contraire de Mickiewicz. Et même si on ne parlait plus de Héros mais du peuple, c'est l'État qui était censé le représenter et l'incarner. Alors soit on traitait le peuple suzerain comme le Héros (Michelet), soit Napoléon qui, si l'on revenait à sa mémoire, était pour les Français le chef d'un État. Pour les Polonais, il incarnait par contre le mythe du Libérateur de l'Europe, sorte du messie laïc (vision de Mickiewicz professée notamment au Collège de France)⁸.

Deux perspectives donc, en ce qui concerne les mêmes phénomènes, et – ce qui est pire encore peut être – deux langages pour parler de la même réalité. D'une part celui de la France-État, avec ses institutions fortes, où primait l'individualisme cartésien et voltairien du: "chacun sa spécialité, chacun son jardin". D'autre part celui de peuple sans État, représenté par Mickiewicz lui-même qui défendait le lien culturel libre non-institutionnel, où chaque individu est appelé à incarner le tout, où l'héroïsme individuel et collectif s'appuient sur la vision du consensus éthique universel des individus et des peuples.

La discordance des images héroïques – à priori le Héros de Mickiewicz était pour les Français difficile à accepter – correspondait à la différence des situations historiques et de l'organisation sociale.

Si l'État-Institution doit s'appuyer sur un discours assurant une cohérence de fonctionnement, un peuple sans État doit se fonder sur un lien idéologique et rituel direct. Le premier fonctionne selon la logique aristotélicienne causale, le second selon les matrices du passé et la vision de l'avenir. Le premier vit surtout dans le présent, le second dans la mémoire et la vision de l'idéal à réaliser, découlant d'ailleurs des matrices du passé. Il s'agit là d'une logique figurale où le passé (*typos*) in-forme les figures de l'avenir qui permettent à leur tour de comprendre le présent comme un passage, une épreuve initiatique.

Il faut donc effectivement prendre en compte aussi l'opposition réelle entre la France et la Pologne: entre la civilisation industrielle des villes et celle, essentiellement agricole de la campagne; entre l'environnement surtout citadin et la sensibilité de la nature, renforcée encore par l'idéologie romantique; entre la primauté de la Loi et de l'ordre défendu par l'État, et la primauté du sentiment communautaire vivant, le célèbre *czucie* de Mickiewicz dont la racine est proche de "sentiment" et qui signifie une sorte d'intuition communautaire⁹, une sensibilité aimante, lien affectif direct de la communauté nationale.

Mickiewicz préférant la cuisine lituanienne à la française apparaît comme un original nostalgique du pays; Mickiewicz préférant les carrioles lituanienes sans ressorts et les mauvaises routes de son pays aux luxueuses voitures françaises devient ridicule; mais quand il persuade qui veut l'entendre que l'amadou et le silex sont meilleurs que les allumettes chimiques, nous sommes face à un anachronisme complet¹⁰. Pourtant il s'agit d'un des grands intellectuels du siècle¹¹. En défendant les moyens primitifs de la vie il défend toute la tradition affective des liens personnels avec les autres, du sentiment commun du

bien et du mal où l'on ne se repose pas seulement sur les "lois" codifiées, mais sur le consensus, sur la communion des hommes à travers leur idéal de vie.

En ce qui concerne la France, il distingue en quelque sorte deux pays. Celui de la Révolution, de l'espoir de la liberté porté aux autres peuples, des transformations héroïques de l'histoire du monde, et celui de l'idéal bourgeois du petit bonheur quotidien. À cet égard sont révélatrices ses vues sur le mariage en France:

En France [...] le mariage entre les boutiquiers possède sa base: ils sont heureux tous les soirs de compter des sous qu'ils ont mis de côté pendant toute la journée. Les mariages contractés ont leur raison de vivre, si l'on ne leur oppose pas des idéaux d'un ordre supérieur.

Tandis que le vrai but d'un mariage chrétien serait de guider et d'accompagner son partenaire sur la voie de l'épanouissement spirituel¹².

De nouveau nous avons là le présent opposé à l'avenir, une situation statique à un dynamisme du devenir de l'individu, du couple, du peuple. Nous touchons là peut-être le noyau du problème: la société française par son organisation et sa situation vivait selon les dynamismes du monde moderne, tout en réalisant un idéal culturel statique de la vie. Le peuple sans État chez Mickiewicz doit dépasser sa situation par des dynamismes culturels, par l'incarnation vivante de ses qualités, par la réalisation des valeurs universelles.

C'est autour de la notion d'universalité que se déroule le vrai débat, jamais pleinement avoué ou exprimé, dont la discussion avec Michelet n'était que la partie visible de l'iceberg. La France "cartésienne" s'identifie avec l'universalité du rationalisme "niveleur", traitant de la même manière tous les individus et toutes les cultures, la loi représentant symboliquement le mieux cette démarche (Mickiewicz accorde d'ailleurs au Français le sens exceptionnel de la justice)¹³. Cet universalisme hérité des Lumières, impersonnel, est quelque part impérial puisqu'il impose à tous, les catégories de la raison européenne et française; il semble aujourd'hui dépassé philosophiquement et anthropologiquement¹⁴. À cet universalisme du rationalisme aristotélicien, Mickiewicz non pas tant oppose que superpose, préfère, l'universalisme de l'expérience et des mémoires des peuples, de leurs dynamismes culturels, et de leurs buts historiques (à condition qu'ils soient fondés sur une éthique chrétienne, il ne s'agit pas de cautionner les impérialismes). Dans cette perspective, chaque peuple réalise un verbe inédit de l'Histoire universelle, et ce verbe est incarné dans les personnages charismatiques de ses héros:

Chaque nation n'est pas autre chose que la révélation de la volonté de Dieu, ou plutôt l'une des formes dans lesquelles Dieu incarne cette révélation de Lui-même. L'homme providentiel (le fondateur de la nation) porte en lui tout l'avenir de cette nation. Par la force qu'il lui donne, la nation vit et agit. Après son accomplissement, la nation tombe¹⁵.

L'universalisme Mickiewiczien s'appuie sur la logique figurale qui davantage que la logique causale prend en compte l'expérience historique individuelle et collective, l'idéal des membres d'une culture. L'universalité des réalisations ne peut qu'être culturel ("na-

tional", mais la nation signifie ici une communauté culturelle et non ethnique), et l'universalité ne s'instaure que par le "concert des missions" de chaque peuple, autrement dit par les processus de convergence autour des mêmes valeurs absolues. L'universalité de Mickiewicz porte donc une sanction métaphysique, ontologique et paraît plus différenciée, plus appropriée à la diversité des cultures et des expériences historiques¹⁶.

Pour cela peut-être cette œuvre est-elle difficile à assimiler en France et bien que complémentaire de la culture française, elle est souvent rejetée comme chimérique et anachronique. Pourtant – si l'on transpose, traduit le langage de l'époque – elle est proche de ce que l'on recherche le plus actuellement: la ré-humanisation des relations sociales, la reconnaissance des différences culturelles, la prépondérance des droits de l'homme sur l'emprise de l'État. Avec, en perspective, une Europe et un monde pluriculturels. Quelles sont les possibilités de rencontre de ces deux modèles de l'universalité?

Un dialogue impossible?

Il y a le problème du langage, celui des modèles culturels de comportement et enfin celui tout simplement de la connaissance de Mickiewicz et de son œuvre. Il y a le problème du romantisme, de la situation politique (actuelle et passée) et de l'intérêt pour une œuvre taxée de "nationaliste". Il y a enfin le problème de la religion et de la place qu'on veut bien lui reconnaître dans la société; et ce problème est ambiguë actuellement aussi bien pour la France que pour la Pologne.

Néanmoins, derrière tous ces problèmes et perspectives il y a aussi le fait que Mickiewicz ait fondé par son œuvre et par son action une synthèse durable entre le religieux, le politique et le culturel, et cette synthèse est vivante et agissante (il suffit d'indiquer les assises culturelles de la première *Solidarność* et leur rôle dans la chute du communisme, les encycliques du pape, le combat pour les droits de l'homme...). Cette synthèse s'est codifiée dans les grands symboles et dans le mythe de Mickiewicz – prophète. Les symboles sont, comme on le sait, intraduisibles, mais, comme le dit Ricoeur, ils "donnent à penser"... et à agir, ajoutons. Soulignons seulement leur richesse, et leur dynamisme, ainsi que leur incompatibilité avec la conscience discursive. Par ailleurs l'herméneutique de ces symboles a nourri et nourrira sans doute encore pendant un long moment la pensée.

Quant au problème de la réception, il est toutefois utile de se rendre compte des conséquences de cette synthèse, que l'on pourrait présenter – sans prétendre d'être exhaustif – en trois points. En premier lieu je marquerais le renouveau du christianisme, se caractérisant par un engagement dans l'Histoire, dans le combat pour des valeurs éthiques à incarner dans l'Histoire. Cela s'est fait sans conscience discursive, mais par le truchement des symboles et des rites, et constitue l'essentiel de la religiosité polonaise (identifiée à tort avec l'Église hiérarchique)¹⁷. C'est une religion de la responsabilité individuelle et collective qui en découle, étonnamment moderne, et même si on peut ne pas être d'accord sur telle ou telle identification des valeurs universelles, la structure même de cette foi rejoint le combat pour les droits de l'homme, les actions humanitaires, l'ingérence internationale au nom de la charte des Nations Unis...

Le second aspect du renouveau que nous pouvons évoquer ici est celui du politique, ré-enraciné dans l'éthique, ce qui rejoint par ailleurs les intuitions d'Aristote. En effet, la mise en pratique ne peut être justifiée que par un consensus sur les valeurs. Autrement dit non pas l'intérêt égoïste d'un État ou d'un peuple, mais l'organisation de la vie collective sur le Sens (moral), seule justifie une politique. Ce principe, faisant l'unanimité de l'opposition polonaise jusqu'à la chute du communisme, est un peu perdu de vue depuis, car la transition signifie pour beaucoup l'acceptation du principe occidental (imagé) de la vie dépourvue de sens, basée sur le profit et le bien-être. Cela dit, le principe éthique semble trop profondément ancré dans la tradition culturelle pour disparaître du jour au lendemain. Le fait est que cette reformulation du politique correspond quelque part aux besoins de la pensée politique moderne en crise¹⁸.

Enfin la culture. Son rôle tel qu'il découle de l'œuvre de Mickiewicz est celui du lieu central de la conscience collective. Dans ce sens, la culture remplaçait par le règne des autorités morales et le consensus éthique le Parlement et les ministères, les institutions et les Lois. Mais ce rôle diminue naturellement dans un État libre et autonome. Toutefois, si la culture n'a pas été marginalisée dans la période de l'entre-deux-guerres, il est trop tôt pour se prononcer en ce qui concerne la période actuelle. Son rôle, un peu oublié à l'Occident, vaut d'être rappelé.

Toutefois un trait de cette poésie doit être remis à l'honneur: c'est une poésie agissante dans le sens que les œuvres du poète ont provoqué des insurrections, des révoltes, des transformations, et cela est vrai encore au XXe s. Elles ont réalisé ainsi l'idéal de la poésie engagée, du verbe efficace. Jean Fabre appelle ce stade "prométhéen". Cet aspect de la littérature et de l'art en général n'est pourtant pas sans évoquer les recherches de l'art moderne, essayant de reconquérir une efficacité par le rite, le symbole, la provocation...

Il ne s'agit pour nous d'indiquer combien de forces vives est toujours à l'œuvre dans la poésie de Mickiewicz. Tout cela permettrait d'espérer que le barrage des difficultés dans sa réception n'est peut-être pas définitif?

* * *

Le poète lui-même a professé au Collège de France un messianisme juéo-slavo-français, où la France représentait le génie de la réalisation, tandis que la Pologne (par ses épreuves historiques et donc son expérience) – une nouvelle vision de l'avenir¹⁹. Laquelle? – celle de l'éthique introduite dans le domaine du politique, tant au niveau individuel qu'international. Formulé ainsi nous sommes en pleine actualité.

Mickiewicz a obtenu grâce à la France une tribune qui lui a permis de faire reconnaître l'existence culturelle des peuples sans État. Il a pu confronter sa vision de la culture européenne avec le "centre" de cette culture, ce qui lui a permis de formuler la critique de la France au nom même des valeurs que la France a défendues, et de critiquer la culture européenne et le christianisme au nom même de leurs racines. Enfin, grâce au sentiment

d'étranger, il a pris conscience de sa différence, ce qui l'a poussé à redessiner l'image de la patrie perdue et de la faire retrouver dans la poésie.

Mais il a donné aussi à la France, l'exemple et le mythe de la convergence des valeurs, de la fraternité des peuples, et de la différence féconde entre les cultures.

Constatons donc, pour terminer, que nullement réductible à la seule idée de la nation et du nationalisme, il apporte le renouveau de l'image du religieux, du politique et du culturel.

Mais il reste en France toujours à découvrir. Des traductions nouvelles apparaissent, mais on songe aussi à la représentation de ses *Aïeux* sur l'une des grandes scènes (surtout après le succès de la lecture publique cette année à Avignon). Des études critiques sur son œuvre seraient nécessaires, l'étude de son influence sur nombre des poètes français reste à faire. Ce n'est qu'à ce prix que le processus des convergences sera possible. N'oublions pas que si l'intégration européenne actuelle doit réussir, seule l'unification administrative et économique ne suffira pas: il faut aussi songer à l'Europe des cultures, riche de tous ses membres. La voix de Mickiewicz est celle de toute l'Europe du Centre-Est qui rêve d'une confédération européenne depuis bientôt deux siècles.

Note

¹ J. FABRE, *Le centenaire de Mickiewicz et la littérature comparée*, «Revue de Littérature Comparée», 1960, pp.137-138.

² Comp. mon étude *La structure initiatique dans les Aïeux (Dziady) d'Adam Mickiewicz*, «Revue des Études Slaves», Paris 1985, t. 57, f. 3, pp. 421-445.

³ Cf. mon *Introduction* dans: *Identité(s) de l'Europe Centrale*, Institut d'Études Slaves, Paris 1995.

⁴ Michelet rappelle, que c'est Mickiewicz qui lui a raconté le retour de l'armée napoléonienne de Russie en 1812 et la fidélité des vieux soldats à leur chef: "Le cœur de ces soldats a dépassé leur dévouement" (*Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, éd. S. Pigoń in: A. MICKIEWICZ, *Dziela wszystkie*, t. XVI, Warszawa 1933, p. 268). Par ailleurs Mickiewicz considérait que "Le Français se jetterait dans le feu quand il s'agit de l'humanité, mais non pour des magouilles diplomatiques quelconques..." (ibid., p. 363).

⁵ Ibid., p. 358; l'ouvrier "a le sein rempli par le besoin de la vérité, et ce qui est le plus important, il porte en lui le souci de la France entière" (p. 359).

⁶ Z. MITOSEK note avec raison à propos de la réaction "idéologique" aux publications des cours de Mickiewicz, qui "témoigne d'une surprenante convergence d'opinions exprimées par des critiques appartenant à des courants idéologiques souvent opposés. [...] Cet accueil unanime dans le ton et dans le fond, nous apprend [...] que le XVIII^e siècle n'était pas mort, qu'il se perpétuait dans le romantisme français" (*Mickiewicz aux yeux des Français*, PWN-CNRS, Warszawa 1992, pp. 24-25).

⁷ Comp. M. PRIGENT, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF, Paris 1986.

⁸ Comp. entre autres J. ZIÓLEK, *Stosunek wielkiej emigracji do dynastii Bonapartych*, KUL, Lublin 1980, p. 156.

⁹ L'idée est développée dans le chap. *Wiara i historia* de mon livre *Gest symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, PWN, Warszawa 1998.

¹⁰ Comp. *Rozmowy...*, cit., p. 138.

¹¹ On pourrait comparer cette attitude à un exemple presque contemporain de C. G. Jung qui s'est établi à la campagne, loin de toutes les inventions techniques, ce qui ne l'empêchait pas de prendre l'avion quand il fallait aller à un Congrès scientifique.

¹² Rozmowy..., cit., p. 419.

¹³ Comp. *Le Livre des Pèlerins polonais*: XVIII, trad. franç., éd. L'Age d'Homme, Montreux (Suisse) 1982, p. 120: "leur Dieu, qui se nomme la Toute-Puissance du Peuple, est juste mais violent et dévorant comme le feu".

¹⁴ Comp. la trilogie de G. GUSDORF: *Fondement du savoir romantique; Du néant à Dieu dans le savoir romantique; L'homme romantique*, Payot, Paris 1982-1984. L'auteur l'annonce notamment ainsi sur la couverture: "Le Romantisme fut un puissant mouvement de renaissance spirituelle, renouveau de ferveur après la traversée du désert de l'intellectualisme des Lumières".

¹⁵ Rozmowy..., cit., p. 213.

¹⁶ A. WALICKI le décrit aussi dans une perspective plus vaste: "l'idéal de l'universalisme romantique (reprenant sur ce point la pensée de Herder), était la diversité, la polyvalence et la plénitude, la reconnaissance du pluralisme des cultures nationales comme voies uniques et irremplaçables de l'individualisation de l'humain. [...] Dans la hiérarchie des valeurs le national était subordonné à ce qui concernait l'humanité entière, mais la seule voie de réalisation du progrès universel résidait dans la réalisation des tâches nationales particulières". D'autre part l'idéal du perfectionnisme liée aux croyances en la réincarnation "empêchait l'absolutisation de la nation dans la hiérarchie des valeurs, car il la subordonnait aux valeurs de la personne [...] et aux valeurs universelles. C'était l'idée de l'humanité comme 'le travail commun de tous les hommes, de tous les esprits, durant les siècles de l'histoire planétaire' (Kraslński)" (*Słownik literatury polskiej XIXw.*, sous la dir. de J. Bachórz et A. Kowalczykowa, éd. Ossolineum, Wrocław 1991, pp. 287-288).

¹⁷ Comp. mon étude *Wiara i historia*, cit. Pour en donner un exemple extrême, les homélies des prêtres polonais les plus rétrogrades contiennent dans la plupart des cas une partie théologique très traditionaliste, et une partie que l'on pourrait appeler "sociale", ou "politique", sur l'engagement nécessaire dans la vie publique, pour défendre les valeurs de base. Pendant longtemps c'était le système inhumain du "socialisme réel" que l'on combattait moralement, cela peut-être maintenant d'autres questions, mais le principe reste le même: pas de foi "privée" et coupée du monde, pas de conscience tranquille tant que le mal dans le monde continue quelque part à triompher.

¹⁸ A propos de cette crise et des problèmes qu'elle entraîne, cf. P. MICHEL, *Politique et religion. La grande mutation*, éd. A. Michel, Paris 1994.

¹⁹ Comp. Z. STEFANOWSKA, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, in EADEM, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa, PIW, 1976, pp. 144-159.

Lo spazio dei risentimenti nell'opera di Adam Mickiewicz

Quando Czesław Miłosz nella sua *The History of Polish Literature* giunge a introdurre il lettore americano nella problematica del romanticismo polacco, si sente in obbligo di spiegare la difficoltà insita nell'argomento che deve presentare, difficoltà generalmente sottaciuta con una certa ritrosia:

It is extremely difficult to make an impartial appraisal of the Polish mentality in the period we are dealing with. If the history of the country can be called "abnormal", its thought and literature were no less so.¹

Quali esempi di tale anormalità Miłosz menziona elementi che si possono ritrovare soprattutto, per quanto riguarda la letteratura, nel pensiero e nell'opera del Mickiewicz degli anni Trenta e Quaranta: il messianesimo, unito al mito napoleonico e al socialismo cristiano nonché una visione del conflitto tra la Polonia e la Russia come lotta tra le forze della luce da una parte e delle tenebre dall'altra, motivata dall'odio nei confronti della seconda. *Poland was presented as an innocent victim suffering for the sins of humanity*, la Russia invece come l'incarnazione del male, della *selfpity* e della *national arrogance*. Tutto ciò, unito nel romanticismo polacco ad una *unsurpassed brilliancy in poetic technique*, sembra appartenere al dominio della falsa coscienza, o almeno di una coscienza deformata, ad un'immagine del mondo costruita sul risentimento, sulla rabbia, sull'odio, sul disprezzo nascosti ma non respinti, che mascherano l'umiliazione e il senso di superiorità, il desiderio di vendetta... Il *medium* della deformazione della poesia e al tempo stesso della sua eccellenza artistica è Mickiewicz stesso, con il passar del tempo sempre più ammirato da Miłosz e assolto dalle colpe che l'autore di *Ziemia Ulro* mai ha perdonato a Słowacki.

Se enfatizzo e sviluppo le riflessioni di Miłosz accentuandole fino a tal punto non è per discutere l'obiettivo da lui postulato, ossia *to place Polish literature of this period in a proper perspective*, nonostante che questo compito secondo il poeta *has never been brought to a conclusion*, ma esclusivamente al fine di avvicinarmi allo spazio che occupa il risentimento – inteso in senso lato – nell'opera di Mickiewicz. Paradossalmente mi pare importante prenderne coscienza per meglio comprenderlo come poeta dell'amore, veste con la quale viene così spesso presentato.

È sufficiente pensare alla I parte degli *Avi*, non pubblicata durante la vita dell'autore, ovvero al *Widowisko*, per notare l'estensione e il carattere originario del tema del risenti-

mento nell'immaginazione poetica di Mickiewicz. I personaggi di questo testo "abbandonato" sono intrisi del dolore di vivere nella realtà che li circonda, di misantropia, di un senso di superiorità. Desiderano disperatamente incontrare il proprio *alter ego* per liberarsi, tramite l'amore per un sosia di sesso opposto, dalle catene dell'autoaffascinazione e dall'estraneità soffocante del prossimo. Nel *Widowisko* fa la sua comparsa un tipo di simbologia dell'esistenza che, si può asserire, non sparirà più dall'opera di Mickiewicz. Si tratta di metafore di un'esistenza chiusa, in preda ad esercizi autodevastanti dell'immaginazione, che, seguendo la voce del Guślarz, scende *ze Świata ku mogile* (dal mondo alla tomba), profondamente attratta dall'aldilà: il naufrago nella grotta su un'isola deserta, il prigioniero incatenato, lo stregone che cerca la solitudine per i suoi esperimenti, infine il giovane stregato che lentamente diviene pietra, che si suicida baciando lo specchio che lo incanta². Già nel *Widowisko*, come del resto nell'*Upiór* che lo avrebbe sostituito e come negli *Avi* parte IV, è tema poetico non tanto un sentimento elementare, primigenio, quanto piuttosto un sentimento reattivo e al tempo stesso negativo, che costituisce la risposta all'esperienza esistenziale di fondo del soggetto di questo ri-sentimento vissuto come oppressivo e traumatico. Questa risonanza emotiva assumerà il tono dell'ira, dell'odio, del disprezzo, della megalomania individuale e nazionale, del desiderio di vendetta, quando l'esperienza oppressiva di fondo assumerà la forma di una esperienza storica collettiva della disfatta e della soggezione. Ed è per questo che la III parte degli *Avi* e i *Libri della nazione e dei pellegrini polacchi* contengono in sé elementi che ad alcuni lettori sono sempre parsi inquietanti. Lo stesso processo creativo, l'onda della grande ispirazione, in cui sono sorti questi componimenti nonché la loro eccellenza poetica, dovevano essere garanti del superamento dei sentimenti negativi che essi esprimevano e che contribuivano a plasmarne la forma. Mickiewicz desiderava fortemente risultare in questi suoi capolavori il profeta dell'amore e non dell'odio. Non tutto però è in essi purificato, sebbene vi si parli di purificazione. Ma non è questo che voglio ora analizzare³.

Mickiewicz mi è sempre parso il poeta di una situazione oppressiva, forma che per lui avevano assunto sia la storia, sia l'esistenza, un artista svuotato dall'esperienza a lui propria e minacciato dall'autodistruzione. La poesia lo portava dalla parte della vita e dell'amore, consentiva di sconfiggere il male con il bene, la morte con la vita, la sete di vendetta con l'arte del perdono, ma talvolta lo ingannava e diventava mezzo di ciò che doveva trasformare, trasporre, purificare. Mickiewicz amava gli eroi autodistruttivi e vendicativi di Byron, ma la sua sensibilità metafisica era etica in una maniera diversa da quella byroniana. Il poeta polacco desiderava che i suoi eroi e lui stesso superassero il male che li attaccava e i sentimenti malvagi che li consumavano, desiderava che divenissero strumenti di un amore più forte della morte.

Il giovane Mickiewicz fin dall'inizio si rivela un talento etico, sensibile in modo completo e originale a tutto ciò che concerne la sfera dell'etica. Le *Ballate e romanze*, la II e persino la IV parte degli *Avi* delineano un universo poetico fatto di uomini, natura e spiriti, uno spazio familiare e noto, ma intriso al tempo stesso di elementi sovrannaturali e di fenomeni miracolosi che paiono realizzare le sentenze della giustizia popolare e divi-

na, dando ordine morale ad un cosmo che pulsa con la pluridirezionalità dei sentimenti umani⁴. Nell'opera del poeta spesso prende voce l'esigenza dell'autore di un controllo morale sui personaggi, o meglio su di un personaggio, continuamente riproposto: un *io* estatico e in fase di spegnimento, consunto da una gamma troppo ampia di sentimenti, un vampiro, un morto vivente, un suicida, una persona discontinua, misteriosa che moltiplica in sé le morti, i personaggi, i nomi e le maschere, talvolta amalgama di un doppio. L'eroe di Mickiewicz può essere guidato da wajdeloti, evocato ed esorcizzato da sacerdoti, può diventare pellegrino e penitente, per la sua anima possono lottare angeli e demoni. Si può asserire che non solo la III parte degli *Avi* ma tutta l'opera di Mickiewicz abbia un taglio di moralità, nel senso letterario di dramma medioevale allegorico: ovunque si svolge il processo per la salvezza dell'anima, salvezza che non sempre ha dimensione cristiana, ma sempre metafisica.

Il poeta era in un certo modo consapevole della duplicità della sua risposta alla sofferenza che recano sia la vita sia la storia, della naturale tendenza al risentimento e dell'aspirazione etica e perfino metafisica all'amore. Anche per questo una situazione tipica della poesia mickiewicziana è il conflitto tra l'amore e il risentimento, in cui l'*io* dell'autore presente nel testo si colloca dalla parte dell'amore in una storia che svela l'energia del risentimento. Situazioni di questo genere si possono vedere in particolare nei poemi di Mickiewicz: in *Grażyna*, nel *Konrad Wallenrod* e nel *Pan Tadeusz*.

In *Grażyna* abbiamo a che fare con uno scontro diretto tra le forze dei sentimenti negativi e l'amore. Litawor, guidato dall'invidia, dall'ambizione ferita, dal sentimento di ingiustizia e di minaccia che sono esplosi in odio, si allea con il nemico mortale della Lituania, i Cavalieri Teutonici, contro il principe Witold, suo superiore e parente prossimo. A nessun altro dei personaggi del poema il narratore concede così a lungo la parola come a Litawor, il quale in oltre cento versi illustra al vecchio Rymwid la propria ira e gelosia. Esse sono provocate tra l'altro dalle ricchezze di Witold e dalla loro esoticità: ad esempio dai tappeti *branek lechickich robota*, oppure dalle *szklane okienice/ Przywożne kędyś aż od ziemi końca*. Il pensiero sgorgato dal risentimento è ovviamente infame e distruttivo, comporta il tradimento e, in prospettiva, la distruzione della patria. La moglie di Litawor, prendendone le sembianze e assumendone il ruolo, lo salva dalle forze della distruzione che egli ha messo in moto sottomettendosi a sentimenti negativi. Il suo gesto è un atto d'amore, la cui conseguenza risulta essere l'offerta della propria vita per il marito e per il Paese. Nella morte di *Grażyna* non vi è nulla dell'autodistruzione, essa è pienezza di sacrificio. Mickiewicz non raggiungerà mai più una espressione così univoca della morte nei suoi personaggi: la morte di Konrad Wallenrod è l'esempio migliore dell'intrecciarsi delle motivazioni. La patetica e sconvolgente morte di Litawor, che si getta sulla pira di sua moglie nella cerimonia funebre in cui è venerata al suo posto, pare avere un significato non tanto composito quanto doppio. Il primo non è l'ombra o il fondo crepuscolare dell'altro, ma entrambi hanno pari valore e sono paralleli. Da una parte Litawor muore poiché l'effetto di azioni intraprese sotto l'impulso del risentimento è sempre distruttivo. La morte del principe ne è manifestazione, indipendentemente dal fatto che sia un

atto di autopunizione, di disperazione o di amore. Al contempo però, assumendo il ruolo della moglie che spontaneamente segue il defunto marito sulla pira, Litawor conferma il suo amore, la sua fedeltà e la sua identificazione con Grażyna: la sostituisce così come ella ha sostituito lui. Si tratta di un'immolazione di sé, che segnala anche l'accettazione del sacrificio di lei e il ricongiungimento con lei. E anche in questo senso la morte di Litawor, realizzata in assoluto silenzio, senza alcun tentativo di autointerpretazione, è frutto del sentimento e non del risentimento: effetto non voluto dell'odio verso Witold, è vero, ma anche testimonianza liberamente scelta dell'amore per Grażyna⁵.

In *Grażyna* l'amore si dimostra più forte dell'odio e i protagonisti raggiungono la massima purezza delle motivazioni: Grażyna immediatamente, Litawor al prezzo della vita di sua moglie e sua. Si tratta di un prezzo elevato: eppure nel *Konrad Wallenrod* neanche ad un tale prezzo è possibile ridistillare l'amore che desidera il bene e solo il bene, dal cupo moto della risposta all'ingiustizia e dall'autodistruzione. Nello spazio idilliaco del Niemen ha fatto irruzione la storia, concepita qui come un processo nefasto, distruttore della terra e dell'anima, che divide ed aliena. Il proemio anticipa che l'amore sarà sconfitto dall'odio, ma il poeta intende restare dalla parte dell'amore:

*A ludzie? – ludzi rozdzieliły boje!
Dawna Prusaków i Litwy zażyłość
Poszła w niepamięć; tylko czasem miłość
I ludzi zbliża. – Znałem ludzi dwoje.*

*O Niemnie! wkrótce runą do twych brodów
Śmierć i pożogę niesiące szeregi,
I twoje dotąd szanowane brzegi
Topor z zielonych ogółoci wianków,
Huk dział wystraszy słowiki z ogrodów.
Co przyrodzenia związał łańcuch złoty,
Wszystko rozerwie nienawiść narodów;
Wszystko rozerwie; – lecz serca kochanków
Złączą się znowu w pieśniach wajdeloty.⁶*

Il giovane Walter *miał duszę ślachećną; / Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie*. Per nobiltà d'animo e *z żalem, lecz z męstwem*⁷ lasciò l'amatissima moglie e l'appena ritrovato Paese natale per condurre lontano l'ineluttabile, infida lotta per la sopravvivenza della Lituania minacciata mortalmente dai Crociati. La sua decisione può essere, ed è nel poema, interpretata come un sacrificio volontario, puro e nobile, come la rinuncia all'amore personale a favore dell'amore per tutta la nazione, umiliata e bisognosa di essere difesa. La tragicità del protagonista consisterebbe quindi nella necessità di utilizzare il mascheramento e il tradimento nei confronti del nemico e nella necessità di distruggere la felicità familiare in nome della felicità della nazione. La composizione del poema, la struttura narrativa e molti accenni fatti dai personaggi palesano però

che non si tratta di una decisione libera, ma forzata dai profondi condizionamenti emotivi del passato del protagonista; che il motivo per mantenere viva per anni tale decisione era non tanto l'amore per la Lituania, quanto l'odio per i Crociati; e che il suo scopo doveva essere non solo la difesa, ma anche la vendetta. Come se non bastasse, i sentimenti e i comportamenti di Walter paiono essere programmati da Halban, suo manipolatore⁸.

Quasi tutto quello che sappiamo della vita di Walter ci è stato narrato da lui stesso o da Halban. Inoltre molte frasi del protagonista ci giungono per mezzo di Halban. Se confrontiamo le sue parole con altri frammenti del poema giungeremo alla conclusione che presumibilmente egli non dice il falso, ma ogni qual volta parla di Walter in sua presenza desidera continuare ad esercitare la propria influenza su di lui.

Questo risulta soprattutto nel suo intervento come wajdelota al castello dei Crociati a Marienburg.

Erà il futuro Halban, sacerdote e bardo lituano tenuto in cattività dai Crociati, che aveva avuto cura di quel bambino, un tempo lituano (allevato da un cavaliere crociato in un castello confinante per essere germanizzato, dopo essere stato rapito dalla propria casa durante un'incursione), il quale non ricordava neppure più il suo nome di prima. Halban sviluppava nel ragazzo la sua identità lituana, manteneva viva la memoria della patria e della lingua, approfondiva il sentimento di lutto e di ingiustizia, plasmava l'odio e la brama di vendetta. Era maestro del risentimento. Senza di lui Walter molto probabilmente si sarebbe assimilato alla cultura tedesca, con la quale comunque si era in parte identificato e che avrebbe affascinato e attratto verso di lui Aldona. L'infanzia lituana si sarebbe forse coperta di un velo di oblio, poiché già così era a malapena leggibile.

Il fondamentale ricordo traumatico di Walter erano la notte dell'assalto alla città natale e alla sua casa, gli echi della lotta e il fuoco dell'incendio, l'attimo del rapimento e l'ultimo suono impresso nella memoria, la voce che veniva dalla Lituania, che non tacerà mai completamente in lui: l'urlo della madre. Così Halban impone a Walter di ricordare quella notte nella conversazione con Kiejstut:

*Nie wiem - rzeczy młodzienc - jaki mój ród i nazwisko,
Bo dziecięciem od Niemców byłem w niewolę schwytyany.
[...]
Ojciec wypadł z orężem, wypadł i więcej nie wrocil.
Niemcy wpadli do domu, jeden wypuścił się za mną,
Zgonił, porwał mię na koni; nie wiem, co stało się dalej,
Tylko krzyk mojej matki długo, długo słyszałem.
Pośród szczyku oręża, domów runących loskotu,
Krzyk ten ścigał mnie długo, krzyk ten pozostał w moim uchu.
Teraz jeszcze gdy widzę pożar i słyszę wołania,
Krzyk ten budzi się w duszy, jako echo w jaskini
Za odgłosem piorunu.⁹*

Ed è appunto il risuonare il lui di quest'urlo dopo la disfatta degli eserciti lituani, alla vista del bagliore degli incendi, il ritorno ossessivo del ricordo e la sua proiezione sul fu-

turo (visto come una serie interminabile di assalti dei Crociati alle case lituane, con madri e bimbi piccoli, con padri impossibilitati a difenderli) che determinano in Walter l'obbligo interiore della più disperata lotta contro il nemico. Deve lasciare la moglie per difendere la madre. Travestito da wajdelota, ossia da se stesso, Halban ricorda il meccanismo della fissazione per metterlo in moto. Walter-cavaliere crociato ha ritrovato Aldona-eremita, questa volta però non vuole più abbandonarla per portare a termine la sua opera, in nome della quale lui ha cessato di essere Walter e lei di essere Aldona. Eppure come Gran Maestro dell'Ordine può finalmente raggiungere il suo obiettivo. Halban quindi ricorre a risorse estreme, tocca le ferite dell'anima, la fonte mai prosciugata della sofferenza, contando sulla risposta "fissata" di Walter. E non si sbaglia: scoppia la guerra in cui a causa di Konrad Wallenrod l'Ordine perde la sua potenza e non è più in grado di essere una minaccia per la Lituania.

Plagiato dal wajdelota, mentre si plasma egli stesso nella direzione da questi indicata, Walter si rivela una specie di kamikaze, che estende il processo della propria distruzione su di un lasso di tempo molto lungo, fino a perire realmente assieme al nemico, pur potendo, a dire il vero, fuggire con Aldona da Marienburg. Il compimento dell'opera, il toccare la terra avita, il ricordo dell'amore giovanile lo purificano per un attimo dal lungo ingrigimento dovuto all'odio, alla volontà di vendetta, dall'autodistruzione a cui lo ha costretto il terribile compito. A questo risveglio non è capace di corrispondere Aldona, in quanto a sua volta in lei il processo di distruzione è andato troppo avanti ed ella non è più in grado di abbandonare la sua torre eremitica, nella quale, secondo la concorde opinione del narratore, di Konrad, di Halban e sua, si è sepolta viva e muore vivendo. Vedendo la mancanza di volontà di rinascita di Aldona, Walter perde immediatamente la capacità di uscire dal cerchio infetto della rovina e quando intuisce che il verdetto su di lui è stato emesso, cade in una spirale di distruzione. Non tenta di fuggire, propone ad Aldona di morire con lui, si suicida prima che lo raggiunga il verdetto ed invita Halban a compiere il medesimo gesto. Quest'ultimo naturalmente si salverà da vittorioso, in quanto è indistruttibile, come una personificazione incarnata sia della vendetta nazionale, sia della ragion di stato lituana, mentre Aldona muore molto volentieri con il marito. Le si spezza il cuore, che traeva vita unicamente dalla vita del marito e dall'amore per lui, straziato dalla sofferenza inflittale da Walter.

Durante la sua dolorosa esistenza Walter capisce molto bene il processo distruttivo che si attua in lui e che fa di lui un essere pericoloso per chi gli è accanto. Pensando al ruolo che ha svolto nella vita di Aldona, si paragona ad un'orribile serpe, che si è introdotta in un frutteto e fa morire tutto ciò che tocca. Ma ancor prima di lasciarla egli le diceva: *Wielkie serca Aldono są jak ule zbyt wielkie./ Miód ich zapelnić nie może, stają się gniazdem jaszczurek*¹⁰. Pensando invece all'influenza di Halban sulla propria vita, paragona ad un serpente le *zdradzieckie pieśni* dei wajdeloti; serpe che già nella culla avvolge il petto del bambino, contagiandolo con la brama di gloria e con l'amor di patria, di cui in futuro diverrà vittima. Konrad Wallenrod è paragonato dal narratore ad uno spirito dannato, il cui volto assume talvolta sembianze sataniche: in vari modi è accentuato il patto doloroso e distruttivo che il protagonista ha dovuto stringere con il male.

Walter non è però rappresentato come un eroe contraddistinto da sentimenti di eccezionalità e di orgoglio, così frequenti negli eroi di Byron come tratti quasi innati. Al contrario, l'attitudine fondamentale del nostro eroe pare essere l'umiltà di fronte all'annullamento della propria identità. È consapevole di non conoscere neppure il proprio nome, il suo destino è davvero inconsueto. Volendo far fronte alla situazione, accetta la propria eccezionalità e la rende ancor più evidente con la decisione di assumersi lo straordinario compito di distruggere l'Ordine Teutonico. Assieme alla consapevolezza della sua missione si destano in lui il sentimento della grandezza e l'orgoglio che lo definiranno e lo rafforzeranno in seguito, separandolo come una corazza dall'ambiente in cui si deve introdurre, che potrebbe nuovamente assorbirlo e assimilarlo, dissolvendo l'intenzione originaria. Anche Aldona, che già da fanciulla sognava un destino fuori dal comune, protegge la sua identità sperando l'eccezionalità e la grandezza del destino del marito e suo, in quanto sua moglie. Ordinando di essere murata in una torre eremitica, conferma il proprio desiderio di isolamento appunto in un destino che non può mescolarsi con null'altro e non può - al pari del destino di Walter - essere assimilato dalla banalità della vita. L'orgoglio e il sentimento di grandezza in entrambi fanno parte dello spazio inteso in senso lato del ri-sentimento, non nel senso di malanimo, di avversione (che permettono comunque di mantenere), ma nel senso di una reazione al sentimento di oppressione. Grazie ad esso i protagonisti permangono in uno stato di congelamento autodevastante della propria identità, come condizione della missione distruttrice e liberatoria di Walter-Konrad.

Quando tutto giunge a termine, Halban annuncia il prolungamento del ritmo della distruzione con la potenza del suo canto. Un giorno da esso sorgerà "il vendicatore delle nostre ossa" (*mściciel naszych kości*), assicura Walter, che ha appena bevuto il veleno. Secondo il wajdelota-narratore, in cui pare incarnarsi nel poema l'autore, la poesia è dalla parte dell'amore: *Wszystko rozerwie nienawiść narodów; [...] - lecz serca kochanków/ Złączą się znów w pieśniach wajdeloty; Taka pieśń moja o Aldony losach*¹¹. Ma secondo il wajdelota-personaggio del poema, Halban, il corso della vendetta non può e non deve essere arrestato, nonostante che secondo il vendicatore Konrad, la Lituania sia stata salvata e l'Ordine per lungo tempo non potrà minacciarla.

Il *Pan Tadeusz* risplende talmente del fulgore della rappacificazione, dell'amore del poeta per la sua terra natale e per il suo popolo - amore che dall'autore del poema pare scorrere verso i suoi personaggi, riempiendo pian piano tutti i cuori - che facilmente si può mancare di rilevare come questa fiaba sulla vittoria dell'amore sull'odio (che è, al tempo stesso, epopea nazionale polacca, in cui la Russia e i Russi sono stati illustrati con una vena ironica ma misericordiosa, tutto sommato in modo simile ai Polacchi) sia anche una parabola sulle inevitabili conseguenze negative dei cattivi sentimenti, che possono essere vinti esclusivamente attraverso la purificazione del cuore, la penitenza, il perdono e facendo nascere in se stessi atteggiamenti di benevolenza e amore. L'orgoglio dello Stolnik non gli permette di dare la mano della figlia a Jacek Soplica, il cui risentimento - con la delusione amorosa, l'orgoglio ferito, l'ira, l'odio, la disperazione - porta all'uccisione

del mancato suocero in circostanze che lo rendono non solo un assassino, ma anche un sostenitore della Russia, un traditore della nazione. Jacek cancellerà la propria colpa diventando monaco penitente che combatte per la liberazione della patria, mirando infine alla liberazione della Lituania alla vigilia dell'ingresso dell'armata napoleonica. Lo perseguitano però gli antichi errori.

Il servitore fedele dello Stolnik, che odiava i Soplica e che mirava costantemente alla vendetta, il Klucznik, trasforma l'insurrezione preparata dal bernardino in un'incursione sul fratello di Jacek, il giudice Soplica che aveva in corso un processo con l'erede dello Stolnik per il suo castello abbandonato. Per giungere a tutto ciò si è dovuta intrecciare tutta una serie di risentimenti da parte di quasi tutti i personaggi, raffigurati come persone permalose, litigiose, facili all'ira, ai lunghi rancori, all'invidia. Questi sentimenti si aggrovigliano in un nodo che avrebbe potuto dimostrarsi tragico se non fosse stato per la decisione di Mickiewicz di condurre questa volta i suoi personaggi fuori dalle sventure dovute all'aver ceduto a sentimenti malvagi. Il poema termina quindi con una scena di riconciliazione generale e con un banchetto denso di patriottismo accompagnato dal brindisi tradizionale *Kochajmy się!* (vogliamoci bene!), in un'atmosfera di speranza per la rinascita della Patria. Affinché possa però trionfare l'amore, il poeta è dovuto passare alla favola. Le ultime parole del *Pan Tadeusz*, *I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino pilem, / A com widział i słyszał, w księgi umieściłem*¹², si ricollegano alla classica formula della favola popolare in cui il bene trionfa sempre sul male.

Mickiewicz non ha ottenuto per sé, grazie alla composizione del *Pan Tadeusz*, questa profondità d'amore e di purificazione a cui aspirava nel comporre i destini dei protagonisti del poema. Ed era incline a considerare il *Pan Tadeusz*, nonostante lo amasse molto, come espressione della sua debolezza e non dell'aspirazione alla santità. Nondimeno, allorché nell'*Epilogo* si domanda quando sarebbe stato possibile dire la verità sulla terribile realtà della catastrofe nazionale, della disperazione e dello svuotamento interiore, da cui fuggiva e che nel suo poema sottaceva, giunge alla conclusione che questo sarebbe stato possibile solo quando la Polonia avesse riconquistato l'indipendenza e la sua dignità. Quale condizione della dignità vedeva però non il perdono, ma la vendetta:

*Te pokolenia żałobami czarne
Powietrze tylą klątwami ciężarne,
Tam myśli nie śmiała zwrócić lotów,
W sferę okropną nawet ptakom grzmotów.*

*O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie
Złożona – nie ma sił mówić o tobie!*

[...]

*Kiedys – gdy zemsty łwie przehuczają ryki,
Przebrzmi głos trąby, przełamają się szyki,
Gdy wróg ostatni wyda krzyk bóleści,
Umilknie, światu swobodę obwieści,*

Gdy orły nasze lotem błyskawicy
 Spadną u dawnej Chrobrego granicy,
 Gdy ciało podjedzą i krwią całe spłyną,
 I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną! -
 Wtenczas, dębowym liściem uwieńczeni,
 Rzuciwszy miecze, siądną rozbrojeni
 Rycerze nasi! Zechcą słuchać pieni!
 Gdy świat obecnej dołi pozazdrości
 Będą czas mieli słuchać o przeszłości!
 Wtenczas zapłaczą nad ojców losami
 I wtenczas łza ta ich lica nie splami.¹³

Mickiewicz dopo il *Pan Tadeusz* era sempre più assorbito dai tentativi di conversione sua e delle persone che gli erano vicine. L'amico di Jański e più avanti il seguace di Towiański vede nella fede, nella speranza e nell'amore la condizione della rinascita della capacità di vivere e della capacità dei Polacchi di riconquistare l'indipendenza. Riconquistare l'indipendenza: qui appunto sorse la differenza fondamentale tra lui e Towiański. Il Maestro della Cerchia dell'Opera di Dio riteneva che la santità che giunge ad amare i nemici vieti azioni armate; Mickiewicz invece riteneva che, finché siamo in terra, si debbano usare strumenti terreni e combattere. Di conseguenza la *wojna powszechna za wolność ludów* poteva continuare ad essere per lui l'inizio di un ordine più giusto e migliore di quello esistente, poteva condurre al bene. Indubbiamente vi è però nel Mickiewicz maturo una chiara volontà di purificazione individuale e collettiva dal veleno dei sentimenti malvagi, di liberazione dalle risposte negative verso la realtà, persino nei confronti di quanto in essa è veramente malvagio ed oppressivo. Le *Zdania i uwagi*, la lirica di Losanna, le lezioni di Parigi, le lettere del poeta portano numerose tracce di questo genere di sforzi. Appunto perché l'anomala situazione del Paese - ma secondo il poeta anche dell'Europa, del mondo e dell'umanità in quanto tale - aveva svegliato in lui reazioni negative, egli cercava di superare tali reazioni nella vocazione alla santità, non asserendo che sia possibile raggiungerla, ma ritenendo che tendere ad essa sia l'unica via per la salvezza di fronte alla forza della distruzione esteriore, che si imprime sull'interiorità come coercizione all'odio e passione autodistruttiva.

Lacerato tra l'amore e l'odio, nel dichiarare l'infelicità della vita sotto il peso di un giogo perdurante, egli stesso sottostava a quanto descriveva: la sua opera doveva quindi avere in sé i tratti dello squilibrio, nonostante la volontà del poeta di non lasciarsi trascinare. Il suo autoritratto immaginario è la figura di un vampiro, di un suicida che, ferito, vive dopo la morte (il segno nero sulla fronte, la ferita sul petto). Forse i poeti più sovente degli storici della letteratura commentano l'ombra che il poeta getta su se stesso, riflettendo sulla dolorosa figura di Mickiewicz in quanto figura archetipica del poeta moderno, di un essere pregno della traumaticità della situazione esistenziale e storica dell'uomo. E così Tadeusz Różewicz, nella lirica intrisa di metafore mickiewicziane dal titolo hölderliano *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, ci ha offerto il ritratto di un

uomo anziano con una ferita¹⁴. E sebbene si tratti di una ferita impressa dalla nascita (*rana zadana przez urodzenie*), il ferito pare anche essere il Pietro della religione della polonità, che rafforza il suo apostolato con l'esperienza della colpa del rinnegamento:

*Stary człowiek
zatoczył koło
[...]
wraca w dzieciństwo
sielskie
w nocną ćmę przemieniony
motyl
słowik kret
usypał nad sobą
kopczyk ziemi rodzinnej*

*wchodzi w podziemną
rzekę krwi*

*zanim kur zapieje
trzykroć się mnie zaprziesz
[...]
umiera
z raną
zadaną przez urodzenie*

*która to już próba umierania
[...]
żywi i umarli
dotykają rany
na czole
[...]
I wyszedłszy gorzko zapłakał*

*I wytoczył światu i zaświatom
sprawę
o kroplę krwi¹⁵*

Nell'autunno del 1981, poco prima che fosse introdotto lo stato d'assedio in Polonia per soffocare il movimento di *Solidarność*, Krzysztof Boczkowski avrebbe visto la grande e fragile figura di Mickiewicz come deformata dalla storia: *ten nawiedzony/ z ostrą psychozą napoleońską i schizo/ frenicznym rozdwójem na Mesjasza i Belzebuba*. Egli è tuttavia a maggior ragione un vero poeta, in quanto - cito ancora Boczkowski - *Wielka poezja jest zbiorem psychoz/ a nie wskazówek dla Narodu/ jest ostrzeżeniem¹⁶*.

Note

¹ Cz. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, 2a ed., p. 200. Anche le altre citazioni di Miłosz sono tratte da questa edizione.

² Il simbolismo esistenziale di *Widowisko* e l'aspetto negativo del progetto che si delinea nel testo è acutamente analizzato da Marta PIWIŃSKA, *Złe wychowanie. Fragmenty semantycznej biografii*, PIW, Warszawa 1981. Si vedano i capitoli *Świat ducha* e *Dlaczego Mickiewicz nie ogłosił pierwszej części "Dziadów"*?

³ La presentazione della lista delle accuse morali poste nella sola parte quarta dei *Dziady* potrebbe divenire oggetto di uno studio a parte. Numerosi lettori eccellenti hanno rilevato nell'opera i segni di un inconsapevole soggiacimento agli influssi delle forze della disperazione e dell'odio, come pure la visione deformata del mondo che ne consegue: si pensi a C. Norwid, J. Kleiner, J. M. Rymkiewicz, R. Przybylski, Cz. Miłosz (in *Złemia Urlo* e *Szukanie ojczyzny*), e non solo a loro. Invece di riportare l'ampia, sebbene piuttosto celata, storia del problema, mi permetto di citare un frammento alquanto esteso delle considerazioni di Wiktor WEINTRAUB sull'improvvisazione per Cyprian Daszkiewicz che connettono la questione dell'odio nell'opera e nell'esperienza del poeta: *Kłopotliwy to tekst. [...] Typowy to wiersz okolicznościowy do niewielkiego kręgu ludzi, a dla innych spoza tego grona nie ze wszystkim czytelny. Czytelny natomiast jest sens polityczny tego wiersza. Wyraża on się w marzeniach o pożarze Moskwy, o uylępieniu mieczem Moskali, o płowieniu Rosjanek. Opętany to nienawiścią wiersz. I fascynujący dokument, przynoszący nam klucz do zrozumienia jednej z zagadek "Dziadów" części trzeciej. Obok martyrologii narodowej centralnym tematem części trzeciej jest dorastanie wielkiego poety do jego profetycznego powołania. Aby stać się godnym swej misji, Konrad musi nie tylko przewyciężyć lucyferyczną dumę, ale także oczyścić się i z innego grzechu. Kiedy w scenie więziennej śpiewa swą "pieśń zemsty" [...], prezentuje się nam jako człowiek pijany bezbożnym uczuciem nienawiści. I oto narzuca się pytanie: gdzie w twórczości Mickiewicza analogia takiej dyszącej zemłą poezji? Do niedawna nie mieliśmy jej przykładu. Na pewno nie był nim "Konrad Wallenrod". [...] Dysponując tekstem improwizacji z imieniem Daszkiewicza [edito nel 1974, K.Z.], wiemy dzisiaj, że momenty takiego opętania uczuciem zemsty nachodziły nie tylko fikcyjnego bohatera dramatu, ale i samego poetę. Że był to w dramacie element autobiograficzny. [...] Z czasem uwierzy Mickiewicz, że trans improwizacyjny to stan duszy szczególnie podniosły, stan komunii z nadprzyrodzonymi siłami. Poświęcona Daszkiewiczowi improwizacja świadczy, że mogło być i odwrotnie, że w transie takim mogły przyjść do głosu i instynkty, które potem pozostawiały poczucie wstydu, żrącego wstydu i które w świecie pojęć "Dziadów" części trzeciej przyszło potępić jako szalańskie opętanie (Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza, PIW, Warszawa 1982, pp. 54-56). Attualmente si rafforza sempre più la convinzione che simili istinti potevano farsi risentire anche in quelle scene della III parte degli *Avi* che il poeta desiderava presentare come da essi esenti.*

⁴ Alina WITKOWSKA in una serie di interessanti interrogativi-ipotesi interpretative indica la misteriosa dimensione morale della magicità della natura nelle *Ballady i romanse*: *Być może ukryta dusza natury ujawniająca się przez dziwa, cuda i znaki kary strzeże jakichś elementarnych praw moralnych świata ziemskiego? Może jest trybunałem, przed którym ciągle toczy się sprawa o sumienie ludzkie? Trybunałem surowym, który kwestie moralne sprowadza do prywatnych kategorii zła i dobra, nie bawiąc się we wszelkie okoliczności łagodzące, w adwokackie wykręty, w subtelności zawikłań prawnych. Może tamta strona i pierwotna moralność jest przeciwstawiona moralności kultury i ma być wieczną korektorką etyki świata cywilizowanego? (Mickiewicz. Słowo i czyn, PWN, Warszawa 1975, pp. 27-28). Forse è proprio così, sebbene tutte le summenzionate supposizioni siano riferibili in misura maggiore alla metafisica degli *Avi* parte II.*

⁵ Nell'articolo *Zbroja Grażyny* Maria JANION analizza i significati della morte di Grażyna e di Litawor, svolgendo con l'occasione una rassegna delle posizioni critiche su questa questione così importante per l'interpretazione del poema. Cfr. *Maski* (Transgresje 4), wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, t. I, pp. 148-159.

⁶ A. MICKIEWICZ, *Konrad Wallenrod*, in IDEM, *Poematy (Dzieła, t. II, Wydanie Rocznikowe)*, Czytelnik, Warszawa 1994, p. 72.

⁷ Ibidem, pp. 109 e 93.

⁸ Da anni il principale percorso interpretativo del *Konrad Wallenrod* volge in altre direzioni, quali la problematica morale della congiura, la collisione tra l'elevata etica patriottica e l'immoralità del tradimento, il vampirismo patriottico di Halban nei confronti di Walter, Wallenrod e il wallenrodismo politico. In analogia alla mia linea di ricerca posso indicare alcuni lavori alquanto remoti, quali: [I. DANIELEWSKI], *"Konrad Wallenrod". Rozbiór krytyczny z etycznego i estetycznego stanowiska napisany przez Żegotę Dolegę*, Poznań 1873; M. KONOPNICKA, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Warszawa-Petersburg 1899; M. CHRZANOWSKA, *Tragizm "Konrada Wallenroda"*, «Rocznik Koła Polonistów Szuchaczów Uniwersytetu Warszawskiego», Warszawa, 1927; K. WOJCIECHOWSKI, *Motywy z "Wawerleya" W. Scotta w "Grażynie" i w "Konradzie Wallenrodzie"*. Halban jako "postać kierownicza", «Pamiętnik Literacki», XVI, 1918. Fonte d'ispirazione per le considerazioni sul ruolo del ricordo dell'urlo della madre nel meccanismo dei comportamenti di Walter rimangono per me alcuni incontri del seminario per laureandi tenuto dalla professoressa Maria Janion all'Università di Danzica all'inizio degli anni Ottanta incentrati su una lettura esistenziale del poema.

⁹ *Konrad Wallenrod*, cit., pp. 104-105.

¹⁰ Ibidem, p. 112.

¹¹ Ibidem, pp. 72 e 137.

¹² A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz*, (Dzieła, t. IV, Wydanie Rocznikowe), Czytelnik, Warszawa 1995, p. 361.

¹³ Ibidem, pp. 384-385.

¹⁴ Per questa poesia Zbigniew MAJCHROWSKI nella terza parte del suo volume *Poezja jako otwarta rana (Czytając Różewicza)*, PIW, Warszawa 1993, elabora un'interpretazione molteplice e multidirezionale, che articola in tre successivi saggi: *Gra snów, Czarne zamię na czole Konrada, Różewicza droga do Lozanny*, raccolti insieme con il titolo-citazione *Poezja jest samobójstwem*.

¹⁵ Tadeusz RÓŻEWICZ, *Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1989, pp. 161-162.

¹⁶ Cfr. Krzysztof BOCZKOWSKI, *Poeci umierali dla nas na krzyżu*, in IDEM, *Dzwony w lesie*, wyboru dokonał M. Krassowski, PIW, Warszawa 1991, p. 171.

Letteratura e botanica. Alcune considerazioni sul simbolismo dei *Dziady*

Un'opera complessa, articolata e che rispecchia momenti diversi del percorso di maturazione spirituale dell'autore come i *Dziady* - in cui si intreccia una moltitudine di problemi che spaziano dai sentimenti più intimi alla dimensione pubblica, dalle pene d'amore alla riflessioni sul significato della storia e sul ruolo di Dio nella storia - si presta a molteplici approcci, che non solo risultano dalla sensibilità e dalla formazione culturale dei singoli lettori, ma che in determinati periodi risentono in modo particolare del clima e del contesto politico.

Così negli anni in cui più fortemente era sentita la privazione dell'indipendenza nazionale, l'attenzione del pubblico era maggiormente portata a concentrarsi sulla III parte e nelle menti si imprimevano le aspre parole di condanna del dispotismo e le espressioni di rivolta che risuonano sulla labbra dei giovani filomati incarcerati nel 1823 a Vilna, o il messaggio di rinascita racchiuso nell'enigmatica visione di Padre Pietro (ultimo emblematico esempio in proposito è il ruolo svolto dalla rappresentazione degli *Avi* a Varsavia nei moti studenteschi del 1968). Ora però è evidente che tale ricezione, nella sua unilateralità, finisce per nuocere al poeta, appiattendone l'immagine su quella del patriota.

Anche in ambito italiano la lettura di Mickiewicz in chiave prevalentemente etico-politica è stata predominante in epoca risorgimentale e fino al primo dopoguerra, quando, risorta la Polonia, alcuni studiosi si sono adoperati per far conoscere l'alto valore puramente artistico di opere quali i *Sonetti di Crimea*¹. È comunque evidente che, a seconda dell'ottica in cui ci si colloca, si è portati a mettere in luce con minore o maggiore intensità determinati aspetti dell'opera, lasciandone necessariamente altri in ombra.

Si deve però ricordare che l'unica versione italiana quasi integrale dei *Dziady* di cui disponiamo è quella, estremamente fedele all'originale, ma storicamente e linguisticamente molto datata, di Aglauro Ungherini; quindi il lettore, anche quando si prendesse la briga di rintracciare in qualche biblioteca questa traduzione ultracentenaria, da un lato ne trarrebbe un'impressione influenzata dall'appassionata introduzione dello stesso Ungherini in spirito mazziniano, dall'altro avrebbe di fronte un testo incompleto, data l'omissione di alcuni brani ritenuti dal traduttore non essenziali e tra questi anche versi ai quali la critica recente tende invece ad attribuire un ruolo tutt'altro che secondario (mi riferisco alla *Visione di Ewa* nella III parte)².

Si è più volte sottolineato il carattere frammentario, di opera aperta, di questo dramma romantico, *work in progress* che, ripreso dall'autore a distanza di anni, mantiene nessi fortissimi tra le sue parti, nessi che si manifestano con evidenza via via maggiore ad

ogni successiva rilettura. Questo vale non solo rispetto ad alcune delle tematiche principali, che percorrono e attraversano il testo costituendone il tessuto connettivo (il motivo della morte e della rinascita, le metamorfosi del protagonista, la dimensione metafisica), ma anche ai molteplici temi minori che concorrono a formarne la ricchezza, giacché rimandi strutturali che riprendono, per analogia o per contrapposizione, aspetti già introdotti in precedenza sono evidenti anche in elementi secondari e apparentemente del tutto indipendenti.

Tra questi, vorrei qui riflettere sull'uso che l'autore fa nei *Dziady* del simbolismo botanico³ per mostrare come – anche se affrontato secondo uno scorcio particolare, da un'angolatura insolita – il testo manifesta la stessa organicità, polifonia e potenza espressiva delle parti più note, soffermandomi in particolare su due metafore che vengono ad assumere una funzione in certo qual modo simmetrica nell'euritmia del dramma, riprendendo ed accompagnando in tono minore le metamorfosi del protagonista e contribuendo a creare dei nessi estremamente discreti, ma tutt'altro che irrilevanti.

Quando si parla di simbolismo botanico dei *Dziady* si deve subito osservare che esso assume una notevole valenza all'interno dell'opera in due punti, in cui serve rispettivamente a sottolineare il particolare stato d'animo del protagonista, nella parte IV, e la nuova dimensione spirituale verso la quale si muove il dramma nella III. Oltre a questi, se ne possono ricordare altri di minor peso. Così già nella ballata *Il vampiro*, ad esempio, il poeta ricorre al mondo vegetale per esprimere stati d'animo e sentimenti, paragonando nell'ultima strofa i pensieri che vagano tra i ricordi del passato ad una pianta infestante:

Tylko ty o luba [...]
[...] może raczysz cierpliwie do końca
Grobowej dosłuchać mowy.
I ścigać myśli po przeszłych obrazach
Błądzące jako pasożytne ziele,
Które śród gmachu starego po głazach
Rozpierzchle gałązki ściele.⁴

Ma, sebbene sia in posizione chiave, si tratta di una similitudine che non viene ripresa altrove. Nella II parte e nei frammenti della I non si segnalano riferimenti botanici di particolare rilievo. Il ruolo minore che il misterioso personaggio assume infatti nelle altre parti (presenza muta nella II, osservatore e viandante nell'*Episodio*) presumibilmente avrebbe reso in esse artificiale, rigida e troppo simmetrica una ripresa in tal senso. Come sempre, anche quando utilizza immagini vegetali Mickiewicz calibra ovunque pure i passaggi più minuti a seconda dell'effetto che vuole ottenere. Possiamo rilevare così come, nella II parte, non meglio definiti "fiori", "foglie" e "verzura" servono per caratterizzare arcadicamente l'atmosfera rarefatta e sognante del Paradiso dei due angioletti⁵, mentre con ben altra concretezza contadina il Guślarz paragona le anime "intermedie" a odorosi mazzi di santoreggia e malva⁶. La stessa abilità nell'attribuire ai personaggi il linguaggio a loro più consono si osserva ad esempio anche nella III parte, quando Frejend paragona

Tomasz a un "fungo crittogamico"⁷: ironica definizione erudita che sta bene sulle labbra di uno studente. È significativa d'altronde l'assenza di riferimenti vegetali nell'*Episodio*: i toni freddi, cupi e funerei in esso dominanti non si prestano infatti a immagini gioiose con piante e fiori, tanto che nella *Rassegna militare* i paragoni più notevoli col mondo naturale sono quelli con gli insetti, tra cui gli scarafaggi.

Dopo questo breve *excursus*, è tempo di affrontare la prima delle due principali metafore "botaniche" presenti nel testo. Motivo portante della IV parte dei *Dziady* è l'amore infelice del protagonista. Per renderlo l'autore ricorre anche all'elaborazione del tema, a lui caro, dei ricordi, che egli sottopone però a profonde trasformazioni in chiave romantica: essi diventano testimonianza, oggettivazione, fissazione, proiezione e pietrificazione dei sentimenti soggettivi. Nella IV parte dei *Dziady* quale *leitmotiv* della memoria infelice e sofferente del Solitario, che poi si svelerà essere Gustavo, domina l'immagine del cipresso, la cui foglia, donata al protagonista dall'amata, è stata da questi serbata quale ricordo di lei, coltivato nella memoria, ingigantito fino a soffocare il soggetto stesso nel suo masochistico naufragare alla deriva dell'interiorizzazione dei sentimenti.

A dire il vero ciò che vediamo è un ramo d'abete, ma il protagonista ci mette subito in guardia dal credere alle apparenze:

*Jodla? a książdz uczony! [...]
Przypatr się lepiej, poznaj gałąź cyprysową;
To pamiątki rozstania, mego losu godła. (vv. 212-214)*

Introducendo il suo personaggio con in mano il ramo d'abete che egli crede essere di cipresso, l'autore ottiene l'effetto di evidenziare immediatamente la sua stranezza e al tempo stesso la discrepanza tra il suo mondo interiore e quello che lo circonda. Il Solitario rivive ininterrottamente il suo trauma, di cui il ramo è divenuto il simbolo visivo:

*Jej ręką ulamana gałąź cyprysowa,
Zawsze mi przypomina ostatnie "bądź zdrowa!"
Przyjąłem ją, schowałem, dotąd wiernie służy;
Nieczuła, lepsza od tych niby czułych ludzi. (vv. 219-222)⁸*

Il Solitario parla del ramo di cipresso che tiene in mano come del suo unico amico e confidente ("insensibile, migliore di uomini all'apparenza sensibili"), che può narrare al prete la sua storia: *wszystkie tajniki serca mego posiada;/ jeśli chcesz o mnie wiedzieć pytaj, przyjacielu, /Zostawię was sam na sam, niech resztę wygada* (vv. 224-227); e più avanti: *Nie wierzysz? spytaj gałązki cyprysu: Naocznym była świadkiem, wszystko ci opowie* (vv. 29-30 dopo i versi del bacio eliminati dalla censura).

Il ramo (ridotto nel giro di pochi versi a foglia) è però al tempo stesso espressione del suo malessere, amico e strumento di tortura:

*Pamiętam, kiedy cyprys przyjąłem z jej ręki,
Był to listeczek taki, ot taki mały;
Zaniosłem, posadziłem na piasku, daleko...
I gorącą łez moich polewałem rzeką.*

*Patrz, jaka z liścia gałązka urosła,
 Jaka gęsta i wyniosła!
 Kiedy mię boleść ostatnia dotłoczy,
 Nie chcąc na zagniewane poglądać niebiosą,
 Okryłem mój grobowiec cieniem tych warkoczy.
 (z łagodnym uśmiechem)
 Ach, taki właśnie był kolor jej włosa,
 Jak te cyprysu gałązki!
 Chcesz? Pokażę.
 (szuka i ciągnie od piersi)
 Nie mogę odpiąć tej zawiązki
 (coraz z większym sileniem się)
 Zawiązka miękka ... z warkocza dziewicy..
 Lecz skorom tylko położył na łonie,
 Opasała mię wokoło na kształt włosienicy;
 Piersz przejada ... w ciało tonie!...
 Tonie, tonie i wkrótce przetnie mi oddechy! (vv. 230-246)*

Con mirabile contrazione di immagini Mickiewicz passa dal ramo di abete tenuto in mano dal Solitario al cipresso, il cipresso diviene foglia, che a sua volta si trasforma in guardiano della sua tomba per riplasmarsi in treccia, nodo, cilicio. Possiamo inoltre osservare che qualcosa di piccolo – la ciocca di capelli – si ingigantisce diventando, in questo caso grazie alla comune radice etimologica, qualcōs'altro e da *zawiązka włosów* si trasforma in *włosiennica*. Il culto "feticistico" dei ricordi, per usare l'espressione di Kleiner⁹, viene qui sviluppato e caricato di valenze emotive tanto da trasformare l'immaginaria foglia di cipresso in emblema, invadente e invasiva concretizzazione materica delle vertiginose allucinazioni e associazioni mentali del protagonista. Fantasma e incubo.

È sorprendente la capacità di Mickiewicz di creare queste immagini cangianti, fantastiche a al tempo stesso estremamente concrete, quasi tangibili nel rendere i pensieri e le idee¹⁰. L'amore negato si ritorce contro il soggetto rifiutato implodendo, consumandolo e condannandolo ad una coercizione a ripetere, che lo porta a rivivere più volte il dolore patito.

Il cipresso torna reiteratamente nel corso del racconto: è testimone dell'addio tra il protagonista e la sua amata, *Bo jedną rękę na cyprysu drzewie, / a drugą kładąc na piersi, / zaprzysięgliśmy milczeć, i nikt o tym nie wie* (vv. 542-544). Ogni sera con quella foglia di cipresso il giovane copre gli occhi al ritratto della sua amata affinché non lo vedano spogliarsi: *Nie śmiem rozkręć mych piersi, z szyi odpiąć chustek, / nim jej listkiem cyprysu oczu nie zasłonię* (vv. 559-560). L'innamorato respinto ritrova quindi l'altra sua metà abbandonata nel luogo dei loro incontri: *oparłem się o drzewo, wtem na końcu ławki / widzę bukiety, trawkę, listek pośród trawki, / tenże sam listek, listka mojego połowa, / (dobywa listek) / który mi przypomina ostatnie: bądź zdrowa! / To mój dawny przyjaciel, czulem go powitał, / długo z nim rozmawiałem, i o wszystkim pytał*

(vv. 886-891). Tenendo in mano la fogliolina immagina di presentarsi al ricevimento di nozze nel suo palazzo (*A ja z ręką na piersiach, z listkiem w drugim ręku/ Nie odpowiem ani słowa!* - vv. 1018-1019).

Che la scelta del cipresso sia qui di natura eminentemente simbolica è evidente quasi in ogni accenno: a partire dal fatto che è difficile parlare di foglie a proposito di un cipresso, è alquanto complesso immaginare che possano coprire qualcosa, con la loro filigrana, ed è arduo concepire l'altra metà di un'ipotetica foglia di cipresso, senza aggiungere che il clima lituano certo non è consono ai cipressi.

Mickiewicz stesso, quando ne fa uso nel *Pan Tadeusz*, ricorre al giardino botanico di Vilna. In questo caso però il protagonista, nella sua appassionata difesa della natura lituana, nutre tutt'altri sentimenti nei confronti di questa pianta, che *zdaje się być drzewem nie smutku lecz nudy*, e fa l'elogio della più domestica betulla *która jako wieśniaczka, kiedy płacze syna, / Lub wdowa męża, ręce zalamuje, rozłoczy/ Po ramionach do ziemi strumienie warkoczy!* (III, vv. 596-598).

Anche l'associazione dei rami con le trecce appare più appropriata nei confronti della betulla o dell'abete, come in *Grażyna*, dove si hanno le *sterczące warkocze wybijają jodły* (vv. 921-922), ed espressioni simili vengono usate anche nella corrispondenza¹¹. Originariamente Mickiewicz aveva associato il colore della treccia serbata sul petto dal Solitario a quello dei rami del castagno¹². Ma anche in questo caso il colore era dovuto, più che ad una indicazione di carattere veristico, al nome stesso della pianta. Per mantenere maggiore coesione all'immagine, su suggerimento di Czeczot, il poeta vi rinuncia a favore del cipresso, che in una visione notturna e sepolcrale può ben essere nero.

Il cipresso viene qui scelto in quanto pianta di antica tradizione letteraria, come il protagonista si premura di ricordare al prete (vv. 215-216). Simbolo di lutto, presso i greci e i romani era infatti associato alle divinità degli Inferi. Era l'unico albero che avrebbe seguito il padrone morto, ricordava Orazio: *neque harum quas colis arborum / te praeter invisas cupressos / ulla brevem dominum sequetur* (*Carmina*, 2, XIV, 22-24), e con il suo sentimentalismo gli faceva eco in Polonia Karpiński: *A ty cyprysie posępny, przyjacielu okrzepłych zwłoków nieodstępny! Twa gałąź miła czułym sercom i smutkowi* (*Ogrody*, 106). Il protagonista della IV parte è un personaggio intriso di letteratura e la letteratura è parzialmente responsabile delle sue sofferenze presenti (è l'amore per le *książki zbójcekie* che lo ha spinto a cercare sulla terra ciò che alla terra non appartiene), la scelta diviene quindi in certo qual modo obbligata.

Anche l'abete è peraltro un albero dalle antiche tradizioni letterarie e dotato di forti valenze simboliche e semantiche. Anzi, talora nelle traduzioni in polacco di alcuni versetti biblici viene a sostituire il cipresso, ma tra le sue caratteristiche non compare la tristezza, anche se in alcuni paesi nordici è uso deporre sulle tombe, con i fiori, rami di abete. In quanto sempreverdi, gli abeti sono anch'essi simboli di rigenerazione e, per la forma lineare del tronco, di fedeltà¹³. In Mickiewicz comunque il più delle volte figurano quali alberi in cui si identifica il paesaggio dell'Europa settentrionale (e in questa funzione appaiono nei *Dziady* in *Droga do Rosji*, nella *Histoire de la Pologne*, nell'epistolario).

Entrambi gli attributi di cui viene dotato l'amante infelice (con una caratterizzazione che da un punto di vista di raffigurazione artistica sembra quasi riprendere quella dei martiri nell'iconografia cristiana) erano già presenti in *Dudacz*. Il ruolo di questa ballata come anticipazione del tema che domina la IV parte dei *Dziady* fu rilevato per primo da Kallenbach: in essa vi sono *in nuce* già la profonda melanconia, il tema del morto vivente e il culto dei ricordi con la foglia di cipresso e la ciocca di capelli intrecciata:

*Ale bez żalu schodzę ze świata,
Dawno już na nim umarły. [...]*
Mam jeszcze z białych włosów zawiązkę
*I zeschły cyprysu listek.*¹⁴

Lo stesso Kallenbach osserva il tornare di questo motivo nel *Konrad Wallenrod*, quando Alf supplica Aldona rinchiusa nella torre:

[...] - zrzucić jaką gałązkę -
Nie, kwiatów nie masz: więc nitkę z odzieży
Albo z twojego warkocza zawiązkę,
*Albo kamyczek ze ścian twojej wieży.*¹⁵

Stefania Skarwczyńska, accanto alla derivazione sentimentale, sottolinea l'aspetto autobiografico di questo tema: *I rzeczywiście ów listek cyprysu - wybrany zapewne dla swej symboliki smutku - był z potrójnego daru Maryli tą częścią, która wchłonęła najsilniejsze zainteresowanie poety. [...] posłużyła do przekształcenia czysto sentymentalnego wątku w wątek romantyczny*¹⁶. Lo stesso figlio Władysław testimonia quanto fosse cara a Mickiewicz la foglia ricevuta in dono: *Adam chował w kopercie z napisem: Listy z Litwy bileciki Maryli, miniaturowy jej portrecik i zeschły liść*¹⁷.

È difficile definire fino a che punto il ripetersi di questo motivo sia un rivivere ossessivo la propria esperienza autobiografica e fino a che punto il poeta si sia avvalso di un motivo proprio della sensibilità dell'epoca. Senza addentrarci nella questione se la foglia donata da Maryla al poeta fosse di cipresso o meno (così come non è essenziale stabilire quale fosse il colore dei capelli di Maryla, visto che in *Dudacz* la sua chioma è chiara, mentre nei *Dziady* è scura), appare invece veramente significativo il fatto che attorno ad essa il poeta sviluppi tutta una serie di rimandi.

Negli *Avi* i riferimenti alla natura sono infatti funzionali alla dinamica del dramma e servono a dare concretezza ai dialoghi. Infatti la natura in quest'opera non è "naturale", bensì letteraria e poetica: mentre in un poema come il *Pan Tadeusz* il paesaggio e la descrizione di campi, boschi e foreste assumono un ruolo di primo piano, negli *Avi*, in qualsiasi parte del dramma, non possiedono alcuna autonomia, ma sono strettamente connessi ai processi che si svolgono nella psiche del protagonista o che l'autore intende evidenziare, e servono a garantire maggiore coesione a ciò che a prima vista può apparire frammentario o disarticolato. Se motivo dominante degli *Avi* sono le metamorfosi del soggetto, ad esse si connettono anche tutte le altre metamorfosi che hanno luogo nel dramma.

In generale si può osservare nell'opera di Mickiewicz una frequente tendenza ad antropomorfizzare la natura, come pure la predilezione per determinate situazioni, in essa, di "solidarietà" (quale si nota tra i fiori o le piante che si tengono per mano e che vengono paragonati a coppie di sposi). Kleiner, riferendosi al *Pan Tadeusz*, metteva in luce come l'antropomorfizzazione giochi anche un ruolo nel dinamizzare, nel drammatizzare, nel creare azione in scene che altrimenti sarebbero statiche. Essa contribuisce inoltre a creare un clima unitario, di empatia, di simbiosi nel creato, rendendo ogni suo elemento familiare, leggibile in chiave umana¹⁸. Si può altresì rilevare come l'autore adotti magistralmente ora la similitudine, ora la metafora, a seconda del ritmo che intende dare all'azione e al verso. Se nei frammenti della prima parte possono avere la forma distesa e ampia del paragone, a cui l'autore farà così spesso ricorso nel *Pan Tadeusz*, nella quarta parte il ritmo febbricitante dei monologhi di Gustaw suggerisce metafore altrettanto febbrili.

Quando decide di affrontare una continuazione del suo dramma giovanile, Mickiewicz ha un bagaglio di esperienze, di maturazione e di riflessione che lo porta ad accentuare ancor più il ruolo delle forze spirituali nella vita umana; ne deriva l'esigenza di ricorrere ad una simbologia che in qualche misura possa contenere e manifestare la sua intima trasformazione spirituale. Il poeta desidera al tempo stesso che la parte nuova del dramma che sta componendo, oltre ad esprimere ciò che gli preme attualmente, manifesti una continuità con l'opera composta quasi dieci anni prima, continuità che è esplicitata nella scelta del titolo e che viene rafforzata da tutta una serie di rimandi alle parti II e IV.

Mentre nella IV parte l'autore, per visualizzare la sofferenza, il ripiegamento su se stesso e la discesa del protagonista negli inferi, aveva optato per una pianta che rappresentasse nella tradizione letteraria la morte, ora, per visualizzare l'aprirsi dell'anima, l'unione spirituale e la possibilità dell'ascesa e della comunione tra la terra e il cielo e tra le anime, decide di ricorrere ad uno dei simboli floreali più noto e più diffuso nella cultura occidentale: la rosa.

Se le metamorfosi del ramo di abete o di cipresso sono proiezioni mentali di una coscienza infelice, ferita e sofferente, se il cipresso viene antropomorfizzato, ma in realtà non possiede vita autonoma (nonostante che tutto paia pulsare di vita nell'universo paligenetico di Mickiewicz e malgrado le insistenze del protagonista nell'asserire il contrario e nell'invitare ad ascoltare quello che dice essere il suo unico amico, accentuando in questo modo la situazione di confusione irrealistica in cui si trova), tutt'altra dimensione ontologica ha la ghirlanda di fiori nella scena IV della III parte degli *Avi*.

Mickiewicz, nella prefazione alla versione francese del suo dramma, poneva l'accento sull'importanza dell'influsso del mondo invisibile su quello visibile quale idea-madre del poema polacco. Ora la visione della scena IV serve appunto a mostrare la possibilità dell'ascesa ad una dimensione spirituale, metafisica e mistica.

La rosa appare in sogno - quale visione - ad una fanciulla, Ewa, che prima di addormentarsi aveva pregato per i giovani incarcerati a Vilna. Vi è tutta una serie di contrapposizioni tra questa e le altre visioni della III parte¹⁹. Se nella II scena Konrad aveva sfidato

Dio, elevandosi con la mente sino al cielo ed esigendo vanamente una risposta, qui invece Dio manifesta la sua grazia e discende verso Ewa che lo prega con il cuore puro e pronto ad accoglierlo. Mentre l'arroganza di Konrad lo poteva portare alla perdizione, l'umiltà di Ewa è redentrice. A differenza di padre Pietro, Ewa non intravede il futuro della storia terrena, ma partecipa alla dimensione extratemporale dello spirito divino. La sua è una visione del Paradiso. È l'unico momento, nella IV e nella III parte, in cui un'entità non umana si rivolge direttamente ad un personaggio del dramma. Del cipresso, era Gustaw ad asserire che poteva parlare, e così era sempre solo Gustaw a riferirci come il tarlo o la lucciola gli avessero parlato, mentre lo Spirito, che parla al termine del *Prologo* alla III parte, nella sua riflessione sull'inconsapevolezza del potere umano parrebbe rivolgersi più al pubblico che al dormiente. In questo senso la *Visione di Ewa* crea un nesso con la II parte, nella quale gli spiriti dei morti danno insegnamenti ai viventi.

Una rosa fa la sua comparsa già nel *Prologo* alla III parte, in cui l'angelo custode ricorre al paragone con la rosa, "angelo dei frutteti", per illustrare il proprio ruolo di protettore nei confronti dell'anima affidatagli:

*Jako róza, anioł sadów,
We dnie kwitnie, w noc jej wonie
Bronią senne dziecka skronie
Od zarazy i owadów.
Nieraz ja [...]
Zstępowałem do twej chatki,
[...]
Ja nad marzeniem namiętym
Stałem jak lilija biała,
Schylona nad źródłem mętym (vv. 6-10; 12; 18-20)*

Nella scena IV Ewa sente nel sonno una pioggerellina di fiori, mentre gli angeli volano verso di lei cantando:

*Braciszka milego sen rozweselmy,
Sennemu pod głowę skrzydło podścielmy,
Oczami, gwiazdami, twarz mu oświećmy,
Śpiewając i grając latajmy wiankiem,
Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem.
Rączka liliowe za liście splećmy,
Za róże kwitnące czoła rozniećmy.
Z pod wstążek gwiazdzistych włos nasz rozwiążmy,
Rozpuśćmy w promienie, rozlejmy w wonie:
Kwitnącym, pachnącym, żyjącym wiankiem (vv. 22-31)*

La ghirlanda di fiori della fanciulla si trasfigura in una ghirlanda di angeli, che intrecciano le mani di giglio come foglie e risplendono in volto come rose fiammeggianti. Nella visione di Ewa, tra tutti i fiori che si raccolgono in ghirlanda uno si distingue: *nie z ziemi: tam roślaś, nad białym obłokiem!*

*Róża, ta róża żyje!
 Wstąpiła w nią dusza,
 Główką lekko rusza,
 Jaki ogień w niej bije.
 To rumieniec żyjący – jak zorzy wniście.
 Śmieje się, jak na uśmiech rozwija liście,
 Różtula między liściem dwoje ust z koralu,
 [...]
 A z twoich ust koralu
 Wylatują promieniem
 Iskierka po iskiecie –
 Czy taka światłość jest twoim pieniem?
 Czego chcesz, różo miła? (vv. 67-73; 81-85)*

La rosa vive in quanto "in essa è entrata l'anima", intendendo quindi per vita non la vita vegetativa, ma quella dello spirito. È estremamente significativa questa trasfigurazione della rosa. La descrizione, nella sua semplicità e sinteticità, è ricca di tutta una serie di incisive connotazioni visive, uditive, emotive, dinamiche. La rosa è rossore vivente come l'alba che si leva, sorride aprendosi e svelando due labbra di corallo con tenerezza amorosa, mentre la potenza mistica della visione è amplificata nella sinestesia dall'impressione che il suono si trasformi in bagliore.

La rosa risponde alla fanciulla con una sola frase: *Weź mnie na serce*, per poi dire, rivolgendosi agli angeli:

*Ja będę ją bawił nim błysnie ranek,
 Na sennym jej sercu złożę me skronie:
 Jak święty Apostoł, Pański kochanek,
 Na boskim Chrystusa spoczywał łonie (vv. 90-93)*

Molti critici si sono soffermati sulla bellezza di questi versi. Secondo Kallenbach, il coro degli angeli della IV scena è *najśpiwniejszym wierszem Mickiewicza. Kto tak opisał rozkosze widzenia anielskiego, ten sam musiał ich zaznać w życiu. [...] nie mamy w poezji naszej ani jednego wiersza, któryby temu dorównał*. La visione di Ewa contiene poi uno *przedziwne upojenie zmysłów, a zarazem takie uduchowanie wrażeń, że nic piękniejszego nie można sobie pomyśleć*²⁰.

A sua volta Maria Dhuska sottolinea i tratti fortemente innovativi da un punto di vista metrico: *Widzenie Ewy to piękna osobliwość wśród wierszy wolnych Mickiewicza, a może i wśród całego poprzedniego dorobku wolnego wiersza. Osobliwość prekursorska*²¹.

Per Juliusz Kleiner comunque la funzione principale della scena è *może rola pauzy kojącej, niebiańsko radosnej, wśród wiru wszechludzkiej tragedii*. La serena e serafica visione di Ewa svolge, a suo avviso, una funzione di intermezzo tra la Grande Improvvisazione e la visione di padre Pietro, preparandone in certo qual modo il terreno. È un *inter-*

mezzo w którym nic nie wywołuje napięcia psychicznego, w którym nic się nie dzieje, a tylko rozszerza się i jaśniej rozkosz czysta, szlachetna, uduchowiona, niebo z ziemią jednocząca. Essa si colloca altresì in rapporto di contrasto con la visione in sogno del Senatore, nella quale, invece di assaporare le grazie celesti il sognante patisce le pene infernali²². Il critico è consapevole della rilevanza di questa *baśń senna*, in cui la *róża-aniół skroń oprze na sennym sercu Ewy*, chiamata più avanti nel saggio *anielskim dziewczęciem*. A parer suo essa serve a creare un fondo adeguato per la visione di padre Pietro, che, assieme alla visione di Konrad, si colloca però su di un livello decisamente superiore²³.

Il primo a porre risolutamente l'accento sul ruolo portante della scena IV fu Zdzisław Kępiński nel suo controverso saggio *Mickiewicz hermetyczny*. Infatti, secondo lui, essa *może istotnie pełnić zadanie wiązadła i dźwiga przy tym wręcz niezwykle ciężar doniosłych treści*²⁴. Egli ricorda come nel simbolismo medioevale la rosa rappresenti l'armonia fra il mondo spirituale e quello materiale, del mondo interiore dell'uomo con il mondo esteriore, e rileva inoltre che, nel sistema simbolico dell'ermetismo, la rosa simboleggia la rinascita, il risveglio ad una forma di vita superiore. Questo gli permette di giungere ad interpretare tutta la scena, in modo estremamente complesso, come una serie di metafore che si susseguono: la rosa rappresenta la rinascita di Konrad – purificato grazie alle preghiere di Ewa – ad una nuova vita e pronto alla nuova missione che lo attende, essendo qui Ewa la personificazione della Polonia-martire, il Cristo sul cui petto poggia la testa San Giovanni nell'Ultima Cena:

*Ewa, utożsamiona w poprzednich obrazach sceny z ojczyzną, z Polonią, odrodziwszy na swym łonie głównego indywidualnego bohatera dramatu, Konrada, przemienia się teraz na naszych oczach w Polskę – Chrystusa Narodów. [...] Akt złożenia przez Różę-Konrada głowy na sercu tego Chrystusa [...] to najdonioslejszy moment w procesie przeobrażeń, jakie przechodzi bohater w planie mistycznym. [...] W tej scenie prawdziwie [...] obit Conradus vetus – natus est Conradus novus; tak jak w pierwszej fazie musiał umrzeć Gustavus, aby w ogóle zrodził się Conradus – choćby jeszcze i niedoskonały. Przez śmierć wiedzie droga do odrodzenia.*²⁵

Quello che per Kleiner era una scena statica, una pausa estetica, per Kępiński diventa lo spazio mistico per audaci metamorfosi. Anni dopo, segue in parte la strada segnata da Kępiński Ryszard Przybylski, il quale, d'accordo con quanto è stato più volte sottolineato da vari critici, ricorda il ruolo della scena come ponte tra il mondo visibile e quello invisibile. Egli scrive:

*w widzeniu Ewy metamorfozy służą przede wszystkim przełamaniu prawa rozdzielności istnienia dwóch sfer Wielkiej całości. "Róża" przeistoczywszy się w aniola, przebiera jednocześnie 'formę człowieka' [...] W 'wyobrażeniowych obrazach' 'odpowiednich dla ludzkiej duszy' Ewie, współczującemu z prześladowaną młodzieżą Wilna aniłowi, została objawiona transcendencja Polski.*²⁶

Przybylski ha saputo delineare con notevole efficacia e sinteticità il triplice volto della rosa, che, oltre ai propri, ha contemporaneamente tratti angelici e umani. Lo stesso autore rileva il rimando esistente tra Gustaw, il giardiniere del cipresso che irrorà con le sue lacrime ed Ewa che raccoglie i fiori, bagnandoli anch'essa con le sue lacrime. E sul significato delle lacrime quale simbolo di penitenza e di rigenerazione nell'opera di Mickiewicz, ha scritto di recente interessanti note Leszek Zwierzyński, segnalandone le valenze simboliche²⁷.

Ora sorge tutta una serie di difficoltà interpretative sul significato di questa visione ed in particolare su chi la rosa rappresenti, su quale anima sia in essa racchiusa. Per Kalenbach²⁸, essa potrebbe alludere al poeta stesso, che nel suo stemma aveva una rosa (anche se si deve rilevare che qui la rosa è rossa, mentre nello stemma dei Mickiewicz, il Póraj, si tratta di una rosa bianca su fondo rosso). Per Kępiński, come abbiamo visto, raffigurerebbe Konrad. Przybylski ritiene che non di Konrad si tratti, bensì dell'Angelo della Luce Eterna, ma a ciò si ribella Leszek Zwierzyński, il quale riprende l'ipotesi di Kępiński, ricordando che nella scena antecedente - della Grande Improvvisazione - lo spirito di Konrad viene trasportato in volo da uno spirito angelico (scena III, vv. 176-177) e quindi potrebbe benissimo raggiungere la casetta presso Leopoli, dove Ewa sogna. (A questo punto si potrebbe continuare su questa strada e ricordare che quella di Konrad non è l'unica anima "volante": nella scena seguente, che racchiude la visione di Padre Pietro, gli angeli infatti trasportano in volo al terzo cielo l'anima del sacerdote dormiente per posarla sulle ginocchia di Dio Padre (scena V, vv. 87-93). Si creerebbe così un ulteriore parallelismo tra la rosa-Konrad sul grembo di Ewa e lo spirito più elevato di Padre Pietro sul grembo divino). Jean-Charles Gille-Maisani identifica Ewa con l'*Anima* intesa in senso junghiano ed è grazie alle sue preghiere, unite a quelle materne e della Madre di Dio, che Konrad si salva aprendosi ad una nuova vita²⁹. Seguendo in parte la strada tracciata da Kępiński e da Gille-Maisani, Michał Masłowski ritiene che la visione di Ewa, data anche la sua collocazione dopo la scena dell'esorcismo e prima della visione di Padre Pietro, indichi per analogia la trasfigurazione mistica di Konrad:

Ukazuje ono ["Widzenie Ewy"] mistyczne narodziny Chrystusa w sercu jednostki i mistyczną przemianę bytu. Wskazanie tego mechanizmu i tej możliwości przeobrażenia człowieka [...] sugeruje, jak się wydaje, proces analogicznej przemiany mistycznej Konrada, niemożliwej przecież do pokazania bezpośrednio przez zwykłą skromność (Konrad jest bowiem w dużej mierze maską przejść samego autora).³⁰

Si tratta di una lettura estremamente suggestiva, in quanto permette di evitare la perentorietà di un'interpretazione troppo univoca a favore di una visione allusiva. A questo punto non sarebbe la rosa a trasfigurarsi e neppure Ewa, ma la rosa sarebbe semplicemente il *symbol mistycznych narodzin Boga w sercu człowieka*³¹.

La ricchezza di interpretazioni della rosa testimonia la complessità ermeneutica della scena, complessità dovuta anche alla molteplicità di significati simbolici che questo fiore

ha accumulato nella tradizione occidentale. Essa è calice della vita, anima, cuore, pienezza dell'amore. Nell'iconografia cristiana la rosa può essere il calice che raccoglie il sangue di Cristo ed anche la trasfigurazione di questo sangue. È rinascita mistica: è sulle tombe dei martiri simbolo di risurrezione. I Rosacroce la pongono al centro della croce, al posto del Sacro Cuore di Cristo. Per Angelus Silesius la rosa è immagine dell'anima e immagine dell'orma lasciata da Cristo nell'anima. Nelle litanie mariane è uno degli appellativi (Rosa mystica) con cui si invoca la Vergine; nel *Paradiso* dantesco la "candida rosa" è simbolo dell'amore celeste. Mircea Eliade ricorda nel suo trattato di storia delle religioni che la rosa, a causa del nesso con il sangue versato, è il simbolo della rinascita, poiché quando una vita è stata interrotta violentemente tende a prolungare la propria esistenza in altra forma: pianta, fiore, frutto³². Indipendentemente dall'interpretazione che si voglia accettare per la rosa, resta il fatto che essa si trasfigura poiché *in lei entra l'anima*. Essa è testimonianza della presenza dello spirituale nel mondo terreno, dell'interazione tra sfera celeste e sfera terrena e della possibilità di un'ascesi mistica: in questo consiste il significato profondo della scena, lasciando aperta la strada a varie possibili identificazioni. Il fascino e la grandezza del testo consistono anche nella molteplicità e ricchezza dei suoi possibili significati.

Ewa adorna con una ghirlanda di fiori l'immagine della Vergine nella sua stanza. La ghirlanda di fiori attorno all'immagine sacra è abbastanza diffusa nell'iconografia mariana a partire dal Seicento: un quadro simile Mickiewicz lo poteva vedere nel santuario di Pożajsk, non lontano da Kaunas, e non è escluso che tale quadro gli fosse tornato in mente all'epoca della composizione della scena IV, accomunando così il ricordo di Ewa Ankwiczówna a quello di Maryla Wereszczakówna, la Galizia alla Lituania.

Tra i fiori che Ewa vede figurano oltre a rose e gigli, anche il narciso e i non ti scordar di me. Il narciso era presso i greci il fiore che vegliava sulle tombe e con il suo intenso profumo doveva produrre incantesimo, portando il sonno (*narké*). Nel mito, Proserpina cade nell'Ade attratta dalla bellezza e dal profumo di un enorme narciso. Talvolta, in varianti del mito, il ruolo del narciso veniva assolto dal giglio (e Mickiewicz nella ballata omonima lo cantò come pianta che cresce sulla tomba). I non ti scordar di me evocano invece la semplicità, l'innocenza, la fedeltà, la modestia.

Vediamo quindi come i fiori siano stati scelti dall'autore per le loro valenze simboliche. Che per Mickiewicz essi possano rivestire questo ruolo risulta anche da alcune liriche degli anni Venti³³. Nei *Dziady* la totale assenza di realismo appare già ad esempio nel coro dei giovani nei frammenti della I parte, dove la rosa tiene la mano ad una viola e subito dopo compare un narciso dalla *jasna zrenica* (vv. 106-107; 113), il tutto con assoluto disinteresse per i differenti periodi di fioritura di queste piante e per la diversità di dimensioni tra la viola e la rosa. L'accoppiamento della rosa con la viola (che Mickiewicz utilizza anche nel sonetto VI, *Ranek i wieczór*)³⁴, accoppiamento che al lettore italiano richiama subito alla mente il mazzolino del *Sabato del villaggio*, ci indica come l'autore qui non possa essersi fatto guidare dall'osservazione della natura, ma da altri criteri, scegliendo fiori dotati di una grande tradizione letteraria. Sia la rosa, sia la viola per i greci

erano foriere di primavera; dotate al pari del giglio e del narciso di un profumo intenso, rientravano sin dall'antichità nel novero dei fiori ritenuti più belli e poetici. Gli accostamenti derivano quindi da una precisa scelta stilistica e non da una carenza di conoscenze botaniche, come testimonia anche il ricorso a piante inusitate o rare quando ciò appare opportuno ai fini voluti.

Il legame della scena IV con la poesia *Śniła się zima* ... (datata 23 marzo 1832), ben noto a tutti i commentatori³⁵, è stato particolarmente sottolineato da Kleiner.

*W białej sukience i ubraną w róże;
[...]
Zdała się wznosić i nie tykać ziemi;
Twarz piękna jako Przemienienie Pańskie.
[...]
Złakłem się tylko, że chce na doliny
Iść pytać o mnie drzewa i krzewiny.
I przypomniałem nagle wszystkie błędy,
Chwile pustoty, szaleństwa zapędy* (vv. 38; 40-41; 73-76)

E se la rosa costituisce qui un elemento di analogia con la III parte, il timore che gli alberi di Lituania possano riferire particolari della vita del soggetto riprende a sua volta il tema del cipresso, testimone di ogni sentimento del Solitario della IV parte. È chiaro poi che sia la visione di Ewa, sia *Śniła się zima* sono immagini di trasfigurazioni mistiche.

Wacław Borowy, in un saggio basilare sulle metamorfosi mickiewicziane, aveva messo in luce con grande acutezza il ruolo centrale che nella poetica di questo autore assume il motivo della trasformazione e della trasfigurazione del soggetto, sia mostrandone le differenze rispetto ai modelli precedenti e contemporanei presenti nella cultura europea e rivendicandone i tratti originali, sia ripercorrendo le principali opere del poeta per segnalargli la presenza di questo motivo. Egli sottolinea in particolare a questo proposito l'importanza di *Widzenie: przedziwne "Widzenie"* [...] *jest przecież widzeniem wielkiej mistycznej przemiany całej natury człowieczej*³⁶:

*Dźwięk mnie uderzył – nagle moje ciało
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Pryśło, zerwane aniola podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało* (vv. 1-4)

A differenza di quanto osserviamo nei versi legati alla rosa, in cui Mickiewicz segue una tradizione fortemente radicata nella cultura occidentale, e quasi a contraddire quanti ritengono che la descrizione dell'esperienza mistica sia legata essenzialmente a un limitatissimo repertorio di immagini e simboli che ritornano in autori di epoche e formazioni diverse, in questa lirica il poeta ricorre ad una similitudine estremamente originale, a dimostrazione della sua mirabile maestria nel saper scegliere quanto è più rispondente alle sue esigenze artistiche ed espressive, plasmando la materia, sia essa pianta, fiore o qualunque altra cosa, con rara potenza.

Note

¹ Cfr. G. MAVER, *Le rayonnement de Mickiewicz en Italie*, in *Adam Mickiewicz 1798-1855. Hommage de l'UNESCO*, Paris 1955, pp. 111-138.

² È significativo che in questo Ungherini segue, dichiarandolo, l'esempio offerto dalla versione dei *Dziady* curata dal figlio del poeta e un confronto delle due traduzioni permette di rilevare come non si sia trattato di una imitazione pedante, ma di una scelta consapevolmente condivisa.

³ Ultimamente si può rilevare una crescita di interesse in Polonia per i motivi botanici in letteratura, come testimoniano gli atti del convegno *Literacka symbolika roślin*, a cura di A. Martuszevska, Gdańsk 1997.

⁴ A. MICKIEWICZ, *Dziady*, vv. 83, 91-96, in *Dziela*, Wydanie Rocznikowe, vol. III, a cura di Z. Stefanowska, Warszawa 1995. Tutte le citazioni di Mickiewicz sono tratte da questa edizione.

⁵ I due angioletti che per primi appaiono al Guślarz in quanto anime leggere, sono infatti paragonati a due foglie nell'aria: *Jak listek z listkiem w powiewie / [...] Tak aniołek igra z aniołkiem* (vv. 53,56) mentre l'abbondanza che regna in Paradiso è esemplificata con: *Gdzie śląpim, wypływa trawka, / Gdzie dotknem, rozkwita kwiatek* (vv. 73-74).

⁶ *I cząbry i ślasy* in Ungherini diventano "issopo e verbene, appese in alto in ghirlande profumate" (Adamo MICKIEWICZ, *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, trad. dal polacco di Aglauro Ungherini, Torino-Roma, s.d., 2a ed., vv. 357-362), che segue qui la versione di Władysław Mickiewicz.

⁷ Parte III, Scena I, vv. 11-12 (anche questo brano manca sia nella versione italiana, sia in quella francese di Władysław Mickiewicz).

⁸ Qui si aprirebbe subito tutta una serie di considerazioni sulle difficoltà traslatorie insite in questi versi, dal femminile di *gałąź*, a come rendere *bądź zdrowa* e via dicendo fino alle difficoltà metriche del rendere quel *Nieczuła, lepsza od tych niby czułych ludzi*, senza sacrificare troppo. Ma fortunatamente oggetto di quest'intervento non è la traducibilità o meno dei *Dziady*, tema che comunque richiede di essere affrontato dai polonisti italiani, data l'urgenza di offrire una nuova versione di questo classico fondamentale per quanti si vogliano avvicinare alla cultura polacca, in quanto la versione dell'Ungherini, per altro pregevolissima e di cui tratta in questo convegno l'intervento di Claudio Zanco, oltre ad essere ovviamente una rarità bibliografica, non adempie più alle funzioni necessarie, neppure per la didattica.

⁹ J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1995, p. 408.

¹⁰ Numerosi critici hanno richiamato l'attenzione sulle particolarità stilistiche dell'immaginazione poetica di Mickiewicz, sulla sua singolare abilità nel dare forma a nessi inconsueti e audaci: W. WEINTRAUB (*The Poetry of Adam Mickiewicz*, Leiden 1954, p. 65) menziona quale esempio in merito appunto il passo sul ramo di cipresso della IV parte dei *Dziady*; J. PRZYBOŚ (*Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, 3a ed., p. 259) è affascinato dall'inverno che vola di *Śniła się zima ...* e Cz. ZGORZELSKI (*Obserwacje*, Warszawa 1993, p. 78) dal volo in picchiata del falco nel *Pan Tadeusz*. Si osservi che in tutti e tre i casi abbiamo a che fare, in certo qual modo, con delle metamorfosi fulminee e inaudite.

¹¹ Cfr. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. IX, Wrocław 1977, t. IX, p. 537 per l'accezione di *warkocz* come *zwieszających się zakończeń gałęzi drzew lub łodyg niskopiennych roślin* e t. III, Wrocław 1968, p. 275.

¹² Cfr. J. KALLENBACH, nota all'edizione da questi curata di A. MICKIEWICZ, *Dziady wileńskie*, Kraków 1929, BNI 11, 5a ed., p. 80.

¹³ Per il simbolismo del cipresso e dell'abete cfr. W. KOPALIŃSKI, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, pp. 50-51, 132-133.

¹⁴ A. MICKIEWICZ, *Dudacz*, vv. 151-152, 165-166, in *Dziela*, cit., t. I, a cura di Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

¹⁵ A. MICKIEWICZ, *Konrad Wallenrod*, [VI], vv. 168-171, in *Dziela*, cit., t. II, a cura di W. Floryan, Warszawa 1997; cfr. J. KALLENBACH, *Adam Mickiewicz*, Lwów 1926, 4a ed., t. I, p. 382.

¹⁶ S. SKWARCZYŃSKA, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1934, p. 60.

¹⁷ W. MICKIEWICZ, *Żywot Adama Mickiewicza*, Poznań 1890, t. I, p. 69, nota.

¹⁸ J. KLEINER, op. cit., t. II, parte 2, Lublin 1948, pp. 424-425.

¹⁹ Questo aspetto era già stato notato da Kleiner e ripreso da vari studiosi, compreso G. E. DARRING, *Structural Unity in "Forefathers' Eve", Part III*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich», XIV, fasc. 2 (27), 1972, p. 98.

²⁰ J. KALLENBACH, op. cit., pp. 68-69.

²¹ M. DŁUSKA, *O wersyfikacji Mickiewicza (próba syntezy)*, Warszawa 1955, p. 139.

²² J. KLEINER, op. cit., t. II, parte I, p. 370.

²³ A tutti infatti, osserva KLEINER, è dato di avere delle visioni in sogno, ma solo ad alcuni di averle in stato di veglia: *widzenia na jawie osiągnęły potężne osobistości zsolidaryzowane z jakimiś połącznymi wstrząsami narodowymi i religijnymi zbiorowości* (op. cit., t. II, parte I, p. 376).

²⁴ Z. KĘPIŃSKI, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, p. 242.

²⁵ Ibidem, pp. 260-261.

²⁶ R. PRZYBYLSKI, *Słowo i milczenie bohatera Polaków*, Warszawa 1993, pp. 180-182.

²⁷ L. ZWIERZYŃSKI, *Motywy leżące w poezji Mickiewicza. Symbolika oczyszczenia i regeneracji*, «Pamiętnik Literacki» LXXXIX, fasc. 1, 1998, pp. 44; vd. anche D. T. LEBIODA, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywot*, Bydgoszcz 1996, p. 180.

²⁸ A. MICKIEWICZ, *Dziady część trzecia*, a cura di J. Kallenbach, BN I 20, Kraków 1929, 5a ed., nota ai vv. 90-93, p. 119.

²⁹ J. Ch. GILLE-MAISANI, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, Warszawa 1987, p. 212.

³⁰ M. MASŁOWSKI, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, p. 88.

³¹ Ibidem, nota 29.

³² Cfr. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1989, t. II, pp. 295-296; W. KOPALIŃSKI, op. cit., pp. 361-364. La vastità dei possibili rimandi è ovviamente enorme. Per motivi di spazio ci si limita qui a segnalare solo quei significati che presumibilmente sono maggiormente pertinenti al testo.

³³ Ho qui in mente in particolare due liriche: *Jak wielorakie świecą na tym błoniach kwiaty...* [W imionni-ku M.S.], del 1824, in cui i fiori sono metafora dello *ogród pamiętek* e il sonetto *Gdzie dawniej żrenicami oświecane twym...* [1825-26].

³⁴ *Słońce błyszczący na wschodzie w chmur ognistych wianku, / A na zachodzie księżyc blade lice mroczy, / Róża ze słońcem pączki rozwinięte toczy, / Fioleki kłęczy zgęty pod kroplami ranku.*

³⁵ Tra le analisi più recenti di questa poesia si veda A. LITWORNIA, *Nad tekstem Mickiewicza "Śniła się zima..."*, «Pamiętnik Literacki», LXXXIX, fasc. 3, 1998, pp. 29-58.

³⁶ W. BOROWY, *Poeta przeobrażeń*, in IDEM, *O poezji Mickiewicza*, t. II, Lublin 1958, p. 207.

Quaranta e quattro

Il tema che ci apprestiamo a trattare ha da sempre suscitato interesse negli studiosi e curiosità vivace nei lettori dell'opera mickiewicziana. L'interrogativo sull'identità dell'uomo 40 e 4 ha sollecitato le menti ad uno sforzo che va ben oltre quello del critico letterario, e che sconfina nel fantastico o nell'incognito, presenti nelle profondità del nostro cosciente. Senza ricadere nel pericoloso, dilettantesco e poco scientifico ambito dell'irreale, ma utilizzando il materiale testuale a nostra disposizione e la nutrita serie di ipotesi interpretative forniteci finora, ci poniamo lo scopo di focalizzare l'attenzione non solo sull'oggetto *stricto sensu* della nostra indagine, ma sulla esperienza spirituale che ne è alla base. L'ambiente spirituale dal quale sorsero i *Dziady cz. III* non è soltanto quello pietroburghese del circolo di Oleszkiewicz o dei decabristi che offrono aiuto al poeta, ma soprattutto quello dell'atmosfera vilnense pregna di misticismo, su cui si è concentrata l'attenzione dei critici, in particolare di Wiktor Weintraub, al quale siamo debitori per lo studio approfondito delle fonti del pensiero mickiewicziano¹.

All'interno della società dei filomati penetrarono non solo il mesmerismo e il magnetismo, ma anche e soprattutto la teosofia e il pensiero di stampo mistico rosacrociano, al punto che la fondazione dello *Związek Przyjaciół* tenne conto dell'esperienza delle scuole lancasteriane². Anche la frequentazione dell'ambiente di Tuhanowicze favorì la conoscenza del pensiero teosofico e, in gran parte, di quello swedenborgiano³.

Traspaiono nelle prime opere di Mickiewicz motivi attinti dall'ambiente massonico e rosacrociano. Infatti, proprio sulla base dell'analisi delle opere poetiche del periodo giovanile, siamo portati a concludere che motivi mistici abbiano rivestito una funzione tutt'altro che marginale. *Hej radością oczy błysną* è intessuto sulle note di una canzone massonica. Nella *Oda do młodości* i riferimenti all'occultismo risultano numerosi, tanto che il fine della composizione, la vittoria sul Regno delle Tenebre e l'edificazione del Nuovo Mondo da parte del Grande Architetto dell'Universo, è espresso con figure allegoriche attinte esplicitamente alla pleiade dei simboli massonici. Nella *Pieśń Filaretów* il motivo dell'amicizia fraterna che lega i filareti si richiama alla tradizione della "muratoria". In *Do Malarza*, l'occhio, lo specchio dell'anima secondo i romantici, ha il potere di rivelare i sentimenti; motivo di derivazione occulta, comune a tutto il romanticismo e caro ai teosofi, esso si ripresenterà più volte nell'opera di Mickiewicz. Anche in *Toasty* il linguaggio è colorito dalle espressioni tipiche degli alchimisti, che ricordano i dialoghi tra Mickiewicz e Tomasz Zan. Nei *Dziady di Vilna* e soprattutto in *Romantyczność* si riscontrano motivi riconducibili alle teorie di Swedenborg⁴.

Da un quadro siffatto emerge incontestabile una conclusione: nel periodo vilnense si trovano le radici della poetica del profetismo che in Russia germoglierà e che avrà il suo

manifesto poetico proprio nei *Dziady cz. III*. Il cammino spirituale del giovane Mickiewicz conoscerà in questa opera il suo apogeo. Naturalmente alla formazione culturale e intellettuale del poeta non risultarono estranee le frequentazioni pietroburghesi, che tanto poi si riflessero nello *Ustęp*: queste, non scevre di legami con l'ambiente massonico rosacrociano e intrise della stessa materia filosofica e mistica, furono una sorta di *longa manus* delle società segrete di Vilna. La tendenza espressa dalla massoneria russa in generale, in confronto a quella occidentale, e la presenza capillare dei circoli rosacrociiani si evidenziarono proprio nell'inclinazione alla riflessione religiosa di stampo mistico-teosofico, tanto che si potrebbe assoggettare il primo romanticismo russo, parafrasando Viatte, ad una "vera e propria setta di iniziati"⁵. Questo risulta quindi essere il *chleb macierzysty* dei *Dziady cz. III*. Il contesto spirituale dell'opera è indicato già nel motto, nei versetti 17, 18 e 22 del capitolo decimo di Matteo, nel quale ai filomati-apostoli sono impartite le istruzioni affinché preparino l'avvento del figlio dell'uomo⁶. Un'analisi contrastiva, limitata esclusivamente ai passi dell'Antico e del Nuovo Testamento, non renderebbe ragione della complessità fenomenologica espressa nel poema; essa, inoltre, non chiarirebbe la struttura dell'impianto filosofico, che richiama ad una riflessione trascendente la visione cristiana e anelante più che ad una teogonia, ad una cosmogonia di stampo rosacrociano. I frequenti richiami alla Bibbia, ma anche, come vedremo, alle opere di Swedenborg, forniscono il sostrato culturale, utile ad argomentare un'affermazione che, posta in questi termini, potrebbe risultare alquanto audace e priva di fondamento. La chiave interpretativa della Bibbia fornita da Swedenborg, chiarisce i legami esistenti tra la Scrittura e i *Dziady*, in virtù di una logica prossima a quella del pensiero rosacrociano e teosofico.

Il confronto tra l'angelo e lo spirito nel chiostro dei basiliani risulta infatti evidentemente ispirato agli *Arcana Coelestia* di Swedenborg. Permettendo all'uomo di accogliere la luce divina veicolata dall'angelo - in aperta opposizione alla dottrina luterana e richiamandosi in parte a Boehme - viene offerta all'essere umano la possibilità di rigenerarsi spiritualmente⁷. Inoltre, le apparizioni di entità angeliche e di spiriti avvengono in tutta l'opera mickiewicziana secondo le modalità espresse dal teosofo svedese: "Ci sono tre tipi di sogni. Il primo tipo giunge dal Signore attraverso il cielo; tali erano i sogni profetici che sono trattati nella Parola. Il secondo tipo giunge attraverso gli spiriti angelici, specialmente quelli che sono di fronte e alla destra nelle scene paradisiache; da questa fonte gli uomini della Chiesa più Antica avevano i loro sogni, che erano istruttivi (1122). Il terzo tipo giunge attraverso gli spiriti che sono vicini quando l'uomo dorme, e sono altrettanto significativi. Ma i sogni fantastici giungono da una fonte diversa. [...] A loro [gli spiriti angelici all'entrata del paradiso - N.d.A.] è dato il compito di vegliare su alcuni uomini quando dormono, poiché potrebbero essere infastiditi dagli spiriti maligni. Essi eseguono questo compito con la più grande gioia, così che rivaleggiano tra loro ed amano rivelare all'uomo le cose piacevoli e gioiose che vedono nel suo spirito. Coloro che sono diventati spiriti angelici derivano da quelli che nella vita del corpo hanno amato con maggior impegno rendere gioiosa la vita degli altri. [...]". Swedenborg continua definendo le modalità se-

condo le quali avvengono i sogni, affidandosi alle proprie conoscenze fisiologiche: “[...] Essi appartengono alla regione del cervelletto; poiché [...] il cervelletto è nella veglia durante il sonno, mentre il cervello dorme. Da questa fonte gli uomini della Chiesa più Antica hanno avuto i loro sogni insieme con la percezione del loro significato; [dai sogni] in gran parte derivarono i rappresentanti e i significati degli antichi, all’epoca dei quali sono avvenute le cose che sono ora profondamente nascoste”⁸. Esclusivamente agli spiriti che appartengono al lato sinistro è invece attribuito il potere di contrastare gli angeli, essendo presenti accanto ad ogni uomo due spiriti e due angeli deputati a veicolare gli uni gli influssi nefasti dell’inferno, gli altri quelli benefici del paradiso e visibili esclusivamente tramite l’occhio interno, al termine cioè della vita corporea⁹. Dall’impossibilità di vedere gli angeli con l’occhio interno nella vita materiale deriva il fatto che, secondo Swedenborg, l’uomo non abbia la capacità di vivere in armonia con le creature angeliche, così come nella fede dei primi tempi “[...] quando ognuno aveva con sé il proprio angelo”; oggi, solamente “[...] attraverso la mente di questi spiriti e angeli l’uomo è sotto la guida e il dominio del Signore”¹⁰.

All’angelo custode vengono attribuiti i compiti di ispirare carità e fede, di guidare l’uomo al bene, compatibilmente con lo spirito individuale e con il libero arbitrio. Il loro ufficio è anche di contrastare gli spiriti maligni di origine infernale¹¹. Infatti è un angelo che indica a Gustaw il cammino da seguire, richiamandosi ad una figura biblica, quella del “profeta nel deserto”. Sarà utile, a questo punto, precisarne l’identità.

Seguendo l’Antico Testamento, in Isaia 40,3 leggiamo: “Una voce grida: Nel deserto aprite la via al Signore, appianate nella steppa la via al nostro Dio”; questo è l’annuncio della venuta di Giovanni Battista, destinato a preparare la via a Gesù. Nel Nuovo Testamento in Mt 3,3, Lc 3,4 e Gv 1,23 è ripresa la profezia di Isaia: “[...] Voce di colui che grida nel deserto: Preparate la via del Signore, fate retti i suoi sentieri. Ogni valle sarà colmata, ogni monte ed ogni colle sarà abbassato; le vie storte diventeranno una via diritta e le scabrose vie piane ed ogni uomo vedrà la salvezza di Dio”. Ma con ancora maggiore precisione è indicato in Mt 11,9 il ruolo di Giovanni Battista, definito “più che un profeta”. La sua missione non sarà soltanto quella di annunciare il Cristo, ma di identificarlo e di preparare gli spiriti ad accoglierlo. E sarà questa stessa la missione attribuita a Gustaw-Konrad.

Swedenborg, nel “senso interno” della Parola di Dio, affida alla figura del profeta in generale e a Giovanni Battista in particolare, il compito di insegnare stando “nella Dottrina astratta”, non rivelata; egli ricalca il passo di Lc 1,76 in cui Zaccaria apostrofa suo figlio, Giovanni il Battista, definendolo il “profeta dell’Altissimo”, colui cioè che precederà la presenza del Signore, che preparerà la salvezza del suo popolo¹². Anche riguardo alla liberazione dei figli di Israele dall’Egitto Swedenborg si riallaccia alla figura di Giovanni il Battista¹³, essendo la voce simbolo della Parola stessa e il deserto simbolo di una Chiesa in cui si è smarrita la fede. La voce di uno che grida nel deserto esprime quindi l’esigenza interiore della Parola di rigenerarsi¹⁴. Da ciò deriva dunque lo stretto legame tra la liberazione del popolo oppresso e la rigenerazione morale, tra l’annuncio dell’avvento del Signore e la riacquisizione delle virtù perdute dall’uomo con la caduta di Adamo. Per impe-

dirne la rinascita spirituale e per ottenere il dominio sull'anima dell'uomo, gli spiriti ingaggeranno quindi una lotta con gli angeli.

Nella solitudine della sua cella Gustaw dovrà meditare sul proprio futuro, sulla metamorfosi che lo porterà ad incarnare Konrad e, nella solitudine, Konrad cercherà di opporsi al proprio destino diventando preda del volere degli spiriti. Per Swedenborg, il potere nefasto degli spiriti ha la capacità di penetrare nelle membra del corpo umano fin nei pensieri più reconditi, riuscendo ad influire negativamente instillando i propri desideri nell'anima tramite il "congiungimento" con l'uomo¹⁵. La scena II dei *Dziady* ben evidenzia questo processo. Non avendo la facoltà di dominio assoluto, gli spiriti si accaniscono con odio mortale contro l'uomo¹⁶. Anche la *Improwizacja* si trova ad essere compresa nel quadro dell'angelologia swedenborghiana. Gli influssi del mondo spirituale sul mondo naturale sono impercettibili alle facoltà sensoriali umane, proprio perché la facoltà di scegliere è lasciata all'uomo, rivelando così la fiducia con la quale il teosofo svedese si volse all'essere umano, debole e corrotto. La lotta, impercettibile a Konrad, interviene proprio sul suo destino, suscitandogli echi di rivolta contro il Creatore¹⁷. Il prete Pietro, guidato dalla volontà divina con l'intento di salvare l'anima di Konrad, gli svelerà in seguito l'identità del vendicatore della Polonia e del rigeneratore del mondo: il suo nome sarà 44. Per la natura della fonte ispiratrice, trascendente le capacità umane, il messaggio contenuto nella visione del prete Pietro assurge al rango di visione profetica, ascritta al primo tipo tra quelle indicate da Swedenborg. Si tratta di un sogno profetico, poiché, denotando la previsione di un evento che avverrà, esso è ispirato direttamente da Dio, dalla "vista del Signore"¹⁸.

Richiamandoci ancora una volta ai testi del filosofo svedese, poniamo il nostro oggetto di analisi nella Bibbia, leggibile attraverso corrispondenze e rappresentanti, cioè attraverso i codici interpretativi swedenborghiani. "I rappresentanti derivarono dai significati della Chiesa Antica, e questi dalle percezioni della Chiesa più Antica. E il popolo della Chiesa più Antica ebbe i suoi rappresentanti anche nei sogni"¹⁹. Tenteremo quindi di utilizzare i rappresentanti e i significati come chiave interpretativa dei sogni presenti nei *Dziady cz. III*. Chiarito lo sfondo nel quale ci troviamo ad operare, otteniamo, continuando nella lettura degli *Arcana Coelestia*, un'informazione utile alla attribuzione di una identità all'uomo 40 e 4: "[...] dove ogni profeta è menzionato con il suo nome nella Parola non è il profeta stesso che è inteso, ma la Parola profetica stessa, poiché i nomi in nessun caso penetrano nel cielo"²⁰. L'unico profeta il cui nome non indica il profeta stesso, ma il contenuto della sua profezia, in qualità di "rappresentante", è Malachia; a lui nella Bibbia è dedicato proprio il 44° libro²¹. Peraltro, in ebraico MAL'AK significa messaggero, e successivamente in greco il significato corrispondente è invece quello di "angelo"; coerentemente dunque, il capoverso del libro è stato tradotto "Messaggio. Parola del Signore ad Israele per mezzo del suo messaggero"²². In questo caso, l'affermazione di Swedenborg è letterale, poiché a parlare è Dio stesso. Al messaggero e all'angelo sono conferiti da Swedenborg attributi di natura divina: "L'angelo di Geova [...] rappresenta e significa qualcosa dell'essenza del Signore proveniente dal Signore. [...] C'erano angeli che furono

mandati agli uomini e che parlarono per mezzo dei profeti; tuttavia ciò che dissero non derivava dagli angeli, ma passava attraverso di loro, poiché essi sapevano esclusivamente di essere Geova, cioè il Signore²³. Continuando, il teosofo svedese identifica l'Angelo dell'alleanza con il Signore stesso.

In Mt 3,1 ci troviamo quindi di fronte alla scrittura diretta degli eventi futuri espressi in prima persona da Dio e non dal profeta; nella profezia si legge: "Ecco, io manderò il mio messaggero a preparare la via innanzi a me e presto verrà al suo Tempio il Signore che voi cercate; l'Angelo dell'alleanza, che voi sospirate, ecco, viene - dice il Signore degli eserciti", e in Mt 3,23 "[...] Ecco che io invierò il profeta Elia, prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore. Convertirà il cuore dei padri verso i figli e il cuore dei figli verso i loro padri; di modo che, venendo io, non abbia a colpire il paese di anatema". Il messaggero che avrà il compito di convincere il popolo di Israele dell'avvento dell'Angelo dell'alleanza e di persuaderlo a vivere secondo la legge di Mosè, sarà proprio Elia. Ad Elia gli evangelisti hanno associato la figura di Giovanni Battista, per la somiglianza della missione da lui compiuta (Mt 11,10, Mc 1,2, Is 40,3, Lc 1,76; 7,27, Gv 3,28, At 13,24). Così anche Mt 3,23, ove si parla di Elia, viene interpretato in riferimento a Giovanni (Mt 17,10-13, Mc 9,11-12, Lc 1,17).

Il secondo messaggero menzionato in Mt 3,1, l'Angelo dell'alleanza, potrebbe invece essere identificato, in forza del parallelismo swedenborghiano, con il Signore. In questo caso si ha l'accento alla figura di un personaggio misterioso che purifica il popolo e lo trasforma radicalmente servendosi dell'autorità e delle prerogative di Dio stesso. Non è usato il termine Messia, ma il contenuto e le qualità della missione affidata fanno pensare proprio a lui²⁴. Inoltre, se il Battista era il messaggero annunciato in Mt 3,1, ne deriva come conseguenza che Gesù era il Signore al quale Giovanni aveva preparato la strada. Giovanni stesso aveva indicato in Gesù colui che doveva purificare il popolo con il fuoco (Mt 3,11-12, cfr. Mt 3,2-19) e Zaccaria, il padre del Battista, aveva visto nella nascita di Gesù il sole che sorge (Lc 1,78), come pur annunciato da Malachia (Mt 3,20). Siamo giunti quindi, in forza di un numero, il 44, a richiamare la figura del messaggero che annuncerà l'avvento del Messia e del Regno di Dio, Elia-Giovanni Battista.

Ricordiamo, a questo punto, che nel *Prologo* Gustaw, poi Konrad, è paragonato proprio a Giovanni il Battista. Mickiewicz si appella quindi ad un messaggero che avrà il compito di riscattare la Polonia già prima dell'avvento del Messia. Fermarsi alla sola attribuzione dell'identità all'uomo 44 non renderebbe giustizia della moltitudine di significati celati e che potremo tentare di svelare solo calandoci nel pensiero mistico.

È dunque degno di nota, ai fini della nostra indagine, che proprio ad Elia-Giovanni il Battista Swedenborg attribuisca la funzione di rappresentare il Signore, infatti "[...] che anche Giovanni Battista rappresenti la Parola è chiaro dal fatto che egli era l'Elia che sarebbe dovuto venire. Chi non sa che Giovanni Battista rappresenti il Signore nella Parola, non può conoscere il significato di tutte le cose dette riguardo a lui nel Nuovo Testamento. Perciò, affinché questo arcano possa essere reso manifesto e possa essere dimostrato allo stesso tempo che Elia e anche Mosè, che apparvero alla trasfigurazione del Signore,

significavano la Parola, adduciamo alcune delle cose dette riguardo a Giovanni Battista, in Matteo (XI.7-15) e Luca (VII.24-28) e commentando questi passi aggiunge: "come debbano essere intese queste cose nessuno può saperlo, a meno che non si sappia che Giovanni rappresentava il Signore con la Parola di Dio, a meno che egli non sappia dal senso interno, ciò che significa il deserto nel quale si trovò [...]"²⁵. Giovanni Battista ed Elia rappresentano la Verità divina che si palesa agli uomini non in grado ancora di comprenderla. Secondo Swedenborg, uno spirito sarà mandato prima a preparare la strada, ad ispirare coraggio e ad ammonire gli uomini a ricevere gli angeli, e sarà in costante preparazione degli avvenimenti che si succederanno. La Parola aveva insegnato agli uomini che Elia sarebbe dovuto arrivare, ma essi in favore dei loro regni non lo ascoltarono²⁶.

L'avvertimento posto in MI 3,23 è relativo alla preparazione del genere umano all'accoglimento del Divino, che si è espresso con la Parola Profetica in Elia. La conoscenza del bene e della verità trasparirà così dalle sue parole indicando la comprensione del Divino e della Parola al pari del Cristo, cioè nella sua interiorità. L'annunciatore della venuta di Cristo è quindi contemporaneamente espressione della Parola Profetica e conoscitore della Verità Divina. Questo attributo è indicato negli *Arcana Coelestia* con un simbolo, quello dei cavalli risplendenti dell'illuminazione dell'intelletto. Il carro di fuoco e i cavalli che sollevano in aria Elia indicano la comprensione della Parola al suo interno e la possibilità di essere elevati direttamente alle terre del Cielo²⁷. Elia, possedendo la vista interiore e la saggezza, è paragonato agli angeli del pianeta Giove, il pianeta della giustizia: nel momento della loro metamorfosi, anch'essi sono sollevati in aria da carri trainati da cavalli. È interessante il paragone con gli abitanti di Giove proprio perché essi possiedono le virtù dell'uomo della Chiesa più antica, e aspirano al dominio delle sfere del pensiero²⁸. Il loro linguaggio risulta essere quello degli angeli²⁹. A Giove è associato il significato di pianeta della giustizia, ma anche quello di pianeta celeste, secondo gli antichi greci, simbolo della Luce alla quale anela l'uomo per rigenerarsi. La tradizione numerica che vi è legata è quella quaternaria, all'interno della quale ricorrono, primi fra tutti, il 4 e il 40, e che indica la corrispondenza spirituale dell'anima umana con la quadrupla essenza divina grazie all'intermediazione dello Spirito maggiore³⁰. Anche numericamente quindi traiamo conferma del fatto che la cifra indicata nel testo indica una corrispondenza tra due mondi diversi e un'aspirazione al passaggio ad un altro stato. Nell'ambito alchimistico tutto ciò si potrebbe facilmente ricondurre alla fase di purificazione rappresentata proprio dal pianeta Giove.

Nel corso della ricerca si sono trovati così a convergere tre aspetti diversi della stessa problematica: il principio primo della creazione, cioè la Parola (Elia-Giovanni), il numero della tradizione pitagorica (44) e l'impronta divina rappresentata dalla Luce (Giove). Il tramite diretto tra i tre è contenuto nella profezia di Malachia e negli *Arcana Coelestia*.

Il richiamo a Giove conduce la nostra analisi a contemplare la tradizione alchemica e la filosofia dei Rosa Croce. Già nei primi manifesti rosacroci emerge l'imperativo, finalizzato alla comprensione dei segreti del cosmo, di utilizzare gli stessi codici che Dio ha inserito nella Bibbia, poiché questo risulta essere il linguaggio intimo di tutto il creato³¹.

Infatti, nella sapienza Rosa-Croce al nome di Elia è abbinato quello di Elia Artista, colui che sarebbe dovuto tornare sulla terra alla vigilia del giudizio³². Da Paracelso sino al marchese de Guaita, passando per Robert Fludd, Elia Artista risulta essere il simbolo della personificazione di tutto l'ordine e il depositario dei segreti dell'universo, in qualità di annunciatore dell'epoca nuova. Egli è quindi investito della duplice funzione di messaggero-annunciatore e di saggio conoscitore dell'armonia cosmica³³. Da quanto detto è quindi intuibile che Elia Artista sia un adattamento dell'Elia biblico, che dovrà ritornare alla fine dei tempi con Enoch, per adempiere alla loro funzione di testimoni della nuova era. E precisamente in questo senso, prima Gioacchino da Fiore e poi il marchese de Guaita associano la figura di Elia a Giovanni il Battista, indicando colui che tornerà per battezzare gli uomini alla vigilia della Terza Età, quella dello Spirito Santo³⁴. La loro missione sarà quindi quella di rendere testimonianza alla Luce, "[...] che risplenderà di nuovo su una terra ringiovanita"³⁵. È quindi lo stesso motivo che abbiamo riscontrato nel commento di Swedenborg riguardo alle figure di Elia e di Giovanni Battista: sapienza simboleggiata dal carro trainato da cavalli, e Parola profetica nell'annuncio dell'avvento della Nuova Età e del Signore. Mickiewicz utilizza quindi un numero, il 44, ma in realtà si riferisce ad un'intera tradizione, della quale egli era sicuramente a conoscenza. Il parallelo tra la Terza Età che si dovrà compiere con il giudizio degli empi e la realizzazione del Regno di Dio sulla terra, tra l'Elia-Giovanni Battista ispirato dal Cielo e il poeta dotato del talento improvvisatorio indica il fine e il mezzo dell'intero dramma; esso è realizzato però con premesse e scenari paralleli sia alla situazione reale (la Polonia), sia a quella letteraria (i *Dziady*), sia a quella più prettamente intima e personale (aspirazione alla comprensione dei segreti del cosmo). Il momento della profezia del prete Pietro non è isolato, ma si trova ad essere inserito in un contesto che conferma un vero e proprio cammino spirituale: i prodromi sono espressi già nelle composizioni giovanili; gli sviluppi ultimi si ritrovano nelle Lezioni al Collège de France e nella missione del poeta a Costantinopoli.

Consci del fatto che alcune delle affermazioni su esposte possano non essere di dominio comune, e che l'*iter* percorso abbia richiamato spesso corrispondenze ardite e abbia indotto la mente ad uno sforzo che va oltre il pensiero logico, per coerenza scientifica ci appelliamo alla sapienza ermetica la quale esige che: "Si tratti della Parola, del numero, della luce o del principio geometrico, in fondo tutto non è che un'espressione dell'opera dell'eterna sapienza divina. Però l'eterna Parola di Dio non deve essere confusa con la parola dell'uomo, che non è eterna, il numero primigenio divino non va confuso coi numeri dei mercanti, la luce creatrice del mondo non va confusa con le allucinazioni cromatiche degli illusionisti in stato di ipnosi!"³⁶. Essendo sempre latente il pericolo dell'insania mentale qualora si tratti della lettura o dell'analisi dei *Dziady cz. III*, consapevoli della complessità dell'argomento, confidiamo nella benevolenza e nella comprensione del lettore.

Note

¹ È doverosa la citazione dello studio *Poeta i Prorok. Rzecz o profetyzmie Adama Mickiewicza*, Warszawa 1982. Si veda anche in italiano Wiktor WEINTRAUB, *Vilna e la mistica. Prolegomeni Vilnensi alla poetica del profetismo di Mickiewicz*, «Ricerche Slavistiche», 1965, pp. 173-214.

² Si veda la prefazione del prof. A. LUDZKI a: *Towarzystwo filomatów*, Krakow 1924, pp. XXIV e segg.

³ Zdzisław KĘPIŃSKI, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980 pp. 58-59, 65 e segg.

⁴ In relazione agli influssi mistici presenti nelle poesie giovanili di Mickiewicz, si veda: I. CHRZANOWSKI, *Chleb Macierzysty "Ody do młodości"*, Warszawa 1920; S. PIGON, *Z epoki Mickiewicza, Studia i szkice*, Lwów 1922; K. BILIŃSKI, *Echa Swedenborga w twórczości Adama Mickiewicza*, in *Księga w 170 rocznicę wydania "Ballad i romansów"*, Wrocław 1993, pp. 177-185; W. BOROWY, *Potężne oko Adama Mickiewicza e Dziady a magnetyzm i teozofia*, in IDEM, *Kamienne Rękawiczki*, Wrocław 1925.

⁵ L'affermazione di Viatte è riferita alla ripresa dei motivi mistici nel primo romanticismo tedesco, processo non dissimile da quello avvenuto nel romanticismo russo. Sull'argomento si veda: Auguste VIATTE, *Les Sources Occultes du romantisme*, Paris 1969.

⁶ A proposito del motto dei *Dziady* e della sua funzione di connotatore semantico, si veda: Riccardo PICCHIO, *Il motto come connotatore semantico*, «ALON. Slavistica», 1994, vol. 2, pp. 149-163.

⁷ Pierre DEMANGE, *Swedenborg, l'homme qui s'entretenait avec les anges*, in *L'ange et l'homme*, Paris, 1978, p. 163; cfr. con Emanuel SWEDENBORG, *Arcana Coelestia*, London 1924, vol. VIII, p. 349, par. 6487-6488.

⁸ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. II, p. 389, par. 1976-1977.

⁹ Ibidem, p. 390, par. 1978.

¹⁰ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. VIII, pp. 42-43, par. 5848-5849.

¹¹ Ibidem, p. 111, par. 5992.

¹² Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. III, p. 220, par. 2534; cfr. anche con vol. IX, p. 286, par. 7269.

¹³ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. IX, p. 580, par. 8028.

¹⁴ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. I, p. 78, par. 219: "[...] voce nella Parola significa la Parola stessa, la dottrina della fede, della coscienza" e in 226: "[...] Il deserto è una Chiesa in cui non c'è fede; la voce di uno che grida è l'annuncio dell'avvento del Signore, e in generale in ogni annuncio della sua venuta, rigenerato conosce un dettato interno". Si veda anche l'analisi dei passi effettuata da Wilhelm FALLEK in: *Motywy biblijne w III cz. Dziadów*, Warszawa 1932, p. 21.

¹⁵ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. VIII, pp. 44-45, par. 5853.

¹⁶ Ibidem, p. 48, par. 5863.

¹⁷ Per coerenza scientifica si imporrebbe quindi l'esigenza di analizzare la *Improwizacja* di Konrad alla luce dei paragrafi 5850-5993 degli *Arcana Coelestia* di Swedenborg, ma ciò esulerebbe dallo scopo iniziale del presente lavoro. Ritengo doveroso rimandare ad altra sede per una discussione più approfondita.

¹⁸ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. VII, p. 76, par. 5091 e vol. V, p. 28, par. 3689.

¹⁹ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. IV, p. 263, par. 3349.

²⁰ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. V, p. 2, par. 3652.

²¹ Stando alla *Vulgata*, Malachia risulta essere proprio il quarantaquattresimo libro. Si veda la numerazione dei libri sacri dell'Antico Testamento seguita nel rispetto del decreto pronunciato nella quarta sessione del Concilio di Trento.

²² Si veda il commento di Giovanni BOGGIO ne: *Gli ultimi profeti*, Brescia 1991, p. 77.

²³ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. II, p. 364, par. 1925.

²⁴ Giovanni BOGGIO, op. cit., pp. 89-90.

²⁵ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. XI, p. 215, par. 9372.

²⁶ Ibidem, p. 217, par. 9372; cfr. con Mt 17,10.

²⁷ Emanuel SWEDENBORG, op. cit., vol. IX, p. 580, par. 8029 e vol. III, p. 366, par. 2762; cfr. 2Re 2,1 e segg. La luce che circonda Elia è ritenuta di natura divina ed è definita da Martínez de Pasqually *la lumière de l'éternelle lumière de Dieu*. Vedi R. LE FORESTIER, *La Franc-Maçonnerie occultiste au XVIII siècle et l'ordre des élus Coens*, Paris 1928, pp. 176 e 177.

²⁸ Emanuel SWEDENBORG, *Le terre nel cielo stellato*, Milano 1944, pp. 63 e 43.

²⁹ Ibidem, p. 39.

³⁰ R. LE FORESTIER, op. cit., p. 52.

³¹ Si veda la traduzione del manifesto *Confessio* contenuta in: Frances YATES, *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, Torino 1976, p. 301.

³² *La Sacra Bibbia*, Roma 1956, p. 1040: "[...] Sebbene Cristo riconoscesse l'Elia che doveva venire nel Battista, (Mt 17,11; Mr 9,11) pure è tradizione della Sinagoga e della Chiesa che Elia, il profeta trasportato non si sa dove (2Re 18,27; Eccl. 48,10) tornerà in persona alla fine del mondo a combattere l'Anticristo, a convertire i Giudei, a preparare gli uomini al giudizio universale".

³³ Paul SÉDIR, *Storia e dottrine dei Rosa-Croce*, Milano 1949, pp. 49, 128 e 134.

³⁴ Ibidem, p. 265.

³⁵ Ibidem, p. 327.

³⁶ Joannes HELMOND, *L'alchimia rivelata*, Roma 1994, p. 50.

Quanto è polacca la polonità, o del poema *Grażyna* di Adam Mickiewicz

Nel giugno del 1998, nel piccolo villaggio bielorusso di Szczorsy, vicino Nowogródek, un fulmine ha colpito e abbattuto una quercia molto venerata. L'albero era vecchio di diverse centinaia di anni. Si dice che sotto la sua ombra Adam Mickiewicz abbia scritto nel 1822 il suo poema storico *Grażyna*. Quando fu colpito dal fulmine l'albero era già morto, vuoto e destinato ad essere tagliato. Il fulmine gli ha solo concesso un meritato funerale. Anche se gli sforzi non furono sufficienti a salvare l'albero, la leggenda della quercia di Mickiewicz - *dąb Mickiewicza* - continua a vivere. Gli abitanti del villaggio hanno consolato i giornalisti dicendo che molte giovani querce erano nate dai semi del vecchio albero¹. La stessa cosa si può dire di Mickiewicz stesso. Benché sia gelosamente custodito come un classico, la sua vibrante presenza è molto sentita nella cultura polacca e tutti noi siamo - se così posso dire - i giovani frutti della quercia di Mickiewicz. Come ha detto Zygmunt Krasiński: *My wszyscy z niego...*

È improbabile, ovviamente, che *Grażyna* sia stata scritta sotto quella quercia, in una così romantica, ma piuttosto scomoda, ambientazione. Più probabilmente, il giovane Mickiewicz la scrisse seduto ad un tavolo di quercia, a Kaunas (Kowno) e Vilnius nel 1822. In quel periodo andava spesso a Szczorsy, per studiare gli archivi storici della famiglia Chreptowicz (e cercare di incontrare Maryla). Il villaggio di Szczorsy è menzionato nel testo di *Grażyna*, così come i suoi splendidi dintorni, i suoi fiumi ed i suoi alberi. Questo paesaggio bielorusso qui popolato di Lituani fa da sfondo alla storia della lotta dei Lituani contro i Cavalieri Teutonici. In realtà, per un lettore polacco, la storia parla dei Polacchi e della loro lotta contro i Russi. Per di più, al centro di questo racconto sulla fedeltà, c'è la storia di un doppio tradimento. I successori di *Grażyna* sono i complicati personaggi di Konrad Wallenrod ed Emilia Plater. La storia di *Grażyna* racchiude tutta la confusione sul nazionalismo del giovane Adam Mickiewicz.

Vorrei cominciare il mio intervento spiegando perché uso la parola "nazionalismo", piuttosto che patriottismo. In questo, seguo l'utile antitesi proposta da Lord Acton nei suoi *Saggi sulla libera interpretazione della storia* (e riproposti da Benedict Anderson), fra lealtà politica nei confronti della legittima autorità e lealtà politica verso una nazione oppressa; la prima forma di lealtà può essere chiamata patriottismo, mentre la seconda si può meglio definire come nazionalismo². Entrambi gli atteggiamenti sono di amore per il proprio paese e ciò che li differenzia è soltanto la situazione politica in cui il paese si trova. Il patriottismo può essere diretto verso un dominatore non nazionale ma con potere imperiale, come un kaiser, un re o uno zar; il nazionalismo difende una popolazione che non è sovrana. I due atteggiamenti potevano coesistere in una sola persona. Come esem-

pio vorrei citare il principe Adam Czartoryski che fu, per un periodo, un leale collaboratore dello zar Alessandro e un devoto patriota polacco. Ma il giovane Mickiewicz, nato duecento anni fa, apparteneva alla prima generazione che non aveva mai conosciuto una Polonia indipendente e quindi fu un nazionalista più che un patriota. Il suo paese era parte di un grande impero, ostile verso la sua gente. La federazione polacco-lituana aveva nel proprio passato una storia di sovranità statale e, per tornare in possesso della sua indipendenza, doveva trovare una nuova visione sia del futuro che del passato. *Grażyna* fu uno dei primi tentativi di costruire quel futuro proponendo un passato completamente nuovo.

La trama di *Grażyna* non è basata su alcun evento storico reale. Il principe lituano Litawor viene offeso profondamente dal principe Witold, che non gli permette di prendere possesso del patrimonio di sua moglie, consistente nella città di Lida e nei suoi dintorni. Litawor complotta allora di attaccare Witold alleandosi con i Cavalieri Teutonici. La sua fedele moglie Grażyna³, incapace di prevenire quell'atto di tradimento e di disgrazia, provoca una battaglia contro i Cavalieri Teutonici, prende l'armatura di suo marito e muore per le ferite subite. Litawor prende parte alla battaglia, vendica la morte di Grażyna, sconfigge il nemico e alla fine si immola nella pira funeraria accesa per sua moglie. Le ultime parole di sua moglie per lui sono: "Perdonami, consorte, il primo ed ultimo tradimento!". Le ultime parole del principe, rivolte al suo popolo, sono di lode per sua moglie che, "è una donna pel suo fascino, è un eroe del suo spirito"⁴. Un epilogo a carattere storico spiega al lettore molti dei passaggi oscuri della vicenda.

In diversi studi fondamentali vengono mostrate le somiglianze fra *Grażyna* e le opere di Omero, Voltaire, Byron e Walter Scott⁵. Si potrebbe aggiungere che il personaggio della protagonista femminile ha una chiara rassomiglianza con Giovanna D'Arco⁶ e che la scena di apertura del poema è molto shakespeariana. Il lettore viene immerso in una notte oscura, al freddo vento del nord, con la nebbia e la luna alta nel cielo:

Il castello sul dorso della montagna di Nowogròdek si indorava dai raggi lunari. Per le valli erbose e per le sabbie azzurrognole cadeva, si frangeva l'ombra scura come una colonna immensa nel fossato, dove fra ombre eterne l'acqua ansava sotto le verdi mufte.

La città era immersa nel sonno: nel castello i fuochi erano spenti: solamente pei parapetti e sui bastioni le sentinelle cacciavano la sonnolenza con reiterate parole di ordine. D'un tratto si scorge alcuñché di lontano nei campi, come degli uomini che fuggono lì nelle pianure. E un ramo di ombra nereggiava dietro ciascuno di essi, e corrono rapidi: Saranno uomini a cavallo: essi rifulgono vividamente. Devono essere rivestiti di corazza⁷.

Alla descrizione segue l'avvicinarsi dei cavalieri, la conversazione delle guardie, l'apertura del ponte levatoio, il luccichio della candela nella stanza del principe... Walter Scott? O piuttosto Shakespeare? La storia, complessa e singolare, collocata in uno spazio e tempo "esotico", alla fine diventa una semplice lezione di fedeltà alla propria nazione. Viene presentata come un episodio storico autentico, cantato nelle leggende popolari. Sembra voler dire che già nel Medioevo, quando la vita doveva essere ben più vicina alla

natura dell'uomo e della storia, la fede per la nazione era una caratteristica naturale per i Lituani quanto l'amore per il loro paese.

La storia stessa appare tuttavia come il più insolito mosaico, composto degli elementi più inaspettati. Cominciamo dalla quercia di Szczorsy, citata all'inizio. L'ambientazione del poema è molto locale, molto radicata nei nomi geografici. Ma dove ci troviamo? Geograficamente siamo in quella che oggi chiameremmo Bielorussia, storicamente siamo in Lituania la quale – e questo è il livello politico – è in stato di guerra con l'Ordine teutonico *e* (va sottolineato) con i Polacchi. Più concretamente, la vicenda si svolge in un piccolo principato lituano che è in lotta contro il potere lituano centrale. Il popolo dovrebbe essere bielorusso (dovrebbe parlare bielorusso), ma questa differenziazione non viene fatta. Sono la nazione – il popolo è la nazione – ma chi essi siano, quale sia la loro identità (per usare un linguaggio moderno), questo non ci viene detto. Questa mancanza di specificità probabilmente corrisponde alla fluidità dell'auto-identificazione etnica in questi territori di frontiera⁸. La loro etnicità è sommersa nell'idea di autenticità in quanto il popolo, specialmente nel Medioevo romantico, è più vicino alla terra e quindi all'anima della nazione. Il poema è in polacco, un pan-linguaggio, potremmo dire. Non sembra necessaria alcuna spiegazione sul motivo per cui, se il principe si trova a volte in stato di guerra contro i Polacchi, questo non ci viene detto, diciamo, in lituano. Fra il principe ed il popolo non sembra esserci alcuna frattura. E il popolo è di grande importanza in questo poema e fondamentale per la visione storica di Mickiewicz⁹. *Lud, lud prosty* è la garanzia dell'autenticità, della saggezza, della memoria storica, ma è anche il giudice supremo di ciò che è giusto. La nazionalità di un popolo in un certo senso è secondaria. Il popolo è pan-nazionale, la *patria* è la "Lituania" e il principe, guidato all'inizio del poema dal suo orgoglio ferito, lo comprenderà molto bene alla fine.

Il principe paga con la vita per sapere che la lealtà alla sua nazione e all'unità del suo stato supera l'interesse personale. Questa lezione è compresa altrettanto bene dai lettori di *Grażyna* che, dato che il poema è scritto in lingua polacca, sono Polacchi. Per Mickiewicz sembra che non ci sia conflitto, qui. Egli ha, potremmo dire, un'idea (post)imperiale dell'unità polacca, che comprende Lituani, Bielorussi, Masoviani, Masuriani, ecc. Ma dal punto di vista storico, la vicenda non tiene. Nel periodo in cui si svolge l'azione di *Grażyna*, la Lituania era ancora separata, molto potente e in stato di conflitto con la Polonia: solo in seguito ci sarà l'unione fra i due paesi.

Inoltre, al tempo di *Grażyna*, la Lituania era ancora pagana, laddove la Polonia era cattolica da almeno quattro secoli. La stessa ambientazione geografico-politica (della Lituania polacca con una popolazione bielorusa) si trova nella quarta parte dei *Dziady* (Gli Avi), scritto all'incirca nello stesso periodo. Qui, come in *Grażyna*, il popolo non è cattolico e le sue usanze (e forse la lingua) sono "locali". Il senso di patriottismo e di devozione allo stato che si trovano in *Grażyna* non sono di natura religiosa, e certamente non cattolica. La croce, raffigurata su entrambi i lati delle corazze dei Cavalieri Teutonici, è un segno di cristianità che qui semina la morte. Solo in seguito, in esilio, scrivendo in prosa dopo la disastrosa Insurrezione di Novembre, Mickiewicz riesce a rendere la Polonia sinonimo di Cattolicesimo. Nel 1822, quando *Grażyna* viene scritta, la visione della

Polonia, la lealtà alla nazione (politica) supera le differenze etniche e religiose. Anche in *Pan Tadeusz* – un panorama idilliaco della Polonia del 1811 – il cattolicesimo rimane limitato alla sfera del costume. L'unico monaco, Robak-Soplica, è, come sappiamo, un emisario politico più che un'anima religiosa. I Polacchi contemporanei di Mickiewicz non hanno alcuna difficoltà a credere all'attaccamento dei Lituani rappresentati in *Grażyna* alla loro *patria* pagana, medievale¹⁰.

Se ripensiamo alla storia narrata in *Grażyna*, ci troviamo davanti uno strano quadro. L'idea di nazione contiene elementi molto chiari: passato comune, territorio comune, comuni antenati, lingua e religione. E invece niente di tutto ciò è presente in questo poema patriottico. Il passato è la Lituania, il territorio bielorusso; gli antenati, chissà; la lingua incerta, la religione differente. Quindi né sangue né terra. Ma ognuno di questi elementi ha il suo valore nella costruzione di una nazione. Specialmente il territorio sembra essere importante, poiché dà a un gruppo etnico una parvenza di esistenza oggettiva. Non deve essere necessariamente un territorio reale – prima della creazione dello stato di Israele gli Ebrei si ripromettevano di incontrarsi a Gerusalemme, che appariva come luogo dello spirito più che come un'entità geografica. Oppure prendiamo i Serbi e la loro insistenza sul Kosovo come culla della loro nazione. Culla: poiché un territorio è necessario per la nascita di una nazione. Qui, come vediamo, il territorio è mal collocato.

Eppure, *Grażyna* presenta una narrazione riconoscibile e il lettore capisce che la storia consiste proprio nell'apprendistato da parte di Litawor del sentimento patriottico. La lezione ha inizio quando Litawor tradisce il suo paese, guidato dall'orgoglio e dal disprezzo, alleandosi con i peggiori nemici del suo popolo. E qui veniamo all'elemento centrale della trama: il tradimento. In *Grażyna* si parla di apostasia nazionale, redenta dal supremo sacrificio. La principessa redime suo marito e paga per la sua insubordinazione a lui con la vita. Anche lui sacrifica la sua vita, gettandosi come una vedova inconsolabile¹¹ sulla pira funeraria di *Grażyna*. La lealtà alla nazione, dice la storia, è il valore più alto per cui vivere e morire. E questa è la lezione per il lettore polacco.

Ma perché *Grażyna* e Litawor devono sacrificare la loro vita? Sono invasi da uno straniero oppressore? Stanno difendendo la libertà del loro popolo? No, sono coinvolti in una battaglia causata dal tradimento di Litawor, dal suo peccato di orgoglio. Al fondo della loro tragedia non c'è una necessità, un atto della provvidenza, ma un'ostinata, cieca ambizione che è sfociata nel tradimento. *Grażyna* stessa è una figura simile a Giovanna d'Arco, che fa ciò che è giusto, nobilmente benché confusamente, ma tutta la sua sofferenza, e la sofferenza del popolo, sono causate dalla *superbia* di Litawor. Litawor mette in pericolo lo stato e poi muore cercando di risolvere i problemi che lui stesso ha creato. Tradisce, ma poi sostiene la sfida. E, attraverso il massimo sacrificio, dimostra che è possibile difendere e far vincere la *patria*, e recuperare ciò che era perduto.

Una caratteristica saliente della letteratura polacca, secondo lo scrittore Jan Józef Szczepański, consiste nel "risorgere dopo la caduta". Come molti studi hanno indicato, il concetto di tradimento, di personalità discontinua, personalità scissa fra fedi diverse, sono un motivo costante dell'opera di Mickiewicz¹². Il personaggio-*Grażyna* è infedele al marito e muore in una corazza da cavaliere, fingendo di essere un uomo. Anche Emilia

Plater, a capo o almeno partecipante all'Insurrezione di Novembre muore (in "Morte di un Colonnello") nelle sembianze di un uomo e come un uomo. Konrad Wallenrod è un vendicatore e un traditore allo stesso tempo. Nei *Dziady* Konrad e Gustaw sono due parti di una stessa persona. Robak-Soplica in *Pan Tadeusz* è un altro peccatore-redentore, simbolicamente una persona sdoppiata. La doppia natura rimane profondamente radicata nel nazionalismo polacco successivo a Mickiewicz. La caduta nel tradimento e la sincerità del sacrificio che redime è centrale nell'opera di Sienkiewicz con il potente personaggio di Kmicic-Babinicz. E *Lord Jim* di Joseph Conrad non è forse un altro studio sullo stesso problema? Perché, dunque, il concetto di tradimento è così fondamentale per un discorso sul nazionalismo polacco?

Se traduciamo la lezione di *Grażyna* nella situazione polacca ai tempi di Mickiewicz, diventa chiaro che per lui il tradimento era stata la causa della perdita di sovranità della federazione polacco-lituana. Nella Polonia della fine del XVIII secolo il problema del tradimento era stato portato alla consapevolezza dei cittadini dal tradimento di Targowica e dalle successive spartizioni della Polonia. Ogni nuovo potere richiedeva giuramenti di fedeltà e spesso si doveva scegliere fra la lealtà al proprio onore in quanto cittadino di uno stato e la lealtà a una nazione senza stato. Inoltre, ogni cittadino viveva quello che Mickiewicz descrisse in seguito come il conflitto "fra un ideale elevato di madre-patria e i profitti materiali di ogni giorno"¹³. Il concetto di tradimento era centrale anche prima del Romanticismo, ma mentre gli scrittori Illuministi parlavano del tradimento verso lo stato, per Mickiewicz il tradimento è l'abbandono di una causa¹⁴. Per usare la terminologia di Lord Acton: nel XVIII secolo si trattava di una questione di patriottismo, più tardi di nazionalismo.

Anche oggi è molto diffuso spiegare con la debolezza umana le maggiori sconfitte della storia polacca. Questa è una spiegazione plausibile della perdita della sovranità statale della Polonia, che altrimenti sembrerebbe un disastro senza senso, e ha anche rappresentato il movente dei lunghi sforzi per recuperare quella perdita. Il personaggio di *Grażyna*, un adattamento del modello di Giovanna d'Arco alla situazione polacca, fu proposto, con successo a quanto pare, come un archetipo della donna polacca¹⁵. Ma era molto difficile convivere con i modelli di comportamento patriottico. Soltanto nove anni dopo che il poema era stato scritto, molte persone, compreso Mickiewicz, avevano fatto la scelta tra combattere, e forse morire, in un'insurrezione, o evitarla, e poi essere considerati dei traditori. Per Mickiewicz e i suoi contemporanei il problema del tradimento era sociale, politico è, infine, molto personale.

Ma c'è un'altra spiegazione per la centralità del concetto di tradimento nel discorso polacco sul nazionalismo. Vorrei innanzitutto mettere in risalto l'importanza del sacrificio. Nel *Libro del Pellegrinaggio e della nazione polacca*, un'opera scritta da Mickiewicz dieci anni dopo *Grażyna*, il sacrificio viene trattato più diffusamente, affermandosi come il principale concetto che sottende all'identificazione fra "polonità" e Cattolicesimo. La Polonia è la più pura delle nazioni, un Cristo fra le nazioni, e soffre per salvare l'Europa. Ma quell'elemento, il sacrificio, è già molto evidente in *Grażyna*. La "struttura profonda"

della storia polacca, la sua visione implicita e per questo non discussa, è parallela alla comprensione polacca della storia universale come ripetizione della Bibbia e, più in particolare, della traiettoria biblica che conduce fuori dal Paradiso, attraverso il peccato, in un esilio pieno di pene e di sofferenze: "il risollevarsi dalla caduta". Più importante ancora da questo punto di vista potrebbe essere la storia di Giuda del Nuovo Testamento. I personaggi di Litawor, Konrad e Robak impersonificano in *Grażyna*, in *Konrad Wallenrod* e *Pan Tadeusz* quella storia universale dell'umanità e la rivivono a livello "locale". "È molto probabile che la Polonia sia destinata a produrre il prototipo più completo di traditore politico, proprio come la Cristianità produsse il prototipo del rinnegato religioso", disse Mickiewicz in *Literatura słowiańska*¹⁶. L'inganno, il tradimento fanno parte di quella storia quanto la lealtà e il sacrificio.

Solo nel *Libro del Pellegrinaggio e della nazione polacca*, scritto, come menzionato in precedenza, dopo il supremo atto di sacrificio che fu l'Insurrezione di Novembre, Mickiewicz separò la purezza della Polonia - Cristo delle Nazioni, dall'impurità dell'Europa. Purificò la Polonia e collocò il peccato direttamente dalla parte della Europa traditrice. Il *Libro* fu scritto per consolare i sofferenti in esilio e spingerli all'azione, e quello non era il momento di lanciare autoaccuse, tanto più che l'autore stesso poteva essere e fu spesso accusato di tradimento per la sua mancata partecipazione all'Insurrezione. Ma il tradimento era presente, anche se non causato, questa volta, dai Polacchi stessi. Era incarnato nel peccato originale descritto all'inizio del *Libro* come caduta dell'umanità nella sua interezza.

Lo sforzo di separare il sacrificio dal tradimento, di rendere la Polonia un Cristo, una vittima innocente, era da parte di Mickiewicz un atto di amore per la sua nazione. Allo stesso modo, in *Grażyna*, c'è una separazione fra il protagonista buono e quello cattivo. *Grażyna* viene sacrificata o sacrifica se stessa per redimere i peccati degli altri. La tensione fra sacrificio e redenzione, fra lealtà e tradimento è centrale per l'interpretazione cattolica della Bibbia e del Nuovo Testamento. Mickiewicz infuse nella storia polacco-lituana la stessa tensione. Un racconto sull'orgoglio ferito di un piccolo principe in una remota parte di un paese pagano, immerso nei boschi, ripropone il tema della narrazione universale, quasi biblica sul tradimento e sulla redenzione. Il poema su "Grażyna-la sacrificata" è solo il primo dei molti sforzi compiuti da Mickiewicz per universalizzare la storia polacco-lituana. Poiché solo universalizzando quella storia poteva rendere la Polonia una nazione degna del suo stato, nazione separata, separata ma uguale ad altre nazioni europee. L'appello ad un eguale diritto di esistenza come stato poteva essere fatto soltanto da una Polonia separata nella sua identità ma uguale, nella sua struttura portante, a tutte le altre nazioni-stati. E questa è la ragione per cui la storia polacco-lituana si svolse con lo stesso sottotesto comune a tutta la storia d'Europa, cioè la storia universale. Gli orgogliosi principi delle foreste dell'Est cadevano e rinascevano secondo le stesse regole dei Re Cristiani d'Europa. E la scena di apertura di *Grażyna* - un castello nella notte piena di vento - è un altro segno di quella che oggi potrebbe essere chiamata la *glocalità* del nazionalismo romantico: *globale* nella sua struttura, esso doveva essere *locale* nella realizzazione. La con-

fusione non era di Mickiewicz, era dovuta ai tempi, al profilarsi dei processi che vediamo ancora oggi: estrema somiglianza nella comprensione di quali sono le nostre storie e una ricerca disperata della differenza.

Note

¹ Riportato, dalla stampa bielorusa, in «Gazeta Wyborcza», 2 giugno 1998, p. 2.

² Vd. Benedict ANDERSON, *Long Distance Nationalism*, manoscritto non pubblicato.

³ Il nome di persona «Grażyna» è stato creato da Mickiewicz così come tutti i particolari della trama e molte delle usanze che descrive. Il nome, basato sull'aggettivo lituano *grazius*, che significa bella, divenne molto comune in Polonia; le descrizioni in *Grażyna* di alcune delle usanze furono successivamente citate in libri sul folklore lituano. Il titolo inventato e tutti i dettagli che il poeta ha creato sono immersi in una cornice storica autentica e collocati in un'ambientazione topologica molto realistica. Da qui la convincente fusione di mito e storia.

⁴ Vd. Adamo MICKIEWICZ, *Grażyna. Novella lituana*, traduzione dal polacco di Aurelio Palmieri, Riccardi Editore, Napoli 1924; citazioni dalle pp. 124, 121.

⁵ Qui bisogna menzionare *Drogi Mickiewicza* di Mieczysław GIERGIELEWICZ (London 1945, Wydawnictwo Światowego Związku Polaków z Zagranicy), specialmente pp. 45-51; Wacław BOROWY, *Poeta przeobrażeń*, in IDEM, *O poezji Adama Mickiewicza*, t. II, Lublin 1958 (e in: *Adam Mickiewicz, Poet of Poland*, a cura di Manfred Kridl, New York, Columbia Univ. Press, 1951, pp. 35-56); Zofia SZMYDOWA, *Problematyka i kompozycja Grażyny na tle jej rodowodu literackiego*, in EADEM, *Rousseau-Mickiewicz i inne studia*, PIW, Warszawa 1961, pp. 302-329; Maria ŻMIGRODZKA, *Historia i romanzyzna epiki*, in *Problemy polskiego romantyzmu*, Ossolineum, Wrocław 1971, pp. 103-124. Voglio ringraziare molto cordialmente Ewa Wołyńska e Lucyna Gebert per il generoso aiuto nel reperimento delle fonti.

⁶ Vd. Dorota SIWICKA, *Romantyzm, 1822-1863*, PWN, Warszawa 1955, pp. 23-24.

⁷ Versi 8-21 della trad. in prosa di Aurelio Palmieri, Napoli 1924. Il lettore è pregato di credere alla grandezza della versione originale del poema.

⁸ Vd. Czesław MIŁOŚZ, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, in IDEM, *Szukanie ojczyzny*, Żnak, Kraków 1992, pp. 75-94, vedi p. 82. Vd. anche Alina WITKOWSKA, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, cap. 1.

⁹ Vd. Alina WITKOWSKA, op. cit., p. 23.

¹⁰ Gli antenati più recenti di Mickiewicz dalla parte di suo padre erano, sembra, Cristiani Ortodossi. La famosa Madonna di Ostra Brama, invocata all'inizio del *Pan Tadeusz*, era un'icona, non un dipinto cattolico.

¹¹ SIWICKA, op. cit., pp. 35-36.

¹² Penso in particolare a Maria JANION, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990 e a Stefan CHWIN, *Literatura i zdrada*, Kraków 1993.

¹³ In *Literatura słowiańska, Kurs drugi, 1841-1842*, vol. X di *Dziela*, Warszawa 1955, p. 246.

¹⁴ Ibidem, p. 247. Vd. Tomasz CHACHULSKI, *Franciszka Karpińskiego przysięgi na wierność*, in *Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić. Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku*, a cura di Anna Grzeskowiak-Krwawicz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, pp. 177-185. Vd. anche l'edizione speciale del mensile «Res Publica Nowa» (Febbraio 1995) dedicata alla questione del tradimento e in particolare l'articolo ivi contenuto di Janusz TAZBIR, *Zdrada po staropolsku*, pp. 14-20, dove l'autore segue l'evoluzione del concetto di tradimento dal tradimento del re al re che tradisce la nazione (XVIII secolo).

¹⁵ Vd. Jan WALC, *Architect Arki*, Verba, Chotomów 1991; in particolare le pp. 32-35.

¹⁶ Citato in CHACHULSKI, op. cit., p. 183.

Mickiewicz e Miłosz sul ruolo della parola poetica

(La parola poetica come elemento della cultura dei *Kresy* nel *Pan Tadeusz*)

Uno degli autori di questa relazione ha cercato di tradurre una volta con un gruppo di studenti di Milano un brano del *Pan Tadeusz*. Ci siamo dati molto da fare e crediamo di aver raggiunto un buon risultato, ma solo da un punto di vista didattico: gli studenti hanno capito letteralmente il testo di Mickiewicz – solo che non ne sono stati soddisfatti. Il *Pan Tadeusz* non è piaciuto loro più di tanto e in sostanza non lo hanno capito bene. Non si trattava tanto di capirne le parole o le singole frasi, che abbiamo tradotto minuziosamente e che quindi non costituivano la difficoltà essenziale. Il brano da noi scelto era la descrizione del giardino di Soplicowo del libro secondo del poema. Ecco i versi dei quali si parla:

*Był sad. Drzewa owocne, zasadzone w rzędy,
Ocieniały szerokie pole; spodem grzędy.
Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny,
Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny;
Tam, płacząc strąki w marchwi zielonej warkoczu,
Wysmukły bob obraca na nią tysiąc oczu;
Owdzie podnosi złotą kitę kukuruza;
Gdzieniegdzie otyłego widać brzuch harbuza,
[...]
Grzędy rozjęte międzą; na każdym przykopie
Stoją jakby na straży w szeregach konopie,
Cyprysy jarzyn [...]*

(Księga II, vv. 403-415)¹

La difficoltà consisteva non solo nelle parole o nel loro significato. L'ambiente sembrava essere quasi italiano: alberi da frutto, il cavolo, la carota, la fava, il granturco, il coconero, le barbabietole, la canapa, il papavero, il girasole. Sono ortaggi noti a tutti gli Italiani. Ma appunto in questo consisteva la difficoltà più grande: dov'era la poesia del *Pan Tadeusz* e la sua poeticità? Di sicuro non nelle verdure. Neanche un italiano colto e tradizionalista, un lettore dell'*Erga kaj heméraj* (*Le opere e i giorni*), il poema di Esiodo, era abituato a trattare in tal modo gli ortaggi.

La difficoltà (e la delusione degli studenti) non deriva solo dal fatto che oggi, nell'epoca dei mezzi visivi, la poesia tradizionale in genere (non solo polacca) non serve più, e non evoca da parte del lettore lo sforzo dell'immaginazione, per riempire con essa

"i luoghi indefiniti" dell'opera poetica (per usare la nomenclatura di Ingarden)². La poesia, come del resto la pittura, ha mutato la sua natura: non descrive, come prima, il mondo che ci circonda, ma lo spacca, lo seziona e lo divide in parti, per ricreare con esse un quadro nuovo, che può stupire e può anche svelare nuovi significati del mondo, aprire nuovi orizzonti della vita. La poesia è diventata intellettuale, non immaginaria, come era una volta.

Possiamo concludere che gli studenti italiani hanno reagito in modo tutto sommato normale e ragionevole, se così si può dire; come del resto gli studenti delle scuole medie in Polonia, dove si inserisce il *Pan Tadeusz* nell'elenco delle letture scolastiche, ma fuori dalla scuola il poema non si legge più e non si impara a memoria, come una volta, perché è troppo lungo e troppo noioso – e scritto in versi... come la poesia. Paradossalmente lo stesso Mickiewicz menzionava nel suo poema, che sia *niecierpliwa młodzież terazniejsza*, / *Że ją nudzi rzecz długa, choć najwymowniejsza* (Księga I, vv. 388-389)³.

1. Qual'è dunque la poesia del *Pan Tadeusz*?

Di sicuro il poema è differente dalla poesia epica tradizionale, cioè classica. Il Mickiewicz, pur usando le figure poetiche classiche, come metafora, personificazione, comparazione, descrive la realtà nel *Pan Tadeusz* in maniera non paragonabile con la poesia di Esiodo, e neppure paragonabile con *Ziemiaństwo polskie* di Kajetan Koźmian o con la *Zofiówka* di Stanisław Trembecki. Le sue erano comparazioni fornite non solo dalle regole della *mimesis*, ma tratte anche direttamente dall'osservazione della natura stessa, come "la calvizie del cavolo", che dovrebbe evocare l'immagine di un uomo sapiente e calvo; come "le chiome verdi della carota", che evocano una ragazza di campagna dalle bionde trecce; come "la pancia obesa di un *harbuz*" (cocomero), che richiama appunto un pancione; e infine, come le canape dritte che stanno di guardia come un soldato alto e diritto. Evidentemente l'immaginazione di Mickiewicz oscilla qui tra poesia e natura, tra i tropi poetici e la fantasia dei bambini.

La forza poetica del *Pan Tadeusz* si appoggia infatti sulla ricchezza di particolari, sulla dettagliata descrizione del mondo di Soplicowo – in modo che esso è nello stesso tempo tradizionale e nuovo. Tradizionale, perché Mickiewicz fa uso di metafore e comparazioni tratte dalla poesia classica. Nuovo, perché insolito era il modo di fruire di queste metafore, l'intensità di esse nel poema, usata per rendere inconsueta la consuetudine. Come è stato fatto nella descrizione del giardino oppure nella descrizione del momento in cui le galline mangiano:

*W pośrodku zielonego okręgu murawy
Ściska się okrąg ptastwa krzykliwy, ruchawy,
Opasany gołębi sznurem na kształt wstęgi
Białej, środkiem pstrokaty w gwiazdy, w cętki, w pręgi.
Tu dzioby bursztynowe, tam czubki z koralu
Wznoszą się z gęstwi pierza jak ryby spod fali.
Wysuwają się szyje i w ruchach łagodnych*

*Chwieją się ciągle na kształt tulipanów wodnych;
Tysiące oczu jak gwiazd błyskają ku Zosi.
(Księga V, vv. 67-75)⁴*

Anche qui tutto sembra realistico, come se fosse stato preso dalla realtà stessa: solo che Mickiewicz compone il suo quadro usando modi di dire provenienti dalla poesia classica, come nel comporre un mazzo di fiori, nel cui mezzo ha messo una variopinta schiera di galline, con una fila di colombe bianche e sullo sfondo l'erba verde. Poi ha intensificato i colori, poetizzando le cose: la schiera di colombe è diventata un nastro, il variopinto gruppo di galline è diventato di stelle, il becco giallo è diventato d'ambra gialla, la cresta rossa – rosso corallo, e così via⁵.

Questo stile nel *Pan Tadeusz* è molto specifico, come già indicava Stanisław Pigoń, uno dei più grandi esperti del poema. Anche Czesław Miłosz sottolinea che nel poema di Mickiewicz esiste una "energica concretezza dello stile"⁶. Poiché l'essenza del poema consiste nel fatto di scorgere la bellezza delle cose semplici, nella sorprendente fedeltà nel riprodurre una sorprendente moltitudine di particolari della vita quotidiana, "una semplice concisione, dove ogni parola prende il posto giusto, come fosse stato preparato durante i secoli della storia della lingua polacca"⁷.

Tanto è vero che la forza d'immaginazione di un emigrante supera, di molto quella dell'uomo (e del poeta) normale e che questa forza si sprigiona dalle singole parole e dalle frasi, richiamando immagini intere e salde prese dalla gioventù. Questa sindrome dell'emigrazione tocca anche la forma dialettale della lingua, l'aspetto fonetico, il suo linguaggio, come pure la sua semantica e il vocabolario. Dobbiamo sottolineare questa unità delle parole, e appunto delle sue forme regionali, con impressioni che sono prese nella mente dello scrittore come pure del lettore – si tratta dell'identità delle immagini che provengono dalle prove ed esperienze comuni. Per questo non si può trovare un altro significato delle descrizioni sopra citate del giardino o dell'alimentazione delle galline nel *Pan Tadeusz*, dove il Mickiewicz utilizza forme dialettali, come *owocny*, *bob*, *kukuruza*, *harbuz* e così via. Esse formano un colore locale, che sembra essere in traducibile in un'altra lingua, se non per equivalenti forme dialettali.

Di questa forza creativa della parola e della sua forma dialettale parlava Czesław Miłosz nel poema *Po ziemi naszej* della raccolta *Król Popiel i inne wiersze* (1962):

*A słowo z ciemności wyjawione było gruszka
Krażyłem dokola niego podskakując to próbując skrzydełek
Ale kiedy już-już pilem z niego słodycz oddalało się.
Więc ja do cukrowki – wtedy kął ogrodu,
złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
krzak dereniu i szelest przeminionych ludzi.
Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
za tym, nie innym, płotem, ruczaj, okolica.
Więc ja do ulegalki, do bery i do bergamoty.*

*Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje,
I tak już będę żyć, zaczarowany.*⁸

Da una parte abbiamo il poeta che si ricorda il paese della sua giovinezza e dall'altra ritroviamo nomi locali, dialettali appunto (delle pere in questo caso), che portano con sé (dopo gli anni passati come emigrante) tanti ricordi d'infanzia e che sono ricostruiti attraverso varie associazioni.

Proprio in questa ispirazione delle immagini consiste la funzione poetica della parola sfruttata da Mickiewicz, anche se il poeta non ne era consapevole come Miłosz. La differenza tra di loro consiste nel modo di trattare l'eredità della lingua e la poesia che per Mickiewicz non è del tutto libera dalle regole di *mimesis*.

Naturalmente, la funzione poetica della parola di cui parliamo potrebbe avere ancora un altro valore per un lettore esterno, al di fuori della cerchia della cultura dei *kresy*. Questi, specialmente se straniero (come i suddetti studenti italiani), di solito non può identificarsi del tutto con l'autore e con le sue immagini.

D'altra parte dobbiamo prendere in considerazione che la condizione dell'esilio, come pure il cambiamento di paesaggio influiscono positivamente sull'immaginario del poeta: vivendo in solitudine ed in un ambiente linguistico straniero, il poeta si sforza e tende a farsi un tutt'uno con il proprio linguaggio, sperimenta nuove scelte, approfitta del conflitto e dell'interazione tra la lingua nativa e la nuova lingua d'adozione per trovare una nuova creatività. Questo è il caso di Miłosz, ma sembra che sia anche il caso di Mickiewicz, per il quale la lingua diventa uno spazio poetico che costituisce il "centro del polacco".

2. Il problema consiste non solo nelle parole, più o meno poetiche, ma anche nel senso della cadenza, nella sensibilità dell'autore per la costruzione ritmica delle frasi. Il poeta danese Valdemar Rørdam ha tradotto il *Pan Tadeusz*, anche se non conosceva la lingua polacca. Lui stesso invece era un poeta di spicco e nello stesso tempo un traduttore. Aveva anche un orecchio poetico e musicale, per cui si era fatto leggere il testo del poema in polacco tante volte, per poter impadronirsi della melodia del linguaggio di Mickiewicz. Per rendere il contenuto del poema, il poeta danese utilizzò le traduzioni da altre lingue e in fin dei conti ci ha dato una compilazione - solo che appunto questa sembra essere "una traduzione migliore, più fedele e più viva" di tutte le altre. Anche se il verso di tredici sillabe non è stato rispettato coerentemente, si sono conservati il ritmo, le rime e la cesura. Il *Pan Tadeusz* danese sembra essere uguale al poema polacco⁹.

L'esperienza danese del *Pan Tadeusz* ci conferma che la parte integrante di esso sono la ritmica e l'andamento della sintassi e dell'intonazione.

La stessa esperienza è toccata anche a Czesław Miłosz. Anche le traduzioni inglesi fatte da lui personalmente hanno avuto molta considerazione, anche se lo stesso Miłosz l'inglese non lo sapeva bene. Il segreto di questa riuscita di Miłosz stava nel suo rapporto *inkantacyjny* verso la frase, e cioè nella sensibilità per la struttura ritmica delle frasi¹⁰.

È proprio la stessa sensibilità per il ritmo che si sente nei versi di Mickiewicz. Esso è ben diverso dal ritmo della poesia russa, come risulta dalle traduzioni di Mickiewicz fatte da Oskar Miłosz. La differenza consiste negli accenti ritmici, deboli in polacco e invece forti in russo. Il ritmo della poesia di Miłosz sembra essere dello stesso genere di quello di Mickiewicz, almeno così la pensa Czesław Miłosz, il quale indica poi che ambedue si sono sviluppati sullo sfondo plurinazionale e multilingue dell'ambiente dei *kresy*. "La sensibilità linguistica – così la vede Miłosz – si forma già dalla giovinezza". E la sua giovinezza l'aveva trascorsa – Miłosz, come pure Mickiewicz – in un ambiente misto: polacco, ma anche lituano, russo, bielorusso e così via. La *inkantacyjność* poi poteva formarsi sotto l'influsso del latino della chiesa¹¹.

3. Ma qual è il mondo del *Pan Tadeusz*? Ed esso è specifico, tanto da identificarsi con il mondo dei *kresy*? Dobbiamo porci queste domande, poiché da un lato esiste l'invocazione del poema: *Litwo, ojczyzna moja*, e dall'altro possiamo notare come Mickiewicz scriva queste parole (come del resto il poema stesso) in polacco e che poi un certo Prusak-il Prussiano, personaggio della borgata nobile di Dobrzyń, dica:

*Ilekróć z Prus powracam, chcąc zmyć się z niemczyzny,
Wpadam do Soplicowa jak w centrum polszczyzny:
Tam się człowiek napije, nadysze Ojczyzny!*
(Księga VII, vv. 347-349)¹²

Il paradosso consiste nel fatto che oggi Soplicowo come pure la suddetta borgata di Dobrzyński, come la vicina di Nowogródek, non si troverebbero né in Polonia né in Lituania, ma in Bielorussia. Ma appunto per questo dobbiamo intrattenerci per un po' sul concetto di *kresy*.

Il concetto di *ojczyzna* non è facile da spiegare. Sappiamo bene come storicamente questa parola significasse "l'eredità paterna". Esisteva poi la differenza semantica tra *popolo e nazione*. Da questo punto di vista la *nazionalità* di Mickiewicz sarebbe polacca, anche se non esisteva la Polonia come stato; ma quale sarebbe il popolo di Mickiewicz non ne siamo sicuri: possiamo solo supporre che provenisse appunto dalla terra di Nowogródek, *lituana* in senso storico.

Mickiewicz di sicuro era consapevole della particolarità della nazione lituana, come pure dell'autonomia linguistica di essa. Nella lezione XV delle *Letterature slave*, del 24 marzo 1843, dimostrava l'antichità dei Lituani e della loro lingua indicandola come una delle più antiche dopo il sanscrito. Nel lituano, la meno cambiata tra le lingue indoeuropee, cercava le radici delle parole, di sensi originari di esse, ma anche "l'anima di tutta la tradizione"¹³. Voleva ricostruire quei sensi per impadronirsene, in conformità con il senso quasi biblico della parola, secondo cui la denominazione delle cose coincide con la loro dominazione¹⁴. Il poeta ha già riflettuto sulla potenza della parola nell'*Improwizacja*, scena 2 di *Dziady cz. III*, dove il poeta si sente come un vero creatore con una forza uguale alla potenza del Creatore.

4. In ogni modo anche la formazione del concetto di *kresy* va spiegata, dato che appunto nei *kresy* si trovava la patria e il mondo dell'infanzia di ambedue i poeti, Mickiewicz e Miłosz. Se si tratta della parola stessa, il Mickiewicz non la conosceva: usava solo il termine *kres* (al singolare!) nel senso di "fine", "confine", come del resto lo si usava nel polacco del Quattrocento (*Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło* - "Il sole aveva raggiunto l'orlo del firmamento", Księga I, v. 186). Allo stesso tempo Mickiewicz era consapevole anche della singolarità e del valore poetico dei luoghi dei *kresy*. E non solo dei "kresy" lituani. Nelle *Letterature slave* elogiava un poema di Bohdan Zaleski sulle steppe ucraine e riteneva Zaleski il più grande poeta del romanticismo polacco¹⁵. Questa era una coscienza fondata storicamente, anticipata da parte dell'idea di *antemurale*. L'Ucraina era la terra primaria dei *kresy*, seguita dalla Lituania mickiewicziana.

Interessante è, in questo stato delle cose, che neanche Samuel Bogumil Linde conoscesse il concetto della parola, come dimostra la mancanza di esso nel suo dizionario della lingua polacca¹⁶. Lo introdussero i poeti del romanticismo polacco, come Wincenty Pol (*Mohort*) e Bohdan Zaleski (*Do spóttulaczów*) e come il romanziere Jan Zachariasiewicz (*Na kresach*)¹⁷. La parola ha assunto il significato di "confine, terra di confine"; "linea confinaria, da proteggere contro gli aggressori", dato che questi ultimi erano una minaccia dura e incessante, come i Russi e i Tedeschi per la Polonia, che appunto a causa loro aveva perso la sua indipendenza. In seguito, nella seconda metà dell'Ottocento, i *kresy* avevano assunto un ruolo simbolico d'identità nazionale, conforme alle idee di paesaggio nostrano, terra natale, eredità nazionale, tradizione, confessione o lingua materna¹⁸. Ma siccome i *kresy* erano stati persi in senso politico, essi avevano assunto nello stesso tempo il significato dell'Arcadia e del paradiso perduto¹⁹. Tanto più si doveva tornare ad esso, almeno nella mente, e nella poesia naturalmente, per poter ricordarsene le doti e per tuffarsi nella nostalgia del passato, che nel caso di Mickiewicz e di altri poeti dei *kresy* era anche nostalgica memoria del mondo dell'infanzia.

5. La differenza tra di loro, che supponiamo di ritrovare proprio qui, consiste nel fatto che Mickiewicz, pur essendo il primo fra quelli che hanno preso la Lituania in atto, non la ricreava in modo del tutto nuovo, come se l'avesse già trasformata in un angolo di *kresy*, ma la trattava in modo piuttosto tradizionale, e cioè limitandosi appunto al suo mondo d'infanzia, che sarebbe servito da contrapposizione - nel doppio senso di contrasto con il mondo di oggi (ovvero dei tempi di Mickiewicz) e con il mondo dell'emigrazione.

Si è già sentito dire che la gioventù di oggi si annoia ascoltando gli adulti e non sopporta i discorsi troppo lunghi: questo era il parere del Sędzia, uno dei personaggi più importanti del *Pan Tadeusz*, ma anche il parere del narratore. D'altra parte ci dice lo stesso Mickiewicz nell'*Epilogo*:

*Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:*

*Kraj lat dziecińczych! On zawsze zostanie
Święty i czysty jak pierwsze kochanie*

[...]

*Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny,
Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!*

[...]

*I tylko krajów tych obywatele
Jedni zostali wierni przyjaciele,
Jedni dotychczas sprzymierzeńcy pewni!*

(Epilog, vv. 66-68, 79-80, 88-90)

Riecheggia in queste parole non solo la nostalgia del passato, ma dappertutto l'amarezza dell'emigrante polacco in un momento molto concreto: dopo la riscossa del novembre del 1830 e dopo la legge indetta dal governo di Francia nell'aprile del 1832, per la quale i profughi polacchi sono stati internati in varie città francesi e sottoposti a severi controlli di polizia. Essi dunque, come del resto lo stesso Mickiewicz, si sono sentiti come imprigionati e privi non solo dei diritti umani (libertà, uguaglianza, fraternità), ma tanto più privi appunto della propria patria. Essere un libero cittadino qualsiasi era un sogno per tutti loro, anche se si trattava della loro piccola patria d'infanzia.

Si trattava in fondo dei veri valori dell'umanità o piuttosto della civiltà di quella vecchia Polonia, appunto quella rappresentata dalla nobile società di Soplicowo, nella quale non dominava ancora il denaro, come nei paesi dell'Europa dell'ovest.

Questo è un momento cruciale per quanto riguarda la trama del *Pan Tadeusz*. La società di Soplicowo sta cambiando: non vanta più la nobile nascita, come pure l'educazione e i buoni costumi. Ascoltiamo il Sędzia:

*Dziś człowieka nie pytaj: co zaczął? kto go rodzi?
Z kim on żył, co porabiał? Każdy, gdzie chce, wchodzi,
Byle nie szpieg rządowy i byle nie w nędzy.
Jak ów Wespazyjanus nie wachał pieniędzy
I nie chciał wiedzieć, skąd są, z jakich rąk i krajów,
Tak nie chcą znać człowieka rodu, obyczajów!*

(Księga I, vv. 378-383)

Come contrasto di questo mondo nuovo, il Mickiewicz nell'*Epilogo* pone il ritratto idilliaco del mondo d'infanzia:

*[...] gdzie do pana przywitańszy sługa
Niż w innych krajach małżonka do męża;
Gdzie żołnierz dłużej żaluje oręża
Niż tu syn ojca; po psie płaczą szczerze
I dłużej niż tu lud po bohaterze.*

(Epilog, vv. 95-99)

Già prima nel testo del poema avevamo ritrovato qualche accenno al mondo dei tempi passati, specialmente nella descrizione dell'antico arciservizio (del resto, fatto a Venezia alla fine del Cinquecento, su commissione del conte Radziwill-Sierotka). In una delle digressioni Wojski decanta l'antica società dei nobili:

*Ach! wy nie pamiętacie tego, Państwo młodzi,
Jak wśród naszej burzliwej szlachty samowładnej,
Zbrojnej, nie trzeba było policyi żadnej;
Dopóki wiara kwilla, szanowano prawa,
Była wolność z porządkiem i z dostatkiem sława!
W innych krajach, jak słyszę, trzyma urząd drabów,
Policyjantów różnych, żandarmów, konstabów;
Ale jeśli miecz tylko bezpieczeństwo strzeże,
Żeby w tych krajach była wolność - nie uwierzę.*
(Księga XII, vv. 111-119)

Una certa ingenuità nei costumi esiste ancora a Soplicowo, dove nella casa del Sędzia:

*Brama na wciąż otwarta przechodniom ogłasza,
Że gościnna i wszystkich w gościnę zaprasza.*
(Księga I, vv. 39-40)²⁰

Ritorna la stessa opposizione, inserita nelle idee messianiche, che il Mickiewicz espone nei suoi *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, in cui contrappone la "rurale, patriarcale Polonia" ai "paesi dell'ovest, contagiati dalla potenza diabolica del denaro"²¹. Con questa consapevolezza Mickiewicz torna al passato e mette dinanzi a noi un quadro arcadico e anche per questa ragione descritto dettagliatamente, per far ritornare alla mente (almeno stavolta) l'*Arcadia* del mondo dei *kresy*.

Un secolo e mezzo dopo Miłosz insisterà sulla stessa opposizione, solo che arricchita delle nuove esperienze del Novecento, con le quali il poeta di oggi potrà parlare della coesistenza delle culture dell'Est e dell'Ovest:

Nella zona di confine tra Roma e Bisanzio si è ambientata una incorreggibile speranza, la quale da nessuna storica sconfitta non è stata estirpata. [...] A quanto pare, essa si appoggia su una profonda fede nella bontà essenziale del mondo, tale quale è uscito dalla mano di Dio, nella bucolica eredità degli abitanti dei villaggi²².

Nel confronto con queste parole di Miłosz si può parlare non solo della dettagliata esattezza delle descrizioni del mondo del *Pan Tadeusz*, ma anche della attualità del poema, che prende un carattere aperto di opera poetica. Sembra che in tal senso Maria Dąbrowska leggesse il *Pan Tadeusz*, supponendo nei suoi *Diari* che Mickiewicz avesse scritto il poema non solo contro il mondo dell'Ovest, ma anche contro i Polacchi stessi, gli

emigranti, perché essi segnavano l'accettazione (nel personaggio del Sędzia - il Giudice -, come tutta la famiglia dei Soplica e come tanti altri) della collaborazione con l'attuale regime²³. Poiché i tempi cambiano e la vita corre e va.

Note

¹ A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 9, oprac. S. Pigoń, Ossolineum, Wrocław 1982, Biblioteka Narodowa, S. I, n. 83. Traduzione italiana (A. MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*. Versione metrica di Oscar Skarbek Tuchowski, Udine, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1986, pp. 57-58): "File di alberi fruttiferi dal sole / riparano il terreno coltivato ad aiuole. / Qui il cavolo, chinando la sua calvizie, saggio / siede, e par sulla sorte mediti dell'ortaggio; / là i baccelli alle chiome verdi della carota / la fava intreccia e guardala coi suoi mille occhi, immota; / più in là leva il granturco il pennacchio dorato; / qua appare del cocomero la pancia [...] / Fra le aiuole sui margini a modo di fedeli / sentinelle, la canapa allinea i suoi steli, / cipresso degli erbaggi [...]" (Su altre traduzioni di *Pan Tadeusz* in italiano, tra cui quelle del 1871, di Arrigo Boito (?), e del 1924, di Clotilde Garosci, cfr. S. DE FANTI, *Il "Pan Tadeusz" in Italia*, in A. MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, pp. VII-XXXVII; K. JAWORSKA, *Cinquant'anni di poesia polacca in Italia*, in *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. Studi in memoria di M. Bersano Begey*, a cura di P. Marchesani, La Fenice Edizioni, Roma 1994, pp. 46-47 e passim).

² R. INGARDEN, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. 2, pp. 13-14.

³ Interessante è che lo stesso argomento sia stato usato dall'autore della *Poetica practica anno 1648* per giustificare la nuova specie di prologo, nel quale i personaggi (e non una sola persona) "fanno qualcosa" sul palcoscenico e non solo recitano le questioni (cfr. J. OKOŃ, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.*, Wrocław 1970, p. 231).

⁴ In versione metrica di TŁUCHOWSKI (cit., p. 111): "Si piglia nella verde cornice del gran prato / Lo stormo dei volatili schiamazzante, agitato, / Ricinto dai colombi come da un bianco vizzo, / Di stelle, macchie, strie screziato nel mezzo. / Becchi d'ambra con creste di corallo tra piume / Si levano, come pesci che affiorano in un fiume; / In avanti protesi, continuamente i colli / Come ninfee ondeggiano con movimenti molli; / Brillan verso Sofia mille occhi, quasi stelle".

⁵ Cfr. S. PIGOŃ, *Wstęp*, in A. MICKIEWICZ, op. cit., pp. CII-CIII.

⁶ Cz. MIŁOŚZ, *Historia literatury polskiej*, Wyd. Znak, Kraków 1993, p. 247.

⁷ Ibidem, p. 267.

⁸ Cz. MIŁOŚZ, *Wiersze*, Wyd. Znak, Kraków 1993, t. 2, p. 125.

⁹ J. KATZ, *Valdemar Rordam*, «Znak», L. 1998, 8 (519), p. 175.

¹⁰ Cfr. A. FIUT, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wyd. Literackie, Kraków 1981, pp. 39-41.

¹¹ Ibidem, pp. 38-39, 42-43.

¹² In versione metrica di TŁUCHOWSKI (cit., p. 179): "Dopo ogni mio viaggio in Prussia, a Soplitzovo / Corro, e la vita schietta, polacca, vi ritrovo; / Aria di Patria bevo e respiro di nuovo!".

¹³ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, a cura di M. Kridl, Warszawa 1929, t. 17, pp. 156-157.

¹⁴ T. ŻYCHIEWICZ, *Stare Przymierze. Exodus*, Wyd. Znak, Kraków 1977, pp. 45-52, 202-205.

¹⁵ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, cit., pp. 23-27; Cz. MIŁOŚZ, *Ziemia Ulro*, Wyd. Znak, Kraków 1994, p. 111.

¹⁶ S. B. LINDE, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2, Warszawa 1808, pp. 1127-1128; ed. II, t. 2, Lwów 1855, p. 490 (la voce senza cambiamenti).

¹⁷ W. POL, *Mohort*, Kraków 1922 (BN I 52), p. 7, J. B. ZALESKI, *Pisma*, Lwów 1877, t. 4, pp. 165-166; J. ZACHARIASIEWICZ, *Na kresach. Powieść z naszych czasów w trzech częściach*, Lipsk 1867, p. 335. Cfr. anche: K. NITSCH, *Studia z historii polskiego słownictwa*, Kraków 1948, p. XX; F. SŁAWSKI, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. 3, Kraków 1966-1969, p. 89.

¹⁸ Cfr. A. Wit LABUDA, *O pojęciu "świadomość narodowa"*, in *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Głęysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, Warszawa 1991, pp. 43-54; E. CZAPLEJEWICZ, *Czym jest literatura kresowa?*, in *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, a cura di E. Czaplejewicz e E. Kasperski, Warszawa 1996, pp. 7-73.

¹⁹ Cfr. K. JAWORSKA, *Lituania. L'Arcadia polacca*, in J. PROKOP, K. JAWORSKA, *Letteratura e nazione. Studi sull'immaginario collettivo nell'Ottocento polacco*, Torino 1990, pp. 103-129; J. KOLBUSZEWSKI, *Kresy*, Warszawa 1996, passim.

²⁰ In versione metrica di TŁUCHOWSKI (cit., p. 6): "Il gran portone sempre spalancato alla gente / dice che ognuno accolto sarà qui ospitalmente".

²¹ Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Historia literatury polskiej*, cit., p. 264; J. OKOŃ, *Staropolszczyzna Mickiewicza. Staropolszczyzna Miłosza. Pomiedzy sprzeciwem a dopełnieniem*, in *Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich drugiej połowy XX wieku. Materiały konferencji naukowej, Opole 19-20 X 1993 r.*, red. naukowa M. Kaczmarek, Opole 1993, pp. 112-113.

²² Cz. MIŁOSZ, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o doikliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, p. 18.

²³ M. DĄBROWSKA, *Dzienniki powojenne 1960-1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1996, pp. 160-162, 260-261.

Forme di cortesia linguistica nel *Pan Tadeusz* di Mickiewicz

L'appartenenza a culture differenti impone l'adozione di lingue diverse e di ambiti culturali e sociali specifici. Il sistema gerarchico costituito da questi spazi personali riveste un valore fondamentale nella formazione dei rapporti interpersonali e grazie ad esso vengono designati un ruolo e un posto determinato alle singole unità. I contatti interpersonali rappresentano un'applicazione dell'etichetta, correlata alla scelta dei mezzi linguistici ed extralinguistici adottati.

La cortesia linguistica, ovvero l'etichetta linguistica, è costituita dall'insieme di determinate formule di rito e locuzioni popolari e ritualizzate, adottate da una data società al fine di stabilire e mantenere le relazioni interpersonali. Ciò rappresenta il riflesso storico del sistema di valori della società stessa.

Le forme di cortesia linguistica e i comportamenti non verbali che le accompagnano dipendono dal rapporto esistente tra il singolo e gli altri componenti del sistema sociale. Quanto più frequente è il contatto tra i componenti del gruppo e quanto più quest'ultimo è ristretto, tanto più il sistema dei comportamenti verbali risulta differenziato. Rivestono quindi un ruolo fondamentale nella determinazione dell'etichetta comportamentale i fattori di tipo emozionale, temporale e così via.

Il *Pan Tadeusz* costituisce la testimonianza letteraria del modello della cortesia linguistica proprio della *szlachta* nel periodo tra il XVIII e il XIX secolo. Questi anni rivestono una grande importanza nell'evoluzione del sistema della cortesia linguistica polacca e Soplicowo può essere considerato alla stregua di villaggio-museo del costume, nel quale si sono conservati intatti i modelli propri della cultura antico-polacca.

La vecchia generazione adotta forme di cortesia tipiche della tradizione sarmatica, basate soprattutto sui principi di gerarchia sociale e derivanti dagli ideali di ospitalità, di galanteria nei confronti delle donne, di rispetto per le persone anziane, del carattere pubblico dei rapporti personali. Si tratta quindi di principi vigenti nell'ambiente della *szlachta*, la quale possiede un forte spirito comunitario ed è legata agli ideali di libertà, di uguaglianza dei privilegi, dell'onore di provenienza cavalleresca.

Nel *Pan Tadeusz* la generazione dei più anziani costituisce il portavoce dei principi cortesi ed è rappresentata in particolare dal Giudice, dal Ciambellano e dal Wojski. È infatti il Giudice a formulare e a motivare questi ideali nel suo discorso sulla cortesia:

*Grzeczność nie jest rzeczą małą; / Kiedy się człowiek uczy ważyć, jak przystało,
/ Drugich wiek, urodzenie, cnoty, obyczaje, / Wtenczas i swoją ważność zarazem*

poznaje; / Jak na szalach żebyśmy nasz ciężar poznali, / Musim kogoś posadzić na przeciwnej szali. (I. 396-401)¹

Nella casa del Giudice è adottato il modello di comportamento tradizionale e ritualizzato, che deve essere rispettato anche dagli ospiti e dalle generazioni più giovani. È d'obbligo osservare il rituale cortese a tavola, durante le passeggiate e i brindisi ecc. I familiari e gli ospiti occupano il posto stabilito e rispettano l'ordine vigente. Infatti:

Grzeczność wszystkim należy, lecz każdemu inna. (I. 367)²

Persino la scelta dell'argomento su cui discutere a tavola dipende dalla posizione sociale degli interlocutori.

Właśnie z lasu wracało towarzystwo całe / Wesół, lecz w porządku; naprzód dzieci małe / Z dozorcą, potem Sędzia szedł z Pokomorzą, / Obok Pan Podkomorzy otoczony rodziną; / Panny tuż za starszemi, a młodzież na boku; / Panny szły przed młodzieżą o jakie pół kroku / (Tak każe przyzwoitość); nikt tam nie rozprawiał / O porządku, nikt mężczyzn i dam nie ustawiał, / A każdy mimowolnie porządku pilnował. / Bo Sędzia w domu dawne obyczaje chował / I nigdy nie dozwalał, by chybiano względu / Dla wieku, urodzenia, rozumu, urzędu. / "Tym ładem – mawiał – domy i narody słyną, / Z jego upadkiem domy i narody giną". (I. 210-223)³

L'ordine al quale si riferisce il Giudice si basa su principi che attualmente definiremmo parametri sociolinguistici, tra i quali rientrano il rispetto per i più anziani, l'appartenenza alla *szlachta*, le qualità personali e la carica ricoperta. Questi principi sono presenti diffusamente nell'opera e la loro violazione crea situazioni conflittuali. Le convenzioni e i costumi sono infatti fondamento della struttura sociale e ne determinano la durata. Per questo motivo il Giudice si rapporta sfavorevolmente ai nuovi costumi e difende un modello di vita ormai anacronistico:

Niech tam sobie, kto chce, chwali / Niemców cywilizację, porządek Moskali; / Niechaj Wielkopoleanie uczą się od Szwabów / Prawować się o lisa i przyzywać drabów, / By wziąć w areszt ogara, że wpadł w cudze gaje; / Na Litwie, chwala Bogu, stare obyczaje. (II. 665-670)⁴

Nell'ultimo verso è percepibile l'ironia dell'autore nei confronti della fiducia sarmatica nella forza e perfezione dei propri principi. Si noti, comunque, che il Giudice presenta la cultura sarmatica in versione altamente raffinata, fondata su principi culturali, assai lontana dalle caratteristiche di scurrilità marcata, di grossolanità, di mancanza di educazione nella vita sociale e di inclinazione alle risse e alle ubriacature, così come è usualmente rappresentata e quale il Conte la definisce durante le dispute al castello:

Dość już głupstwa zrobiłem wdając się z Waćpaństwem / W pijatyki, które się kończą grubijaństwem. (V. 666-667)⁵

La *cortesia* linguistica e i mezzi extralinguistici che ne sono espressione, come i gesti, costituiscono nel *Pan Tadeusz* un sistema complesso a cui, tuttavia, si richiama un solo gruppo sociale, la *szlachta*, che crede, almeno teoricamente, nell'uguaglianza. Questo sistema si compone di due sottosistemi:

I. La *strategia culturale* del discorso. Essa può seguire due direzioni:

1. La tendenza a minimizzare il disaccordo tra gli interlocutori.

Questi i mezzi linguistici e gli atteggiamenti in grado di smorzare l'asprezza del dialogo:

a) Il discorso formulato in maniera indiretta. Infatti, se una dichiarazione contenente per es. elementi di biasimo viene esposta in modo indiretto le possibilità che ha l'interlocutore di opporvisi aumentano.

b) La lunghezza della dichiarazione. Quanto più elaborata è la struttura del discorso contenente un giudizio negativo, tanto più essa può risultare cortese.

c) Il passaggio garbato ad un altro argomento.

d) La costruzione modale atta ad attenuare la natura categorica dei giudizi.

Per es.:

Smiałbym upraszać młodzieży, / Ażeby po staremu bawić u wieczerzy.
(V. 446-447)⁶

2. L'atteggiamento negativo o sprezzante nei confronti dell'interlocutore, fattore che conduce ad una situazione di conflitto.

II. L'insieme dei mezzi linguistici costituenti la cosiddetta *grammatica* della cortesia, di cui fanno parte i seguenti elementi:

1. L'uso delle forme vocative, cioè nomi, cognomi, titoli, dignità: *Mój bracie, Waćpanie, Aśka*⁷.

2. L'uso delle forme vocative pronominali, cioè pronomi personali *ty, tobie, pan*⁸ (in funzione di pronomi), facenti parte del discorso e aventi funzione di soggetto, complemento, attributo (Cfr. PRZYBYLSKA 1997).

3. L'uso della forma grammaticale del predicato riferita al destinatario del discorso, ovvero la seconda e la terza persona: *Panna mieszka tu? Państwo nie wierzyli*⁹.

Le forme scelte della cortesia linguistica, sia lessicali che grammaticali, sono subordinate ad una data strategia del dialogo.

Il Giudice, il Ciambellano e il Wojski intervengono spesso nelle discussioni che si tengono a Soplicowo cercando di minimizzare il disaccordo. A questo riguardo è interessante notare che la tendenza all'attenuazione delle discordie non rappresenta una peculiarità propria della cultura della Polonia nobiliare, borghese o popolare, come dimostrano fin dal Medioevo i libri giudiziari, dove sono raccolte numerose testimonianze di attacchi verbali rivolti a ledere l'onore e a ferire i sentimenti di dignità dell'interlocutore.

Il Ciambellano evita di dimostrare o quantomeno minimizza il proprio disaccordo, tacendo i giudizi negativi sull'operato dell'interlocutore e formulando un pensiero in cui è presente il biasimo nei confronti del suo comportamento, ma è camuffato:

Muszę ja wam służyć, moje panny córki, / Choć stary i niezgrabny. (I. 335-336)¹⁰

Il Ciambellano allude qui a Tadeusz al quale è anche diretto il discorso sulla cortesia pronunciato dal Giudice che, al momento dell'amara conclusione, viene interrotto, sempre dal Ciambellano, con queste parole:

Mój Sędzio, dawniej było jeszcze gorzej! (I. 413)¹¹

dopodiché il discorso si rivolge alla descrizione del decadimento dei costumi nel passato. La durezza della dichiarazione è ammorbidita dall'uso delle forme impersonali, ulteriore componente della strategia linguistica atta ad evitare scontri verbali. Se l'intervento indirizzato ad un determinato interlocutore è in forma indiretta e di una certa durata, in tono gentile, a quest'ultimo si presentano maggiori possibilità di replicare adeguatamente. Il Giudice, il Ciambellano e il Wojski sfruttano spesso questa tattica, che è tipica del discorso sarmatico, deriso appunto da Mickiewicz per l'oratoria eccessiva, apprezzato invece dal Wojski:

Kto milczy między szlachtą, to właśnie tak czyni / Jako myśliwiec, który nabój rdzawi w strzelbie; / Dlatego ja rozmowność naszych przodków wielbię. (V. 448-450)¹²

Le espressioni di carattere persuasivo possono attenuare l'asprezza dell'argomento trattato. Ad esempio, il Giudice si rivolge a Telimena per iniziare la delicata discussione sul matrimonio tra Tadeusz e Zosia con tono affettuoso: *Widzi Aśka* e continua la conversazione usando espressioni quali *Ale zważaj no, Aśka* (III. 361); *Widzi Siostra* (III. 416)¹³, nelle quali il tono confidenziale espresso dall'uso della seconda persona si alterna ad espressioni più rispettose, dove il Giudice usa la terza persona. Spicca in questo dialogo la maestria del Giudice nel dosare le forme di cortesia linguistica e l'arguzia nella scelta delle espressioni famigliari confidenziali o del linguaggio ufficiale a seconda del cambiamento di tono del discorso. Il dialogo termina comunque serenamente; sia Telimena che il Giudice, infatti, desiderano rispettare i buoni costumi.

Differente appare la situazione nel momento in cui intervengono personaggi che non osservano le norme che inducono al rispetto per l'interlocutore, ma quelle derivanti dall'ordine gerarchico prefissato. Ciò si verifica abitualmente quando nel discorso compaiono fattori di natura emozionale. Per esempio nel dialogo tra l'adirato Assessore, del quale Mickiewicz afferma che "era meno loquace, meno rumoroso del Notaio" (*mniej krzykliwy i mniej był ruchawy od Rejenta*) e per questo motivo aveva un "pungiglione sulla lingua" (*ządło w języku*), e Tadeusz a proposito di Telimena, il primo non si trattiene dal dimostrare la propria opinione usando un linguaggio dal tono avvelenato e offensivo nei confronti dell'interlocutore ma soprattutto di Telimena:

A pan kusość uważasz za dowód dobroci? / Zresztą zdać się możemy na sąd Pańskiej cioci. / Choć pani Telimena mieszkała w stolicy / I bawi się niedawno w naszej okolicy, / Lepiej zna się na łowach niż myśliwi młodzi: / Tak to nauka sama z latami przychodzi. (I. 746-751)¹⁴

Queste affermazioni apparentemente garbate nascondono allusioni chiarissime che convincono Tadeusz, a causa della sua giovane età e dell'ignoranza sull'argomento discusso, a desistere dal replicare. L'Assessore coglie l'occasione di insinuare, vista la confidenza fra Tadeusz e Telimena, che quest'ultima non sia più così giovane, che fra lei e il giovanotto in realtà non vi siano legami famigliari e che, quindi, Telimena abbia come obiettivo quello di "catturare" un marito. L'impatto delle affermazioni provoca un effetto considerevole e il conflitto sembra essere imminente, ma viene scongiurato da uno starnuto strategico del Ciambellano, che successivamente si alza in piedi, batte nella tabacchiera, e prende la parola:

Gdy w nie dzwonił, znak dawał, że miał głos zabierać; / Umilkli wszyscy i ust nie śmieli otwierać. (I. 762-763)¹⁵

Le espressioni di cortesia linguistica ed extralinguistica hanno la proprietà di porre ordine nel mondo e di difendere la società dalle aggressioni incontrollate, costruiscono inoltre delle barriere che hanno lo scopo di proteggere gli individui e il gruppo. L'autorità del Ciambellano, derivante dalla carica ricoperta, assume quindi un notevole valore. I principi di uguaglianza costituenti la *szlachta* si diversificano in vari livelli determinati dalla posizione occupata dall'individuo nella gerarchia del sistema delle onorificenze. Nell'ambito di quest'ultimo sono decifrabili la posizione che l'individuo assume nella relazione con gli altri componenti della gerarchia e il ruolo assunto nella microstruttura sociale. L'abilità di riconoscere ed applicare le regole costituenti questa struttura ha un ruolo fondamentale nella sfera dei comportamenti propri dei componenti della *szlachta*. La generazione più giovane presenta già un modello di cortesia differente e per questo non condiviso dalla generazione precedente.

Infatti nel Libro V il Ciambellano rivolge al Conte, rappresentate della giovane generazione, un severo ammonimento in seguito alla disapprovazione mostrata da quest'ultimo nei confronti del Giudice che consigliava di mettere ai ceppi il Portachiavi, suo servitore:

Nie Wać tu jesteś panem, nie Wać nas ugaszczasz; / Siedź cicho, jakeś siedział; jeśli stwey głowy / Nie czcisz, to szanuj pierwszy urząd powiatowy. (V. 661-663)¹⁶

Il Conte risponde con disprezzo:

Co mi – odmruknął Hrabia. – Dość już tej gawędy! / Nudźcie drugich waszemi względami i urzędami! (V. 664-665)¹⁷

L'orgoglio ferito, il sentimento leso della propria dignità, l'oltraggio all'onore nobiliare impediscono al Ciambellano di rispondere con l'usuale tono calmo ed equilibrato. Pro-

nuncia quindi qualche parola di offesa e vorrebbe vendicare gli oltraggi subiti con l'aiuto della sua spada, ma alla fine Tadeusz lo tranquillizza:

Panie Stryju, / Wielmożny Podkomorzy, czyż się Państwu godzi / Wdawać się z tym fircykiem, czy tu nie ma młodzi? (V. 691-693)¹⁸

Il richiamo al sentimento della propria dignità risulta essere una mossa strategica riuscita, utilizzata anche da Telimena che svenendo ne aumenterà l'efficacia.

Gli esempi di comportamento cortese sopra riportati sono strettamente connessi all'uso dei titoli nobiliari. Come sottolinea la studiosa H. Safarewiczowa (1970), la lingua del *Pan Tadeusz* rispecchia un momento fondamentale nell'evoluzione delle forme cortesi, cioè quello in cui i titoli tradizionali, sebbene ancora talvolta usati, scompaiono dal vocabolario adottato dalla giovane generazione. Il Conte, Tadeusz, Telimena, Zosia usano principalmente le forme *Pan* (Signore), *Pani* (Signora), *Panienka*, *Panna* (Signorina, Signorinetta), *Państwo* (Signori). Queste forme sono principalmente di genere appellativo e secondo lo *Słownik języka Adama Mickiewicza* compaiono nel testo ben 1289 volte, mentre *Waść*, *Waszmość* e *Waćpan* (Vossignoria, Vostra Eccellenza) rispettivamente 35, 10 e 9 volte (RACHWAŁ 1992, p. 44).

Tra il XVIII e il XIX secolo diminuisce sensibilmente l'uso dei titoli nobiliari antico-polacchi, sostituiti da forme innovative o abbreviate. Per esempio, l'appellativo *Brat* (fratello), facente riferimento alla cultura sarmatica e simbolo dell'ideale di eguaglianza proprio della *szlachta*, è sostituito da *Pan*, titolo di tono maggiormente democratico, sconosciuto nel secolo precedente (STONE 1981).

Nel *Pan Tadeusz* l'appellativo *Pan* compare raramente in rapporto al singolo interlocutore, mentre il suo significato retorico, che si richiama al sentimento di solidarietà di classe, risulta più incisivo se applicato ad un gruppo d'individui della stessa casta. Il Ciambellano si rivolge infatti ai convenuti alla riunione dei nobili del villaggio:

Wielmożni Szlachta, Bracia Dobrodzieje! / Forum myśliwskim tylko są łąki i knieje. (I. 764-765)¹⁹

Il titolo *brat* è usato più frequentemente quando riferito alla nobiltà di provincia.

Le forme vocative che compaiono nel *Pan Tadeusz* sono molto differenziate e nella forma dipendono dalla combinazione di diversi fattori extralinguistici, quali l'appartenenza alla classe nobiliare, l'età, il sesso, i legami di parentela fra gli interlocutori, il carattere ufficiale o confidenziale della discussione ed inoltre elementi di natura emozionale.

I componenti della *szlachta* si rivolgono ai loro pari innanzitutto nominando la carica ricoperta dall'interlocutore, e talvolta aggiungendovi un appellativo di tono cortese. Il Ciambellano si rivolge infatti al Giudice chiamandolo "Mio Giudice" (*Mój Sędzio* - I. 413) mentre all'Assessore il Wojski dice: "Assessore!" (*Asesorze* - IV. 866)

Nel *Pan Tadeusz* i nobili si rivolgono agli interlocutori appartenenti ad una classe so-

ciale inferiore usando la forma pronominale *ty* (tu) e facendola seguire talvolta dal nome proprio. Infatti il Ciambellano si rivolge al servitore dicendogli: "Tommaso, la spada!" (*Tomasz, karabełę!* - V.682) Zosia chiede "Suona Jankiel!" (*zagrajże Jankielu* - XII.655), mentre il Portachiavi sbotta:

Precz stąd, Żydzie! / Nie tkaj palców między drzwi, nie o ciebie idzie! (VII. 398-399)²⁰

Tuttavia, in alcuni casi, gli appartenenti ad una classe inferiore sono onorati alla stregua della nobiltà:

Zwał się Buchman, lecz Polak był, w Polsce się rodził; / Nie wiedzieć pewnie, czyli ze szlachty pochodził, / Lecz o to nie pytano; i wszyscy Buchmana / Szacowali, iż służył u wielkiego pana (VII. 149-152)²¹

L'uso dei titoli nobiliari antico polacchi è molto misurato nel *Pan Tadeusz* e si compone di:

1. Titoli completi: *Najjaśniejszy Cesarzu, Jaśnie Wielmożny Koronny Hetmanie* (Illustrissimo Signore, Eccellentissimo atamano della corona) o di grado meno elevato, come *Wielmożny Panie Grafie* (Eccellentissimo signor conte).

2. Titoli abbreviati derivanti dalla riduzione delle sillabe dei titoli completi, ad esempio le forme antico polacche *Wasza Miłość, Mój Miłościwy Pan Dobrodziej* (Vostro onore, Mio onorato benefattore) diventa *Waszmość, Mój Mości Pan*, così *Mości Pan* si trasforma in *Mospan e Pani i Dobrodziejka* in *Asindzka* e successivamente in *Aśčka*²².

Alcune forme abbreviate esprimono una cortese familiarità, altre contengono un tono sprezzante, ad esempio *Waśc, Wasze, Aśčka*.

Il pronome possessivo *mój* (mio) sottolinea il carattere confidenziale e familiare del dialogo ed inoltre può assumere una funzione persuasiva, "ammorbidendo" il contatto tra gli interlocutori. In questo modo l'etichetta è rispettata.

La durata limitata del mio intervento non permette di presentare per intero la ricchezza e la maestria dell'autore, che ha dovuto inoltre rispettare i canoni imposti dal genere letterario prescelto, nel fornire al lettore una tale varietà di forme di cortesia linguistica. Il *Pan Tadeusz* costituisce infatti un modello attendibile dell'etichetta linguistica ed extralinguistica nobiliare e rappresenta una delle fonti più preziose per lo studio dell'evoluzione della sua struttura.

Bibliografia

- HUSZCZA R. (1980), *O gramatyce grzeczności*, «Pamiętnik Literacki», LXXI, fasc. 1, pp. 175-186
 PEISERT M. (1992), *Etykieta językowa jako przejaw edukacji społecznej i kulturowej*, in *Język a Kultura*, t. 6 (*Polska etykieta językowa*), Wrocław

- PRZYBYLSKA R. (1997), *Formy zwracania się do osób drugich w "Panu Tadeuszu"*, Referat wygłoszony na sesji poświęconej językowi Adama Mickiewicza zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UJ, grudzień 1997, Kraków
- RACHWAŁ M. (1992), *O przyczynach zmian systemu adresatywnego języka polskiego w XIX wieku*, in *Język a Kultura*, t. 6 (Polska etykieta językowa), Wrocław
- SAFAREWICZOWA H. (1970), *Tytuły grzecznościowe w "Panu Tadeuszu"*, in *W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi*, Warszawa
- STONE G. (1989), *Formy adresatywne języka polskiego w osiemnastym wieku*, «Język Polski», LXIX.

Note

¹ Per le traduzioni dei brani citati e dei nomi propri dei personaggi dell'opera di Mickiewicz ho fatto riferimento all'edizione Einaudi, Torino 1955 (traduzione eseguita da Clotilde Garosci ed introduzione di Cristina Agosti Garosci). «La cortesia non è davvero arte di poca importanza. Quando un uomo impara a stimare come si conviene l'età, la nascita, le virtù, i costumi degli altri, allora egli comprende parimenti il proprio valore; così se noi vogliamo conoscere sulla bilancia il nostro peso dobbiamo porre qualcuno nel piatto opposto».

² «La cortesia è dovuta a tutti ed è per ciascuno diversa».

³ «Rincasava appunto a quell'ora dal bosco l'intera comitiva, in schiera allegra, ma ordinata. Primi venivano i bambini coll'aio, poi il Giudice colla moglie del Ciambellano, accanto a loro il Ciambellano attorniato dalla sua famiglia; le giovinette subito dopo i vecchi, e i giovani a fianco; le giovinette li precedevano di qualche passo, come vuole la convenienza. Per altro nessuno aveva così disposto i signori e le dame, nessuno imponeva quell'ordine; ciascuno involontariamente lo osservava, poiché il Giudice conservava nella casa le antiche usanze e mai non avrebbe permesso che si fosse mancato di riguardo all'età, alla nascita, all'intelligenza, alla carica: «Per tale ordine, - diceva, - le case e le nazioni fioriscono: quando esso decade, case e nazioni periscono»».

⁴ «Lodi chi vuole la civiltà dei Tedeschi e l'ordine dei Moscoviti; i Polacchi della Grande Polonia imparino pure dai Prussiani a litigare per una volpe e far venire gli sbirri per arrestare un bracco che si sia cacciato in un boschetto altrui; in Lituania, grazie a Dio, si conservano i vecchi costumi».

⁵ «Già sono stato sciocco abbastanza ad impicciarmi con le vostre Signorie in simili orge che finiscono grossolanamente!»

⁶ «Oserei pregare la gioventù d'intrattenerci».

⁷ Rispettivamente 'Fratello mio', 'Vossignoria', 'Mia Signora' (abbreviazione di *Pani i Dobrodziejka*).

⁸ Ovvero tu, a te, Signore.

⁹ «La signorina abita qui? Loro non ci credettero».

¹⁰ «Debbo pur servirvi, figliuole mie, benché vecchio e maldestro».

¹¹ «Giudice mio, anticamente era peggio! Peggio assai!»

¹² «Il nobile che tace è simile al cacciatore che lascia arrugginire la carica nel fucile: per questo io ammiro la loquacità de' nostri antenati».

¹³ Rispettivamente 'Vedete Signora mia', 'Immaginate Signora mia', 'Vedete Signora mia'.

¹⁴ «E tu stimi, signore, la mancanza della coda come una qualità? Del resto potremmo rimetterci al giudizio della tua signora zia. Sebbene la signora Telimena sia vissuta alla capitale, e da poco dimori alla nostra contrada, meglio s'intende di caccia che non i giovani cacciatori; tanto è vero che scienza viene da sé, cogli anni!»

¹⁵ "Quando picchiava su di quella era segno che voleva prendere la parola. Tutti ammutolirono: nessuno osò più aprir bocca".

¹⁶ "Qui non siete Voi il signore, non voi ci avete qui invitati. Sedete in silenzio come prima sedevate, e se non venerate un capo canuto, rispettate almeno il primo magistrato del distretto!"

¹⁷ "E che mi importa? brontolò il Conte, - bastano ormai le chiacchiere! Annoiate altri coi vostri riguardi e colle vostre cariche!"

¹⁸ "Mio Signor Zio, illustre Ciambellano, è dunque degno di voi misurarvi con cotesto damerino? Non vi sono qui dei giovani?"

¹⁹ "Illustri nobili! Signori fratelli! Tribunale dei cacciatori sono soltanto prati e foreste!"

²⁰ "Via di qui, Ebreo, non impicciarti nei fatti altrui o la pagherai cara!"

²¹ "Si chiamava Buchman, ma era Polacco; non si sapeva con certezza se egli discendesse da nobili, ma di ciò nessuno si curava, e tutti stimavano Buchman che era a servizio di un grande signore".

²² Cfr. nota 7.

In quale polacco è stato scritto il *Pan Tadeusz*? (Sulla base del frammento *C'era il frutteto*)

È questo uno dei passi più conosciuti del *Pan Tadeusz*, pur non trattandosi di una descrizione di un giardino con alberi e fiori, ma di un semplice orto con le aiuole di ortaggi. Già la sola frase d'inizio ha il carattere di un titolo. Nonostante sia parte del verso 403 essa è stata collocata nel rigo di sopra. Una frase apparentemente semplice, e tuttavia poetica. Alcuni linguisti la collegherebbero immediatamente alla lingua parlata, ma chi annuncerebbe in tal modo l'argomento di un racconto? Noi diremmo: "c'era lì un bel frutteto", "ho visto un gran frutteto", "sono entrato in un gran frutteto" e così via. Vi sono delle frasi - asserzioni, anche molto semplici, che non funzionano nella lingua corrente. Spesso si citano tali frasi nei lavori di sintassi semantica, per es. "La lampada illumina la stanza". In apparenza l'espressione "C'era il frutteto" pare tratta da una favola: "C'era un re", "C'erano due fratelli", periodi che esercitano una funzione d'inizio ed allo stesso tempo metatestuale.

Molto si è scritto a proposito della dimensione fiabesca del *Pan Tadeusz*, soprattutto per quanto riguarda le descrizioni della natura. Ma questa pista appare errata. Se si trattasse di una stilizzazione sul modello delle favole popolari il poeta avrebbe adoperato di sicuro un'altra formula, per es. "C'era una volta un bosco". Qui entra in gioco una frase narrativa che annuncia un nuovo tema da descrivere in una maniera in massimo grado sintetica ed espressiva. Indubbiamente questo passo, essendo un capoverso, si distingue nel testo. Tuttavia nel caso del *Pan Tadeusz* (al contrario per es. del *Konrad Wallenrod*) non abbiamo a che fare con strutture aperte, tali da comporre il testo in parti rese indipendenti tra loro, ma con strutture che formano le parti di un insieme legato dai forti fili della coerenza.

Il periodo "C'era il frutteto" appare subito dopo il brano che si riferisce al Conte. Egli ha fretta, avendo scorto i cacciatori, di incontrarsi con loro, ma:

*Si voltò ed arrestò il cavallo presso la siepe.
C'era il frutteto.*

Il Conte è un artista, disegna, è un esteta. Sappiamo che "amava le viste nuove ed insolite", che "più di una volta rincorrendo una volpe o una lepre, /s'arrestava d'un tratto..." a contemplare una qualche veduta. Nulla di strano, dunque, che la sua presenza evochi delle descrizioni. Sembra che la vista del frutteto abbia attirato la sua attenzione. La descrizione, dunque, assume un tono narrativo.

Tutto questo passo, però, non è narrato dal punto di vista del Conte. È un semplice orto, non le romantiche rovine di un castello. Il Conte si è arrestato perché, come apprendiamo in seguito, ha scorto una ragazza. La descrizione dell'orto non si adatta, dunque, al modo di guardare la natura tipico di questo personaggio, proviene direttamente dal narratore, dal creatore del poema. Si possono, tuttavia, avere dei dubbi in proposito. Il Conte, come sappiamo, ama l'Italia. Il paragone fra la canapa ed il cipresso (nella perifrasi: *cyprysy jarzyn*) non è qui un riferimento alle inclinazioni estetiche del personaggio?

La descrizione dell'orto è uno dei brani meglio composti del *Pan Tadeusz*. Esso pare confermare l'opinione di S. Pigoń secondo il quale: "si può affermare che la regola principale della composizione del poema [...] sia una singolare, eppur evidente, poetizzazione della realtà di tutti i giorni, tale da non togliere verità alle cose, creata attraverso un rafforzamento delle sue qualità essenziali, trasportandole in una più alta dimensione, caricandole di fascino, conferendo loro un pathos"¹. Pigoń adoperò anche la formula: "straordinaria normalità". Ci ritorneremo in seguito. Bisognerà, prima, esaminare accuratamente l'intero brano. Lo presento nella versione a cura di Pigoń:

Był sad.

- Drzewa owocne, zasadzone w rzędy,
Ocieniały szerokie pole; spodem grędy.
Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny,
Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny;
Tam, płacząc strąki w marchwi zielonej warkoczu,
Wysmukły bób obraca na nią tysiąc oczu;
Owdzie podnosi złotą kitę kukuruza;*
- 410 *Gdzieniegdzie otyłego widać brzuch harbuza,
Który od swej łodygi aż w daleką stronę
Wtoczył się jak gość między buraki czerwone.
Grędy rozjęte między; na każdym przykopie
Stoją jakby na straży w szeregach konopie,
Cyprysy jarzyn: ciche, proste i zielone.
Ich liście i woń służą grędom za obronę,
Bo przez ich liście nie śmie przecisnąć się żmija.
A ich woń gąsienice i owad zabija.
Dalej maków białawe górują badyle;*
- 420 *Na nich, myślisz, iż rojem usiadły motyle,
Trzepiecąc skrzydełkami, na których się mieni
Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni:
Tylą farb żywych, różnych mak zrzenieć mam.
W środku kwiatów, jak pełnia pomiędzy gwiazdami,
Kragły słonecznik licem wielkiem, gorejącem,
Od wschodu do zachodu kręci się za słońcem.*

Chiariremo in principio alcune particolarità lessicali. L'aggettivo *owocne* (invece di *owocowe*) si considera come una voce regionale (Pigoń)²; secondo K. Górski è un arcaismo semantico³. Il significato odierno di tale espressione (cfr. con *owocne efekty, plony, prace* e così via) corrisponde a: "efficace, vantaggioso, tale da portare, dare risultati" (MSJP). Mickiewicz adoperava anche il termine *owocowy*. Adoperò la forma più antica (cosa che, del resto, faceva spesso, arcaizzando la lingua del poema) a fini metrici: essa era più breve di una sillaba. Il termine *kukuruza* per '*kukurydza*' è un regionalismo fonetico (influsso del dialetto bielorusso). A proposito del termine *harbuz* spiega Pigoń: "qui nel significato di zucca; comune negli orti in Lituania"⁴. Si tratta, tuttavia, piuttosto di *arbuz*, reg. *harbuz*. La forma *rozjęte* l'ha introdotta Pigoń basandosi sul manoscritto autografato, nella prima edizione vi era *rozcięte*. Scrive Pigoń: "il Poeta adopera spesso *rozjąc* nel senso di *rozdzielić* (VII 548); oltre a ciò questo termine meglio restituisce la situazione nel giardino; *miedza* (capezzagna) '*rozejmująca*' è un rialzo del terreno, *miedza* '*rozcinająca*', invece, è piuttosto una fossa, cosa che di solito non è"⁵. Noi aggiungiamo che *rozjąc* ha un carattere regionale-arcaico. *Przykop* è un arcaismo per *rów* (fossa). *Trzepiecąc* ('*trzepocząc*') è una forma arcaica originariamente in -e-. *Tylą* ('*tyloma*'), è una depalatalizzazione arcaica dello strumentale singolare. *Kragły* ('*okragły*') è una forma dalla sfumatura arcaizzante. *Wielkiem, gorejącem* sono antiche desinenze dello strumentale singolare neutro usate all'epoca di Mickiewicz.

Bisogna, dunque, sottolineare il gran numero, per un brano così breve, di forme caratterizzate da arcaismi. Questo è un tratto peculiare del linguaggio del *Pan Tadeusz*, accanto al quale non si trovano arcaismi lessicali pieni, ma varianti grammaticali leggermente arcaizzanti (morfologiche, flessive e fonetiche), prevalentemente già entrate nel lessico. A lungo tali forme si sono conservate nel linguaggio della poesia, conferendo ai testi particolari caratteristiche poetiche. Come scrisse Górski: "Mickiewicz amava arcaizzare"⁶. Ma qui entra in gioco non tanto l'inclinazione quanto un cosciente intento stilistico. Il *Pan Tadeusz* è un'immagine del passato, evocato con amore. Una leggera arcaizzazione del linguaggio, tale da non ostacolare la comprensione del testo, conferisce alla lingua polacca una patina d'antichità.

Il lessico del brano analizzato rispecchia tutta una serie di caratteristiche peculiari per gran parte della narrazione poetica. Colpisce qui il predominare di quel lessico che nell'articolo *Polszczyzna Pana Tadeusza*⁷ ho definito come *centrum polszczyzny*. Si tratta di frasi ed espressioni neutre che appaiono in tutti i più importanti generi della lingua letteraria, cioè in quello della poesia, della prosa, della pubblicistica, negli interventi oratori pubblici (nel linguaggio ufficiale), nei testi eruditi (scientifici) ed anche nell'attuale polacco colto. A questo ambito appartengono termini come *sad, drzewa, zasadzone, grzędy, ocieniały, szerokie, pole, spodem, grzędy, kapusta, sędziwe, schylać, tysina, siedzieć, los, jarzyna, plątać, strąki, marchew, zielony, warkocz, bób, obracać, tysiąc, oczy, podnosić, złoty, otyły, widać, brzuch, łodyga, daleki, strona, wtoczyć się, gość, burak, czerwony, grzędy, miedza, stać, straż, szereg, konopie, cyprys, cichy, prosty, zielony, liść, woń, służyć, obrona, nie śmieć, przecisnąć się, żmija, gąsienica,*

owad, zabijać, dalej, mak, białawy, górować, badył, myśleć, rój, usiąść, motyl, skrzydelka, mienić się, rozmaitość, tęcza, blask, drogi kamień, farba, żywy, różny, zrzenica, mamić, środek, kwiat, pełnia, gwiazda, słonecznik, wielki, wschód, zachód, kręcić się, słońce; e pronomi avverbiali come *tu, ówdzie, tam...* Non staremo poi a contare i termini funzionali, le preposizioni, le congiunzioni, i pronomi. A dire il vero in questo gruppo bisognerebbe includere anche le varianti fonetiche: *harbuz, kukuruza*, poiché conta qui il lemma e non la sua pronuncia.

Oltre al gruppo di espressioni centrali vi sarebbero quei termini periferici caratterizzati da arcaismi, per es. *owocne, rozjęty, przykop, trzepietać, tyłą*, o da poetizzazioni come *dumać, lico, gorejące*. Vi è anche un'espressione di lingua parlata: *kita* (coda). Questa è una struttura decisamente caratteristica e significativa. Nel *Pan Tadeusz* domina decisamente un lessico che A. Markowski definisce come il "lessico comune", vale a dire tale da poter apparire nelle più importanti varianti della lingua polacca⁸.

Ciò non significa che il poeta non utilizzi un lessico caratterizzato in maniera poetico-letteraria, erudita, specifica, burocratica, venatoria, regionale, espressiva (contemporaneo corrente), con prestiti stranieri non ben assimilati. Appaiono anche molti socioletti nobiliari e termini colloquiali generici nei brani riguardanti la vita quotidiana dei nobili. Anche in tali parti narrative, però (non prendiamo in considerazione i dialoghi in quanto "esempi di parlar indiretto"), decisamente predomina un lessico comune, condiviso da tutti.

È questo il segreto della presunta lingua corrente del *Pan Tadeusz*⁹. La scelta proprio di tale lessico neutrale, presente sia nella letteratura sia al di fuori di essa, non è qui un problema di stilizzazione. Questo genere di lingua polacca apparteneva alle opere di Kochanowski come a quelle di Skarga, a quelle di Krasicki o di Trembecki, ed anche alle correnti poetiche classiche, in cui dominavano le regole del *decorum* (cioè della convenienza dell'espressione), della *claritas* e della precisione semantica (relazione fra il termine e la cosa descritta, il concetto; assenza di ambiguità e di eccessivi abbellimenti). Il nucleo della lingua polacca letteraria è stato assai indebolito dagli pseudoclassicisti (non solo da essi, del resto, ma anche dai loro predecessori del tardo barocco e dalle convenzioni poetiche romantiche). Poiché caratteristica del linguaggio pseudoclassico non era solo la "gallomania", l'uso, vale a dire, di intere serie di forme poetiche artificiose, per esempio:

*Dosyć o roli; teraz wy wdzięczne ustronia
Wy gaje, wy dąbrowy, padoty i błonia,
Góry chrustem, doliny ocienione krzewem,*

(Kozmian, *Ziemiaństwo polskie*, Wrocław 1839, p. 47)

Le forme poetiche pseudoclassiche sono state descritte con dovizia di particolari da H. Turska¹⁰. Non si trattava solo di sinonimi, ma anche della maniera caratteristica di strutturare una perifrasi, per es. *droga strawność bydła* - ('*nawóz*'); *groźne zboża najezdzniki* - ('*chwasty*'); *śnieżny nektar* - ('*mleko*'); *krzywe rydwany* - ('*plugi*') e così via.

Ma lo stile pseudoclassico è, allo stesso tempo, anche accumulazione di termini specifici ed eruditi. Entrambe queste tendenze, quella poeticità eccessiva, artificiosa, creante, effettivamente, una sinonimizzazione del mondo delle cose e dei fenomeni, e dall'altra parte quella eccessiva erudizione dello stile avevano, come sappiamo, già una certa tradizione alle loro spalle. Rappresentavano non soltanto un'imitazione di Delille, ma anche una continuazione della cattiva tradizione di una poesia retorica barocca, la quale amava gli orpelli e l'erudizione. Mickiewicz rifiutò tale tradizione, anche se non del tutto, poiché conservò molte parole poetiche, basta considerare, per esempio, la rima *ruczaju – gaju*. Le adoperò, tuttavia, con parsimonia, solo dov'erano necessarie (per evitare le ripetizioni, per esigenze metriche e ritmiche, stilistiche, ecc.).

Il qui citato lessico comune, appartenente al nucleo centrale della lingua, è tuttavia, com'è facile notare, non omogeneo. Il poeta, in verità, non scriveva versi sul piantare i piselli, tuttavia introdusse nel *Pan Tadeusz* tutta una serie di parole riferite a cose, azioni, fenomeni prosaici, quotidiani. Eppure la poesia aveva i propri temi preferiti: la natura, i fiori, i colori, le pietre preziose ed i metalli nobili, la bellezza femminile, gli abiti belli e sfarzosi, i palazzi, l'arte, l'amore e così via. Il blocco semantico *jarzyny* certamente non era poetico in sé, nonostante la lunga tradizione, che arrivava sino a Rej. Il poeta è dunque entrato nella cerchia delle opere didattico-agricole a cui attendevano i classicisti, ed in particolar modo Koźmian. Bisogna notare che tutte le verdure sono chiamate con il proprio nome, solo la canapa è stata indicata con la perifrasi metaforica *cyprysy jarzyn*. Quella di Mickiewicz, tuttavia, non è una descrizione "erudita", risponde, infatti, al principio del "vedo e descrivo", una percezione sensuale che già, da giovane critico, legava alle belle lettere, quando scriveva che bisogna "dipingere le cose con i sensi". Nel passo analizzato si presentano anche termini indicanti cose degne di lirismo come verdure, fiori, papaveri, girasoli. Ed inoltre farfalle, arcobaleni, pietre preziose, stelle. Questi ultimi, però, non si riferiscono direttamente ai propri designatari. Sono stati usati come metafore, paragoni, ma solamente in relazione ai fiori (papavero e girasole). Si può qui notare come Mickiewicz, costruendo immagini molto poetiche, ma non convenzionali, si comporti da buon classicista: armonizza in un tutto omogeneo gli elementi che compongono la descrizione. Se si tratta di un 'fiore', bisogna mostrare la sua bellezza adoperando le espressioni adatte. Costruendo l'immagine del papavero in fiore egli mette in moto tre meccanismi di percezione: 'le farfalle' "che sbattono le ali" (per rendere la forma e la leggerezza dei petali) – "lo scintillio delle pietre preziose" (per lo splendore delle ali e dei petali) – "l'arcobaleno" a sottolineare l'unione dei vari colori. Tutto qui ha una funzione: i traslati non devono essere solo un ornamento, ma devono renderci vicino l'oggetto che descrivono, un concreto tipo di fiore: il papavero da giardino. Un poeta pseudoclassicista si sarebbe limitato agli epiteti come *wdzięczny*, *nadobny* (grazioso, leggiadro) e così via e/oppure ad una perifrasi. Le piante, i fiori, gli alberi degli pseudoclassicisti formano, in effetti, degli elenchi generici di nomi. Vale qui la pena di rivolgere l'attenzione al fatto che quell'immagine del papavero non è traducibile in un linguaggio iconografico poiché: 1) è costituita da paragoni e metafore attinte da altre "visioni" e campi semantici; 2) qui

conta il movimento (si considerino i verbi *ustadły, trzepiecąc, mienić się*). Più pittoresca è l'immagine del girasole, più precisamente la corolla del fiore, girata verso il sole. Ma anche qui Mickiewicz mette in moto degli effetti eufonici: *ślonecznik – licem – wielkiem – gorejącem – słońcem*, a parte una certa etimologia *ślonecznik – słońce*. Abbiamo iniziato la nostra analisi dalla fine a causa della citata compresenza di un lessico tipicamente poetico. Esso consiste soprattutto nel fatto che termini come *gwiazda – drogie kamienie – motyle*, neutri quando si tratta di stelle o di farfalle, usati con la funzione di evocare altri oggetti diventano forme poetiche.

E cosa dire a proposito di *kapusta* o di *harbuz*? Qui il meccanismo d'associazione non può essere lo stesso che si incontrava negli pseudoclassicisti o, comunque, nei poeti mediocri. Deve essere diverso. Przyboś scriveva dell'onnipotente maniera di personificare la natura facente sì che "il mondo intero è inquadrato in una rappresentazione poetica nelle spoglie di un uomo", un concetto ben espresso. Przyboś collega questa maniera con la dimensione fiabesca. Ma questo eminente poeta sembra dimenticare due cose: 1) nelle fiabe popolari le piante o gli animali svolgono una funzione puramente narrativa, la loro descrizione è ridotta al minimo, non sono simili alle persone, ma si comportano come se lo fossero; 2) l'antropomorfizzazione, come tutti i *topoi* poetici, può essere illuminante oppure banale. Tralasciando, poi, un fenomeno più volte descritto dagli studiosi: la natura nel *Pan Tadeusz* si incarna nella vita dei personaggi, le persone si compenetrano nella natura. È questo uno dei molti indizi dell'ordine delle cose nell'universo poetico del *Pan Tadeusz*. L'antropomorfizzazione non è quindi solo un *topos* di maniera, ha un senso più profondo, così come aggiunge molte qualità alle descrizioni della natura. Nel caso della descrizione del frutteto non si tratta, per di più, di natura selvaggia, ma coltivata. Senza dubbio le verdure (al contrario dei fiori) sono state in questo brano portate sul terreno dell'associazione d'idee: il corpo umano, come ambito dominante. Consideriamo, dunque, il percorso in cui il poeta insiste: *sędziwa łysina – warkocz – oczy – otyły brzuch*. Oltre a ciò le verdure si comportano come persone: meditano, stanno in guardia, siedono e così via. È questa una maniera favolistica? No, poiché nelle favole le piante intervengono nelle azioni dei personaggi, divengono amiche o nemiche, hanno dei poteri magici eccetera. È sempre importante, in tali casi, la funzione. Nel caso degli ortaggi di Mickiewicz si tratta dell'esattezza della descrizione, della somiglianza. Entra in gioco anche un elemento di poetizzazione, diversa, però, da quella esaminata in precedenza. *Łysina – brzuch...* non sono lo stesso delle ali variopinte e luccicanti delle farfalle. La sfera delle associazioni si adatta all'oggetto della descrizione, il che non vuol dire che esso sia poeticamente inferiore. Nel caso degli ortaggi si trattava della loro individualizzazione: 1) far notare le particolarità della loro forma (un'anguria panciuta spaccata, una pianta di fave snella con dei fiorellini simili a degli occhi); 2) rendere uniforme il genere di associazioni e adattare all'oggetto della descrizione; 3) introdurre una causa dell'accadere. Qui l'antropomorfizzazione si rivela utile, la descrizione non è statica, in particolar modo gli ortaggi "fanno" qualcosa: l'anguria si spinge fra le bietole, le fave volgono gli occhi sulle carote, la canapa sorveglia il frutteto... Tutto parte dal cavolo. Il poeta cambia la metafora

lessicalizzata esistente nel linguaggio *głowa kapusty // główka kapusty* aggiungendo *łysinę* (una metafora fresca poiché un cavolo che sporga fra le foglie ricorda una testa calva), la definisce con l'aggettivo *sędziwa* per suggerire che il cavolo è vecchio, cosa che, del resto, mette in moto l'associazione *zda się dumać* (come gli anziani) o *łosach jarzyny*. Tutta questa frase già introduce la sequenza "sugli ortaggi" ricca di dettagli. Oltre la sfera dell'antropomorfizzazione vi sono i colori, realistici, adeguati ai colori della verdura. Non mi pare, qui, che la tavolozza del poeta adoperi i colori tipici dei canti popolari, come suggerisce, in relazione ad un'altra descrizione, K. Wyka¹¹. In genere gli studiosi di Mickiewicz hanno esagerato nel sottolineare gli influssi popolari nel *Pan Tadeusz*. Dal punto di vista sintattico la frase con il soggetto *kapusta* inizia un genere di descrizione elencativa e paratattica, che, però, non si rifà alle strutture della canzone popolare. Queste frasi posseggono i loro annessi ipotattici, tipicamente "letterari": *schylając...*, *plącząc...* Il poeta spezza il parallelismo delle altre (non solo popolari) descrizioni, adoperando un modello di frase variabile nella sua struttura. Adopera esclusivamente per gli *incipit* complementi di luogo come *tu - tam - ówdzie - gdzie - nigdzie - dalej - w środku*, cosa su cui ritorneremo.

Prima esamineremo ancora il passo riguardante la canapa. Esso è diverso. E separa la descrizione dei comuni ortaggi da quella riguardante gli ortaggi-fiori. Questi due brani sono, come abbiamo già detto, scritti in maniera diversa. La canapa è una pianta da giardino che serve, per esempio, per trarne delle funi. S. Pigoń in una nota precisa che "la convinzione che la canapa protegga effettivamente gli ortaggi dagli agenti nocivi si è conservata a lungo fra gli agricoltori"¹². Poiché lo stesso poeta ha esposto chiaramente la questione, da buon padrone, non v'è bisogno di ritornarci su. La canapa è una pianta alta, bella, ricca di foglie. Da qui il cambio di tecnica metaforica, da qui la perifrasi metaforica *cyprysy jarzyn* e la serie di epiteti *ciche, proste e zielone*. Dopodiché subentra una descrizione "da esperto", riguardante la funzione protettiva di tali piante, una descrizione competente, ma priva della terminologia specifica.

Per quanto riguarda, dunque, le descrizioni dettagliate, vi è una triade: gli ortaggi - la canapa - il papavero ed il girasole. Ognuna è scritta in maniera differente. La prima con uno stile plastico-scherzoso, la seconda con uno stile informativo (con elementi di poetizzazione), la terza in un alto stile poetico. È stato più volte notato che quella di Mickiewicz è "una poesia del particolare osservato genialmente", ma è anche una poesia che osserva il paesaggio come a volo d'uccello (K. Wyka ha sviluppato tale approccio). Wyka, giustamente, mette in evidenza il carattere sintetico del paesaggio introduttivo del *Pan Tadeusz*, eppure non sviluppa ulteriormente tale intuizione¹³. Nel caso del brano analizzato abbiamo a che fare con una composizione semantica assai accurata. Essa inizia dalla frase di cui abbiamo già trattato nella premessa: *Byl sad* (C'era il frutteto). Applicando la terminologia della linguistica del testo si può affermare che *sad* forma l'architema della descrizione, che a sua volta si divide in due temi (gli alberi - gli appezzamenti di ortaggi), il secondo dei quali viene "scomposto" in parti ad esso subordinate, ovvero dei microtemi. Graficamente appare così:

frutteto (architema)

alberi (tema I)

appezzamenti di ortaggi (tema II)

cavoli.....*canapa*.....*girasole*
(microtema 1) (microtema 7) (microtema 9)

Per motivi di spazio non elenchiamo tutti i microtemi. Il narratore non si interessa agli alberi, ci informa solamente che essi erano stati piantati in file e che spandevano la loro ombra sul campo. L'attenzione si appunta sugli ortaggi (tema II), mirando a descriverne i particolari. Questo tipo di processione: generale - meno generale - particolare (conservando l'unità semantica) è propria del descrivere¹⁴. Poiché ogni microtema si riferisce direttamente al proprio tema, l'ordine delle frasi microtematiche può esser libero, cosa che non accade nelle strutture strettamente narrative. Il testo di Mickiewicz, dunque, presenta un genere di descrizione logica e coerente, come adeguata all'ordine di Soplicowo. La sola parola 'ordine' (*porządek*) rappresenta nel *Pan Tadeusz* uno dei più importanti *termini-tema* e *termine-chiave*. Si può affermare che essa crei un campo semantico che può essere espresso da altre espressioni affini o da intere frasi. In una dimensione più ampia non si tratta solo dell'ordine rurale, della natura coltivata, dell'ordine delle tradizioni, di valori spirituali e così via, ma anche (e forse soprattutto) di un ordine morale del narratore-padrone del poema e di conseguenza di un ordine nel modo di esprimere il mondo. A quelli che abbiamo già indicato si possono aggiungere ancora altri livelli di ordine semantico presenti nel testo, come una spazializzazione degli oggetti nella descrizione condotta sia orizzontalmente, indicata dai complementi *tu - tam - dalej*..., sia verticalmente, "gli alberi" (in alto) - "gli appezzamenti di ortaggi" (in basso, sotto di essi). Anche questo è un mezzo per creare l'immagine dell'orto (per es. il contrastante accostamento di ortaggi bassi ed alti, rotondi e sottili, e così via). Le serie di associazioni citate, utili a caratterizzare gli oggetti della descrizione, possiedono, inoltre, un elemento di coerenza. Si forma, così, una sequenza: il corpo umano inizia con la testa (*lysina* - calvizie) - continua con gli occhi (*oczy*) - la treccia (*warkocz*) - la coda - l'addome (*brzuch*). Ma è meglio non spaccare il capello in quattro. La descrizione dell'orto è dinamica. Il fattore dell'immaginazione poetica vi gioca un grande ruolo, eppure le preferenze nella scelta del successivo oggetto da descrivere sono libere e per nulla dipendenti (nell'ambito delle strutture della descrizione) da quello che ha toccato maggiormente l'immaginazione del poeta. La dinamica delle descrizioni di Mickiewicz non si riduce a dei verbi antropomorfizzati. È un movimento immaginativo (una serie di associazioni che divergono in tre parti del testo) che si porta dietro anche un movimento di forme: una struttura mutevole della frase, *enjambements*, anticipazioni dell'ordine delle parole. Ciò ricorda la dinamica della poesia barocca (di quella buona, ovviamente). La descrizione è densa (vedi per es. *plącząc strąki w marchwi zielonej warkocz*) quando vengano a sovrapporsi due mi-

crotemi (*bóób - marchew*; fave - carote), ma resta, allo stesso tempo, limpida e leggera. A Mickiewicz, dunque, non mancano certo gli strumenti poetici. A venir individualizzati, qui, non sono solo gli oggetti della descrizione, ma anche la maniera stessa di comporre il testo.

Questo fenomeno è presente in particolar modo in quei brani che formano delle unità a sé. Esso, però, è anche riscontrabile nell'intero poema, per es. nell'ambito dell'individualizzazione dei personaggi e del loro linguaggio. Ad uno sguardo più attento si riscontra che uno degli intenti principali del poeta era la creazione di un testo ricco di stili diversi al fine di evitare la monotonia, sempre in agguato in opere così ampie. I frequenti cambi di stile negli enunciati rischiano, tuttavia, di frantumare l'opera in più parti, di far vacillare l'ordine di cui si diceva, di compromettere la fluidità della narrazione. Mickiewicz, nondimeno, anche in questo caso si dimostrò autore di alto livello. Secondo K. Wyka l'unità del poema (nelle singole parti appartenenti a generi diversi) consiste nel fatto di venir essa raggiunta attraverso: 1) il lirismo; 2) l'umorismo; 3) la reciproca compenetrazione di poesia e verità. In effetti, tutti e tre questi elementi, che Wyka chiama "chiavi di volta dell'estetica", funzionano nel brano esaminato, e dunque è lecito supporre che pervadano non solo l'opera intera, ma anche le singole parti. Credo, tuttavia, che eserciti qui un ruolo rilevante la lingua di Mickiewicz che, nonostante le varie stilizzazioni ed i diversi tipi di poetizzazione, è dominata dal suo nucleo. Non si può tralasciare, ovviamente, anche in questo caso, la tendenza costante a conferire alla narrazione una coerente continuità, a legare le singole sequenze in unità più grandi. Sul tutto domina qui l'immagine della Lituania, e, più esattamente, della piccola patria del poeta: ecco l'architema di quest'opera. I linguisti e gli studiosi dell'opera di Mickiewicz hanno messo in evidenza una reciproca dipendenza fra il mondo quotidiano, familiare del *Pan Tadeusz* (come tema principale dell'opera) e la lingua quotidiana, corrente. È questa una formula errata. Il mondo del *Pan Tadeusz* non è così ordinario né è stato verbalizzato con un linguaggio comune. Al contrario. È questo un mondo arcadico e perduto, un mondo nel quale le cose comuni acquistano una dimensione straordinaria, attingendo ad un senso più profondo impregnandosi di bellezza. Qui non entra in gioco quella quotidianità che, non di rado, appare nei nostri poeti, che vivevano e componevano nel loro paese. È questa una quotidianità evocata con la forza della memoria, dell'immaginazione, della nostalgia che infrangono la distanza nel tempo e nello spazio. Ogni elemento qui diviene importante, anche le faccende di scarso rilievo, e persino quelle prosaiche. Tutto si compone nella visione di un'esistenza in un paese idealmente felice. Ed è a questo processo che il linguaggio poeticamente si adegua. Certo si può e si deve ad esso legare la chiarezza, la comunicatività, la referenzialità, non raggiunte, però, attraverso un'imitazione della lingua corrente (che è presente, ma in forma di immagini del parlare, nei dialoghi, che entrano nella sfera della *mimesis* linguistica). Il testo dell'autore, narrativo, si svolge, al contrario, adoperando il polacco letterario, sottoposto a svariati sforzi creativi, rifiutando non solo le vuote convenzioni, ma anche gli stereotipi e tutta una serie di altre peculiarità della lingua parlata. Erronea è anche l'affermazione secondo cui il linguaggio più sempli-

ce sarebbe stato poeticizzato, acquistando, come si suol dire, una più alta potenza espressiva. Come se la tradizione della poesia classica polacca non esistesse, ignorando, così, tre secoli di sviluppo della lingua letteraria, scritta, in possesso di un enorme bagaglio lessicale e di un ricco repertorio di strutture sintattiche. È caratteristica della lingua mickiewicziana (forse la più importante) la ricerca di nuove combinazioni di parole, insieme ad una chiara, ed assai pronunciata, limitazione della fraseologia ormai logora. Esempi sono *wysmukły bób*, [który] *obraca tysiące oczu, sędziwe łysiny [kapusty], otyły brzuch [harbuza], złota kita [kukurydzy]* e così via. In quale vocabolario troveremmo tali combinazioni? Nella lingua corrente l'aggettivo *otyły* si adopera in relazione all'aspetto di un uomo (*otyły gość*), un addome (*brzuch*) si definisce piuttosto *wielki, gruby, spasiony* e così via. Chi, del resto, userebbe nel parlar comune frasi come *drzewa ocieniały pola, drzewa zasadzone w rzędy, stoją szeregi konopi, białawy badyl maku, grzedy rozjęte miedzą, mienić się z różnaitością tęczy, krągły słonecznik* e così via. Sono, queste, strutture della lingua scritta, la quale deve definire ciò che nella lingua parlata non si dice, poiché si sa a cosa serve la capezzagna e che aspetto ha un cavolo.

Ovviamente il tema del frutteto non si esaurisce nel brano esaminato, ma farà la sua comparsa ancora alcune volte, concepito sempre in maniera diversa. Ma questo è argomento per un'altra occasione. Aggiungerò solamente che me ne sono occupato e - come direbbe Telimena - lo conservo nel mio scrittoio.

Note

¹ S. PIGON, introduzione a A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz...* BN, Serie I, n.83, ed. VIII, Wrocław 1980, p. LXXVI.

² Ibidem, p. 116.

³ K. GÓRSKI, *Staropolszczyzna w języku Adama Mickiewicza*, in IDEM, *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977.

⁴ S. PIGON, op. cit., p. 116.

⁵ Ibidem.

⁶ K. GÓRSKI, op. cit., p. 297.

⁷ In fase di stampa.

⁸ A. MARKOWSKI, *Leksyka wspólna różnym odmianom polszczyzny*, T. I, Warszawa 1990.

⁹ Molti linguisti ed esperti di Mickiewicz hanno affrontato questa tematica.

¹⁰ H. TURSKA, *Słownictwo opisów przyrody w Panu Tadeuszu wobec tradycji Oświecenia i pseudoklasycyzmu*, in *O języku Adama Mickiewicza*, Wrocław 1959.

¹¹ K. WYKA, *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963, p. 277.

¹² S. PIGON, op. cit., p. 117.

¹³ K. WYKA, op. cit., p. 276.

¹⁴ Ciò non riguarda in alcun modo la poesia popolare, il cui peso, nelle descrizioni della natura, Wyka sopravvaluta.

Marina Ciccarini
Università "Tor Vergata", Roma

Sulle *Lettere da Costantinopoli* di Adam Mickiewicz

*Polaty się lzy me czyste, rześiste, / Na me dzieciństwo sielskie, anielskie, / Na moją młodość górną i durną, / Na mój wiek męski, wiek kłęski; / Polaty się lzy me czyste, rześiste...*¹. Scriveva così Mickiewicz nel 1839, in fondo ancor giovane, ammantando di superba eleganza poetica – capace spesso di farci accettare come realtà sogni, desideri e profezie – l'inesorabilità della finitezza delle considerazioni umane. Ben più grandi sconfitte e tristezze, infatti, ancor più profonde perché spesso frutto di disinganno, lo aspettavano nei sedici anni che lo separavano dalla morte.

Probabilmente gli anni dal '48 al '55 sono i più duri della sua vita: quelli del sogno rivoluzionario infranto, dei sodalizi amicali dissolti, dell'isolamento intellettuale e politico, della solitudine esistenziale più profonda. Dopo la sconfitta della cosiddetta "Primavera dei popoli" il poeta scrive, il 14 ottobre 1849, a Ignacy Domeyko, l'amico filomata che finirà i suoi giorni in Cile:

*Wybuch we Francji, przewidziany i przepowiedziany przez nas, skończył się, pograżając na powrót świat w ciemności... Upadek sprawy węgierskiej [...] skończył był moralny emigracji. Wielu bierze amnestią lub jej szuka, niektórzy jadą do Ameryki. Ja tu trzymam się dotąd w Paryżu, ale nie wiem, jak długo. Rząd mi także zagraża... Wszakże tu tryumf złego nie jest ostateczny. Prawda nie zginie i co dobrego zostało w duszach naszych, doczeka się chwili odzyscia. Bez wielkiego ucisku ani Polska, ani Francja nie poczułyby nigdy żądzy lepszego życia.*²

E in Mickiewicz la speranza di realizzare i suoi sogni non tramonterà mai, accompagnata da una straordinaria compulsione all'agire³.

Lo scoppio del conflitto russo-turco, la "Guerra di Crimea" riaccese le speranze di una compatta sollevazione armata europea contro la Russia. La Porta aveva infatti respinto l'ultimatum russo che rivendicava il diritto di protezione sui cristiani ortodossi nei Luoghi Santi, e aveva dichiarato guerra nell'ottobre del 1853, contando sul sostegno di Francia e Inghilterra. Costantinopoli diviene, per molti esuli polacchi e slavi, il fulcro della tanto attesa secessione antizarista.

In teoria il progetto era semplice: far divampare un conflitto nella polveriera balcanica avrebbe dato frutti innegabili placando le diverse aspirazioni di molti governanti europei. Per la Polonia, cioè per le teste pensanti dell'emigrazione polacca, si trattava di sfruttare al meglio l'opportunità data. Si doveva però effettuare una difficile scelta.

Il principe Adam Czartoryski, noto attivista politico e capo del movimento aristocratico conservatore⁴, intendeva organizzare una rivolta su larga scala puntando sul malcontento dei popoli balcanici che, opportunamente addestrati a diventare un esercito, avrebbero potuto cogliere l'occasione per liberarsi dal giogo presente e futuro della Russia e dell'Austria. La sua *longa manus* era rappresentata da Michał Czajkowski, agente nei Balcani, residente a Costantinopoli dal 1841, e convertitosi all'Islam con il nome di Mehmed Sadyk Pascià⁵. Originario della Volinia e imbevuto degli ideali di libertà e fratellanza dei Cosacchi ucraini, quest'ultimo aveva dedicato la sua vita alla causa cosacca e, godendo della completa fiducia del governo turco, era in grado di organizzare un'armata slava, composta anche da Cosacchi ottomani, in funzione antirussa e a sostegno del principe Czartoryski.

A questa prospettiva si opponeva però il generale Władysław Zamoyski, che intendeva al contrario servirsi dell'armata regolare inglese, preferendo fare affidamento su un partner occidentale piuttosto che su di un rinnegato ospite di una nazione di infedeli. Ma le opinioni degli emigrati polacchi a riguardo erano divise.

Per Mickiewicz, in questa circostanza, non fu difficile scegliere da che parte stare: il partito del principe Zamoyski non poteva assicurare quello slancio ideale e quella dedizione alla causa evidenti, invece, nell'appassionato attaccamento alla tradizione cosacca, democratica e antizarista, del novello Chmelnicki, cioè di Sadyk Pascià. Mickiewicz aderì con entusiasmo, fin dallo scoppio del conflitto, all'idea di una legione polacca in Turchia che accogliesse nel suo seno anime diverse ma unite dallo stesso anelito alla libertà⁶. Immaginò allora delle Legioni polacche nelle cui fila combattessero uniti i suoi connazionali, i Cosacchi ottomani, tutti gli Slavi oppressi e gli Ebrei: *Najskuteczniejszym przygotowaniem Polski do odrodzenia jest zniszczenie przyczyn jej upadku, to znaczy połączenie i zbratanie wszystkich różnych ras i religii naszej ojczyzny*⁷.

Il poeta partì per Costantinopoli l'11 settembre del 1855. Si recava non lontano dal luogo dove, molti anni prima, rendendo onore alla tomba della Potocka, aveva profetizzato la conclusione della propria esistenza *w samotnej żałobie*.⁸

Pochi mesi prima era morta sua moglie. Il viaggio prevedeva un lungo soggiorno nei Balcani (Bulgaria, Serbia, Valacchia, Moldavia, Bosnia, Erzegovina e Montenegro), con l'incarico ufficiale, assegnatogli dal Ministero dell'Istruzione francese, di verificare il livello della scolarizzazione e l'influenza della cultura occidentale su queste popolazioni. Lo scopo effettivo di Mickiewicz, a quanto pare, era quello di organizzare da Costantinopoli la rivolta e mettere alla testa delle Legioni Różycki, uomo di provata fede e uno degli uomini migliori dell'insurrezione del 1831.

Nessuno di questi progetti verrà realizzato. Mickiewicz, com'è noto, morirà il 26 novembre, poco dopo il suo arrivo nella capitale orientale, avvenuto il 22 settembre. Di questo periodo ci resta un pugno di lettere, scarse, scritte dal poeta, in polacco o francese, ad amici e personaggi importanti dell'emigrazione polacca e della vita politica europea. Il poeta, com'è noto, non amava le *Mémoires* come genere, ritenendole poco consone all'uomo d'azione. Altrettanto certo è che queste lettere, in particolare quelle destinate ai familiari o agli amici intimi, escludevano lettori o ascoltatori diversi dai destinatari: *Listy*

piszę do domu i do ciebie, i za dom i twoją wiedzę nie powinny wychodzić..., si raccomanda Mickiewicz nella lettera del 29 ottobre a Ludwik Zwierkowski che gli chiedeva il permesso di pubblicare proprio alcune di queste missive, e aggiunge: *Uważam za wielką niewłaściwość szczegółkami dotyczącymi się naszych osób lub wrażeniami chwilowymi zajmować czytelników*⁹.

Occupandomene in questa sede, e quindi di necessità contravvenendo alla prima prescrizione di Mickiewicz, cercherò comunque di rispettare al massimo la seconda. Ritengo che rileggere oggi le lettere da Costantinopoli possa fornirci qualche elemento utile per comprendere fino a che punto l'Oriente, per il poeta, a trent'anni di distanza dal viaggio in Crimea, sia divenuto il luogo dell'antiutopia, dell'antiesotismo, della consapevolezza, del disinganno. Certamente il problema politico, che è poi il motivo dominante di queste note mickiewicziane, lo spinge ad affermare, proprio nella sua ultima lettera del 19 novembre, indirizzata a Władysław Czarotoryski: *... Wyjechaliście na Wschód, gdzie teraz jest pole tyłu nadziei. Oczy wielu rodaków były ku wam zwrócone*¹⁰. Egli è ben consapevole della complessità della sua causa, tant'è che rinuncia persino a spiegarla ad un collega irlandese, John Leonard: *J'ai été invité [...] chez les Kozaks ottomans dans le camp de Sadyk-Pacha, près de Bourgas. Ce pacha est mon ancien ami, et les Kozaks se trouvent être mes compatriotes. Cela vous étonnera peut-être, mais il serait long pour le moment de vous expliquer ces mystères de l'émigration polonaise*¹¹. È vero, il poeta scrive di aver accettato l'incarico in Oriente *głównie i jedynie dlatego, żebym obaczył kraj, gdzie się tyle ważnych rzeczy dzieje i tyle nowych żywiołów na jaw wychodzi*¹². Tuttavia, se mettiamo da parte questo aspetto dell'impegno verso la causa nazionale, e ci spostiamo nell'ambito delle impressioni mickiewicziane su Costantinopoli e dintorni, ci rendiamo conto del fatto che l'esotismo sensuale e traboccante dei *Sonetti di Crimea*, carichi di inebriante orientalismo, qui fa i conti con la smorzata serenità del distacco e della consapevolezza, seppure intrisi di romantiche allusioni. Al "caos" evocato nella melodia dei *Sonetti* fa eco la dura e dissonante armonia della prosa delle *Lettere*. E la diversità è data non tanto dallo stile o dalla motivazione concreta dei viaggi, quanto dalla diversa stagione dell'anima. La Costantinopoli del 1855, del poeta che ha già tanto vissuto, appartiene ad un Oriente che non esclude nulla perché è divenuto categoria dell'anima: luogo di ricordi, di densità.

Nella prima lettera, del 3 ottobre, indirizzata alla figlia Maria, il poeta scrive:

*Dziś wyjeżdżamy do Burgas. [...] Żyję zwyczajnym sposobem, tylko Henryk w ciągłych uniesieniach nad Wschodem. Na wszystko patrzy diamentowymi okularami i dziwy opowiada, i dziwy spisuje. Jemu tedy zostawiam opis malowniczy naszej podróży. Wszakże wynotuję wam prozaicznie stanowiska jej główne. Kiedy dzieci przyjdą w niedzielę ze szkoły, niech na mapie wykreślą drogę, kędyśmy żeglowali; będzie to egzamin z geografii.*¹³

Mickiewicz rifiuta il concetto di "meraviglioso" inteso come esteriorità, facciata; l'arrivo lento, in nave, da Marsiglia a Costantinopoli, costeggiando negli ultimi giorni le

rive greche e turche è per lui fonte di forti reminiscenze: e così Malta, le Cicladi, Paros, e poi Delo e Chios fino a Smirne e a Troia, e le tombe di Achille e di Aiace – le cui rovine si vedono chiaramente dal mare – sono luoghi indimenticabili perché degli uomini li hanno reso tali. La memoria di essi deve essere conservata.

Miejsce, gdzie koczujemy, jest także pełne wspomnień; blisko od nas leży Jazonion, sławne tym, że Jazon z Argonautami tu czas jakiś popasał; a z drugiej strony Ajantion, gdzie niegdyś obchodzono corocznie igrzyska na cześć Ajaksa, syna Telamona. Tego wszystkiego została tylko pamięć, i to w książkach. Tureckie mrowisko wszystko roztoczyło i obsiadło. Grecy nawet tutejsi o wszystkim dawnym zapomnieli¹⁴.

Se non sorprende in Mickiewicz il richiamo alla memoria poiché le vestigia del passato testimoniano la nostra provenienza, è meno scontata la sua attitudine a “entrare” nel presente, oltre l’esteriorità, a valutarlo come un insieme fatto di pieno e di vuoto, nello sforzo di acquisire in tal modo gli strumenti per conoscerlo davvero e interagire con esso.

Descrivendo Costantinopoli nella sua seconda lettera, quella alla vecchia amica Vera Chlustin, Mickiewicz distingue nettamente tra “interno” ed “esterno”:

Je ne vous parlerai pas de magnificences extérieures de Constantinople; vous les connaissez par les descriptions et vous en avez vu probablement le diorama; il n'en est pas de même quant à l'intérieur. [...] Je m'y suis cependant promptement habitué.

La svalutazione di ogni ridondanza porta per contrasto immediato all’evidente apprezzamento di qualsivoglia manifestazione di quiete e serenità, capace di risvegliare subitaneamente nel poeta i ricordi più cari:

Je vous avoue même que ce n'est pas sans un certain plaisir que je m'arrêtai[s] dans quelques quartiers de la ville qui me paraissaient parfaitement semblables à ceux de ma petite ville natale de Lithuanie.

E di seguito il poeta descrive una piazzetta di paese piena di polli e galline che beccano in giro e cani tranquilli che fanno la siesta, anche se, subito dopo, aggiunge che per arrivare da questa piazzetta alla sua dimora deve affrontare stradine ingombre di topi morti, di gatti sventrati, di Inglesi ubriachi semimorti e di guardie turche che controllano gli accessi. Tuttavia, nello stile tipico di queste *Lettere* che alternano note forti e piane, la lettera si conclude con un’informazione rassicurante:

une fois sur le Bosphore, on prend un bateau, et comme les personnes à qui j'ai affaire habitent les rives, mes courses n'ont rien de désagréable.¹⁵

Lo sguardo del poeta sembra cercare l’obiettività a tutti i costi: la sua preoccupazione per le notizie allarmanti circa lo stato di disordine e mancanza di disciplina delle truppe al comando di Sadyk Pascià impongono un giudizio pacato che consenta di valutare al

meglio le mosse da progettare. E con quale sollievo Mickiewicz può scrivere, in più occasioni, che *W obozie Sadyka panuje porządek, a razem ochota i wesołość. [...] Wszystko zgodne i wszystko żyje po bratersku*, oppure *Mogę zaręczyć jako świadek naoczny, żem pułków piękniejszych, zwawszych i porządniejszych nie widział*¹⁶.

In questa sorta di *cuntras*, qual è la piccola raccolta delle *Lettere* da Costantinopoli, quadernetto privo di una scrittura troppo estesa e che comunque funziona in maniera compiuta, entrano - ma solo tangenzialmente - anche i tipici stereotipi sui Turchi: sull'onestà dei mercanti (che vince addirittura la riluttanza del poeta a fare compere e anzi lo invoglia), sulla morale inflessibile, sulla pulizia o sull'efficienza delle milizie tali da contagiare in maniera assoluta chiunque, di qualunque nazionalità, ne entri a far parte¹⁷. Nel complesso tuttavia i giudizi di Mickiewicz sono incomparabilmente equilibrati, e non solo per chi li apprezzi oggi, ma anche se messi a confronto con le memorie lasciate dai suoi due compagni di viaggio Henryk Szułski e Armand Lévy, che sembrano invece voler perpetuare - anche coscientemente - la forma e il contenuto dei *Diari* dei nobili polacchi di altri tempi: *Vers trois heures du matin, au milieu d'un demi-sommeil, le Jannissaire polonais me galope per l'esprit comme un tsigane à travers une foire*¹⁸, si legge nella prima lettera di Szułski, ammiratore estasiato di Costantinopoli, della perfetta e sontuosa architettura che la rende un vero e proprio gioiello, della natura rigogliosa che ne sottolinea il fascino incomparabile¹⁹. Naturalmente all'apprezzamento incondizionato di tutto ciò che concerne la sfera della vita naturale e religiosa fa riscontro un'altrettanto sentita condanna o, peggio, commiserazione, per la degradante inconsistenza del vivere quotidiano e per lo stato di arretratezza sociale nei quali versa il popolo turco²⁰.

Giudizi analoghi ma più articolati e penetranti vengono espressi da Armand Lévy, per esempio a proposito della sfera del sacro:

J'entre dans une mosquée, [...] chacun y apporte un respect que l'on est loin de garder dans Saint-Pierre de Rome. Le culte n'est pas regardé ici comme cérémonie théâtrale; il n'en est pas descendu là; mais grâce à la civilisation, cela peut bien arriver prochainement. En attendant, je rends hommage au sérieux que les Musulmans apportent dans leur culte. On sent, en franchissant le seuil de la mosquée, qu'on est dans un lieu saint.

A questa prima riflessione ne seguono altre in rapida successione che ridimensionano quanto appena affermato, inserendolo in un contesto che chiarisce la natura troppo "umana", e quindi limitata, della religiosità musulmana, mancante degli strumenti di base per competere con il senso di "sacro" proprio del mondo occidentale:

Mon impression première fut celle-ci: Je me sentis incliné vers terre, et c'est en effet là la posture de tout Musulman, l'homme résigné à la volonté de Dieu (telle est la signification du mot Musulman); on ne se sent pas porté en haut comme dans les cathédrales gothiques aux nefs resserrées et au voûtes élancées. C'est un senti-

ment réellement religieux, mais terrestre. [...] Dans l'Eglise catholique, tous les fidèles, les uns à la suite des autres, se voyant peu, ont chacun les regards fixés sur le sanctuaire, sur le prêtre et l'hostie, cherchant le médiateur. Dans la mosquée, tous ensemble, sans distinction, accroupis sur les nattes et invoquant Allah; nulle parole que celle du Koran. Il n'y a pas une image, pas une statue: rien qui trouble la solitude de l'homme avec Dieu. C'est un commerce tout de contemplation entre la créature et son créateur: elle prie et se résigne.

La condanna fin qui malcelata del Dio musulmano che incombe e dell'incapacità orientale di vivere in maniera profonda e partecipe il senso del divino "esplode" infine nelle righe conclusive:

Privée des médiateurs que Dieu donne dans les saints, elle s'élève plus difficilement. Elle ne peut renouveler sa vie et, comme notre Occident, être toujours jeune. L'Islamisme a été une énergique protestation contre l'efféminisme chrétien et contre l'oubli de l'unité de Dieu à une époque de querelles théologiques et d'adorations outrées pour les saints. Mais il n'avait pas un principe de développement en lui. Aussi, quand son oeuvre de lutte est finie, il a vite dégénéré et sans donner aucun germe pour une vie nouvelle.²¹

I temi, dunque, restano, a distanza di secoli, i medesimi di quel particolare tipo di orientalismo, "sarmatico", di vetusta tradizione, che tende a rifiutare l'assolutismo turco in tutte le sue forme. Riecheggia qui il motivo della *kara boza* che colpisce la disgregazione del mondo cattolico e, soprattutto, la constatazione allarmata della mancanza di così detti "intermediari". Nella polemistica e memorialistica europea (in particolar modo polacca), quest'ultimo motivo ricorre sempre con frequenza e investe ogni aspetto della vita sociale, politica e religiosa: l'assolutismo e la tirannia turche si nutrirebbero proprio della totale assenza di anelli di congiunzione tra il vertice e la base, i quali invece, di per sé, garantiscono lo sviluppo delle società evolute²².

In Mickiewicz, come si è detto, mancano i motivi di ogni radicalizzazione in questo senso. Nulla è più lontano dallo spirito delle *Lettere da Costantinopoli* della banalità dello stereotipo. Esse testimoniano coscienza del proprio ruolo, lucidità di analisi e una forte integrità morale, filigrane di una scrittura familiare e diretta, anche laddove il destinatario non appartenga alla cerchia ristretta degli amici intimi. Sopra ogni considerazione, inoltre, emerge con chiarezza un dato inoppugnabile: la costante e faticosa ricerca della Verità, intesa – pur con il suo inevitabile carico di soggettività – proprio come rispondenza con la realtà effettiva, anche nella sua accezione di affermazione di un contenuto ideale o morale. A questa tensione verso la verità fa da ponte un requisito per Mickiewicz indispensabile: una cristallina onestà di comportamento e giudizio. A questo proposito è esemplare l'ultima lettera che egli invia da Costantinopoli, a una sola settimana dalla sua scomparsa. Indirizzata al principe Władysław Czartoryski, accusato di essere un agente incaricato di infangare e ostacolare l'operato di Sadyk Pascià, la lettera è un documento straordinario, una sorta di testamento spirituale. Mickiewicz esordisce in modo inequivo-

cabile: ...nie miałem już serca pójść do was rozmówić się; rozmowa bez zobopólnej szczerości byłaby gadaniną, jeśli nie czym gorszym..., e prosegue lanciando accuse precise e dettagliate, scandalizzato per il comportamento ambiguo e falso del suo connazionale:

Nie było już wątpliwości, żeście przyjechali byli z gotową instrukcją p. Zamojskiego, z wyostrzonym na Sadyk-Paszę nożem. W takim razie należało otwarcie przeciwko niemu wystąpić. Jeśliście go uznali nieużytecznym na dal lub szkodliwym, należało wezwać go, aby ustąpił godniejszemu, lepszemu. Wolno wam było rozprawiać się z Sadyk-Paszą, rozpierać się z nim, walczyć z nim, ale nie godziło się pod jego dachem i u jego stołu knuć przeciwko niemu po cichu. Polacy tak nie czynią.

In quest'ultimo, succinto enunciato, nel quale non si può leggere nessuna ironia dissimulata e nessun plusvalore comunicativo che ne giustifichi la perentorietà, la forza drammatica della consapevolezza del guasto morale viene subito di seguito ulteriormente rafforzata dalle ultime, sconsolte parole di Mickiewicz:

Ale [...] jaka [ma być] przyszłość narodowa? – Nie widzę żadnej! Wynurzając wam cały mój stąd smutek, zostaję z winnym szacunkiem najniższym sługą.²³

Note

¹ A. MICKIEWICZ, *Wiersze*, in IDEM, *Dzieła*, t. I, wyd. narodowe, Warszawa 1948, p. 378.

² H. SZYPER, *Adam Mickiewicz. Poeta i człowiek czynu*, Warszawa 1950, pp. 223-224.

³ Come conseguenza del nuovo clima politico instauratosi in seguito al colpo di Stato del dicembre 1851 che aveva portato all'istituzione di un Impero ereditario con a capo Luigi Napoleone (Napoleone III), nell'aprile del 1852 il poeta viene sollevato dal suo incarico al Collège de France. Alcuni mesi dopo, in ottobre, accetterà il modesto incarico di bibliotecario alla Biblioteca dell'Arsenale. Costretto alla quotidianità compressa di chi è sorvegliato in ogni sua mossa, trova rifugio nella sua rinata vena poetica; tuttavia, stando a quanto riportano le cronache, una volta decisa la partenza per l'Oriente decise anche di dare alle fiamme i suoi manoscritti di questo periodo. Cfr. tra gli altri, SZYPER, cit., p. 226.

⁴ In esilio a Parigi, nel suo palazzo dell'Hôtel Lambert, aveva costituito una sorta di rappresentanza diplomatica polacca, ufficiosa, ma di fatto riconosciuta da tutt'Europa.

⁵ Su questo straordinario personaggio cfr. J. CHUDZIKOWSKA, *Dziwne życie Sadyka Paszy*, Warszawa 1971 e Z. SZWEYKOWSKI, *Wstęp do wydania powieści "Wernyhora" Michała Czałkowskiego*, «Archiwum Literackie», XV, *Miscellanea z okresu Romantyzmu*, 2, 1972, pp. 389-415.

⁶ *Déjà depuis le commencement des hostilités, Mickiewicz s'était vivement intéressé aux conséquences qui en résulteraient pour la Pologne. En avril 1854, il avait présenté une note à l'Empereur, où il l'engageait à pénétrer en Russie par le port de Riga, lui assurant l'insurrection de la Lithuanie et des peuples limitrophes. Maintenant, sollicité par le parti de Czartoryski, il profita de l'unique occasion de se mêler encore une fois aux événements et accepta, avec l'intention de créer en Orient une force morale et militaire au service de l'indépendance de son pays, et, si possible, de mettre à la tête des légions polonaises de l'Orient Charles Różycki, un des chefs les plus capables de l'insurrection de 1831, maintenant to-*

vianiste ardent, chef du Cercle de Towianski, opposé à son propre groupe. Cfr. St. SZPOTANSKI, *Adam Mickiewicz et le Romantisme*, Paris s.d., p. 109.

⁷ Da una lettera del poeta all'amico Armand Lévy. Cfr. SZYPER, op. cit., p. 227.

⁸ Dalla lirica *Grób Potockiej* dei *Sonety Krymskie*. Cfr. A. MICKIEWICZ, *Sonetti di Crimea ed altre poesie*. Testo polacco con introduzione, note e dizionario per uso degli studiosi italiani, a cura di M. Brahmer ed E. Damiani, Roma 1939, p. 30.

⁹ A. MICKIEWICZ, *Listy. Część III. Od roku 1845 do roku 1855*, Warszawa 1955, p. 567. Queste lettere sono state altresì pubblicate, ma solo in parte perché ritenute troppo "tecniche", dal figlio del poeta, Władysław, nel volume A. MICKIEWICZ, *Correspondance (1820-1855)*, Paris, s.d. Cfr. inoltre Lesław M. BARTELSKI, *Mickiewicz na Wschodzie. Opowieść dokumentarna*, Łódź 1971, resoconto romanzato e avvincente di quest'ultimo periodo della vita del poeta.

¹⁰ *Listy*, cit., p. 585.

¹¹ *Ibidem*, p. 577. John Patrick Leonard (1812-1889), irlandese, dal 1834 a Parigi, dove si mantiene insegnando la lingua inglese. Nel 1848 aderì al compatto gruppo degli emigrati politici suoi connazionali, ed entrò in amicizia con Mickiewicz.

¹² *Listy*, cit., p. 582 (Lettera al medico di famiglia S. Gałęzowski, del 19 novembre).

¹³ *Ibidem*, p. 551.

¹⁴ *Ibidem*, p. 552.

¹⁵ *Ibidem*, rispettivamente pp. 553 e 554.

¹⁶ *Ibidem*, rispettivamente pp. 557 e 583 (Lettere al Principe A. Czartoryski e a S. Gałęzowski).

¹⁷ *Ibidem*, cfr. ad es. le pp. 554, 557, 563, 583.

¹⁸ L. MICKIEWICZ, *Adam Mickiewicz. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1888, p. 255.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 274-275 e 276.

²⁰ Sono molti i passi che si potrebbero citare a proposito, presenti sia in Służalski che in Lévy. Cfr. ad esempio, in L. MICKIEWICZ, op. cit., le pp. 276, 288, 292, 320, 321, 323.

²¹ Per queste tre citazioni cfr. L. MICKIEWICZ, op. cit., pp. 286-287.

²² Per una trattazione generale dell'argomento cfr., tra gli altri, M. CICCARIANI, *Il richiamo ambivalente. Immagini del Turco nella memorialistica polacca del Cinquecento*, Bergamo 1991.

²³ *Listy*, cit., rispettivamente pp. 584, 585, 586.

MICKIEWICZ, GLI SLAVI, GLI EBREI

Luca Bernardini
Università di Milano

Droga do Rosji: Stanisław Niemojewski, Mickiewicz e l'ombra del Falso Demetrio

Mickiewicz e il Falso Demetrio. O meglio: Mickiewicz e i polacchi che giunsero a Mosca al seguito dell'Impostore che nel 1605 si impadronì della corona degli zar. A prima vista non pare esserci molto che li leghi. A differenza di almeno uno degli altri due membri della *trójka* romantica, Zygmunt Krasiński, autore di *Agay Han* (1832, pubbl. 1834), Adam Mickiewicz non sembra aver prestato particolare attenzione alla figura del Falso Demetrio. In questo non ci sarebbe poi molto di strano, stanti gli interessi storico-letterari del poeta, orientati alternativamente verso la contemporaneità o l'antichità classica e/o slava. C'è comunque un "eppure". Eppure Adam Mickiewicz incontrò o ebbe contatti nel corso della sua esistenza con coloro che – a cavallo degli anni '20 e '30 dello scorso secolo – aprirono una nuova fase nello studio delle relazioni tra Rzeczpospolita e Moscovia nella prima metà del XVII secolo, e che più in dettaglio si occuparono della figura dell'Impostore. Mickiewicz fu sicuramente in contatto con Pavel Muhanov: in una sua lettera del maggio del 1841, scritta a Parigi, Mickiewicz lo ringrazia per i *vos contes russes* (MICKIEWICZ A. 19558, p. 398), ed è assai probabile che il poeta alludesse allo *Sbornik Muhanova*, pubblicato a Mosca nel 1836. Non è certo da escludere che Muhanov gli fosse conosciuto anche nella sua qualità di curatore della prima edizione completa del *Początek i Progres Wojny Moskiewskiej* dello *hetman* Stanisław Żółkiewski (*Rukopis' Getmana Żółkiewskiego*, Moskva 1835). Sempre sulla base della stessa lettera¹ è possibile ipotizzare che a Parigi Mickiewicz abbia fatto la conoscenza di Aleksander I. Turgenev, curatore degli *Historica Russiae Monumenta* (TT. I-III, Petropoli 1841-48), al cui interno venne pubblicata per la prima volta una testimonianza polacca di prima mano sulle vicende

dell'Impostore moscovita: parte del diario variamente attribuito a Rożniatowski, Dyamentowski o Stadnicki², nonché un corposo frammento del già edito *Dyaryusz dziejów Moskiewskich i legacyj I.I. M.M. p.p. Posłów, Pana Mikołaja Oleśnickiego z Oleśnice Kasztelana Małogoskiego, i Pana Alexandra Korwina Gosiewskiego, Starosty Wieluńskiego Sekretarza I. K. Mości. Spisany w roku MDCVI w Moskwie*³. Aleksander Turgenew fu a Parigi *parokrotnie* (MICKIEWICZ A. 19558, p. 458, nota 1) e tra l'altro nel 1842, quando avrebbe assistito alle lezioni del poeta al Collège de France⁴.

Una decina d'anni prima del suo arrivo a Parigi Adam Mickiewicz aveva fatto la conoscenza di uno dei pionieri occidentali degli studi sulla "Dimitriade", quell'abate Sebastiano Ciampi cui – durante il soggiorno fiorentino del novembre del 1829 – consegnò una lettera di presentazione e un esemplare della *Historia Polska* di Lelewel⁵. Lelewel non prestò mai un'attenzione particolare alle vicende della "Dimitriade", non fosse altro che per gli ambiti cronologici delle sue opere dedicate alla storia della Polonia: la *Historia Polska do końca panowania Stefana Batorego* (del resto pubblicata postuma, nel 1863: quella consegnata a Ciampi doveva pertanto essere una copia manoscritta) arriva ovviamente al 1587, la narrazione della *Polska odradzająca się* parte dal 1795. Accenni al Falso Demetrio sono comunque contenuti nei *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane* (1837), dove lo storico parlava del presunto Dimitrij Ivanovič come dell'autentico figlio di Ivan il Terribile⁶, sulla base di una convinzione già espressa durante le lezioni del corso di *Dzieje powszechne* tenute per l'Università di Vilna tra il 1822 e il 1824, quando aveva accennato a un Boris Godunov *pewny, że brat ostatniego wielkiego kniazia Dymitr był (1591) zamordowany*, mentre invece *Dymitr znalazł się w Polsce* (LELEWEL J. 1959, p. 501). Successivamente – sviluppando la sua *Paralela Hiszpanii z Polską* – Lelewel sembra aver sottoposto a revisione critica il giudizio sull'autenticità del presunto Dimitrij Ivanovič, quasi certamente derivato dalla lettura dei *Dzieje Panowania Zygmunta III* di J. U. Niemcewicz⁷. Con Ciampi e Lelewel era in contatto anche un altro "demetriologo" ben conosciuto a Mickiewicz, Konstanty Słotwiński, primo editore del *Początek i Progres Wojny Moskiewskiej* di Żółkiewski⁸, autore di una tragedia storica sull'Impostore (mai pubblicata, peraltro), direttore dell'Ossolineum dal 1831 fino al 1834, anno del suo arresto a opera delle autorità austriache, ed editore clandestino di alcune delle opere più agitative del vate romantico: *Do Matki Polki* (1833), le *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1833) e *Reduta Ordona* (1832)⁹. Nel concreto comunque, Mickiewicz si è occupato delle vicende della *Dimitriade* soltanto nell'ambito delle lezioni al Collège de France, e più specificamente nel corso della XXXIX lezione dell'anno accademico 1840-1841 (secondo semestre): qui, sulla falsariga della *Istorijskago Rossijskago* di Karamzin, Mickiewicz ricostruiva la morte del piccolo Dimitrij Ivanovič e la farsesca indagine sulle sue cause voluta da Boris Godunov. Sembra che in buona sostanza l'intero episodio sia stato sollevato dal poeta/docente per polemizzare con la storiografia russa e per mettere in dubbio l'attendibilità delle fonti documentarie conservate negli archivi imperiali: *Mówilem już Panom, jak trudno jest poznać dokładnie historię moskiewską tych czasów. Pisarze rosyjscy bowiem, czasem ze złą wiarą, zaciemniają*

w interesie dynastycznym opowiadania kronikarzy epoki, akta zaś państwowe są dostępne tylko dla historiografów urzędowych (MICKIEWICZ A. 1955^d, pp. 202-203). E poco oltre: *Akta śledztwa* [si tratta dell'inchiesta sui fatti di Uglič affidata da Boris Godunov ad Andrej Kleśnin e Vasilij Šujskij] *świadczą, że dla prawdy historycznej dokumenty rządu rosyjskiego nic nie przynoszą, jeśli bowiem dostojnicy państwa i Cerkwi mogli tak bezwstydnie klamać, to coś można teraz unosić z aktów jakiegoś rządcy, jakiegoś gubernatora prowincjonalnego* (MICKIEWICZ A. 1955^d, pp. 203-204). Singolare comunque l'amnesia riguardante le vicende del Falso Demetrio che sembra aver colpito Mickiewicz durante la sua carriera di docente universitario: nel corso della quarantunesima lezione, il poeta si limita a riportare: *na koniec wojewoda sandomierski Mniszech gromadził w tymże czasie niewielki zastęp krewnych, przyjaciół, sąsiadów i zaciężnego żołnierza, aby zrzucić z tronu Godunowa i na głowę córki włożyć koronę carycy moskiewskiej* (MICKIEWICZ A. 1955^d, p. 222). Gli studenti del Collège de France avrebbero potuto non avere la benché minima idea di come fosse accaduto che la figlia del palatino di Sandomierz avesse avuto l'opportunità di cingere la corona di zarina, ma questo non sembra essere interessato più di tanto al loro profetico docente¹⁰. I motivi di una tale dimenticanza possono essere molteplici, ma è abbastanza chiaro che – nella visione “messianica” del destino storico della Polonia – l'ammissione del fatto che la Rzeczpospolita fosse ricorsa a pratiche che avrebbero potuto essere ispirate dal mai abbastanza disprezzato Notaio Fiorentino, su cui si erano scagliati gli strali dell'oratore all'inizio del corso, probabilmente avrebbe potuto dare adito a qualche perplessità nell'uditorio, e pertanto si preferì tralasciare l'episodio, che a suo tempo non aveva mancato di interessare Mickiewicz¹¹.

Si è visto come i pochi accenni alle vicende della *Dimitriade* contenuti nelle lezioni al Collège de France scaturiscano dalla lettura della *Istorijsk Gosudarstva Rossijskago* di Karamzin. Con un attento – e celebre – lettore di Karamzin, Mickiewicz aveva lungamente discusso durante il suo soggiorno moscovita. All'amicizia tra Puškin e Mickiewicz Wacław Lednicki (LEDNICKI W. 1924) ha attribuito la facilità con la quale Puškin nel *Boris Godunov* fu in grado di dipingere un'ampia serie di scene che vedono la partecipazione di personaggi polacchi e dove sono sottolineate con precisione le differenze tra la cultura polacca e quella russa. Puškin e Mickiewicz si incontrarono in una Mosca ridotta al silenzio dalla repressione antidecabrista: Mickiewicz ebbe l'occasione di ascoltare Puškin che recitava alcuni brani del *Boris* in casa del principe Vjazemskij il 29 settembre o nell'ottobre del 1826 all'hotel Europa (FISZMAN S. 1956, p. 64). Secondo alcune testimonianze, Puškin avrebbe eliminato dal *Boris Godunov* una scena il cui carattere episodico gli era stato fatto notare dal poeta polacco¹². Ai tempi della stesura della tragedia, il giudizio di Mickiewicz sul *Boris Godunov* fu positivo, anche se non riguardava la totalità dell'opera: in una lettera inviata ad Antoni Edward Odyniec da Mosca nel marzo del 1827 il poeta scriveva che *Napisał teraz [Puškin] tragedię “Borys Godunow”; znam jej scen kilka, w rodzaju historycznym, dobrze pomyślane i szczegóły piękne* (MICKIEWICZ A. 1955^f, p. 329). Il giudizio sulla totalità dell'opera sarebbe stato un po' diverso. Nell'articolo pubblicato su

«Le Globe» del 25 maggio 1837 a proposito di *Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie*, Mickiewicz riferiva come il dramma di Puškin venisse ritenuto dai russi al livello delle opere di Shakespeare, ma come altresì *nie podzielał ich mniemania* (MICKIEWICZ A. 1955^c, p. 300), in quanto il poeta al momento della stesura era troppo giovane per essere in grado di dare vita a figure storiche, e che pertanto *była to tylko próba dramatu*. Il dramma comunque presentava interesse per particolari, dettagli, *całe sceny przedziwne*, e di grande originalità andava considerato il prologo. In particolar modo, non sorprendentemente, Mickiewicz era rimasto colpito dal fatto che fossero state le facoltà profetiche del giovane novizio a consentire al monaco Pimen di concludere la stesura del suo *letopis*¹³. Quel novizio, non occorre ricordarlo, è Griška Otrep'ev, sulla cui identificazione col Falso Demetrio né Karamzin, né Puškin, né – a quel che sembra – Mickiewicz, nutrivano alcun dubbio. Da un punto di vista funzionale, sembra che alla visione puškiniana (mediata dalla lettura mickiewicziana del *Boris*) di una storiografia che prende le mosse da facoltà divinatorie, possa essere affiancata, ancorché giustapposta, quella di una storiografia che presenti *ipso facto* capacità profetiche (*Do Joachima Lelewela*, 1822)¹⁴, che in seguito nell'universo artistico di Mickiewicz diverrà poesia: dalla *Pieśń Wajdeloty* del Konrad Wallenrod, dove la figura dello *śpiewak* lituano si pone al confine tra quella dell'aedo, del sacerdote e del *letopis'ec*, conformemente alla legge di sviluppo delle letterature antico-slave (d'altra parte Halban è pur sempre come Pimen uno *mnich siwy*), al Konrad poeta e profeta della terza parte dei *Dziady*¹⁵. Samuel Fiszman ha notato come *utwory "Godunow" i "Wallenrod" były więc przedmiotem wzajemnych zachwyków obu poetów, przedmiotem wielokrotnych zapewne rozmów* e ha creduto di ravvisare un *trait d'union* tra le due opere nel loro rispecchiare due analoghe concezioni politiche, basate sulla malinconica constatazione del fallimento della convinzione (genericamente "decabrista") relativa alla possibilità di rivoluzionare gli assetti istituzionali senza un'espressa partecipazione popolare (FISZMAN S. 1956, p. 65). Sembra comunque esservi anche dell'altro ad accomunare la tragedia puškiniana e la *powieść historyczna* di Mickiewicz: l'aver in qualche modo posto in relazione il tema della maschera e del travestimento come strumento di lotta politica con quello della legittimità (o dell'illegittimità) del potere.

Una piccola notazione a margine. La vicenda di Wallenrod come raccontata da Mickiewicz (MICKIEWICZ A. 1955^a, pp. 98-128) ricorda non poco la leggenda di un altro celebre impostore. Konrad, come ben sappiamo, non è il vero Wallenrod: Walter Alf lo ha seguito in Palestina come valletto e

*ów giermek, podejrzany o jego zabicie,
z Palestyny uszedł skrycie
i ku hiszpańskim brzegom zawinął* (V, 157-159)

Questo nuovo e misterioso personaggio combatterà poi valorosamente i mori in Spagna (*Czy Maurów ścigał na kastylskich górach, / Czy Otomana przez morskie odmęty, / W bitwach na czele, pierwszy był na murach, / Pierwszy zahaczał pohańców okręty*

- I, 14-20), e si farà un nome come Konrad Wallenrod, per prendere i voti dell'ordine e divenirne il Gran Maestro. La carriera di Wallenrod ricalca da vicino non le vicende storiche, ma la leggenda del Falso Sebastiano re del Portogallo, presumibilmente morto in Marocco il 4 agosto del 1578 durante la battaglia di Ksar-el-Kebir (Alcázarquivir), e di cui la *vox populi* voleva fosse tornato in Portogallo per combattere le mire annessionistiche sul paese di Filippo II di Spagna. Esiste un concreto personaggio storico, Antonio, figlio illegittimo dell'infante Luis, priore di Crato, che "aveva fatta propria l'immagine tragica di Sebastiano; lo sostituiva e pertanto si confondeva con la leggenda nascente" e che "costituiva una specie di doppione di quel Sebastiano che si attendeva" (BERCÉ Y.-M. 1996, p. 19), dal momento che aveva combattuto ad Alcázarquivir, vi era stato fatto prigioniero ed era riuscito a far ritorno in Portogallo con uno stratagemma ecc. (BERCÉ Y.-M. 1996, pp. 23 e segg.). Altrove ho cercato di dimostrare come le analogie tra la leggenda del Falso Demetrio e quella del Falso Sebastiano confermino una loro equivalenza funzionale all'interno della storia degli stati europei a cavallo tra il XVI e il XVII secolo¹⁶. Qui si può osservare come non sembri proprio che i curatori delle diverse edizioni delle opere complete di Mickiewicz abbiano profuso particolari energie nel cercare di identificare l'Almanzor di *Alpuhara*: *Postać Almanzora, obrońcy Alpuhary, nie jest historyczna, ale samo imię jest w dziejach i w literaturze. Almanzorem nazywali Hiszpanie sławnego wodza Maurów z w. X, który miał przydomek arabski Al-Mansur (od Boga obdarzony zwycięstwem)*¹⁷. Eppure non sembra difficile identificare l'eroe di *Alpuhara*. Almanzor è la grafia spagnola del soprannome arabo al-Mansûr ("colui che è stato fatto vincitore per mezzo di Dio"): quello cui si riferisce Mickiewicz nel *Wallenrod* è quasi sicuramente il ministro dei califfi omayyadi di Cordova al-Mansur Muhammad b. Abdallah Abu Amir Ibn Abi Amir (366 eg./976), che intraprese guerre fortunate nel Marocco e nel Nord della Spagna, sconfiggendo la coalizione di Leòn con Castiglia e Navarra, e che morì durante una campagna contro la Castiglia nel 393 eg./1002 (SCHREIBER H. 1982, pp. 193 e segg.). Ma non fu l'unico a fregiarsi di un simile soprannome: tra gli altri ci fu - ed è quello che ci interessa qui - il sultano della dinastia sa'dita del Marocco (986/1012 eg., 1578/1603) - che sconfisse e molto probabilmente uccise il re Sebastiano del Portogallo nella battaglia di Alcázarquivir¹⁸.

Possono bastare questi scarsi - e scarni - dati bio-bibliografici a fornire una giustificazione per l'ipotesi dell'esistenza di un legame tra Mickiewicz e le vicende della "Dimitriade" che non sia semplicemente la volontà di chi scrive? In quanto tali, certamente no, ma occorre tener presente ciò che a suo tempo fu notato da Aleksandr Brückner: una delle conseguenze della massiccia partecipazione polacca alle vicende legate alla comparsa in Moscovia dei "Falsi Demetri", sicuramente fra le meno prevedibili ma altrettanto certamente fra le poche che avrebbero lasciato un segno di continuità e di permanenza, sarebbe stata quella che lo studioso polacco ha definito una "vittoria della letteratura" (BRÜCKNER A. 1900, p. 192). Fra i frutti a medio termine della riflessione letteraria sugli avvenimenti che avevano avuto luogo fra Cracovia e Mosca nei primi anni del Seicento, si possono far rientrare a pieno titolo le prime traduzioni polacche delle *Relazioni Univer-*

sali di Giovanni Botero¹⁹, della *Sarmatiae Europae Descriptio* di Alessandro Guagnino²⁰, e di Orazio²¹. Ora, con l'Orazio di Sebastyan Petrycy – medico, traduttore di Aristotele – un Orazio *silnie pomoskwiony*, entrò sicuramente in contatto il giovane Mickiewicz²²: quasi un presagio del suo proprio futuro destino, se è vero che Petrycy – per usare le parole di W. Ogrodziński, studioso della fortuna d'Orazio in Polonia (OGRODZIŃSKI W. 1935, p. 19) – *Jest on pierwszy w szeregu tych tłumaczy polskich poety wenuzińskiego, którym ta poezja osładzała i skracala czas niewoli [...]* (essendone i successori Wacław Rzewuski, Ignacy Potocki e Aleksander Krajewski). Non fu probabilmente Mickiewicz il miglior traduttore polacco d'Orazio, se stiamo al lapidario giudizio di Ogrodziński (*Nie przekładami Horacego ugruntowali swoją sławę trzech młodzi romantycy: Adam Mickiewicz, Bohdan Zaleski i Seweryn Goszczyński. Najlepiej z nich postąpił Mickiewicz, który swych przekładów udzielił tylko kolegom* – OGRODZIŃSKI W. 1935, p. 119), ma non è escluso che qualche sparsa eco di quelle letture sia rintracciabile nell'*Oleszkiewicz* dell'*Ustęp*. La seconda ode del primo libro di Orazio, *Iam satis terris nivis atque dirae*, è – non troppo inopinatamente – dedicata da Petrycy *Do Moskwy* (al posto del Cesare Ottaviano dell'originale), e la grandine oraziana è sostituita da un *deszcz niezwykły* (PETRYCY S. 1609, p. A ii). L'*incipit* della seconda strofa saffica presenta un endecasillabo (*w mieście y w okrag miasta wody wszędzie*) che in ogni caso ricorda più Geremia 51,42 (*ascendit super Babylonem mare / multitudo fluctuum eius operta est: wystąpiło morze na Babylon, pokryte jest mnóstwem fal jego*)²³ che non l'originale oraziano. Se per questa strofa si possono quindi ipotizzare in ogni caso comuni (a Mickiewicz e Petrycy) reminiscenze bibliche²⁴, per i versi 121-126 dell'ultimo componimento dell'*Ustęp* (*Bo piorun, w martwe gdy bije żywioty, / Zaczyna z wierzchu, od góry i wieży / Lecz między ludźmi naprzd bię w doły / I najmniej winnych najpierw uderzy...* – MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 305) a me è venuto fatto di pensare ai *lotnobiłne pioruny* invocati da Petrycy su Mosca (nell'edizione del 1609 compare la glossa: *Lotnobiłne pioruny zowie które lecąc biiq* – PETRYCY S. 1609, p. A ii). Fatto salvo l'ovvio carattere di *topos* dell'invocazione alle saette affinché amministrino la giustizia divina nelle città degli uomini, siano queste state la Roma di Orazio, la Mosca di Petrycy o la Pietroburgo di Mickiewicz (per la Babilonia di Geremia, vedi oltre)²⁵, non si può comunque fare a meno di notare come – presi a sé – i versi 121-126 di *Oleszkiewicz* costituiscano una sorta di criptocitazione della quarta strofa della decima ode del secondo libro di Orazio nella traduzione di Petrycy: *Wysokim drzewem wiatr częstokroć władnie / Im większa wieża tym ciężey upadnie, / Na zbyt wysokie góry z każdej strony / Lecą piorony* (PETRYCY S. 1609, p. B ii v)²⁶.

Se da un punto di vista dei riferimenti testuali diretti, quindi – con una sola eccezione che vedremo in seguito – non sembra esservi molto che leghi Mickiewicz alla *Dimitriade*, è indubbio che dal punto di vista dell'esperienza biografica il poeta rivisse molte delle situazioni sperimentate dagli internati polacchi nella Moscovia dei Falsi Demetri. Si pensi soltanto all'uso "crittografico" di citazioni bibliche, quale quello fatto dal poeta nella celebre lettera indirizzata a Jan Czeczot e Tomasz Zan (che gli rinfacciavano i rapporti di ami-

cizia con i russi) e inviata da Mosca il 5/17 gennaio 1827: *Cytujesz Moabitów: [...] powiem szczerze, że nie tylko jestem gotów jeść trefny bifszyk Moabitów, ale nawet mięso z ołtarza Dagona i Baala...* (MICKIEWICZ A. 1955^f, p. 315). Quasi due secoli e mezzo prima, alla fine del 1606, affermava in una delazione alle autorità zariste il polacco Jan Sadowski, a proposito della permanenza dei fratelli Stadnicki in Moscovia, che un italiano in residenza coatta a Mosca aveva fatto pervenire ad Andrzej Stadnicki una lettera in cui *pisal po latyne ot knig, to Lazar' voskres, butto rostriga živ*²⁷. Sicuramente Adam Mickiewicz condivise più di uno stato d'animo con Stanisław Niemojewski, *podstoli koronny*, giunto a Mosca esattamente 230 anni prima al seguito di Maryna Mniszech, e autore di memorie che costituiscono forse la testimonianza più importante ed esaustiva della *Dimitriade* da parte polacca (NIEMOJEWSKI S. 1899)²⁸. Ora, alla Russia sono in egual misura legate due opere di Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, là concepito, scritto e pubblicato, e l'*Ustęp* alla terza parte dei *Dziady*, che della Russia tratta in modo esplicito: "*Ustęp*" *jest generalną rozprawą z Rosją* (WEINTRAUB W. 1982, p. 254)²⁹. Non per una coincidenza, ma per un'analogia di situazioni esistenziali, capita di trovare alcune notazioni comuni al *Pamiętnik* di Niemojewski e alle due opere mickiewicziane. In primo luogo si può parlare di una comune percezione polemica, quasi aggressiva del territorio moscovita, dello spazio geografico e della presenza umana:

*Oko nie spotka ni miasta, ni góry,
Żadnych pomników ludzi ni natury;
Ziemia tak pusta, tak niezaludniona,
Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.*

(*Droga do Rosji*, vv. 9-12; MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 267)

E ancora: *ziemia ta niezaludniona* ma che – *och dziwo!* – *Już niejednego jest matką narodu*. Per Jurij Lotman (LOTMAN Ju. M. 1998, p. 38): "[...] il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, è relativo allo spazio abitativo creato dall'uomo". Viene da aggiungere che tanto più elevata è questa simbolicità nella percezione *letteraria* del territorio e dello spazio architettonico. La constatazione del carattere disabitato delle terre russe aveva assunto una connotazione di *topos* polemico già all'epoca della *Dimitriade*. Nelle memorie dei partecipanti polacchi alle vicende della *Smuta* i moscoviti sono ricorrentemente accusati – in modo più o meno esplicito – di aver voluto mistificare il dato demografico, o di aver cercato di mascherare agli occhi degli osservatori stranieri la reale configurazione urbanistica e sociale del territorio. Scriveva a questo proposito Paweł Łęczycki (ŁĘCZYCKI P. 1609, Cz. I, p. 3) nella sua traduzione delle *Relazioni universali* di Botero, che i moscoviti *maszką iakąś zwierzchnią nas mamili ale iusz ią teraz odkryjemy*. Niemojewski (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. 153) – per esempio – si fece un impegno di sottolineare come *wieś rzadka po wszytkiej Moskwie, tylko tu i ówdzie między zaroślą chałupa*. Paweł Łęczycki (1609, Cz. III, p. 53) ha dimostrato notevole sensibilità per il problema dell'accertamento della reale consistenza de-

mografica della Moscovia. Se Botero, sulla scorta delle informazioni contenute nei *Commentarii* di Possevino, aveva attribuito a Mosca una popolazione di 30.000 abitanti, l'autore della traduzione polacca si premurò di specificare che *lecz tymi czasy w roku 1608 niemasz iuż tak wiele, bo ich wybito y uytopiono*. Un suo compagno di prigionia intraprendeva una dura polemica con Alessandro Guagnino, reo di aver descritto Vologda come un centro di una certa rilevanza: *Miasto nierówno jest mniejsze w osadzie, nikczemniejsze, niż Jarosław. Zamkowa osada osobna. Obrona jego daleko słabsza i bez porównania, niżli kosmografowie opisują* (DYJAMENTOWSKI W. 1901, p. 140)³⁰. Dal canto suo, al momento della ristesura in chiave di memorie del proprio diario moscovita, il *podstoli* Niemojewski (1899, p. 12) ridusse Możajsk, inizialmente descritta come un *Miasteczko niezłe*, a una *Niemala gromada chałup, co oni miastem zowią*. Mickiewicz è quindi sicuramente in buona compagnia nella sua pretesa, un po' forzata, di trovare "spopolata" la pianura russa. E nella volontà di stabilire un collegamento "lotmaniano" tra spazio architettonico e ideologia sottintesa alla "struttura globale del mondo".

*Gdzieniegdzie drzewa, siekierą zrabane,
odarte i w stos złożone poziomy,
tworzą kształt dziwny, jakby dach i ścianę,
i ludzi kryją i zowią się – "domy".*

(*Droga do Rosji*, vv. 58-61: MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 269)

Wacław Lednicki (LEDNICKI W. 1966) ha letto il complesso di *Droga do Rosji* alla luce di alcune sorprendenti coincidenze testuali con la prima epistola filosofica di Pëtr Čaadaev, chiedendosi se l'aforistico *Pierre le Grand ne trouva chez lui qu'une feuille de papier blanc* (ČAADAEV P. 1970, p. 203) non dovesse qualcosa – o più di qualcosa – alla *Kraina pusta, biała, i otwarta / Jak zgotowana do pisanja karta*³¹. In realtà, c'è anche un'altra frase di Čaadaev che ben si attaglia all'atmosfera dominante nella composizione di Mickiewicz, e che la mette direttamente in relazione con le osservazioni effettuate a suo tempo da Niemojewski: *Tandis que le monde se reconstruisait tout entier, rien ne s'édifiait chez nous: nous restions blottis dans nos mesures de soliveaux et de chaume* (ČAADAEV P. 1970, p. 59). Niemojewski (1899, p. 171), a proposito degli edifici di abitazione moscoviti, aveva notato che *zameczku żadnego własnego nikt nie ma, tylko dworce drewniane, z okrągłego, nieciosanego drzewa budowane, w których rzadka świetlica; pospolicie czarne izby, pogotowiu obicia nie pyta*³². Aggiungeva a questo riguardo Paweł Łęczycki (1609, Cz. I p. 161): *ledwie u Dumnego Boiarzyna, abo u kupca przedniego znajdziesz białą izbę, i to nędznie pobudowaną, z malemi okienkami, z piecami nikczemnymi, nakrycie ich deskami łupanymi z drzewa*. Per un altro osservatore esterno di cose moscovite, Giles Fletcher, l'impiego di legno grezzo dell'architettura moscovita sembrava corrispondere a precisi criteri di razionalità e praticità, nonché di conformità al clima: *This building seemeth farre better for their cuntrye, then that of stone and bricke: as being colder and more dampish then their wooden houses, specially of firre, that is a dry and warme wood* (FLETCHER G. 1591, p. 19). Un com-

mentatore polacco non avrebbe mai potuto prendere in considerazione un'ipotesi del genere: non avrebbe avuto infatti alcun dubbio sul fatto che la selvaggia e disorganica architettura lignea moscovita dovesse essere considerata solamente come una conseguenza della tirannide autocratica, come una diretta derivazione del sistema politico vigente nel paese. Nella prima stesura delle sue memorie, Niemojewski si era limitato a riportare nel dettaglio le tecniche costruttive che caratterizzavano gli edifici moscoviti, sottolineando l'impiego di legno non squadrato, la presenza di porte così basse da doversi chinare per entrare, e il fatto che i tetti non erano coperti da *gonty* (assicelle) ma soltanto da cortecce di betulla. Nella successiva redazione del suo *pamiętnik*, il *podstoli* avrebbe specificato che la costruzione di case di legno squadrato in Moscovia non aveva luogo non per un qualche motivo casuale o per ignoranza dei processi costruttivi, ma in quanto esplicitamente proibita:

Za Iwana, Wielkiego Kniazia, jeden bojarzyn, będąc posłem w Polsce, przypatrywał się budowaniu naszemu i przyjachawszy, kazał sobie z ciosanego drzewa izbę postawić; o czym dowiedziawszy się Wielki Książ, kazał pospólstwu wszytek on dom, błotem popłuskawszy, rozrzucić, powiedając, że mu się chce równać pospolitemu człowiekowi. Także w miasteczkach, a pogotowiu wieśniakom, nie wolno sobie świątlic budować, jako się na inszem miejscu wspomniało (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. 173).

Accade così che i versi di *Droga do Rosji* trovino una glossa non del tutto casuale in un "commento" scritto con tre secoli di anticipo. Talvolta le parole di Mickiewicz sembrano riecheggiare quelle dei predecessori: *Niemala gromada chałup, co oni miastem zowią* (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. 12); *I taki domów pułk zowie się: grodem* (*Droga do Rosji*, v. 68).

La stessa terra priva di riferimenti storici e architettonici è attraversata da slitte e carri la cui folle velocità è proiezione della volontà di potenza e di dominio dell'autocrate:

*Leci kibitka; żandarm powoźnika
Wali kulakiem, powoźnik żołnierzy
Wali byczyskiem, wszystko z drogi zmyka,
Kto się nie umknął, kibitka nań wbieży.*

(*Droga do Rosji*, vv. 139-142: MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 271)

Niemojewski a suo tempo era stato personalmente testimone dell'incredibile efficienza e rapidità dei corrieri moscoviti, e si era ben chiarito i motivi della loro tempestività. Dovendo inviare una lettera di risposta al *Velikij Knjaz'* quando si trovava in un villaggio a più di cento miglia da Mosca, il *podstoli* raccomandò al corriere di consegnarla con celerità. La risposta lo tranquillizzò: *-Nie frasuj się; bym nie miał na podwodach tego słam, które zład są do Moskwy, piątego dnia uciec, pewniebym wziął knuciem i w turmieby siedział, zład rozumieć sam możesz, jeśli się kwapić nie będę bez twojego*

upominania. Niemojewski ha spiegato con chiarezza quale fosse la ragione di tanta velocità: *tak niepodobną rzecz ubiegają w krótkim czasie, chociaż za to przysługi żadnej nie masz, ale karanie; knuciem i turmą nieomylnie i nazacniejszego dworanina witają, gdzieby się opóździł, czego pilnując, zapisują zaraz, kiedy wyjeżdża* (NIEMOJEW-SKI S. 1899, p. 287). Un suo compagno di prigionia, Wacław Dyjamentowski (1901, p. 139), non ebbe alcun dubbio nel vedere in un rapporto di diretta dipendenza velocità e crudeltà: *jamą każdą wieś zowią, która na podwodach siedzi, a porządek taki, że za godzinę kilkaset podwód stanie, a to dla dziwnego okrucieństwa, które się dzieje nad tymi chłopcy, bo gdy zamieszkają namniej, tak ich karzą: Postawią rządem chłopcy wszystkie i zaszedszy trzej z końca z palcatami dużymi, po trzy razy każdy każdego chłopca zatnie swym kijem po nogach, a obszedszy rząd, znowu tak długo witają, aż podwody będą.*

La Droga do Rosji – disegnata dall'autocrate tracciando col pollice una linea retta sul territorio – è transitata prevalentemente da convogli militari (e c'è qualcosa di Čadaeviano nella sottolineatura che le strade russe non furono concepite tenendo conto delle esigenze di industriosi mercanti e delle loro carovane):

*I po tych drogach któż jeździ? – Tu cwałem
Konnica wali przyprószona śniegiem,
A stamtąd czarnym piechota szeregiem,
Między dział, wozów i kibitek walem.*

(Droga do Rosji, vv. 109-112: MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 270)

Di che esercito sia e dove stia andando veniamo informati in un'altra composizione dell'*Ustęp, Przegląd wojska*:

*Zagrzmiały trąby – to konne orszaki
I rozmaitsze, ulanów, husarów,
Dragonów: czapki, kirysy, kołpaki -
Myślałbyś, że tu kapelusznik jaki
Rozłożył składy swych różnych towarów;
W końcu pułk wjechał: chłopcy gdyby hlaki,
Okute miedzią jak rząd samowarów,
A spodem pyski końskie jako haki.
Pułki w tak różnych ubiorach i broniach
Najlepiej będzie rozróżnić po koniach;
Bo tak i nowa taktyka doradza,
I z obyczajem ruskim to się zgadza.*

(Przegląd wojska; vv. 67-78: MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 288)

Niemojewski aveva ricevuto la stessa impressione di eterogeneità, trascuratezza e miseria osservando le uniformi della guardia del corpo del Falso Demetrio, composta da alabardieri e arcieri:

Stało około tych namiotów hosudarskich arcerzów 100, drabantów 200 z alabarty. Arcerze ci, chociaż nie w barwie byli, ale mieli przecie każdy jaki taki ubiór jedwabny na sobie, w płaszczach wszyscy, za alabarty, u nich toporzyska okrycone drutem srebrnem. Drabanci zaś bez płaszczów, alabarty już inakże i bez drutu, w sukniach ladajakich, w czarnych, w skórzanach, rozmaitych, jedni z szpadami, w bóciech kowanych albo baczmagach, drudzy z szabliskami kozackimi, w trzewikach albo w skórzniach, in summa znać było rzemieślniki, alias kanalie. (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. 16)

Per il *pan podstoli* gli *strelcy*, o archibugieri, non avevano un aspetto migliore *w zupanach tylko, każdy w inakżej sukni, z pętlcami po pas*. Corrosivo il commento di Niemojewski sull'abbigliamento della fanteria: *Może się rzec, że woźnic na gromadzie trudno się ma więcej ujrzeć, na których oni bardziej byli, niż na piechotę poszli*. Qualcosa comunque differenziava i soldati del Falso Demetrio dai loro successori descritti da Mickiewicz: *To ich samo tylko zdobilo, że każdy w białej czapeczce*. Notevole la comune insistenza sull'aspetto dei copricapi militari.

Anche nel caso della disamina degli armamenti russi, per Mickiewicz come per Niemojewski (1899, p. 136) l'eterogeneità è sinonimo di cattiva organizzazione e di inefficienza: la dotazione di armi dei soldati moscoviti apparve al *podstoli* gravemente insufficiente, consistendo per lo più in bastoni con un chiodo infilzato nella punta, o in *samostrzały* costruiti in modo rozatamente artigianale: *laskę przydłużem skórą brzozową obwinąwszy, a powrózkiem schyloną, drudzy na rzemieniu kości sztukę, albo żelaza uwiązawszy, niesie*. Niemojewski (1899, p. 291) ricordava di aver incrociato a qualche miglio da Perejaslavl', mentre stava tornando verso Mosca, le truppe che al comando di Michajl Skopin Šujskij erano state inviate da Vasilij Šujskij a difendere Novgorod: *z różnem orężem, z łuki, z rusznicykami, z rohatynami, a siła ich, co szabel nie mieli*. La fanteria di Kostroma era costituita da *chłopstwo oszarpane, w kurpiach; i biedniey siekiery nie mieli, prócz goździ na końcu lasek, które barziej na kostury poszły, aniż na piki albo szefeliny*. Di nuovo la stessa sintonia di percezioni: *chłopy gdyby hlaki* da una parte³³, *chłopstwo oszarpane* dall'altra...³⁴

Non ho in mano alcun elemento concreto per ipotizzare una lettura da parte di Mickiewicz delle memorie del *podstoli* Niemojewski, pubblicate da Aleksander Hirschberg soltanto nel 1899³⁵. Eppure, al di là della consonanza nel modo di trattare l'immagine del territorio moscovita e di coloro che vi abitano, corre – tra il *pamiętnik* secentesco e l'opera del poeta romantico – un unico, preciso, anche se quasi sicuramente casuale, riferimento testuale³⁶. Nella sua analisi della fortuna del tema dell'“*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*” *w literaturze i historii polskiej*³⁷, Mieczysław Inglot (INGLOT M. 1971, p. 57) non è andato al di là della constatazione che il verso 625 del IV libro dell'*Eneide*, abilmente adattato da Mickiewicz alle esigenze profetiche del *Konrad Wallenrod* (*Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości*, VI, v. 237 – MICKIEWICZ A. 1955^a, p. 137), è *znany i co najmniej od XVII w. funkcjonujący w kulturze nowożytnej*³⁸. L'affermazione è valida forse al di là di quanto lo stesso Inglot potesse sospettare, dal momento

che fino dagli inizi del XVII secolo la citazione dell'*exoriare* sembra svolgere quella *tkwiącą w nim potencjalnie funkcję profetyczną: zakłęcie i prorocstwo* che lo studioso polacco vedeva come adempita prevalentemente – se non esclusivamente – in epoca romantica. Lamentando il proprio destino di esule in Moscovia, lagnandosi della perfidia, della rozzezza e della crudeltà dei suoi carcerieri, il *podstoli* Niemojewski – augurandosi il risveglio dal sonno degli eroi sarmatici – vaticinava con Didone l'avvento di un vendicatore per la nazione oppressa: *O ospałości i nieczułości narodu naszego, którzy przez taki wiek cierpiał tak podlego a hardego nieprzyjaciela! Przynajmniej teraz, za tą krzywdą naszą, "exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor"* (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. 221). Pur tenendo conto del fatto che il vaticinio di Didone rappresenta uno dei brani dell'*Eneide* connotato dalle maggiori potenzialità dal punto di vista di un suo sfruttamento letterario o polemistico, e che – come ha osservato Roman Pollak (POLLAK R. 1969, p. 24) – fino alla metà del XVII secolo *w literaturze faktycznie panowała "Eneida", czytana w oryginale* – è difficile non essere colpiti dall'occorrenza dello stesso tipo di connessione con la "questione nazionale" polacca. Inglot ha riportato un'osservazione di Tadeusz Sinko a proposito del fatto che la frase virgiliana sarebbe stata incisa sulla tomba di Żółkiewski *którego mścicielem został Jan III Sobieski* (INGLOT M. 1971, pp. 65-66). In realtà, notava Inglot, la frase non figurava originariamente sul monumento, ma vi fu incisa proprio per volere dello stesso Jan III Sobieski, che quella tomba restaurò nel 1677³⁹. In sostanza, la funzione profetica della frase virgiliana sarebbe stata artatamente escogitata dal furbo successore (e pronipote) dello *hetman*. Eppure Żółkiewski con la frase virgiliana – o almeno con un ipotetico ruolo di vendicatore della oppressa nazione dei Sarmati – ebbe davvero a che fare, e persino in vita. È Petrycy (1609, p. A ii v) – sempre nella stessa ode *Do Moskwy* – a ipotizzare nello *hetman* colui che vendicherà il sangue polacco sparso all'alba del 27 maggio del 1606:

*A iakoż Pan Bóg srogo rozgniewany
Będzie za taki mord wasz ubłagany?
Tobie to służy przybądź z Lechów wielu
Możny Mścicielu
[...]
Bądź ty ŻÓŁKIEWSKI zwycięstwuy uczczony
Bądź CHOTKIEWICZE Marsem zaiuszony
Przybądź na pomstę z iazmem na złe plemię
Moskiewską ziemię.*

E davvero lo fu Żółkiewski – molto più di un Chodkiewicz o in fondo dello stesso Sobieski – lo *mściciel naszych kości* evocato da Niemojewski, Petrycy e Mickiewicz, grazie al trionfo di Klušino e al vittorioso ingresso delle sue truppe al Cremlino (1610).

Un'ultima annotazione a margine, una suggestione più che altro. Il tema profetico in *Wallenrod* – ben lungi dal limitarsi alla citazione virgiliana contenuta nel *Pożegnanie* – attraversa l'opera con ricorrenti "affioramenti". Uno dei più importanti fra questi è sicuramente il vaticinio di Halban contenuto nella *Pieśń Wajdeloty (Tak na dźwięk pieśni*

kości spod mej stopy / W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły; IV, 209-210 – MICKIEWICZ A. 1955^a, p. 102), una parafrasi di Ezechiele 37,7. Parafrasi bibliche non mancano né nel *Wallenrod* né nell'*Ustęp*. In *Oleszkiewicz*, lo si è visto, è Geremia 51,42 ad essere chiamato in causa. Ezechiele, Geremia: profeti, d'accordo, ma di chi parlano? Non è detto che lo facessero realmente, ma a lungo si è ritenuto che evocassero il flagello degli Sciti: *earlier Biblical scholars construed the earliest oracles of Jeremiah as prompted by the Scythian invasions* (REDFORD D. B. 1993, p. 440)⁴⁰. Si trova a questo proposito nella *Encyclopædia Biblica* che *it is exceedingly probable that in MT the Scythians are referred to as Ashkenaz [...] in Gen. 10₃ I Ch. 1₆ Jer 51₂₇* (CHEYNE T. K., SUTHERLAND BLACK J. 1903, col. 4330)⁴¹. Sempre nella stessa voce della *Encyclopædia Biblica* troviamo citati una serie di critici che hanno ravvisato in Ger. 2-4 precisi riferimenti agli Sciti (CHEYNE T. K., SUTHERLAND BLACK J. 1903, col. 4333), e che *it has also been maintained that the Scythians are alluded to under the names Gog and Magog* (CHEYNE T. K., SUTHERLAND BLACK J. 1903, col. 4331). Gog, principe capo di Mesech e Tubal (Ezechiele 39,1): la convinzione relativa alla provenienza dei Moscoviti da Mesech era sicuramente parte del patrimonio culturale di coloro che giunsero nella città russa al seguito dell'Impostore o di Maryna Mnischech. Uno dei frutti letterari della "Dimitriade" fu la traduzione polacca ad opera di Marcin Paszkowski della *Sarmatia* di Alessandro Guagnino, del 1611⁴². Qui (PASZKOWSKI M. 1768, p. 473) si annota che *wzięła tedy Moskwa imię swe od Mosocha syna Japhetowego* (quindi da Gen. 10,2), prendendo per buona la fantasiosa – e notevolmente polemica – teoria etnogenetica riferita dallo scrittore veronese⁴³. Mickiewicz dal canto suo cita il passo biblico immediatamente precedente la prima profezia contro Gog (Ezechiele, 38). Una coincidenza? Quasi sicuramente, anche se talvolta certe piccole sviste fanno sospettare che coincidenze del genere possano non essere del tutto fortuite. Il curatore dell'edizione nazionale delle opere di Adam Mickiewicz, Konrad Górski, in una sua nota a *Konrad Wallenrod*, IV, 209-210 (MICKIEWICZ A. 1955^a, nota a p. 280), identifica la citazione dalle scritture in Ezechiele 38, 1-11: *lapsus calami* o ... *lapsus freudiano*?

In conclusione, vaticini più o meno riusciti a parte, l'unico dato certo è che la tendenza a trovare nella letteratura (quella antica: la Bibbia, Orazio, Virgilio) gli strumenti per una rivincita nei confronti dello *zdradliwy Moskwicin* o dello *przyjaciół Moskal* – ben lungi dall'essere una caratteristica dell'irredentismo messianico romantico – si era già consolidata più di due secoli prima della comparsa delle opere di Mickiewicz, forse in una diversa situazione geo-politica, ma sicuramente sotto lo stesso cielo.

Bibliografia

- BERCÉ Y.-M. (1996). *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1996, pp. XV, 457;
- BRÜCKNER A. (1900), *Tragedya Moskiewska. Szkice historyczne*, «Przegląd Polski», Rok XXXV, 1900, Kwartał I-II, TT. 137-138, pp. 191-223, 59-87;

- CHEYNE T. K.; SUTHERLAND BLACK J. (eds.) (1903), *Encyclopædia Biblica*, "Scythians", Volume IV, Q to Z, London, Adam and Charles Black, 1903, coll. 4330-4339;
- ČAADAEV P. (1970), *Lettres philosophiques adressées à une dame*, présentées par François Rouleau, Paris, Librairie des Cinq Continents, s.d. (1970), pp. 237;
- DYJAMENTOWSKI W. (1901), *Diariusz Wacława Dyjamentowskiego*, in *Polska i Moskwa w pierwszej połowie wieku XVII*, wydał Aleksander Hirschberg, Lwów, Nakładem zakładu im. Ossolińskich, 1901, pp. 11-166;
- FISZMAN S. (1956), *Z problematyki pobytu Mickiewicza w Rosji*, PIW, Warszawa 1956, pp. 91;
- FLETCHER G. (1591), *Of the Russe Common Wealth or Maner of Governement by the Russe Emperour*, London, Thomas Charde, 1591, in: *Russia at the Close of the Sixteenth Century Comprising the Treatise "Of the Russe Common Wealth", by Dr. Giles Fletcher; and "The Travels of Sir Jerome Horsey"*, Hakluyt Society, First Series, No. XX-MDCCCLVI, Reprinted, edited by Edward A. Bond, Burt Franklin, Publisher, New York, New York, s.a., pp. [CXXXIV] 152;
- INGLOT M. (1971), "Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor." w literaturze i historii polskiej, «Pamiętnik Literacki», LXII, 1971, fasc. 1, ss. 58-80;
- LEDNICKI W. (1924), *O Puszkynie i Mickiewiczu słów kilka*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, pp. 48;
- LEDNICKI W. (1966), *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History*, Kenikat Press Inc., Port Washington N.Y., 1966, pp. 420;
- LELEWEL J. (1959), *Wykłady kursowe z historii powszechnej w Uniwersytecie Wileńskim. 1822-1824*, in Joachim Lelewel, *Dziela*, T. III, PWN, Warszawa 1959, pp. 797;
- LELEWEL J. (1961^a), *Dzieje Polski Joachim Lelewel potocznym sposobem opowiedział, do nich dwanaście krajobrazów skreślił*, in Joachim Lelewel, *Dziela*, T. VII, PWN, Warszawa 1961, pp. 409;
- LELEWEL J. (1961^b), *Historyczna Paralela Hiszpanii z Polską...*, in Joachim Lelewel, *Historia Polski Nowożytniej, Dziela*, T. VIII, PWN, Warszawa 1961, pp. 215-263;
- ŁĘCZYCKI P. (1609), *Relatiae Powszechne*, Część I, Część III, Kraków, w Drukarni Mikołaja Loba, 1609, pp. 320, 212;
- LOTMAN Ju. M. (1998), *Architektura v kontekste kul'tury*, «Architecture and Society/Architektura i obščestvo», 1987, 6, pp. 8-15, ediz. ital.: *L'architettura nel contesto della cultura*, in Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 169;
- MICKIEWICZ A. (1955^a), *Dziela*, T. II, *Powieści poetyckie*, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 290;
- MICKIEWICZ A. (1955^b), *Dziela*, T. III, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 437;
- MICKIEWICZ A. (1955^c), *Puszkini i ruch literacki w Rosji*, in Adam Mickiewicz, *Dziela*, T. V, *Pisma prozą*, Część I, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 295-303;
- MICKIEWICZ A. (1955^d), *Dziela*, T. IX, *Literatura słowiańska*, Kurs Pierwszy, Półrocze II, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 270;
- MICKIEWICZ A. (1955^e), *Dziela*, T. XI, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci. Rok 1842-1843*, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 627;
- MICKIEWICZ A. (1955^f), *Dziela*, T. XIV, *Listy*, Część I, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 639;

- MICKIEWICZ A. (1955B), *Dzieła*, T. XV, *Listy*, Część II, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 703;
- NIEMOJEWSKI S. (1899), *Pamiętnik Stanisława Niemojewskiego (1606-1608)*, wydał Aleksander Hirschberg, we Lwowie, Nakładem Zakładu N. Im. Ossolińskich, 1899, pp. 336;
- OGRODZIŃSKI W. (1935), *Polskie przekłady Horacego*, Kraków, Nakładem PAU, 1935, pp. 379;
- PASZKOWSKI M. (1768), *Kronika Sarmacyi Europejskiej Alexandra Hrabi Gwagnina...*, Kraków, G. Lob, 1611, ediz. consultata: Marcin Paszkowski, *Kronika Sarmacyi Europejskiej Alexandra Hrabi Gwagnina...: Kronika Wielkiego Xięstwa Moskiewskiego... Księgi VII*, sta in Franciszek Bohomolec [wyd.], *Zbiór Dziełopisów Polskich...*, Tom IV, Warszawa 1768, pp. 473-576;
- PETRYCY S. (1609), *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego na utulenie żalów*, w Krakowie, W Drukarni Bazylego Skalskiego, Roku Pańskiego 1609, pp. R iii v;
- POLLAK R. (1969), *Od Renesansu do Baroku*, PWN, Warszawa 1969, pp. 332;
- REDFORD D. B. (1993), *Egypt, Canaan, and Israel in Ancient Times*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, second edition, 1993 (1992), pp. XXIII, 440;
- SCHREIBER H. (1982), *Gli arabi in Spagna*, Garzanti, Milano 1982, pp. 277;
- WEINTRAUB W. (1954) *The Poetry of Adam Mickiewicz*, Mouton & Co, 'S- Gravenhage, 1954, pp. 302;
- WEINTRAUB W. (1982), *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1982, pp. 453;
- WISŁOCKI W. T. (1935), *Tajne druki Zakładu Ossolińskich*, Lwów 1935, pp. 37-48.

Note

¹ *Peut-être moi-même me trouverai-je assez de courage pour aller chez M. Tourgeniew* (MICKIEWICZ A. 1955^b, p. 399).

² In polacco il diario è stato pubblicato parzialmente da Józef SZUJSKI in *Maryna Mniszkówna i obaj Samozwańce*, sta in *Dzieła Józefa Szujskiego*, T. II: *Opowiadania i Roztrząsania naukowe*, Kraków 1885, pp. 274-296; la prima edizione integrale è avvenuta grazie ad Aleksandr Hirschberg, come *Diariusz Wacława Dyjamentowskiego*, sta in Aleksandr HIRSCHBERG, *Polska i Moskwa w pierwszej połowie wieku XVII*, Lwów, Nakładem zakładu im. Ossolińskich, 1901. In russo è stato pubblicato come *Dnevník Maryny Mnišek*, in N. G. USTRJALOV, *Skazaniia sovremennikov o Dimitrii samozvance*, Sanktpetersburg 1834, Čast' IV, pp. 1-109; Turgeniev lo avrebbe pubblicato di nuovo come *Rzeczy polskich w Moskwie za Dymitra opisane, przez jednego tam obecnego. Roku MDCV do roku MDCIX*, negli *Historica Russiæ Monumenta*, Petropoli 1841, T. II, pp. 155-196 sulla base di una copia mutila (il diario vi è condotto soltanto fino al 09/12/1607) dell'originale eseguita per Albertrandi; sempre con l'attribuzione della paternità a Marcin Stadnicki sarebbe stato stampato come *Istoriia Dimitrija Moskovskago i Maryny Mnišek ...*, a cura di A. A. Titov, «Russkij Arhiv», 1906, Kn. 2, N° 5, pp. 129-174; e successivamente come *Dnevník Maryny Mnišek 1607-1609. Po rukopisi Krakovskago Muzeja Knjazja Čartoryjskago No. 1633*, sempre a cura di A. A. Titov, Moskva 1908; nel 1995 è uscito per intero come *Dnevník Maryny Mnišek* (perevod V. N. Kozljakova, S. Peterburg, D. Bulanin, 1995, p. 200) sulla base della copia (mutila) del manoscritto 1633 della biblioteca Czartoryski di Cracovia effettuata a suo tempo per A. A. Titov, posta a confronto con le edizioni di Turgeniev, dello stesso Titov, con l'edizione di Hirschberg e un microfilm dell'intero manoscritto 1633. I criteri adottati per l'edizione appaiono chiaramente discutibili, essendosi basata su di una congerie di testi mutili quando, per stessa ammissione del curatore, il testimone sicuramente più autorevole è il manoscritto 1654 della biblioteca Czartoryski.

³ Sempre negli *Historica Russiæ Monumenta*, a cura di A. I. Turgeniev, Petropoli 1842, T. II, pp. 92-135; anche in questo caso sulla base del manoscritto "Albertrandi", mutilo: In questa edizione, infatti, gli avveni-

menti narrati dal diario arrivano solamente fino al 15 giugno 1606, mentre nell'edizione pubblicata da Edward Raczyński, intitolata *Poselstwo od Zygmunta III Króla Polskiego do Dymitra Iwanowicza Zara Moskiewskiego, (Samozwańca) z okazji jego Zaslubin z Maryną Mniszchówną*. Wydane z rękopismu, Wrocław 1837, la narrazione giunge fino al 1608.

⁴ Si veda a questo proposito la lettera inviata da Mickiewicz a A. I. Turgenev da Parigi il 6 febbraio 1842, e riportata in MICKIEWICZ A. 1955^B, pp. 457-58.

⁵ Ciampi aveva all'epoca già pubblicato l'*Esame critico con documenti inediti della storia di Demetrio d'Iwan Wasiliewitch Gran Duca di Moscovia* (Firenze, 1827), e stava raccogliendo il materiale per i tre volumi della *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze [...] dell'Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali*, Firenze 1834-42.

⁶ [...] Mniszech i Wiśniowieccy osadzili na tronie moskiewskim, 1605, Dymitra. Niedługo się jednak Maryna Mniszchówna, tego Dymitra małżonka, tronem ruskim cieszyła; Szuyjcy, 1606, zabili Dymitra i Moskwę od Polaków oswobodzili. Nie przestali jednak panowie polscy fałszywie na tron carski prowadzić Dymitrów. Marynie koniecznie się carową być chciało (LELEWEL J. 1961^a, p. 155). La spaziatura è mia.

⁷ Nella *Paralela* (LELEWEL J. 1961^b, p. 230) troviamo semplicemente che *w Moskwie, skoro na Fiedorze ród panujących zdawał się gasnąć, tron carski wystawiony został na wdzierstwa możnych lub awanturników* e che pertanto *wdała się w to szlachta polska (1605 do 1619 [1618]) lat 13 i wiodła Dymitrów*: nel momento in cui Dimitrij Ivanovič diviene uno dei "tanti" Dimitri, è evidente che devono esserci fondati dubbi sulla sua identità.

⁸ Stanisław ŻÓŁKIEWSKI, *Historia wojny moskiewskiej aż do opanowania Smoleńska*, Lwów 1833, Wytwórnia Narodowa Ossolińskich: si tratta di un'edizione incompleta, realizzata su un manoscritto mutilo: la prima edizione completa sarà quella – già ricordata – pubblicata due anni dopo a Mosca.

⁹ Le date tra parentesi sono quelle delle edizioni clandestine dell'Ossolineum: vedi WISŁOCKI W. T. 1935, pp. 37-48.

¹⁰ Al punto che i curatori del *Wydanie jubileuszowe* (MICKIEWICZ A. 1955^d, p. 664) si sono sentiti in dovere di apporre una nota, anche se piuttosto lapidaria: *Mniszech – mowa o niesławnej wyprawie dla poparcia Dymitra Samozwańca*.

¹¹ Potrebbe sembrare che un'analogia forma di amnesia abbia riguardato – sempre nel contesto delle lezioni al Collège de France – *Agaj-Han* di Krasinśki, di cui – come è noto – il poeta-docente sottopose a lunga e dettagliata disamina la *Nieboska komedia*: in realtà, Mickiewicz durante il terzo corso di lezioni si occupò di poesia, del dramma, di filosofia, senza fare alcun riferimento al romanzo, ritenuto un genere scarsamente utilizzabile ai fini della letteratura messianica. Buffo destino, poi, quello di Machiavelli nell'opera di Mickiewicz: a suo tempo non era forse stato l'ispiratore di Konrad Wallenrod ("bisogna essere volpe e leone...")?

¹² La scena in questione sarebbe quella tra Grigorij e il monaco malvagio che precedeva l'episodio del colloquio tra Pimen e Grigorij nel monastero dei Miracoli (FISZMAN S. 1956, p. 65).

¹³ *To jego powiadanie, którego znaczenia on sam nie pojmuje, stanowi uzupełnienie kroniki mnicha, pozwala przewidzieć przyszłość i staje się proroczym symbolem całego dramatu* (MICKIEWICZ A. 1955^c, p. 301).

¹⁴ Vedi a questo proposito quanto osservato da Riccardo PICCHIO ("Il cultore di storia viene così trasformato in profeta") in *Genesi ed evoluzione del pensiero di A. Mickiewicz*, in *Adam Mickiewicz. Pagine scelte*, a cura di Giovanni Maver, Italpress, Milano 1956, p. 295.

¹⁵ Le due fasi del giudizio sul *Boris Godunov* trovano una sintesi nell'affermazione effettuata durante la sedicesima lezione del terzo corso (1842-43) sulla letteratura degli slavi, quando Mickiewicz spiegò che il dramma era *pod względem formy naśladownictwo dramatów Szillera i Szekspira. Lecz Puszkina niesłusznie zaciętni dramci do sfery ziemskiej. W prologu pozwala nam się domyślać działania świata nadprzyrodzonego, wkrótce jednak zapomina o tym zupełnie, a pod koniec sztukę wypełnia tylko intryga polityczna* (MICKIEWICZ A. 1955^e, pp. 120-121).

¹⁶ Vedi la recensione a Yves-Marie Bercé, *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, «Comparatistica», Annuario della Società Italiana di Comparatistica Letteraria, Anno VIII, 1996, pp. 178-183; *Di alcuni studi recenti sul Falso Demetrio*, «Ricerche Slavistiche», XLVII, 1997, pp. 365-388. Lo stesso destino "giudiziario" accomuna il Falso Demetrio, lo pseudo Sebastiano e il supposto Konrad Wallenrod, tutti accusati *O fałsz, zabójstwo, herezję, zdradę* (Konrad Wallenrod, V, 178).

¹⁷ Così Konrad GÓRSKI, *Objaśnienia wydawcy*, in MICKIEWICZ A. 1955^a, p. 281. Non va meglio nella precedente edizione delle *Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza* (Tom II: *Poematy*, wyd. i objaśn. Tadeusz Pini, Nakład Księgarni H. Altenberga we Lwowie), dove il curatore si limita ad osservare che Almanzor è uno *nieznane historyi nazwisko, utworzone prawdopodobnie z arabskiego "El-mansur" - zwycięski* (nota 3, p. 81).

¹⁸ Vedi la voce "al-Mansur" dell' *Enciclopedia Italiana*, T. XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, edizione del 1949 (1951), p. 158.

¹⁹ Paweł ŁĘCZYCKI, *Relacje powszechne*, Kraków 1609: sia nel caso di Petrycy che in quello di Łęczycki la stesura della traduzione è avvenuta direttamente *in loco*, in Moscovia, durante la permanenza forzata (di un anno e mezzo nel caso di Petrycy, e di ben 27 mesi in quello di Łęczycki) dei due autori in qualità di "internati". A proposito delle vicende moscovite e dell'operato letterario di Łęczycki si veda Janusz TAZBIR, *La réception de la traduction polonaise des "Relazioni universali"*, in: *Botero e la "ragion di stato"*, atti del convegno in memoria di Luigi Firpo, a cura di A. Enzo Baldini, Olschki, Firenze 1992, pp. 417-434.

²⁰ Marcin PASZKOWSKI, *Kronika Sarmacyi Europejskiej Alexandra Hrabiego Gwagnina* ..., Kraków 1611.

²¹ Sebastian PETRYCY, *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego* ..., Kraków 1609.

²² Vedi la lettera inviata a Józef Jeżowski da Kowno in data 9/21 ottobre 1819: *Bawiąc w Szczorsach blisko tygodnia [...] przeczytałem wiele rzeczy, a co najważniejszego, tłumaczenia Horacjusza Petrycego* (MICKIEWICZ A. 1955^f, pp. 26-27).

²³ *Pismo święte w polskim przekładzie w. o. Wujka t.j. i w. o. Styś t.j.*, III wyd. popraw., Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków, 1962, p. 1031.

²⁴ Per quanto riguarda il rimando a Geremia 51 contenuto in *Oleszkiewicz*, vedi WEINTRAUB W. 1954, p. 189. In uno studio successivo Weintraub (WEINTRAUB W. 1982, p. 258) ha approfondito l'argomento, spiegando come *powódz Petersburga ujmuję jednak Oleszkiewicz w kategoriach nie zniszczenia, ale "próby", świadectwa gniewu Bożego*.

²⁵ Wiktor Weintraub (WEINTRAUB W. 1982, p. 260) ha messo in rapporto questo specifico fenomeno atmosferico col fulmine che nell'agosto del 1824 uccise il dottor Béc e che *trafił w malego płonka prześladowczej maszyny*, avendo risparmiato Novosil'cev. L'episodio, ovviamente, ritorna nella terza parte del *Dziady*.

²⁶ Credo che l'ipotesi della criptocitazione possa trovare una conferma non solo nel ricorrere dell'immagine della saetta che si abbatte su torri e vette montuose, ma anche nel suo impiego metaforico in rapporto ai destini (Mickiewicz) e ai comportamenti (Orazio/Petrycy) umani. Rispetto all'originale latino, la quinta strofa della traduzione di Petrycy è "metereologicamente" più vicina al clima di *Oleszkiewicz*: al posto dell'inverno oraziano troviamo - non credo soltanto per sineddoche - che *jeden Bóg niebo gdy chce wypogodzi / Gdy chce d i d z e m grodzi*. [La spaziatura è mia].

²⁷ Cioè che il Falso Demetrio era in vita: vedi *Sbornik Imperatorskogo Russkago Istorického Obščestva*, T. 137, izdal S. A. Belokurov, S. Petersburg 1882, p. 377.

²⁸ Il testo in questione consiste nella rielaborazione in chiave memorialistica di un diario di viaggio. Gli avvenimenti descritti coprono un periodo di tempo che va dall'aprile 1606 all'ottobre 1608, e riguardano il viaggio effettuato a Mosca al seguito del corteo di Maryna Mniszech, nonché i due anni di "internamento" a Beloozero e Vologda scontati in conseguenza del *coup* col quale Vasilij Šujskij riuscì a eliminare il presunto Dimitrij Ivanovič nel maggio del 1606.

²⁹ Weintraub (WEINTRAUB W. 1982, p. 263 e segg.) riporta l'ipotesi, piuttosto contestata negli studi critici, che la prima redazione dell'*Ustęp* abbia avuto luogo in Russia, per poi essere rielaborata a Dresda.

³⁰ Il *kosmograf* col quale polemizzava Dyjamentowski è quasi certamente Alessandro Guagnino, l'autore della *Sarmatia*.

³¹ Lednicki ha dedicato particolare attenzione alla questione dei rapporti tra Mickiewicz e Čaadaev soprattutto nel primo capitolo del libro, *Russia and the West (Čaadaev, Mickiewicz, Puškin, Lermontov and Custine)*, pp. 22-104.

³² Fra le caratteristiche della trascuratezza che sembrava connotare l'aspetto delle città moscovite, per Niemojewski rientrava anche l'assenza di lastricati, che nella pavimentazione stradale erano sostituiti da passerelle di legno e fascine.

³³ Certo, *chlupy* e non *chlupi* in Mickiewicz, ma non rimandano forse al mondo rurale gli *hlaki*?

³⁴ Niemojewski sembra non aver fatto troppa attenzione al problema delle cavalcature, che invece interessa il Mickiewicz del *Przegląd wojska* sulla base del principio *Że koń, nie człowiek, dobrą jazdę czyni* (v. 80). Ai tempi della *Dimitriade* la questione fu sollevata da Paweł Łęczycki, il traduttore delle *Relazioni universali*. Botero (cit., Parte II, p. 56) aveva affermato che "non ogni cavallo è buono per la guerra", ma Łęczycki (1609, Cz. III, p. 61) avvertì la necessità di una postilla: *a zwłaszcza Moskiewskie szkapły są chude, drobne, lekliwe y twardoustę*; in Mickiewicz *A zaś ostatni [koń] wyglądał jako wrona* (v. 99).

³⁵ Nell'introduzione alla sua edizione del *pamiętnik* di Niemojewski, Hirschberg ha fornito soltanto dati approssimativi a proposito del manoscritto della prima redazione, segnalato come in possesso di una non meglio identificata biblioteca privata di Vilna (*rękopis wileński*): si tratta di un - sia pur labile - appiglio per cercare di ricostruire un legame fra Mickiewicz e le memorie del *podstoli*: vedi NIEMOJEWSKI S. 1899, pp. XXIII-XXIV.

³⁶ Un fugace indizio della possibilità che le strade di Mickiewicz e quelle di Niemojewski si siano incrociate è contenuto in una annotazione di Stanisław Ptaszycki a proposito della *Sćorsovskaja biblioteka grafa Lila-vora Chreptoviča*, (Moskva, Pečatnja A. I. Snegirevoj, 1899, pp. 29-30). Qui scopriamo che nella biblioteca del conte Chreptowicz, che sappiamo essere stata frequentata da Mickiewicz (vedi sopra, nota 22), si trovava un diario dell'arrivo di Maryna Mniszech a Mosca attribuito a Niemojewski. Ptaszycki riporta come la prima pagina del diario conservato a Szczorsy (contenuto in uno dei volumi delle *teki Naruszewicza*) recasse un'annotazione manoscritta di epoca ottocentesca: *Jest to rękopis Stanisława Niemojewskiego podstolego koronnego, który sam był podczas rzezi polaków w Moskwie i czekał po długim więzieniu, gdzie to spisywał 1606. Kopia tego rękopisu z malemi odmianami znajduje się w bibliotece Hrabiego Chreptowicza pod N° 1 in 4-to lecz niezupełnie cała*. Sia Ptaszycki che Hirschberg (DYJAMENTOWSKI W. 1901, pp. 8-9; NIEMOJEWSKI S. 1899, pp. XXVIII-XXXI) sono risolti nel ritenere che si tratti di una copia del diario di Dyamentowski (o Roźniatowski). Ammesso che così sia per il diario descritto da Ptaszycki al numero 126 della sua rassegna dei manoscritti della biblioteca di Szczorsy, rimane da stabilire se il manoscritto *in quarto* al numero 1 (e quindi in una posizione di notevole evidenza, e di cui non si specifica l'età) non avrebbe potuto essere la prima redazione (*lecz niezupełnie cała*) delle memorie del *podstoli*, datate gennaio 1607, e che forse non dovevano differire poi troppo dalla redazione incompleta del diario di Dyamentowski (che in numerosi manoscritti - non soltanto nell'esemplare conservato a Szczorsy - compare come opera di Niemojewski: vedi NIEMOJEWSKI S. 1899, p. XXIX). Per una singolare coincidenza, la copia *in quarto* e incompleta del diario di cui al numero 1 nel 1898 sarebbe risultata mancante, mentre nello stesso anno (quasi negli stessi mesi) proprio Ptaszycki consegnava a Hirschberg (NIEMOJEWSKI S. 1899, p. XXIV) una trascrizione della prima redazione delle memorie di Niemojewski, tratta da un manoscritto a dire il vero *in folio*: il riserbo mantenuto da Ptaszycki e Hirschberg sulla provenienza e la proprietà del manoscritto sicuramente opera del *podstoli* sembra se non altro autorizzare qualche illazione. Nella biblioteca del conte Chreptowicz non mancava il diario di Samuel Maskiewicz, un altro partecipante polacco alle vicende della *Dimitriade*, che verrà pubblicato nel secondo tomo dello *Zbiór Pamiętników historycznych o dawnej Polsce* di Julian Ursyn Niemcewicz (Lwów 1833).

³⁷ Devo la segnalazione di questo articolo alla cortesia del dott. Andrea Ceccherelli.

³⁸ Per sostanziare l'assunto, Inglot (1971, p. 58, nota 1) rimanda a G. BÜCHMAN, *Geflügelte Worte. Der Zitateschatz des deutschen Volkes*, Berlin 1930, p. 153: è evidente quindi la mancanza di un'indagine sulla fortuna del tema più specificamente nella cultura polacca secentesca.

³⁹ Inizialmente sulla tomba compariva un disico polacco: *Tobie, wrogu, na postrach, / Tobie, przechod-*

niu, na wzór, mentre su un altro monumento fatto erigere a Cecora dalla moglie dell'*hetman* nel 1621 era presente l'oraziano *Dulce et decorum pro patria mori*. Vedi INGLOT M. 1971, p. 66.

⁴⁰ Anche se, aggiunge Redford, *current trends date these chapters much later and tend to impune the historicity of the incursions*.

⁴¹ Se si accetta l'identificazione di Aschenaz con gli Sciti si rischia di complicare l'interpretazione della citazione biblica contenuta nell'*Oleszkiewicz*, me ne rendo conto: se Pietroburgo è la Babilonia di Geremia, è un po' buffo che si evochino gli Sciti per punirla. Per questo ho parlato di suggestione.

⁴² Marcin PASZKOWSKI, *Kronika Sarmacyi Europejskiej Alexandra Hrabiego Gwagnina* ..., Kraków, G. Lob, 1611. Gli scarsi dati biografici a disposizione non ci permettono di stabilire se Paszkowski abbia preso attivamente parte alle vicende della *Smuta*, ma la *vis polemica* impiegata contro i moscoviti in opere come *Postilek Bellony saurumackiej szlachetnemu rycerstwu Dymitra cara przeciw Szujskiemu i inszym zdrajcom jego* (Kraków 1608) e nella stessa traduzione della *Sarmatia*, nonché il fatto che abbia pubblicato le sue opere a iniziare dal 1608 - anno della liberazione dei prigionieri polacchi in Moscovia - possono far sospettare una qualche forma di coinvolgimento personale nella *Dmitriade*. Vedi la voce "Marcin Paszkowski" in *Polski Słownik Biograficzny*, Tom XXV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich - Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1980, pp. 301-302.

⁴³ L'ipotesi etnogenetica contenuta nella *Sarmatia* aveva un'esplicita finalità politica. All'inizio del testo originale di Guagnino, al posto della derivazione vecchio testamentaria di Paszkowski, si trova l'onesto riconoscimento da parte dell'autore del fatto che per lui i moscoviti rimangono una *obscura initio gens*, e che l'unica origine plausibile per il nome della città la si può spiegare in quanto a *fluvio gentili Moskwa dicto præterlabente*. Dopo ben quarantaquattro pagine di descrizioni di torture ed efferatezze commesse da Ivan il Terribile, Guagnino spiega che *gens ipsa fera sive Moscht siquidem a Mesech dicti, ac si dicas, homines arcus extendentes. Hanc Moschis crudelitatem, morumque feritatem, semper attribuerunt*. Pur consapevole delle finalità polemiche dell'affermazione guagniniana, Paszkowski (1768, p. 473) ha finito addirittura col riportarla nell'*incipit* della descrizione della Moscovia come una semplice informazione storiografica. Per l'originale guagniniano Vedi *Sarmatiæ Europææ Descriptio [...] Alexandri Gwagnini Veronensis*, "Moscoviæ Descriptio", Cracoviæ 1586, p. 1, p. 2, p. 47 v.

Vladislav Chodasevič e il suo "dziad" Adam Mickiewicz

In Russia nessuno scrittore straniero è stato tradotto più di Mickiewicz, che talvolta è stato fatto anche oggetto - ad esempio, dal suo traduttore Nikolaj Semenov (1823-1904) -, di un vero e proprio culto¹. Tra gli artisti russi, nessuno più di Vladislav Chodasevič può vantare un legame più stretto col grande poeta polacco. Una serie di molteplici fili collega infatti le figure dei due scrittori: circostanze esterne e esperienze interiori, luoghi dell'anima e peregrinazioni del corpo.

Le circostanze esterne sono sorprendenti: entrambi figli di padre polacco e di madre di origine ebraica, entrambi appassionati di studi filologici e studenti della facoltà di Lettere (rispettivamente a Vilna e a Mosca), entrambi morti nell'emigrazione, senza aver presagito, all'inizio, l'irrevocabilità della propria condizione di esuli. Entrambi passati progressivamente, nell'emigrazione, dalla poesia alla prosa: saggistica, storia della letteratura, giornalismo. E per di più, legati da un vincolo di parentela in linea collaterale. Al novero delle circostanze esterne si può aggiungere il fatto che Chodasevič tradusse Mickiewicz, ne approntò un'antologia poetica e gli dedicò alcuni saggi critici. Il fatto che i più di trecento articoli critici dello scrittore russo non siano ancora raccolti, e talvolta nemmeno individuati, fa sì che questo studio non possa avere pretese di completezza.

Vladislav Felicianovič Chodasevič fu poeta, storico e critico della letteratura, saggista, memorialista e traduttore. Era nato a Mosca il 16 (28) maggio 1886, ultimo di sei figli. Il padre, Felician Ivanovič (1835-1911), all'epoca cinquantaduenne, era figlio di un nobile polacco di origine lituana che aveva partecipato all'insurrezione del 1830-31, pagando l'adesione alla causa rivoluzionaria con la fuga (1833), la perdita dei possedimenti e dei beni (BP, p. 6). Dopo aver studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, Felician Ivanovič aveva dovuto rinunciare alla carriera artistica e si era dedicato alla fotografia, lavorando prima a Tula, dove aveva anche fatto ritratti fotografici alla famiglia Tolstoj, poi a Mosca, dove aveva aperto il primo negozio di apparecchiature fotografiche della città (era stato lui il primo a commercializzare in Russia il marchio Kodak)². Il figlio lo avrebbe ricordato con tenerezza nella lirica *Daktili* (Dattili, 1927-28)³.

La madre del poeta, Sofija Jakovlevna (1844?-1911), era figlia dell'"ebreo russo rinnegato"⁴ Jakov Aleksandrovič Brafman (1824-1879), noto pubblicista ebreo convertito all'ortodossia, autore di libri violentemente antisemiti, tra cui *Kniga Kagala* (Il libro del qahal, Vil'no 1869) e *Evrejskie bratstva* (Le confraternite ebraiche, 1888). Brafman, originario di Minsk, era membro della Società Geografica Imperiale ed aveva ottenuto da Alessandro II l'iscrizione nelle liste della nobiltà. Sofija Jakovlevna non era cresciuta nella

casa paterna, ma era stata allevata in Lituania dalla famiglia dei principi Radziwiłł, che l'avevano fatta battezzare e allevata nella fede cattolica⁵. Era una cattolica osservante e fervente. Madre amorevole, in costante trepidazione per la salute del cagionevole Vladislav, nato quando lei era quarantaduenne, in famiglia era la custode delle tradizioni culturali polacche e cattoliche: *Mama! Molitva, ljubov', vernost' i smert' – eto ty!* (Mamma! Preghiera, amore, fedeltà e morte sei tu! – *Daktili*). Alcuni studi russi⁶ hanno tentato di sminuire l'importanza dell'influenza materna sul poeta per quel che riguarda sia il legame con la Polonia sia la sua fede cattolica. Il primo, come vedremo, è attestato dall'opera poetica e saggistica dell'artista, la seconda, dalle memorie di persone che gli furono vicine, come la Berberova e Ju. Terapiano⁷.

Lasciamo che delle origini familiari parli lo stesso poeta in un delicato brano autobiografico del 1935 che non ho mai trovato citato negli studi sul poeta:

Mio padre nacque esattamente cento anni fa, nel 1835, in quella stessa Nowogródek, che fu la patria di Mickiewicz. In famiglia si tramandava che i miei antenati avessero una lontana parentela con i Mickiewicz. Nelle carte di mio padre non ho trovato conferma di una parentela diretta, ma è indubbio che entrambe le famiglie appartenevano allo stesso ramo della piccola nobiltà e si fregiavano dello stesso stemma. Mio padre abbandonò presto la patria, si recò a Pietroburgo ed entrò all'Accademia di Belle Arti, dove fu allievo di Bruni e compagno di Perov⁸, insieme al quale fece la fame. Finita l'Accademia, mio padre andò a Vilna, dove non rimase a lungo e, dopo essersi sposato, si trasferì definitivamente in Russia: dapprima a Tula, dove nacquero tutti i miei fratelli e sorelle, poi a Mosca. In Russia i miei genitori si ambientarono bene [...]. Nonostante ciò, rimasero ardenti patrioti polacchi, avevano una cerchia d'amicizie soprattutto polacche, ed erano molto amareggiati del fatto che i figli, completamente russificati, non condividessero i loro sentimenti. Essendo il più piccolo, tutte le loro speranze erano riposte in me, sognavano di fare di me un polacco e cercavano anche di tenermi un po' in disparte rispetto agli altri figli, ciò grazie al fatto che ero molto più piccolo. Con me parlavano in polacco, mi compravano libriccini polacchi, la domenica mi portavano alla chiesa polacca. Tuttavia, fecero l'imprudenza di mandarmi a una scuola russa, poi al ginnasio russo e, si capisce, a poco a poco i loro sogni andarono in fumo. (Druz'ja-moskali, VZ, 31.X.1935)⁹

L'amore di Chodasevič per la Polonia e Mickiewicz restò sempre indissolubilmente legato alla figura della madre e ai primi ricordi d'infanzia: padre Owelt, il parroco della chiesa polacca dei SS. Pietro e Paolo, al vicolo Miljutinskij di Mosca (KT, pp. 255-256), i riti della liturgia cattolica, che sarebbero rimasti vividamente impressi nella memoria anche di un altro scrittore russo d'origine polacca: Jurij Oleša¹⁰. I genitori di Chodasevič morirono entrambi nel 1911; a lungo il poeta non volle scrivere né di loro né dell'infanzia; nell'autobiografia *O sebe* (1922) egli assunse il 1916 come *terminus a quo* per iniziare a narrare gli eventi della propria vita. Solo a partire dal 1927-28 i ricordi d'infanzia avrebbero fatto capolino nella sua opera poetica e soprattutto, sempre più imperiosi, nell'opera memorialistica.

Il polacco era per Chodasevič seconda lingua madre, non stupisce quindi che le sue prime traduzioni fossero dal polacco. Non è semplice enumerarle tutte, poiché solo dal 1912 egli iniziò a tenere un elenco delle proprie traduzioni poetiche da lingue straniere, ma per le versioni d'epoca precedente e per quelle in prosa i dati sono incompleti. Per tutto l'arco degli anni Dieci egli volse in russo per i volumetti della collana "Universal'naja biblioteka" poesie e prose dal francese, inglese, armeno, lettone, finlandese, ebraico, polacco. Purtroppo il *corpus* delle sue traduzioni non è ancora stato raccolto. Lavorava spinto dalla necessità economica, talvolta senza grande entusiasmo, almeno a giudicare dal tono delle lettere che scriveva a B. A. Sadovskij¹¹. Nell'antologia della "Biblioteka poeta" *Mastera poetičeskogo perevoda* (1997) egli figura con le sue versioni dall'ebraico¹², considerate in Israele esemplari e recentemente ripubblicate in volume¹³.

Nel 1910 egli tradusse il romanzo *Maryna z Hrubego* (*Marina iz Grubago*), appena uscito, prima parte della dilogia *Legenda Tatr* di K. Tetmajer (1865-1940), di cui nel 1912 tradusse la seconda parte: *Janosik Nędza-Litmanowski*. Nell'elenco sono registrate le versioni di due romanzi di H. Sienkiewicz: *Rodzina Polanieckich* (1895, *Sem'ja Poloneckich*) e *Krzyżacy* (1900, *Mečenoscy*), pubblicate in un'edizione russa in 16 volumi delle *Opere* di Sienkiewicz (1914): la prima versione apparve nell'VIII volume, la seconda nei volumi XII-XIII. Egli volse in russo (*Mefistofel' i drugie rasskazy*) anche prose di K. Makuszyński (1884-1953). In una nota autobiografica del 1920 (praticamente un *curriculum*) Chodasevič indicò, tra le altre sue pubblicazioni, "circa 15 volumi di traduzioni (dal franc. e polacco)"¹⁴. Sulle sue traduzioni di poesia le notizie sono più precise. La prima traduzione poetica, pubblicata nel 1910, fu quella di *Irydion* (*Iridion*) di Z. Krasiński¹⁵. Tra la fine del 1914 e l'inizio del '15 lo scrittore pubblicò le proprie versioni di tre poesie patriottiche di E. Słowski (1872-1926): *Ta, što ne pogibla...* (1914, *Ta, co nie zginęła...*), *Na pepeliščach* (1915, *Na zgliszczach*) e *Vse šli iz tumannoj dali...* (1915)¹⁶.

Il 15 (28) dicembre 1914 Chodasevič scriveva a Georgij I. Čulkov:

Mi consigliate di tradurre poeti polacchi? Ci avevo già pensato, poi, dopo aver riflettuto, ho capito che: 1) di poeti in Polonia ce ne sono tre di numero: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki. Il primo è tradotto, ed è troppo difficile farne una nuova traduzione, che dovrebbe essere migliore delle precedenti, - e i versi di Słowacki e Krasiński sono proprio brutti. Słowacki ha delle buone tragedie, ma anch'esse non così eccelse, come si è soliti dire. Anche la sua lirica è noiosa, retorica e oscura nel senso negativo del termine. I versi di Krasiński non li lodano nemmeno i polacchi, e dire che per loro tutti i polacchi sono geni. 2) Va bene, qualcosa troverò, tradurrò. Ma non lo leggerà nessuno. Del resto, ci penserò ancora su. (SS, t. IV, p. 392)¹⁷

Colpisce, in queste righe, il duro giudizio sull'opera poetica di Krasiński e Słowacki, forse frutto di un giovanile atteggiamento dissacratorio che il tempo avrebbe radicalmente mutato. Altrettanto sorprendente, per un poeta formatosi in ambiente e sensibilità simboliste, il silenzio sotto cui passa l'opera di Norwid e il più macroscopico fenomeno della

letteratura polacca contemporanea: la produzione poetica della *Młoda Polska*, di cui invece mostra di apprezzare la produzione teatrale e romanzesca¹⁸.

Dopo averci pensato su, tra ottobre e dicembre del 1915 egli tradusse quattro liriche di Mickiewicz: *Czatyrdah* (*Čatyrdag*) dai *Sonetti di Crimea*, *Triolet*, *Snuć miłość...* (*Mo-tat' ljubov'...*), *W albumie księcia Golicyna* (*Knjazju Golicynu*), cui si aggiunsero, nel gennaio 1916, il frammento *Nie łam twych rączek, niewiasta młoda...* (*Chor junoszej - devuške*) della I parte di *Dziady* e, nel maggio 1917, *Burza* (*Burja*), ancora dai *Sonetti di Crimea*. Chodasevič tradusse anche un'opera in prosa di Mickiewicz: *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* (1819, *Živilja*), pubblicata, al pari delle poesie¹⁹, nel 1916 sul quotidiano «Utro Rossii». Dopo il 1917 il poeta non tradusse più dal polacco.

Le sue traduzioni poetiche da Mickiewicz sono state raccolte e pubblicate nel 1970 da S. Belza insieme con l'introduzione e il sommario di un'antologia di poesia mickiewicziana, che Chodasevič approntò nel 1922 per le edizioni "Tvorčestvo", presso cui aveva già pubblicato la raccolta poetica *Putem zerna* (Per la via del grano, 1920). Il lavoro era però iniziato alla fine del 1915, quando egli aveva concordato con la casa editrice di M. e S. Sabašnikov la preparazione dell'antologia. Il manoscritto dell'opera, rimasta inedita a causa della partenza dello scrittore dalla Russia e della chiusura di "Tvorčestvo", si trova a Mosca, all'Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arte (RGALI). Scritta di pugno del poeta (poche le traduzioni dattiloscritte), con correzioni a penna, l'antologia s'intitola *Adam Mickevič. Izbrannye stichi v perevode russkich poetov. Sostavil Vladislav Chodasevič*. (Adam Mickiewicz. Versi scelti tradotti da poeti russi. A cura di Vladislav Chodasevič).

L'antologia appare piuttosto smilza: 113 pagine manoscritte. Il curatore era infatti insoddisfatto del livello e della scelta delle traduzioni russe disponibili e riteneva che molte opere, importanti nella poetica di Mickiewicz, non fossero state ancora tradotte. Pertanto inserì nel volume le proprie versioni di *Triolet*, *Snuć miłość...* e di *W albumie księcia Golicyna*, mai tradotte prima di lui²⁰, più le altre sue tre versioni di poesie mickiewicziane. Queste traduzioni sono state analizzate da S. Belza, che ha definito "incontestabile" la loro qualità poetica, ma "diseguale" il livello di fedeltà agli originali²¹. A parere dello studioso, la traduzione migliore è quella di *Czatyrdah*, forse addirittura superiore alla "classica" versione di I. Bunin²². Testimonianza indiretta del valore poetico di queste traduzioni è la pubblicazione di due di esse (*Burja* e *Čatyrdag*) nel volume *Sonety* di Mickiewicz uscito nella prestigiosa collana "Literaturnye pamjatniki" nel 1976²³, in un periodo in cui in URSS l'opera originale del poeta-traduttore, riabilitato nel 1963, era in realtà ancora "all'indice".

Sarebbe interessante ricostruire i criteri cui Chodasevič s'ispirò nella scelta delle poesie e dei traduttori, ma ciò richiederebbe uno studio a sé. Mi limiterò pertanto a qualche considerazione. L'antologia comprende otto tra ballate e romanze, sei sonetti, i *Sonetti di Crimea*, diciannove liriche sparse e cinque frammenti dei poemi²⁴. Tra i traduttori spiccano il curatore, che, insieme con V. Benediktov e L. Medved'ev è presente con sei traduzioni, N. Semenov con cinque, N. Lugovskoj con quattro, con due traduzioni figurano Puškin (*Voevoda* e *Budrys i ego synov'ja*), L. Mej, N. Gerbel', K. Bal'mont, V. Petrov, A. Soko-

lov. La scelta di alcuni traduttori sembrerebbe collegata alla cerchia di amici e collaboratori che Chodasevič aveva negli anni in cui lavorava alle antologie di poesia straniera; egli infatti inserisce l'unica²⁵ versione di Brjusov da Mickiewicz (*Val'bom K. Janiś*) e due di Bal'mont, di cui una poco conosciuta²⁶. Stranamente, Bunin è presente solo con la sua *Alušta noč'ju*, mentre *Stepy Akernańskie* è data nella traduzione di A. Majkov e *Czatyrdah* in quella dello stesso Chodasevič. Severo il giudizio sulle traduzioni di N. Berg, celebre traduttore di *Pan Tadeusz* (1875), rappresentato nell'antologia solo da tre versioni: i sonetti *K Nemanu* e *K Laure* e la lirica *Val'bom Marii Šimanovskoj*.

Immerso in quegli anni in studi filologici, metricista raffinato, Chodasevič sottopone a un vaglio critico le traduzioni esistenti e, in un corposo quaderno, annota il suo giudizio sul loro valore poetico, la fedeltà del senso e delle immagini, la corrispondenza delle misure metriche. Se queste pagine venissero pubblicate integralmente, ne verrebbe fuori un piccolo e prezioso trattato di teoria della traduzione poetica, basato su esemplificazioni pratiche. Ecco, ad esempio, il giudizio sulla traduzione di N. Berg di *Rozmowa* (*Razgovor*), a cui poi Chodasevič preferì la versione di L. Mej:

Nell'originale tutta la poesia è indirizzata all'amata. Nella versione di Berg nella I strofa chissà perché di lei si parla in 3ª persona. La prima riga: "Non ci son più parole, non c'è più ispirazione" esprime un inaridimento spirituale. In M. è il contrario, "Amata! non c'è bisogno di parole!" Più avanti M. si lamenta del fatto che le parole si siano "erose" fino al punto da sembrare morte perfino all'amata. Invece in Berg risulta che ella giustamente si risente del vuoto spirituale di lui, ecc. È evidente che non ha proprio capito il senso che Mickiewicz voleva dare al sonetto.²⁷

Questo il parere sulla versione di Berg (*Večer i utro*) di *Ranek i wieczór*, che Chodasevič avrebbe poi proposto nella versione di N. Gerbel':

Polimetro giambico di 12 versi. Parafrasi che distorce completamente l'originale: in M-č dapprima c'è la descrizione del mattino, poi della sera. In Berg è il contrario. In queste condizioni non si può parlare di esattezza. Non utilizzabile.²⁸

All'antologia era premessa la seguente introduzione:

Il secondo quarto del XIX secolo fu l'età d'oro della poesia polacca. Mai, né prima né dopo, la lira polacca emise un suono così puro ed alto. Tre poeti la cui opera non può essere esclusa dal patrimonio non solo della letteratura polacca, ma della stessa letteratura mondiale, vissero e crearono negli stessi anni. Questi tre sono: Mickiewicz, Slowacki e Krasiński. Per la prima volta nelle loro opere si riflette con adeguata profondità l'anima della Polonia. Essi per primi, e purtroppo solo loro, seppero rendere universale ciò che era atavicamente polacco.

Adam Mickiewicz è il Puškin della letteratura polacca. Ad essa egli per primo aprì il cammino di uno sviluppo nazionale. Egli per primo seppe accostarsi alla crea-

zione popolare e trarre da questa fonte i motivi fondamentali della sua poesia. Prima di lui la letteratura culta polacca era separata dal popolo. Solo nei suoi versi il popolo sentì per la prima volta l'eco dei propri pensieri e delle proprie emozioni.

Mickiewicz è caro alla Polonia però non solo per la sua poesia. In tutta la sua opera e in tutta la sua vita i polacchi trovano riflesso il più alto retaggio spirituale del loro popolo sofferente. Come uomo, Mickiewicz fu uno dei più grandi combattenti per la libertà della patria. Come scrittore, egli disvelò il senso superiore, religioso, di questa lotta. Ecco perché la memoria di Mickiewicz in Polonia è viva come la memoria di un valoroso e di un eroe. In questo senso la sua personalità è diventata nella sua globalità una delle leggende più sacre e più belle della Polonia.

L'opera di Mickiewicz è più nota al pubblico russo che non l'opera di Słowacki e Krasiński. Eppure, bisogna riconoscere che il lettore russo sa poco anche di lui. Quasi nessun russo conosce la lingua polacca. Inoltre in russo esiste solo una raccolta delle opere di Mickiewicz, assai incompleta e per giunta dal costo non accessibile a tutti. Le edizioni "Tvorčestvo" mi hanno proposto di approntare per un'edizione economica un volume di poesie scelte di Mickiewicz nella traduzione di poeti russi. In questo lavoro ho incontrato difficoltà spesso insormontabili.

Innanzitutto, come ho già detto, molti versi di Mickiewicz, significativi talvolta non solo per il valore letterario, ma anche dal punto di vista ideologico, non sono mai stati tradotti, ragion per cui non si è potuto inserirli in questa raccolta. Inoltre molte cose, assai belle in originale, non sono mai state tradotte in maniera soddisfacente. Il livello generale delle versioni da Mickiewicz si è rivelato veramente mediocre. È naturale che io preferisca escludere del tutto una poesia, piuttosto che pubblicarla ancora una volta in una versione cattiva o infedele. Ma anche in questo caso, talvolta ho dovuto essere più condiscendente di quanto avrei voluto verso le traduzioni esistenti. Così ho messo insieme questo volume destreggiandomi tra Scilla e Cariddi, – tra l'assenza totale di traduzioni e il desiderio di escludere quelle insoddisfacenti. Spero che queste spiegazioni giustifichino in parte i suoi difetti. D'altronde spero che anche in questa forma esso raggiunga in una qualche misura il suo scopo: familiarizzare almeno un po' ampie cerchie di lettori con la poesia di Mickiewicz. Se inoltre esso servirà di stimolo ai poeti russi a tradurre Mickiewicz, io considererò raggiunto il mio scopo.

Vladislav Chodasevič²⁹.

Dall'introduzione emerge chiaramente quella che sarà una costante dell'atteggiamento del poeta verso Mickiewicz: grande considerazione e ammirazione più per la statura morale dell'artista e dell'uomo, per il ruolo che egli ebbe nella storia della letteratura e della nazione polacca, che per il valore intrinseco della sua opera letteraria. Chodasevič ribadisce la propria visione, non proprio originale, di una letteratura polacca dominata da una grande triade: Mickiewicz, Krasiński e Słowacki, nei confronti della quale sono già venute meno le riserve espresse nella lettera a Čul'kov del 1914. Non a caso il poeta-critico introduce il paragone tra Mickiewicz e Puškin. Per lui, che Gor'kij definì "po-

ta-classico³⁰, è la tradizione letteraria ciò che crea le radici, l'identità culturale. Per lui Puškin e Mickiewicz, al di là dell'ovvietà del paragone (ripreso tra gli altri da Cz. Miłosz nella sua *Storia della letteratura polacca*³¹), sono figure esemplari, in cui egli trova compiuto l'ideale di poeta e di poeta nazionale. Ma la grande differenza è che, per lui, Puškin è *il poeta per eccellenza*, mentre Mickiewicz è *il poeta-tribuno* che nell'opera letteraria e nella vita ha dato voce e speranza alle sofferenze del popolo polacco, il grande combattente per la libertà dei popoli.

L'amore per Mickiewicz³² non impediva a Chodasevič, scrittore che non aveva nemmeno "una goccia di sangue russo" di essere "la personificazione della Russia"³³. Come poeta, la sua genealogia era esclusivamente russa. Nabokov lo definì: "discendente letterario di Puškin in linea tjučeviana"³⁴. Già i contemporanei avevano individuato nella poesia russa una linea ideale "Puškin-Blok-Chodasevič"³⁵. Nel 1915 lo stesso Chodasevič aveva indicato, tra gli scrittori che avevano maggiormente influito su di lui: "soprattutto Puškin e Deržavin"³⁶. Gli anni 1921-23 sono considerati centrali nella biografia creativa e per il destino letterario del poeta³⁷. Proprio nel periodo in cui lavora all'antologia mickiewicziana, egli appare intento a definire il proprio posto nell'arena letteraria e a creare la propria 'maschera letteraria', attuando un "programma" puškiniano: accreditare di sé l'immagine dell'interlocutore poetico di Puškin, creando forti rimandi intertestuali con l'opera di quest'ultimo. Questi rimandi culminano in quello che è stato definito il "manifesto poetico" di Chodasevič: la lirica *Ne materju, no tul'skoj krest'jankoj...* (Non da mia madre, ma da una contadina di Tula..., 1922) in cui egli sviluppa una serie di paralleli biografici, ideologici e testuali con Aleksandr Sergeevič (il più appariscente dei quali, non l'unico, è l'assimilazione della figura della sua nutrice, Elena Kuzina, alla nutrice di Puškin³⁸).

In questi anni Mickiewicz non appare un referente, un modello poetico per il poeta russo. Si mettano, ad esempio, a confronto due componimenti di Chodasevič scritti a quattro anni di distanza l'uno dall'altro: *Burja*, traduzione (1917) del sonetto mickiewicziano, e l'omonima lirica originale composta nel giugno 1921 e pubblicata nella raccolta *Tjaželaja lira* (La pesante lira, 1922). Nonostante il tema sia lo stesso, nessun elemento del sonetto polacco sembra affiorare alla memoria poetica dell'artista russo: non la struttura strofico-rica del componimento, non il metro, non un'immagine poetica, non la situazione descritta, non il lessico. Diverso, invece, il discorso per quel che riguarda la presenza di Mickiewicz nella riflessione storico-critica e nell'opera saggistica di Chodasevič. Qui il vate polacco occupa un posto di rilievo che, col passare del tempo, diventerà sempre più importante.

Dapprima il nome di Mickiewicz compare nell'opera saggistica di Chodasevič quasi di sfuggita: una volta per un aforisma in una recensione all'Achmatova³⁹ (1918), un'altra volta, nei taccuini (*Zapisnaja knižka*, 1920), esso viene accomunato a quelli di Gogol' e della Rostopčina in una lista intitolata *Pozor* (La vergogna), indicante gli scrittori che avevano trattato il problema della libertà d'espressione in Russia. Alla fine della lista, Chodasevič appunta: "prokljatje Mickeviča" (la maledizione di Mickiewicz, *SS*, t. II, p. 9) -

rimando a un verso di *Do Przyjaciół Moskali* ("Siano maledetti i popoli che uccidono i loro profeti!")⁴⁰ – e fa una considerazione, tragicamente profetica per i destini della letteratura russo-sovietica: "La sto<ria> della poesia (forse, in genere, della letteratura) rus<sa> è la storia dell'annientamento degli scrittori rus<si>" (ivi). In *Koleblemyj tre-nożnik* (Il tripode traballante), un discorso che Chodasevič tenne nel 1921 su Puškin, Mickiewicz è ricordato per la polemica col poeta russo, divampata all'indomani dell'insurrezione polacca e riflessa nel proemio al *Cavaliere di bronzo* puškiniano (KT, p. 201).

Il 22 giugno 1922 Chodasevič partì da Pietrogrado con destinazione Berlino. Non sapeva di emigrare per sempre, non aveva preso alcuna decisione definitiva. Nei diciassette anni che visse fuori della Russia, le sue peregrinazioni lo portarono in terre già calcate da Mickiewicz: Berlino, Roma, Parigi.

L'emigrazione acuì il suo problema d'identità etnica e nazionale. C'è una lirica che è, in tal senso, illuminante del cammino percorso dal poeta sul sentiero dell'autocoscienza nazional-culturale e, quindi, anche del rapporto con la Polonia. In un quaderno delle minute del 1916-17 sono state rinvenute queste tre quartine:

*Я родился в Москве. Я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладанки с землей родимой
Мне мой отец не завещал.*

Sono nato a Mosca. Non ho mai visto
Il fumo su un tetto polacco,
Mio padre non mi ha lasciato
La terra del paese natio in un
medaglione.

*Но памятни мне утра в детстве,
Когда меня учила мать
Про дальний край скорбей
и бедствий
Мечтать, молиться – и молчать.*

Ma ben ricordo i mattini dell'infanzia,
Quando mia madre m'insegnava
A sognare, tacere e pregare
Per una terra lontana di dolori e
sciagure.

*Не зная тайного их смысла,
Я слепо веровал в слова:
«Дитя! Всех рек синее – Висла,
Всех стран прекраснее – Литва»
(BP, p. 279)*

Senza capirne il senso arcano
Io ciecamente credevo alle parole:
«Figlio mio! Il fiume più azzurro
è la Vistola
E il più bello dei paesi – la Lituania».

Diviso tra più culture, il poeta riconosce le sue diverse, ma profonde radici. Dal ricordo infantile la Lituania emerge in un'aura fiabesca, che sembra echeggiare l'inizio di *Pan Tadeusz*: è la terra più bella del mondo, è una patria del cuore. Nella lirica il riferimento alla terra è quasi ossessivo (*rodilsja, zemlja, rodimyj, kraj, strana*). Può essere interessante ricordare che nelle poesie della raccolta *Tjaželaja lira*, composte negli anni 1920-22, il sostantivo *rodina*, gli aggettivi *rodimyj* e *sinij* non figurano tra le occorrenze lessicali, mentre *zemlja* vi ricorre solo sette volte⁴¹.

Sul treno che da Pietrogrado li portava a Riga verso l'emigrazione, il poeta lesse alla Berberova una variante di questa lirica, in cui alla prima strofa, invariata, facevano seguito le due seguenti:

России – пасынок, а Польше –

*Не знаю сам, кто Польше я.
Но: восемь томиков, не больше, –
И в них вся родина моя.*

*Вам – под ярмо ль поставить выю,
Иль жить в изгнаний, в тоске.
А я с собой свою Россию
В дорожном уношу мешке.
(BP, p. 295)⁴².*

Per la Russia sono un figliastro, per la
Polonia

Non so neanch'io chi sia per la Polonia.
Ma in otto volumi, non di più,
È racchiusa tutta la mia patria.

A voi piegare il collo sotto il giogo,
O, esuli, vivere nel rimpianto.
Ma io porto via con me la mia Russia
Nella sacca da viaggio.

Alla lacerante crisi d'identità il poeta risponde con la presenza quasi scaramantica, accanto a sé nel vagone, dell'edizione di Puškin in otto volumi, che è per lui "garanzia di sopravvivenza interiore"⁴³. Come *Il violinista* (1926-27) di Chagall, che porta sulla schiena la propria casetta, così l'ebreo-polacco naturalizzato russo Chodasevič porta in spalla i suoi Penati, la patria dell'anima: l'opera di Puškin.

I classici, e tra questi Puškin in particolare, danno al poeta ordine e radici e risolvono il suo problema di identità etnica e nazionale in una superiore identità culturale.

Nell'emigrazione Chodasevič scrive saggi sui classici russi e rilegge gli amati classici polacchi. Il 1 gennaio 1925 da Capo di Sorrento (dove era ospite di Gor'kij), scriveva a M. O. Geršenzon:

In questo periodo [la Berberova e io] ci occupiamo di questo: io le faccio la traduzione interlineare di Słowacki e Mickiewicz. Ora stiamo leggendo "Dziady" ed io vedo con amarezza fino a che punto questo grande poeta avesse l'anima "intasata" di nazionalismo, non riesco a trovare un'altra parola: intasata, come quando il naso è intasato: il respiro si fa difficoltoso e corto. Tutta la terza parte ne è irrimediabilmente svilita. Quanto più è magniloquente la sua poeticità esteriore, tanto più essa è intimamente prosaica. Se Puškin l'avesse letta tutta, forse, questa prosaicità avrebbe dovuto farlo arrabbiare più che non l'odio verso la Russia (SS, t. IV, pp. 482-483).

Nel 1910, in un'accorata lirica alla madre (*Materi*), il poeta asseriva di aver dimenticato, per amore di una donna, tutto quello che lei gli aveva insegnato: preghiere, stile di vita, letture... Non era vero. Nella sofferenza indotta dall'emigrazione, cui mai si rassegnò, negli ultimi disperati dieci anni di vita, il poeta - ha scritto C. Graziadei - "inclina alla memoria, indaga il destino della propria generazione e il passato più remoto"⁴⁴. Egli si ripiega su se stesso, rifugiandosi nella memoria di un passato consolatorio. Scrive nel 1925 in

Iz dnevnika (Dal diario): "e nella molle eternità di nuovo/ ravvolgersi come dentro un utero"⁴⁵. È un regresso uterino che, a partire da quegli anni, viene invocato in poesia, realizzato nella memorialistica e riflesso nella saggistica. L'immagine sarcastica e distaccata che del poeta ha disegnato Z. Herbert nella poesia *Chodasiewicz* (1992) come di uno scrittore perfettamente a suo agio nell'emigrazione è acuta ma ingenerosa; del resto, nella poesia Chodasevič non è altro che 'maschera letteraria' di Cz. Miłosz⁴⁶.

A partire dal 1927 la riflessione di Chodasevič sulla prediletta triade polacca, e soprattutto su Mickiewicz, si fa sempre più frequente. Ai numerosi elementi che lo accomunano al grande "*dziad*" la vita gli ha aggiunto anche quello della definitiva condizione di esule. D'ora in poi Mickiewicz sarà per lui soprattutto il creatore, con Slowacki e Krasiński, di una letteratura che in esilio seppe esprimersi a livelli altissimi e coagulare intorno a sé l'idea stessa di unità nazionale. La riflessione sulla funzione che il poeta esule può avere nella letteratura nazionale e, di converso, sul ruolo che l'emigrato Mickiewicz ebbe nella fioritura e sviluppo della letteratura polacca, costituisce uno dei temi più importanti del periodo parigino di Chodasevič critico e storico della letteratura.

In una Parigi che sta diventando sempre di più un blokiano 'mondo terribile', in un ambiente - quello dell'emigrazione russa -, generalmente indifferente e non particolarmente sensibile verso la cultura e la letteratura polacca⁴⁷, Chodasevič, in solitudine e controcorrente, incomincia a commemorare i grandi anniversari della letteratura polacca: il centenario di *Konrad Wallenrod*, di *Pan Tadeusz*, di *Irydion*. Poeta che stenta a sussistere come tale lontano dalla patria, egli sperimenta l'attualità di Mickiewicz e dei problemi da questi posti alla società del suo tempo come, ad esempio, il fenomeno del "wallenrodismo". Forse per questo il suo giudizio su Mickiewicz inizia a stemperarsi, viene meno l'atteggiamento critico, evidente in alcune sue lettere. Nell'articolo *Konrad Wallenrod. 1827-1927*, Chodasevič fa una difesa appassionata di Mickiewicz. Egli analizza la complessa struttura del poema, costruito "secondo il principio della narrazione invertita" (VZ, 24.XI.1927)⁴⁸. A suo giudizio, la novità di questo procedimento non impedì a Mickiewicz di "conservare una straordinaria armonia nell'arco del poema e un equilibrio tra le singole parti" (ivi). Egli difende Mickiewicz dall'accusa⁴⁹ di aver intimamente condiviso la teoria del "wallenrodismo", che era divenuto un fenomeno sociale la cui responsabilità era stata spesso imputata a Mickiewicz. Nell'articolo affiora con prepotenza la domanda che da qualche tempo aveva iniziato ad assillare Chodasevič: può una letteratura nazionale sopravvivere nell'emigrazione? A questa domanda lo scrittore dà una risposta carica d'inquietudine nell'articolo *Literatura v izgnanii* (La letteratura in esilio, 1933). Riprendendo un'analogia che circolava nell'ambiente dell'emigrazione russa, egli paragona quest'ultima all'emigrazione francese post-rivoluzionaria e alla 'grande emigrazione' polacca, e ricorda che spesso proprio nell'emigrazione erano state scritte opere "che avevano costituito l'*humus* per il successivo sviluppo delle letterature nazionali [...]. Tale è stata tutta la letteratura classica polacca, fatta da emigrati: Mickiewicz, Slowacki e Krasiński" (KT, p. 467), tale è stato, innanzitutto, "il capolavoro della poesia mondiale", la *Divina Commedia* (ivi).

A questa stessa domanda rispondono col loro esempio, nell'articolo intitolato *Irydion* (1936), gli amati Mickiewicz, Krasiński e Slowacki, i quali - sono parole di Chodasevič - "nell'emigrazione, in mezzo alla massa degli esuli, a pieno titolo poterono parlare a nome di tutto il popolo ed esserne i veri ambasciatori al cospetto dell'umanità" (LSV, p. 96). Ciò che ha permesso alla letteratura polacca non solo di sopravvivere, ma di raggiungere vette di inusitata altezza non è - secondo il critico - il contatto fisico con la patria, ma la "*profonda memoria poetica della patria*" (LSV, p. 95). Più che su Krasiński, l'articolo sembra incentrato su Mickiewicz, oggetto del duro attacco contenuto in *Irydion* al "wallenrodismo". Al riguardo, Chodasevič assolve il poema di Mickiewicz dall'accusa di ambiguità ideologica⁵⁰, affermando che, nel finale, lo stesso autore formula la condanna morale del "wallenrodismo", condannando Wallenrod a perdere per sempre Aldona, "la sua Bellissima Dama, la sua Psiche. Anche Mickiewicz conosceva bene i dubbi che tormentavano Krasiński, solo che li aveva sconfitti prima che Krasiński scendesse nell'arena letteraria" (LSV, p. 102).

Un altro filone della saggistica di Chodasevič in cui Mickiewicz è oggetto di riflessione critica è quello degli studi puškiniani. Lo scrittore russo, com'è noto, studiò l'opera di Puškin per tutta la vita, dedicandole monografie⁵¹, saggi e articoli. L'amore per Mickiewicz e l'oggettiva rilevanza che questi ebbe nell'opera di Puškin fecero sì che spesso Chodasevič abbinasse nei suoi lavori i loro nomi, soprattutto per quel che riguarda la genesi del *Cavaliere di bronzo* e della *Digressione* della III parte di *Dziady*. Tra i puškinisti, egli riteneva un'autorità indiscussa W. Lednicki, specialista di letteratura russa e polacca, allora professore all'università di Cracovia. Cresciuti a Mosca nello stesso ambiente - le famiglie si frequentavano -, i due erano entrati in rapporti solo da adulti, grazie alla comune passione per Puškin⁵². Lednicki aveva una profonda stima di Chodasevič come puškinista⁵³, questi a sua volta considerava lo studioso polacco il massimo studioso europeo di letteratura russa (VZ, 10.III.1935). Chodasevič dedicò tre recensioni alla 'puškiniana' di Lednicki. Nella prima - "*Mednyj vsadnik*" u poljakov (1932) - egli analizzò la postfazione dello studioso a una nuova edizione polacca del *Cavaliere di bronzo*⁵⁴, postfazione da lui successivamente definita "forse lo studio più ampio di quest'opera puškiniana" (VZ, 31.X.1935). Al medesimo volume lo scrittore dedicò un'altra recensione, tradotta in inglese da G. Struve per «Slavonic and East European Review» (1934, n. 35), molto attenta ai problemi posti al traduttore; il poeta Juljan Tuwim, dal passaggio dalla versificazione sillabo-tonica del russo a quella sillabica del polacco. A proposito del saggio di Lednicki, Chodasevič affermava di averne particolarmente apprezzato l'interpretazione dell'ambivalente atteggiamento di Puškin nei confronti di Pietro il Grande e la propensione a non enfatizzare soverchiamente il ruolo avuto dall'insurrezione polacca e da Mickiewicz nella genesi del poema puškiniano⁵⁵. Nell'articolo Chodasevič elogiava la puškinistica polacca e tornava a collegare i nomi dei suoi due mentori, scrivendo: "gli studi su Puškin si sviluppano in stretto contatto con gli studi su Mickiewicz"⁵⁶. In *Druz'ja-moskali* (1935), scritto di raro interesse biografico e critico (molto riduttivo definirlo una recensione!) su un'omonima miscellanea di studi di Lednicki⁵⁷, Chodasevič ribadì la crucialità del rappor-

to che aveva legato Puškin e Mickiewicz, rapporto ineludibile da parte degli studiosi e denso di valenze simboliche:

*I rapporti tra Puškin e Mickiewicz per tutta una serie di motivi costituiscono non solo uno dei momenti più drammatici nella storia delle relazioni russo-polacche, ma anche una sorta di specchio nel quale queste relazioni si riflessero con particolare pienezza ed evidenza. Il tragico intreccio di affetto e inimicizia che unì due uomini così grandi, che tanto significavano l'uno per l'altro e che rappresentavano in maniera così alta i loro popoli, fu l'espressione storica e simbolica di quelle forze e sentimenti dai quali questi popoli furono uniti e divisi.*⁵⁸

Nel 1934 a Parigi, dove cent'anni prima era uscito *Pan Tadeusz*, Chodasevič pubblicò sul giornale «Vozroždenie» (Rinascita), nella rubrica «Knigi i ljudi» (Libri e persone) che vi teneva da alcuni anni, l'articolo *K stoletiju "Pana Tadeuša"* (Per il centenario di *Pan Tadeusz*). Solo allora, da un'enorme lontananza, si risolse a disvelare l'origine, remota e privatissima, del suo rapporto con Mickiewicz:

La mattina, dopo il tè, mia madre mi portava nella sua stanza. Lì, sopra il letto, era appesa in una cornice d'oro l'immagine della Madonna di Ostra Brama. Per terra c'era un tappetino. Inginocchiato, io recitavo in polacco il "Padre nostro" e l'"Ave Maria", poi il "Credo". Poi la mamma mi raccontava della Polonia e talvolta mi leggeva dei versi. Era l'inizio di "Pan Tadeusz". Che cosa fosse quest'opera lo capii solo molto tempo dopo e solo allora compresi che la lettura non andava mai oltre il settantaduesimo verso del primo libro. Ogni volta, dopo che il protagonista [...] correva per la casa e vedeva il mobilio familiare e l'orologio a carillon [...] la mamma incominciava a piangere e mi faceva uscire.

Sapevo questi versi quasi a memoria, molto in essi mi restava incomprensibile e non cercavo nemmeno di capirlo. Sapevo che li aveva scritti Mickiewicz, un poeta come Puškin, Lermontov, Majkov, Fet. Ma Puškin, Lermontov, Majkov, Fet si potevano e si dovevano capire, Mickiewicz invece era un'altra cosa: non era solo poesia, ma un qualcosa di indissolubilmente legato con la preghiera e la Polonia e quindi con la chiesa, con la chiesa cattolica del vicolo Miljutinskij, dove la mamma ed io andavamo la domenica. Non avevo mai visto né Mickiewicz né la Polonia, loro non si potevano vedere, come Dio, ma, come Dio, essi erano là: dietro la bassa balaustra coperta di velluto purpureo, nel possente rombo dell'organo, nel fumo dell'incenso, nello splendore dorato degli obliqui raggi di sole che di sguincio cadevano sull'altare. [...].

Dio - la Polonia - Mickiewicz: un qualcosa di invisibile e incomprensibile, ma familiare. E inscindibili l'uno dall'altro.

Così me li rappresentavo nelle confuse immaginazioni infantili (KT, pp. 214-215).

Chodasevič continuava formulando un giudizio critico su *Pan Tadeusz*, da lui ritenuto, secondo un consolidato *topos* critico, l'ultima opera veramente e puramente letteraria del poeta. A suo parere, ad onta dell'inesprimibile fascino dei versi, il poema ha una *fabu-*

la troppo semplice, più confacente a un idillio, e uno sviluppo troppo lento. L'aureola che circonda il poema è stata creata – secondo Chodasevič – anche dalle lacrime versate su di esso dagli esuli polacchi. Egli difende con passione Mickiewicz dall'accusa di essere nemico dei russi, affermando che se il poeta fosse vissuto nell'epoca contemporanea, si sarebbe sacrificato volentieri per la liberazione della Russia. Lo scrittore esule giudica attuale sia il programma politico di Mickiewicz, sia il suo presupposto, secondo cui senza un'idea religiosa la politica si degrada a una "disprezzabile politichetta", come stava avvenendo, a suo giudizio, nel mondo contemporaneo (KT, pp. 216-217).

Già Gleb Struve ha sottolineato il valore dell'articolo di Chodasevič, da lui definito *worthy of attention in many ways: it is well written, penetrating, original*⁵⁹, e la novità del suo giudizio su *Pan Tadeusz*, giudizio in contrasto con quello della critica russa, che era solita indicare nel poema il capolavoro dell'artista. Alle considerazioni di Struve si può aggiungere qualche altra annotazione: forse per reazione all'indifferenza, quando non all'ostilità del lettore russo nei confronti del vate polacco, l'apprezzamento di Mickiewicz da parte di Chodasevič non ha più riserve. L'elogio, totale e appassionato, ora giunge alla giustificazione del nazionalismo del poeta-tribuno e distingue i motivi e i veri bersagli dell'odio da lui nutrito nei confronti della Russia. Chodasevič addirittura si proietta in Mickiewicz: quando ne difende il diritto ad abbandonarsi ai ricordi, cosa che il poeta polacco aveva fatto in *Pan Tadeusz*, egli fa in realtà un'apologia, rivendicando anche per sé questo diritto, dopo che la pubblicazione (1933) delle sue memorie d'infanzia – *Mladencestvo* – aveva scatenato le ire dei circoli di sinistra dell'emigrazione. Le accuse di megalomania avevano talmente ferito l'autore da indurlo a rinunciare a scriverne il seguito, ma in apertura dell'articolo su *Pan Tadeusz* egli si era di nuovo abbandonato a un delicato e poetico autobiografismo.

Chodasevič terminava l'articolo citando, nella propria traduzione, la celebre *Litania dei pellegrini* del *Libro dei pellegrini polacchi* (1832), struggente preghiera per la libertà e l'indipendenza dei popoli:

О великой войне за свободу
народов

Молимся Тебе, Господи.
Об оружии и знаменах наших
Молимся Тебе, Господи.
О счастливой смерти на поле брани

Молимся Тебе, Господи.
Об успокоении костей наших
в родной земле

Молимся Тебе, Господи.
О неподдастности, целостности
и свободе родины нашей
Молимся Тебе, Господи.

Per la nobile guerra per la libertà
dei popoli

Ti preghiamo, Signore.
Per le nostre armi e insegne
Ti preghiamo, Signore.
Per una felice morte sul campo
di battaglia

Ti preghiamo, Signore.
Perché le nostre ossa possano
riposare in patria

Ti preghiamo, Signore.
Per l'indipendenza, l'integrità
e la libertà della nostra patria
Ti preghiamo, Signore.

Во имя Отца, и Сына, и Святого
Духа
Аминь." (KT, p. 217).

Nel nome del Padre, del Figlio e dello
Spirito Santo.
Amen.

Chodasevič morì a Parigi, nel giugno 1939, all'età di 53 anni. Un suo articolo pubblicato nel febbraio 1939 - *Bogdanovič* - conteneva l'ultima menzione del grande "*dziad*": un accenno all'opinione di Mickiewicz su *l'Ode a Dio* di Deržavin⁶⁰ (KT, 145), altro classico caro a Chodasevič.

In conclusione, Mickiewicz sembra aver improntato di sé le tappe fondamentali del cammino umano e artistico di Chodasevič. Egli era nel DNA biologico e culturale del poeta russo: nelle origini familiari e nella formazione dell'uomo e dell'artista. La sua vicenda umana precorse di un secolo quella del suo lontano congiunto nell'esperienza dell'emigrazione, in cui entrambi sperimentarono il progressivo inaridimento della vena poetica e quindi il passaggio dalla poesia alla prosa - giornalismo, saggistica, studi letterari -, la morte in terra straniera e, soprattutto, - e in ciò Mickiewicz fu maestro per Chodasevič - la verità che una letteratura nazionale si può fare anche lontano dalla patria. Mickiewicz fu anche oggetto di studio da parte del poeta russo, che lo tradusse e gli dedicò saggi critici, in cui spesso il grande polacco viene accostato a Puškin, il poeta più amato e studiato da Chodasevič: Puškin e Mickiewicz come pietre miliari del percorso intellettuale del poeta russo.

C'è un movimento circolare di Mickiewicz nella vita intellettuale di Chodasevič. Il vate polacco vi è presente soprattutto all'inizio, negli anni della formazione, e, dopo l'episodio della preparazione dell'antologia mickiewicziana, alla fine, nella riflessione su che cosa sia una letteratura nazionale, sul compito dello scrittore e della letteratura nell'emigrazione. Per il Chodasevič amareggiato e malato degli ultimi anni il ritorno a Mickiewicz è anche regressione uterina ma, soprattutto, definitiva presa di coscienza del proprio ruolo di scrittore russo emigrato.

Chodasevič costituisce forse l'esempio più alto ed evidente dell'attualità di Mickiewicz nella letteratura russa del XX secolo. Tra i molti altri esempi che si potrebbero ricordare, mi limiterò a citare l'uscita, a distanza di cinquant'anni, di una nuova edizione russa di *Pan Tadeusz*⁶¹ curata, in occasione del bicentenario mickiewicziano, da A. Ninov, il compianto direttore della rivista «Vsemirnoe Slovo»⁶², con prefazione di Cz. Miłosz e una nuova traduzione ad opera di S. Svjackij.

Alla domanda che Mickiewicz poneva nei versi di *Do Przyjaciół Moskali* - "Voi... e mi ricordate ancora?"⁶³ - i suoi *druz'ja-moskali* del XX secolo continuano a rispondere: "Sì".

Note

Nel testo e nelle note sono state adottate le seguenti abbreviazioni:

BP - V. CHODASEVIČ, *Stichotvorenija*, vstup. stat'ja N. A. Bogomolova, "Biblioteka poeta", III izd., Leningrad 1989;

KT - V. CHODASEVIČ, *Koleblemyj trežničnik. Izbrannoe*, Moskva 1991;

LSV - V. CHODASEVIČ, *Literaturnye stat'i i vospominanija*, N'ju-Jork, 1954;

PCHS - *Ps'ma V. F. Chodaseviča B. A. Sadovskomu*, pod red. I. Andreevoj, Ann Arbor 1983;

SS - V. CHODASEVIČ, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva 1996-1997;

VZ - «Vozroždenie».

Avvertenza

Le citazioni dal russo vengono date in traduzione italiana. Si riporta in nota l'originale russo solo nel caso in cui si tratti di testi poetici, materiali inediti e articoli pubblicati su «Vozroždenie» negli anni Venti-Trenta e mai più rieditati. Ove non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono a cura dell'autrice di questo lavoro.

¹ Cfr. G. STRUVE, *Mickiewicz in Russian Translations and Criticism*, in *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium*, ed. by W. Lednicki, Berkeley-Los Angeles 1956, pp. 105, 116-117.

² Cfr. D. M. BETHEA, *Khodasevich. His Life and Art*, Princeton 1983, p. 4.

³ *Был мой отец шестипалым. По ткани, натянутой туго, / Бруни его обучал мягкой кистью водить. / Там, где фиванские сфинксы друг другу в глаза заглядывались, / В летнем пальтишке зимой перебежал он Неву. / А на Литву возвратясь, веселый и нищий художник, / Много он там расписал польских и русских церквей. // [...] Так и в душе навсегда затаил незаметно, подстудно / Память о прошлом своем, скорбь о святом ремесле. / Ставши купцом по нужде - никогда не намеком, ни словом / Не поминал, не роптал. Только любил помолчать. // [...] (BP, p. 188; Mio padre aveva sei dita. Su di una tela ben tesa / Bruni gli insegnò a muovere il morbido pennello. / Là, dove sfingi tebane l'un l'altra negli occhi si fissavano / In un abituccio estivo d'inverno attraversava la Neva. / E, di ritorno in Lituania, allegro e povero artista, / Dipinse là molte chiese e russe e polacche. // [...] Così per sempre celò in cuor suo, nel segreto / La memoria del proprio passato, la pena pel sacro mestiere. / Il bisogno ne fece un mercante, ma mai con accenni o parole / Rammentò, inveis. Però amava restare in silenzio. //).*

⁴ C. G. DE MICHELIS, *Il manoscritto inesistente. I "Protocolli dei savi di Ston": un apocrifo del XX secolo*, Venezia 1998, p. 46.

⁵ Cfr. D. M. BETHEA, op. cit., pp. 6-7.

⁶ Cfr. N. A. BOGOMOLOV, *Žizn' i poezija Vladislava Chodaseviča*, in BP, pp. 6-7; G. M. FRIDLENDER, *Poezija i proza Vladislava Chodaseviča*, in IDEM, *Puškin. Dostoevskij. "Serebrjanyj vek"*, Sankt-Peterburg 1995, p. 488.

⁷ Cfr. N. BERBEROVA, *Ricordo di Chodasevič*, in V. F. CHODASEVIČ, *La notte europea e altre poesie*, a cura di C. Graziadei, Parma 1992, p. 8; JU. TERAPIANO, V. F. Chodasevič, in *Dal'nye berega. Portrety pisatelej emigracii*, Moskva 1994, p. 179.

⁸ F. A. Bruni (1799-1875), pittore storico, dal 1840 massimo rappresentante della tendenza accademica; V. G. Perov (1833-1882), pittore, fu tra i fondatori dell'associazione degli "Ambulanti".

⁹ *Мой отец родился ровно сто лет тому назад, в 1835 году, в том самом Новогрудке, который был родиной Мицкевича. По семейному преданию, предки мои были в дальнем родстве с Мицкевичами. В отцовских бумагах я не нашел подтверждения прямому родству, но несомненно, что оба рода принадлежали к одному шляхетскому гнезду и знаменовались общим гербом. Отец мой рано покинул родину, добрался до Петербурга и поступил в Академию Художеств, где был учеником Бруни и товарищем Перова, с которыми они вместе и голодали. Окончив Академию, отец поехал в Вильну, но там*

прожил недолго и, женившись, окончательно перебрался в Россию: сперва в Тулу, где родились все мои братья и сестры, а потом в Москву. В России мои родители обжились прочно [...]. При всем этом оставались они горячими польскими патриотами, знакомство ввели по большей части с поляками и весьма огорчались тем, что дети, обрусевшие окончательно, не разделяли их чувств. Все их надежды сосредоточились на мне, как на младшем, из меня мечтали они сделать поляка и отчасти старались меня отделить от других детей, благо был я много моложе. Говорили со мной по-польски, покупали мне польские книжки, по воскресеньям возили в польскую церковь. Однако, имели неосторожность отдать меня в русскую школу, потом в гимназию – и, разумеется, мало по малу мечты их рушились.

¹⁰ Cfr. Ju. OLEŠA, *Kniga proščanija*, pod red. V. Gudkovo, Moskva 1999, p. 72.

¹¹ Cfr. PCHS, pp. 30, 32. Nel 1915-17 Ch. collaborò, insieme con Blok, Bał'mont e Bunin al progetto, avviato da Gor'kij e Brjusov, di una collana di lirica straniera. Un elenco parziale delle sue versioni, soprattutto prosastiche, dal polacco, è riportato in: R. P. HUGHES, *Vladislav Khodasevich/Władysław Chodasiewicz and Polish Romanticism*, in *Language, Literature, Linguistics*, M. S. Flier, S. Karlinsky eds, Berkeley 1987, p. 100.

¹² Cfr. *Mastera poetičeskogo perevoda. XX vek*, vstup. stat'ja, sostavl. E. G. Etkinda, Sankt-Peterburg 1997, pp. 226-232. Mickiewicz vi figura solo con le tre versioni di Bunin dai *Sonetti di Crimea* (cfr. ibidem, pp. 109-111).

¹³ Cfr. V. CHODASEVIČ, *Iz evrejskich poetov*, sostavl. Z. Kopel'man, Moskva Ierusalim 1998-5758. L'antologia, uscita a Berlino nel 1922, nel '23 ebbe altre due edizioni. Ch. aveva già curato, insieme con L. B. Jaffe, *Evrejskaja antologija. Sbornik molodoj evrejskoj poezii* (Moskva 1918), che ebbe due edizioni nel 1918 e una terza nel 1922 (cfr. V. CHODASEVIČ, *Iz evrejskich poetov*, cit., pp. 19, 29).

¹⁴ Cit. in: *Materialy k tvorčeskoj biografii V. Chodaseviča*, publik. E. Benja, «Voprosy literatury», 1987, 9, p. 228.

¹⁵ La traduzione della tragedia doveva essere rieditata nel '17. Nel 1912 Ch. aveva proposto a K. F. Nekrasov di pubblicare una raccolta di opere di Krasiński, per cui tradusse il racconto storico *Agaj Han (Agaj Chan)* e *Niedokoniczony Poemat (Neokončennaja poema)*; cfr. SS, t. IV, p. 616.

¹⁶ Cfr. R. P. HUGHES, *Vladislav Khodasevich/Władysław Chodasiewicz and Polish Romanticism*, cit., p. 101. Non è stato possibile risalire al titolo in originale della terza lirica citata.

¹⁷ Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, le spaziature e le sottolineature sono di Ch.

¹⁸ Cfr., oltre alle traduzioni precedentemente citate, anche quelle da J. Żulawski (*Ijola*), da K. Tetmajer (*Na skalnym Podhalu*), da S. Przybyszewski (*Dzieci nędzy*), da W. Reymont (*Chłopy*), Premio Nobel per il 1924. Si ha anche notizia di una versione inedita di Ch. del dramma *Bolesław Śmiały* di S. Wyspiański, cfr. R. P. HUGHES, *Vladislav Khodasevich/Władysław Chodasiewicz and Polish Romanticism*, cit., pp. 100-101.

¹⁹ *Burja* uscì in: «Ipokrena», 1917, 1. Una seconda prosa di Mickiewicz volta in russo da Ch. – *Karilla* – è ricordata in BP, p. 427 e da Hughes, che ne indica anche la data di pubblicazione: «Utro Rossii», 24.II.1916 (cfr. R. P. HUGHES, *Vladislav Khodasevich/Władysław Chodasiewicz and Polish Romanticism*, cit., p. 100). Nessun'opera con questo titolo figura però nell'opera completa del poeta polacco. Secondo una leggenda greca, la fanciulla Carila si sacrificò per la comunità in occasione di una carestia.

²⁰ Cfr. S. BELZA, *K istorii russkich perevodov Mickieviča*, «Sovetskoe slavianovedenie», 1970, 6, p. 71.

²¹ Cfr. ibidem, p. 73.

²² Cfr. ibidem.

²³ Cfr. A. MICEVIČ, *Sonety*, pod red. S. S. Landa, Leningrad 1976, pp. 214-215. Di Ch. vi è detto solo che nell'emigrazione «si accostò a circoli monarchici» e «scriveva articoli antisovietici» (ibidem, p. 337).

²⁴ Ch. inserì nella sezione «Otryvki iz poem» quattro frammenti da *Dziady* e la ballata *Alpuhara (Al'puchara)* da Konrad Wallenrod [fonte non segnalata da Belza]. Nella sezione «Ballady i romansy» inserì: *Romantizm, Svitezjanka, K druž'jam, Vol'jubljul, Pani Tvardovskaja, Voevoda, Begstvo, Budrys i ego synov'ja*; in «Sonety»: *Vospominanie, K Laure, Utro i večer, K Nemanu, Rezin'jacija, K ****; in «Raznye sti-

chotvorenija": *Gimn, Polunočnaja beseda, Molat' ljubov'...*, *Trjolet, K D. D., Razgovor, Son, Grečeskaja komnata, Faris, V al'bom Ljudviki Mickevič, V al'bom G. Golovinskoj, V al'bom *** K M., V al'bom K. Janiš, V al'bom K. Rževuskoj, V al'bom Marti Šimanouskoj, Materj-pol'ke, Knjazju Golicynu, Nad vodami*; cfr. RGALI, f. 537, inv. 1, fasc. 37, pp. 110-113; S. BELZA, op. cit., p. 70.

²⁵ Cfr. *Zarubežnaja poezija v perevodach Valerija Brjusova*, sost. S. I. Gindin, Moskva 1994, p. 863. Brjusov non figura nella rosa di traduttori scelti per la citata edizione russa dei *Sonetti mickiewicziani* del 1976.

²⁶ G. STRUVE (op. cit., p. 120) ricorda una sola traduzione di Bal'mont da Mickiewicz: *Rezin'jacija*, Ch. ne presenta una seconda: *Pesnja [Feliaksa]* dalla III parte di *Dziady*.

²⁷ RGALI, f. 537, inv. 1, fasc. 32, p. 59 (*В подлиннике – все стих. обращено к возлюбленной. У Берга о ней в I-й строфе почему-то говорится в 3-м лице. Первая строка: "Не стало слов, не стало вдохновенья", как будто говорит о какой-то душевной отчужденности. У М. – наоборот, "Возлюбленная моя! К чему нам слова?". Далее М. сетует на то, что слова "выветриваются" до того, что даже возлюбленной кажутся мертвыми. У Берга же выходит так, что она справедливо сердится на его душевную пустоту и т. д. Он, видимо, просто не понял смысла Мицкевича в сонете*). Con un evidente *lapsus calami*, il traduttore definisce Rozmowa sonetto.

²⁸ RGALI, f. 537, inv. 1, fasc. 32, p. 57 (12 строк разностопного ямба. Пересказ, искажающий подлинник совершенно: у М-ча сперва идет описание утра, потом – вечера. У Б. наоборот. При таких условиях говорить о точности не приходится. Никогда не годно).

²⁹ Cit. in: S. BELZA, op. cit., pp. 68-69. Il testo è stato ricontrollato sull'originale (cfr. RGALI, f. 537, inv. 1, fasc. 37, pp. 2-4).

³⁰ Cit. in: G. M. FRIDLENDER, op. cit., p. 493.

³¹ Cfr. CZ. MIŁOŚĆ, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków 1993, p. 270.

³² Cfr. N. BERBEROVA, *Ricordo di Chodasevič*, cit., p. 8.

³³ N. BERBEROVA, *Il corsivo è mio*, a cura di Ju. Dobrovol'skaja, Milano 1989, p. 247.

³⁴ Cit. in: A. L. ZORIN, *Načalo*, in V. CHODASEVIČ, *Deržavn*, Moskva 1988, p. 12.

³⁵ Cfr. N. G. RATGAUZ, *1921 god v tvorčeskoj biografii V. Chodaseviča*, in *Blokovskij sbornik. X*, Tartu 1990, p. 125.

³⁶ Cit. in: A. L. ZORIN, op. cit., p. 12.

³⁷ Cfr. N. G. RATGAUZ, op. cit., p. 123.

³⁸ Cfr. ibidem, pp. 123-124. Nella poesia è stata notata anche la presenza di un motivo mickiewicziano, cfr. R. P. HUGHES, *Vladislav Khodasevič/Władysław Chodasiewicz and Polish Romanticism*, cit., p. 90.

³⁹ Cfr. V. CHODASEVIČ, *Besslavnaia slava*, in: SS, t. I, p. 485.

⁴⁰ Ch. tornò a citare questo verso nell'articolo *Krovavaja pišča* (1932; cfr. KT, pp. 464-466).

⁴¹ Cfr. Ju. I. LEVIN, *O poezii V. Chodaseviča*, in IDEM, *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika*, Moskva 1998, pp. 254-257. Su Ch. puškinista, cfr. I. SURAT, *Puškiniist Vladislav Chodasevič*, Moskva 1994.

⁴² Nel '23 Ch. aggiunse al testo (cfr. KT, p. 633) un'altra quartina: *Вам нужен прах отчизны грубый, / А я где б ни был – шепчут мне! / Аранские святые губы! / О небывалой стороне* (BP, p. 295; A voi serve la dura polvere della patria/ Ma a me, ovunque io sia, / Sacre labbra da negro/ Sussurreranno di una terra leggendaria).

⁴³ C. GRAZIADEI, *La rifrazione dello sguardo*, in V. CHODASEVIČ, *La notte europea*, cit., p. 15.

⁴⁴ C. GRAZIADEI, op. cit., p. 31.

⁴⁵ V. CHODASEVIČ, *La notte europea*, cit., p. 207.

⁴⁶ Cfr. Z. HERBERT, *Chodasiewicz*, in IDEM, *Rovigo*, Wrocław 1992, pp. 45-46. Devo l'indicazione alla cortesia del collega Pietro Marchesani, cui va la mia gratitudine. Con l'occasione voglio ringraziare per l'aiuto "polonistico" anche i colleghi Andrzej Litwornia e Luigi Marinielli.

⁴⁷ Cfr. W. LEDNICKI, *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History*, New York 1954, p. 352.

⁴⁸ Ch. paragona *Wallenrod*, per la complessità della struttura, al romanzo di K. Fedin *Goroda i gody* (1924) e riprende il paragone in *Voskovaja persona* (1931), recensione all'omonimo romanzo di Ju. Tynjanov, in cui afferma che *Wallenrod* non ha eguali per complessità in tutta la letteratura mondiale (cfr. *SS*, t. II, pp. 205-206).

⁴⁹ Tra le accuse mosse al poema, Ch. ricorda quella di essere "un manuale per cospiratori". Il termine "wal-lenrodismo", dall'eroe eponimo del poema, designava un comportamento ispirato a un cinico opportunismo politico, che faceva del tradimento una prassi. In *Irydion* Kraslński accusava velatamente Mickiewicz di "wal-lenrodismo" per via dei dubbi e sospetti sollevati dal passato politico del vate polacco riguardo agli anni trascorsi in Russia.

⁵⁰ Cfr. R. PICCHIO, *Genesi ed evoluzione del pensiero di A. Mickiewicz*, in A. MICKIEWICZ, *Pagine scelte*, a cura di G. Maver, Milano 1956, p. 309 (poema "molto discusso e non chiarito dall'esegesi ideologica (perché intimamente poco chiaro)").

⁵¹ Cfr. i suoi volumi *Poetičeskoe chozjaistvo Puškina*, Leningrad 1924 e *O Puškine*, Berlin 1937. Scrivere la biografia di Puškin rimase il sogno irrealizzato di Ch.

⁵² Lednicki era già autore delle monografie *Aleksander Puszkín*, Kraków 1926 e *Pouchkine et la Pologne*, Paris 1928. Sulla vita e la bibliografia di Lednicki, cfr. *Studies in Russian and Polish Literature. In Honour of Waclaw Lednicki*, The Hague 1962, pp. 5-6, 11-25.

⁵³ Cfr. W. LEDNICKI, *Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece*, Berkeley and Los Angeles 1955, pp. 5, 15. Sul problema dell'autocoscienza nazionale di Ch., cfr. N. A. BOGOMOLOV, *Moskva v poezii Vladislava Chodoaseviča*, in *Polutropon. K 70 - letiju V. N. Toporova*, Moskva 1998, pp. 653-662.

⁵⁴ Cfr. *Jeździec Miedziany. Opowieść petersburska Aleksandra Puszkina*. Przekład Juljana Tuwima. Studium Waclawa Lednickiego, Warszawa 1932.

⁵⁵ Cfr. V. CHODASEVIČ, [O "Mednom Vsadnike"], in G. STRUVE, *Iz moego archiva. I. Pis'ma i stat'ja V. Chodaseviča*, «Mosty», 1970, 15, pp. 401-403.

⁵⁶ Ibidem, p. 403.

⁵⁷ Cfr. W. LEDNICKI, *Przyjaciele Moskale*, Kraków 1935.

⁵⁸ *Взаимоотношения Пушкина и Мицкевича по целому ряду причин представляют собою не только один из самых драматических моментов из истории польско-русских отношений, но как бы и зеркало, в котором эти отношения отразились с особою полнотою и выразительностью. Трагическое сплетение любви и вражды, соединявшее двух столь великих людей, так много значивших друг для друга и так величественно представивших свои народы, было историческим и символическим выражением тех сил и чувств, которыми были соединены и разделены эти народы.* (VZ, 31. X. 1935).

⁵⁹ G. STRUVE, *Mickiewicz in Russian Translations and Criticism*, cit., p. 141.

⁶⁰ Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. X, pp. 162-165.

⁶¹ Cfr. A. MICEVIČ, *Pan Tadeuś ili poslednij naezd na Litve*, Perevod s pol'skogo, poslesl. i komment.- S. Svjackij, predisl.- Č. Miloš, otv. red. - A. Ninov, Sankt-Peterburg 1998, pp. 1-383.

⁶² Nel 1998 il numero 11-12 della rivista ha presentato, nella sezione intitolata *God Adama Miceviča*, contributi di Cz. Miloš e S. Svjackij (pp. 34-37).

⁶³ Traduzione di C. Verdiani, in A. MICKIEWICZ, *Pagine scelte*, cit., p. 37.

Su un'inedita versione russa dei *Sonetti di Crimea*

1.1 Quando Adam Mickiewicz arriva per la prima volta in Russia, il 9 novembre 1824, le sue opere sono già note. K. Ryleev ha tradotto le ballate *Lilije* (1820) e *Świtezianka* (1821), e V. Tumanskij - il sonetto *Przypomnienie* (1819). Prima a Pietroburgo, poi a Mosca, il giovane poeta entra presto in contatto con i circoli letterari: conosce K. Ryleev, A. Bestužev, P. Vjazemskij, E. Baratynskij, S. Ševyrev e finalmente, nell'ottobre del 1826, anche Puškin. Mickiewicz si viene così a trovare in un ambiente letterario, degno del suo genio, che gli fornisce interessanti stimoli per sviluppare ulteriormente il suo dono poetico.

Ma questa conoscenza arricchì entrambe le parti, e il poeta polacco divenne, a sua volta, parte del processo letterario russo. La letteratura russa, infatti, assimilava la sua opera, non solo a livello di traduzioni - che pure testimoniano lo scambio fra le due culture -, ma anche a livello di influsso della poetica e della concezione estetica¹. È in parte anche a Mickiewicz che si deve il carattere dominante assunto dal romanticismo nella letteratura russa e il ruolo del sonetto nel sistema dei generi poetici. Puškin nel famoso *Surovyj Dant ne preziral soneta* del 1830, pone accanto ai grandi poeti del passato, Shakespeare, Petrarca, Dante, anche il cantore di Lituania. Le traduzioni libere dell'introduzione al poema *Konrad Wallenrod* e delle ballate *Trzech Budrysów* (*Ballada Litewska*) e *Czaty* (*Ballada Ukraińska*), entrambe del 1827, divenute nella versione di Puškin *Budrys i ego synov'ja* e *Voevoda*, possono anch'esse essere considerate un brillante esempio di tale influenza reciproca. Puškin del resto non tendeva alla traduzione dogmatica, ma alla creazione di nuovi testi organici al contesto della poesia russa. Riferimenti diretti e indiretti all'opera di Mickiewicz si incontrano numerosi nelle opere e nelle lettere di Puškin. Da *Dubrovskij*, dove si fa riferimento all'amante di Konrad che distratta dall'amore ricama una rosa con della seta verde, all'introduzione de *Il Cavaliere di bronzo*, passando per la strofa del viaggio di Onegin nell'omonimo romanzo in versi ("Là cantò Mickiewicz ispirato/ e in mezzo alle rocce delle rive ricordava la sua Lituania")², al poema *Poltava*, in cui Lotman intravede un legame con il *Konrad Wallenrod*³, fino ai versi a lui direttamente dedicati (*Sto let minulo, kak tevton, V prochlade sladostnoj fontanov* del 1828, e *On meždu nami žil* del 1834).

1.2 Saltando a piè pari più di un secolo di richiami letterari che legano il nome del poeta polacco alla letteratura russa⁴, interessante mi pare il richiamo a Mickiewicz che echeggia nella seconda metà del nostro secolo nel poema di J. Brodskij *Gorbunov i Gorčakov* (1965-68).

*На ужин вновь была лагша, и ты
Мицкевич, отодвинув миску,
сказал, что обойдешься без еды⁵*

Il poema è ambientato in un manicomio e ruota intorno a due soli personaggi che dialogano sui temi eterni della vita e della morte. Diviso in quattordici capitoli, di cui il I, il II, il VI, il VII, il XI e il XII, intitolati *Gorbunov i Gorčakov*, vedono i due antagonisti alla pari, mentre Gorbunov prevale nel III, *Gorbunov v noči*, nel IV, nel IX, *Gorbunov i vrači*, nel V, *Pesnja v tret'em lice*, nell'VIII, *Gorbunov v noči*, nel X, *Razgovor na kryl'ce*, nel XIII, *Razgovory o more*, mentre nel XIV, *Razgovor v razgovore*, la tensione drammatica si scioglierà con la morte di Gorbunov. Oltre ai due protagonisti compaiono nel testo altri due pazienti, compagni di camerata, Mickiewicz, e un certo Babanov, ma dal testo non è chiaro se questi siano i loro veri cognomi o se non si tratti piuttosto di soprannomi. Nella poesia di Brodskij non ci sono comunque parole casuali, e dunque nemmeno cognomi casuali. Così Gorbunov porta la gobba del libero pensatore, Gorčakov, il suo amico-nemico, è destinato a fargli del male (*ogorčit' ego*). È presumibile che il cognome sia stato dunque scelto per la sua valenza, tanto più che per Brodskij, che ha un legame lungo e profondo con la poesia polacca⁶, esso è semanticamente marcato. Mickiewicz compare nel I capitolo, nel XII, ma ha un ruolo attivo solo nell'ultimo capitolo, il XIV, *Razgovor v razgovore*: Gorbunov viene trovato morto nel suo letto, involontariamente ucciso da Gorčakov, e Mickiewicz si risveglia improvvisamente dal suo torpore e si attribuisce un ruolo decisionale:

*Я из ветеранов, и я
Считаю, ежели глаза чувак
Закрыл, - завязывайсь тем
Более, что ночь уже.*

Dunque, con Adam Mickiewicz il personaggio ha in comune solo il cognome, i tratti caratteristici sono completamente diversi. Ciò nonostante, nel contesto del tema principale del poema – la solitudine e la libertà –, la presenza del cognome Mickiewicz assume una chiara valenza simbolica. Ad esso si associa infatti l'idea di libertà, un'idea sostenuta fortemente sia da Mickiewicz che da Brodskij, e di cui entrambi sono divenuti il simbolo.

2.1 Pubblicati a Mosca nel 1826, *I Sonetti di Crimea* di Mickiewicz hanno subito suscitato l'interesse di numerosi poeti e traduttori russi. Già nel 1827 appaiono le prime traduzioni ad opera di Vjazemskij e Dmitriev⁷, cui seguono quelle di Kozlov, Benediktov, Lermontov, Majkov, Fet. L'interesse per la poesia di Mickiewicz, che all'inizio del Novecento si era un po' spento – nonostante fra i suoi traduttori si possano annoverare Bal'mont, Bunin e Chodasevič, – conosce una nuova ripresa dopo la seconda guerra mondiale con la pubblicazione in russo delle opere complete in 5 volumi (1948-54) e delle opere scelte nel 1968, 1973-74, 1976, 1978, nelle nuove traduzioni di Levik, Solov'ev, Rumer e altri.

Del novero di coloro che in quest'ultimo mezzo secolo si sono occupati dei *Sonetti di Crimea* fa parte anche il poeta e traduttore Aleksandr Michajlovič Revič, nato nel 1921 a Rostov sul Don, autore di tre raccolte poetiche: *Sled ognja* (La traccia del fuoco) 1970, *Poemy* (Poemi) 1994, *Edinstvo vremeni* (Unicità del tempo) 1997, traduttore di opere di Ronsard, D'Aubigner, Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Aragon, Mickiewicz, Słowacki, Różewicz, Szymborska, Gałczyński, Baczyński, Przyboś. Attualmente vive a Mosca, dove insegna all'Istituto Letterario "A. M. Gor'kij", che aveva terminato nel 1951.

Alla fine degli anni '40 - inizio degli anni '50, resosi conto dei pericoli che lo scrivere versi in Russia comportava, sia a livello fisico che spirituale, Revič decise di dedicarsi soprattutto alla traduzione, ponendo al centro dei propri interessi Mickiewicz e Verlaine, i più vicini al suo mondo poetico. La scelta di Mickiewicz, in particolare, se da una parte si motiva con la conoscenza della lingua, dall'altra si basa sulla convinzione che la poesia russa abbia sempre conservato in sé il gusto del romanticismo - persino nelle correnti da esso apparentemente più lontane, come ad esempio il futurismo, quel romanticismo che proprio nell'ambito della poesia polacca ha conosciuto il suo massimo sviluppo. Del resto, secondo Revič, l'ironia e un atteggiamento romantico nei confronti della vita contraddistinguono il popolo polacco. Un'ulteriore spinta a compiere questa scelta venne anche dal fatto che Mickiewicz abbia tradotto Puškin e Puškin abbia tradotto Mickiewicz, in modo geniale, evidenziandone la grandezza.

La prima versione di Revič dei *Sonetti di Crimea* risale al 1953, ma ad essa egli ritornò nel corso degli anni, rifacendo, completando, aggiungendo. Gran parte di queste traduzioni è però rimasta inedita, nonostante, a suo tempo, la versione manoscritta del sonetto *Bachčisaraj* avesse riscosso il plauso del famoso traduttore e critico letterario Ivan Kaškin (1899-1963)⁸, e un giudizio non meno lusinghiero, a mio avviso, meritino le traduzioni di Revič degli altri sonetti di questo ciclo. Causa della mancata pubblicazione di queste traduzioni fu l'apparire, proprio in quegli stessi anni, dei *Sonetti di Crimea* nella versione di V. V. Levik (n. 1907)⁹, poeta e traduttore assai noto, che ha così involontariamente sbarrato la strada al più giovane collega. Solo le traduzioni di alcuni sonetti, cinque in tutto, sono state da Revič successivamente pubblicate¹⁰, le altre sono finora rimaste inedite.

Seguendo le orme dei suoi predecessori, che traducendo i *Sonetti di Crimea*, avevano conservato la forma sonettistica, Revič in qualità di equivalente del verso dalle tredici sillabe utilizza l'esametro giambico del verso alessandrino: il traduttore è infatti convinto dell'inutilità dei tentativi di riprodurre il verso sillabico polacco con il verso sillabico russo, perché quest'ultimo darebbe alla poesia un suono arcaico e perciò innaturale, ben lontano dal flusso lirico che contraddistingue l'originale.

L'impeccabile tecnica poetica consente a Revič di limitare al minimo le perdite, inevitabili nella traduzione poetica. L'unica libertà che a volte il traduttore si permette consiste nell'allontanamento dallo schema delle rime nelle terzine, e se, ad esempio, nell'originale del sonetto *Le steppe di Akerman*, le terzine sono rimate secondo lo schema CDC DCD, nella versione russa di Revič questo schema appare così: CCD EDE (fra l'altro, lo stesso

schema di rime nelle terzine di questo sonetto si trova nella famosa traduzione di Bunin del 1902).

Cito interamente *Le steppe di Akerman*, nella traduzione di Revič, che gentilmente ha messo a mia disposizione le sue traduzioni ancora inedite:

Аккерманские Стени

*Мы вышли на простор сухого океана:
Повозка среди трав, как лодка среди вод,
Сквозь наводок цветов по зелени плывет,
Скользит меж рифами багряного бурьяна.*

*Уже смеркается. Ни тропки, ни кургана...
Ищу по звездам путь, но пуст небесный свод;
Одна звезда возшла! Нет! Это свет свой льет
Над серебром Днестра светильник Аккермана.*

*Постой! – Кака тишь! – Прислушайся! – вдали
Незримые шумят крылами журавли;
Я слышу – мотылек едва колышет колос,*

*Я слышу, как змея по зарослям ползет...
Так тихо, что с Литвы сюда домчится голос...
Но нет... Поехали! – Никто нас не зовет!*

È degna di attenzione l'esatta riproduzione nella traduzione delle parole rimate nelle quartine dell'originale: *oceanu – burzanu, kurhanu – Akermanu* e l'alternarsi delle rime maschili e femminili, del tutto naturale per la tradizione poetica russa. Da notare che la traduzione di Bunin, da cui, come si è detto, Revič ha ripreso lo schema delle rime delle terzine, riletta alla luce di questa nuova versione, sembra mancare di ritmo e di intonazione poetica, e, nel verso finale, scivola in una palese incomprensione del testo. Cito, per maggior chiarezza, l'ultima terzina del sonetto nella traduzione di Bunin:

*Как где-то скользкий уж, шуриша, в бурьян ползет.
Так ухо звука ждет. Что можно бы расслышать
И зов с Литвы... Но в путь! Никто не позовет.*

Risulta chiaro l'equivoco di intonazione in cui è incorso Bunin:

Но в путь! Никто не позовет.

E la maggiore fedeltà e precisione di Revič:

Поехали! – Никто нас не зовет!

Dai primi anni cinquanta fino ai giorni nostri, le traduzioni di Revič sono state oggetto di un continuo lavoro di limatura, di rifacimento da parte dell'autore che ha portato a una precisazione degli accenti, e al raggiungimento di una sempre maggiore aderenza all'originale.

Il sonetto *Bakczysaraj*, che riprende un tema trattato da Puškin, era stato tradotto in russo già da un contemporaneo di Mickiewicz, il poeta cieco Ivan Kozlov, che non conservò la forma sonettistica e attribuì ad ogni verso un piede diverso. Esistono due versioni di Revič di questo sonetto, entrambe manoscritte, la prima, degli anni '50, e la seconda, successiva di una decina di anni, che cito qui integralmente:

Бахчисарай

1-ий вариант

Как пуст Гиреев дом, поныне величавый!
Здесь некогда паши мели чалмою пол,
Но обвила змея могущества престол,
Влетает саранча в чертог любви и славы.

В узорчатом окне разросся плющ кудрявый,
Взбираясь по камням, на серый свод взошел.
«Руины!» – пишет он на стенах свой глагол,
Повсюду утвердив самой природы право.

Сосудом мраморным украшен темный зал;
Фонтан гарема здесь, стоит, как и стоял;
Жемчужную слезу струит, зовет в пустыне:

«Где вы теперь, любовь, величье и почет?
Вам жить и жить века, а что вода? – течет...
Увы! Вас больше нет, но жив родник поныне!»

2-ой вариант

Как пуст Гиреев дом, поныне величавый!
*Здесь, где паши чалмой мели когда-то пол, **
*Гадюка обвила могущества престол. **
Влетает саранча в чертог любви и славы.

В узорчатом окне разросся плющ кудрявый,
*Взбираясь по камням, на пыльный свод взошел, **
*«Погибель» – пишет он на стенах свой глагол, **
*Над всем природы власть, все полонили травы. **

*Сосудом каменным украшен темный зал; **
Фонтан гарема здесь, стоит, как стоял;

*Слезы жемчужную струит; зовет в пустыне: *
«Где вы теперь, любовь, величье и почет?
Вам жить и жить века, а что вода? — течет...
Увы! Вас больше нет, но жив родник поныне!»*

La quartina iniziale della seconda variante, di una decina di anni successiva alla prima, è sintatticamente più precisa: il terzo verso è legato in modo più organico con il secondo, che non suona più come una proposizione finita, dopo cui si sarebbe potuto mettere il punto. Occorre notare anche la sostituzione della parola *zmeja* (serpente) con *gadju-ka* (vipera), giustificata, probabilmente, dal desiderio del traduttore di conservare nella sua versione il lato sonoro della parola polacca serpente (*gadzina*). I cambiamenti riguardano anche la seconda quartina, e anche la prima terzina, ma non mi sembrano sostanziali. Purtroppo, nella nuova redazione, come anche nella precedente, manca *Balsazar*; un elemento dell'originale che si sarebbe dovuto mantenere nella traduzione, anche se, a onor del vero, è omissso anche nelle traduzioni di A. D. Illičeskij del 1827, di V. I. Ljubič-Romanovič del 1830, di J. I. Poznanskij del 1831, di N. V. Berg del 1850, e di S. M. Solov'ev del 1929, ma che viene invece conservato nella versione di V. Levik¹¹:

*В чертоги вторгшийся сквозь окна галерей,
Захватывает плеч, карабкаясь на сходы,
Творенья рук людских во имя прав природы,
Как Балтасаров перст, он чертит надпись «Тлей!»*

che pecca però di imprecisione e tradisce una scarsa dimestichezza con la Bibbia, confondendo Belsazar con Baltasar. Mickiewicz si riferisce infatti alla profezia di Daniele (V, 5): Belsazar, ultimo re di Babilonia, che ha offeso Dio, non rispettando le sue leggi, simboleggia qui il crollo di un impero. Una vicenda questa già al centro di un oratorio di Haendel del 1744, divenuta un *topos* dalla cultura romantica, e ripresa anche da Heinrich Heine nell'omonima ballata del 1821.

A conclusione di queste brevi note, vorrei sottolineare come le traduzioni russe dei *Sonetti di Crimea* siano sempre traduzioni poetiche, attente a conservare il metro e la rima, e non semplici traduzioni interlineari come alcune versioni italiane, pubblicate recentemente¹², che privilegiando il testo, tralasciano completamente il tessuto poetico. Per quanto riguarda poi le versioni di Revič in particolare, occasione di questo discorso, esse riproducono, a mio avviso, il ritmo, il suono e l'accento dell'originale, nonché la percezione impressionistica della vita e il senso drammatico del dialogo che caratterizzano questo ciclo di Mickiewicz.

Note

¹ *Mickevič v ruskoj literature. Pisateli o pisateljach*, Izdatel'stvo "Rudomino", Moskva 1998.

² A. S. PUŠKIN, *Eugenio Onjéglin*. Traduzione, introduzione e note di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1954, p. 201.

³ J. M. LOTMAN, *Puškin*, SPB 1995, p. 233.

⁴ Su Mickiewicz nella letteratura russa esiste una vasta letteratura fra cui segnalo: *Mickevič v ruskoj literature*, cit.; e la rassegna pubblicata recentemente sulla rivista «Inostrannaja Literatura», 11, 1988, pp. 160-176.

⁵ J. BRODSKIJ, *Gorbunov i Gorčakov*, in IDEM, *Sočinenija II*, Sankt Peterburg 1998, pp. 252-288.

⁶ Cfr. a questo proposito l'intervista a Cz. Miłosz, *Gigantskoe zdanie strannoj architektury*, pubblicata sul numero speciale dedicato a J. Brodskij della rivista «Literaturnoe Obozrenie», 3, 1996, pp. 23-29.

⁷ «Moskovskij Telegraf» 1827, 14, n. 7.

⁸ I. KAŠKIN, *V bor'be za realističeskij perevod*, in *Voprosy chudožestvennogo perevoda*. Sbornik statej. Sostavitel' VI. Rossel'e, Moskva 1955; pp. 136-137.

⁹ A partire dal 1940, V. V. Levik si è dedicato alla traduzione della poesia di Mickiewicz di cui ha pubblicato numerose edizioni: Adam MICKEVIČ, *Izbrannoe*, Moskva 1946, 1948, *Izbrannye Proizvedenija v 2-ch tomach*, Moskva 1955, *Stichotvorenija*, Moskva 1956, Moskva 1968, Moskva 1974, *Sonety*, Moskva 1958, Leningrad 1976, *Lirika*, Moskva 1963.

¹⁰ Perevody A. Reviča: *Bachčisaraj noč'ju*, *Grobnica Potockoj*, *Bajdary*, *Alušta dnem*, *Piligrim*, in Adam MICKEVIČ, *Stichotvorenija. Poemy*. Izdatel'stvo Chudožestvennaja literatura, Moskva 1968. Le traduzioni di Revič sono state recentemente pubblicate in *Mickevič v ruskoj literature*, cit., pp. 96-98, 100.

¹¹ Adam MICKEVIČ, *Izbrannoe*. Perevod V. Levika, Moskva 1948, *Sonety*, Leningrad 1976.

¹² Mi riferisco alle traduzioni pubblicate nel volume: A. MICKIEWICZ, *I sonetti di Crimea e altre poesie*, a cura di E. Croce e E. Cywiak, Adelphi, Milano 1977.

Oxana Pachlovwska
Accademia Nazionale Ucraina delle Scienze, Kyïv
Università di Roma "La Sapienza"

L'Imperium secondo Mickiewicz e Ševčenko

L'Imperium e la Provincia, il Male e il Profeta, il Potere e l'Uomo. E infine l'universale e l'individuale. Proviamo a vedere due delle maggiori figure del Risorgimento slavo alla luce dello scontro frontale tra questi due poli intesi come fenomeni storici e come categorie culturali.

Per affrontare convenientemente il tema è però necessaria una premessa che metta a fuoco il rapporto storico-culturale tra Polonia, Ucraina e Russia in questa epoca. Il Romanticismo - in quest'area e altrove - ha valenze che non si limitano al dato estetico, ma assumono anche precise connotazioni politiche, etiche, sociali. Questo è particolarmente evidente proprio nel contesto del dialogo letterario che si instaura tra Polonia e Ucraina nella prima metà dell'Ottocento. I conflitti che avevano contraddistinto il rapporto tra questi due paesi nei secoli precedenti sfumano per lasciare il posto alla percezione di una comunanza culturale nell'ambito di un codice europeo.

La poesia di Mickiewicz e Ševčenko è la cartina di tornasole che rivela un riallineamento dello spazio culturale tra Polonia, Russia e Ucraina. La "mappa politica" dell'area non solo non coincideva con la "mappa culturale", ma queste due "mappe" risultavano antitetiche. La "mappa politica" rispecchiava con estrema chiarezza l'espansionismo sempre più aggressivo dell'*Imperium* nei confronti della Provincia. Il corollario che ne deriva è quello di una Russia impegnata nell'imposizione di una forzosa omologazione amministrativa, giuridica, militare e linguistica, un'omologazione sistematica condotta senza esclusione di colpi. Di più, l'*Imperium* mira ormai scopertamente ad una "soluzione finale" che prevede l'annichilimento *tout court* di qualsivoglia manifestazione dell'identità polacca e ucraina, due "province" riottose e da sempre in odore di sovversione. La "mappa culturale" è invece in controtendenza e registra sinergie di tutt'altro segno, basti ricordare le sintonie almeno ideali dei moti rivoluzionari. Nell'area in questione emergono di fatto due grandi "confronti": da un lato la Polonia si confronta con l'Ucraina, e dall'altro Polonia e Ucraina si confrontano con la Russia.

Sul piano storico l'Ottocento per l'Ucraina rappresenta la lunga "Notte della Non-statalità", per dirla con Je. Malanjuk. Scosso dalla rivolta dei decabristi, Nicola I impone al paese il più spietato dei regimi polizieschi. Divisa tra l'Impero russo (80%) e quello asburgico (20%), l'Ucraina subisce una duplice ingerenza esterna. Già negli anni Trenta, a seguito dei moti rivoluzionari (decabristi in Russia nel 1825 e Insurrezione polacca nel 1830-1831), che fungono da causa scatenante, l'Ucraina si ritrova nell'occhio del ciclone.

Il movimento decabrista ha in Ucraina parecchi proseliti. La sezione meridionale del *Sojuz Spasenija* (Unione della Salvezza) ha come centro della sua attività la città di Tul'čyn, nel sud dell'Ucraina (JEFREMOV, BAHALIJ 1926; SERHIJENKO 1971; ID. 1975). In diverse città ucraine sorgono associazioni di stampo massonico e di chiaro orientamento antizarista. Eppure, in linea di massima, la rivolta dei decabristi non trova molti consensi tra gli intellettuali ucraini. I decabristi lottano per una monarchia costituzionale, ma questa non prevede libertà alcuna per i popoli dell'impero (tranne per quello polacco). Sono favorevoli all'Ucraina, ma solo in quanto "nostra" (*naša Ukrájna*). L'unico a difendere i diritti dell'Ucraina, anche se molto limitati, è K. Ryleev, ed è una delle ragioni per cui i decabristi non approvano una costituzione ispirata a un modello federativo. Anzi, questi stessi decabristi non "perdonano" allo zar proprio la perdita di una "fetta" di Ucraina rimasta appannaggio della Polonia. Né va dimenticato il ruolo messianico rivendicato da sempre dalla Russia. E quindi, per le "province", questi rivoluzionari non sembrano poi tanto diversi dall'élite autocratica zarista.

L'Insurrezione polacca del 1830-1831 incide decisamente più a fondo sulla realtà ucraina. Gli anni Trenta vedono in effetti il tentativo di unire il movimento di liberazione polacco e quello ucraino (DEMKOVYČ-DOBRJANS'KYJ 1969; BEAUVOIS 1986). I rivoluzionari polacchi, a differenza dei decabristi, cercano appoggio nella popolazione della *Pravoberežna Ukraïna* (Ucraina della Riva Destra), soprattutto nel Podillja e nella Volyn'. E questa volta l'Insurrezione trova notevoli consensi tra gli intellettuali ucraini. Il famoso slogan, ispirato dal carismatico storico Joachim Lelewel e lanciato dai Polacchi ai Russi e agli Ucraini, *Za waszą wolność a naszą!* (Per la vostra libertà e per la nostra!) in Ucraina non cade nel vuoto¹. Anzi, già nell'ordine dei possessivi - prima la "vostra" libertà, e poi la "nostra" - si avverte invece una grossa novità di fondo. Il concetto di identità culturale precede quello dell'identità statale tipico delle generazioni precedenti. La Polonia, una volta raggiunta una più matura coscienza civica, è la prima a sostenere il concetto di "solidarietà tra pari", che in quest'area rappresenta indubbiamente una novità assoluta.

L'Insurrezione sarà soffocata nel sangue, e la Polonia si ritroverà alla mercé dello spietato generale Paskevič, che abolirà ogni parvenza di legalità, portando avanti la russificazione dell'Ucraina della Riva Destra (*Pravoberežžja*) con anche maggior zelo. E però, proprio l'Insurrezione getterà il germe di un comune sentire negli ambienti intellettuali ucraino-polacchi. Di contro, Nicola I, con l'istituzione del Governatorato occidentale, tenterà di omologare tutte le terre occidentali modellandole sui governatorati della "Grande Russia". Lo scopo è sin troppo evidente: eliminare una volta per tutte ogni "influenza polacca", onde prevenire ulteriori conati rivoluzionari in queste terre. Per l'*Imperium* l'Ucraina, per dirla con Sergej Uvarov, uno dei fautori dell'autocrazia russa², altro non è che "le terre polonizzate della Russia occidentale" (cit. da SUBTEL'NYJ 1991, p. 191). A ben guardare, si tratta in realtà solo di un *escamotage* per nascondere la "grande paura" che un connubio polacco-ucraino suscita nella Russia. Questa paura ha inizio proprio in questi tempi e sarà uno degli aspetti più rilevanti dello scontro tra Ucraina e Russia fino alla Rivoluzione ucraina (1917-1920)³.

In Ucraina l'“idea nazionale” domina tutto l'impianto culturale (KOZAK 1978; ŠPOR-LJUK 1991; KAPPELER 1992; MOKRY 1996). Non investe però la mera dimensione politica. Riaprendo il discorso sulla libertà dell'uomo, sulla dignità del singolo, l'Ucraina ha il coraggio di sfidare i “massimi sistemi” e proporre una nuova dimensione etica. La formazione delle basi ideologiche, politiche e giuridiche dello Stato ucraino avvenne nel Cinquecento e nel Seicento, mentre la realizzazione di questo progetto ebbe luogo nel Seicento e nel Settecento, tra la Rivoluzione cosacca di Bohdan Chmel'nyc'kyj e il chiaro progetto separatista di Ivan Mazepa (PACHLOWSKA 2000). L'apice di questa evoluzione è rappresentata dall'Età del Barocco, in cui “un grandioso fermento ideologico” consegnò agli Ucraini l'idea di nazione e il concetto di uno Stato autonomo sia dalla Rzeczpospolita che dalla Moscovia. Per questo l'età del Barocco ucraino è caratterizzata non solo dal “grande potenziale culturale”, ma anche dalla “maturità della consapevolezza nazionale” (GRACIOTTI 1993, p. 10; ID. 1996). Vi contribuì la letteratura, il pensiero politico, il sentire religioso e nazionale della resistenza ucraina antiottomana, anticattolica e antimoscovita. Questo concetto rappresentava una grande novità nell'ambito europeo in quanto si trattava di un chiaro *progetto repubblicano*. Si auspicava in effetti uno Stato democratico, che prevedeva parità di diritti per tutti i ceti, uno Stato guidato da etmani eletti e disposto ad aggregarsi ad un altro Stato solo nell'ambito di una federazione paritetica. Non a caso l'Ucraina veniva chiamata nell'Occidente europeo “Repubblica cristiana cosacca” e “repubblica nella repubblica”. Il “progetto repubblicano” porterà l'Ucraina a uno scontro diretto prima con la Polonia e in seguito con la Russia, e l'Ucraina ne uscirà schiacciata. La “tradizione repubblicana” non morirà mai, però. Anzi, da allora in poi diventerà “natura interiore” del movimento politico ucraino fino ai giorni nostri e segnerà la civiltà ucraina tutta. Un'analisi approfondita degli aspetti culturali e politici di questa “tradizione repubblicana” evidenzia un fenomeno di enorme portata. Malgrado la sua sconfitta storica, si trattò di un *consapevole tentativo di costruire una società civile in mezzo a stati di chiaro stampo imperialistico*. In effetti, se si analizza il tragico rapporto tra Russia ed Ucraina, non basta rifarsi al troppo riduttivo elemento del colonialismo. Si trattava in realtà di uno scontro tra due civiltà contrapposte, malgrado il “legame di sangue” dell'Ortodossia. L'Ucraina non era solo una mera dimensione territoriale da inglobare. *L'Ucraina era l'ultimo baluardo europeo di una tradizione politica (“repubblicana”, appunto) profondamente estranea (e quindi doppiamente pericolosa) all'assolutismo russo*. In questo senso, l'Ucraina rappresentava un evidente “attentato” alla presunta “unità” slavo-ortodossa, una minaccia al disegno egemonico dell'*Imperium*.

Ma c'è dell'altro. Uno degli aspetti più sorprendenti sta nel fatto che la genesi di questa idea va ricercata proprio nella fruttuosa sintesi culturale polacco-ucraina del Cinque-Seicento, a prescindere dunque dal dramma dello scontro politico. Tra i presupposti che sottendono l'idea stessa di uno Stato ucraino c'era innanzitutto l'Umanesimo ruteno cresciuto all'insegna sia dell'Uniatismo che del Cattolicesimo, ma si avvertivano anche spunti nati sulla scorta della Riforma, che in Ucraina incise in modo duraturo ed originale. Proprio nel segno di queste nuove tensioni di provenienza occidentale si elaborò un

nuovo concetto di Stato e di potere, e nuovi principi nei rapporti tra potere e legge e tra società e potere, principi che segneranno appunto un'insuperabile barriera tra la "civiltà di Kyïv" e la "civiltà di Mosca". La prima, interrogandosi sulla *qualità del potere e sui suoi limiti*, riuscirà ad auspicare un indispensabile *correttivo etico al potere* stesso. La seconda, invece, sarà tutta intenta a temprare "lo scettro a' regnatori", teso alla conquista *di un potere senza limiti*, in cui la categoria etica non può trovare spazio alcuno⁴.

Per questo l' "*idea ucraina*", nata nell'Ottocento sulla scorta della "*tradizione repubblicana*", si rifà ad un'inequivocabile matrice europea e ai nobili principi di democrazia nati nel magma delle rivoluzioni. E questa è anche la ragione per cui anche l'Ucraina in quel periodo rivaluta i problemi delle sue alleanze politiche e formula definitivamente il concetto dell'unità della "tradizione repubblicana" dell'Ucraina e della Polonia, prendendo nel contempo definitivamente atto dell'inconciliabilità di questa "tradizione repubblicana" con la "tradizione imperiale" della Russia.

Anche sul piano letterario quanto emerge dal "dialogo" tra Polonia, Russia e Ucraina è illuminante. Nell'epoca del Romanticismo l'Ucraina, come testimoniava Mickiewicz, diventò il "Parnaso panslavo", la "Terra Promessa della lirica slava", o "Ausonia slava", come la chiamavano i poeti russi. Il tema sembra sufficientemente noto, ma in realtà presenta risvolti intriganti che val la pena di riprendere, proprio per chiarire l'originalità e la novità del contributo di Mickiewicz e di Ševčenko in questo processo (KOLESSA 1894; PRZETCHODZKI 1995).

In Polonia l'interesse per l'Ucraina si desta appunto con il Romanticismo. Nasce così la "Scuola ucraina" (GRABOWICZ 1975; ID. 1980; ID. 1997a; ID. 1997b; ZEROV 1990a; ID. 1990b). Sulla scorta dello slogan di Kazimierz Brodziński, uno dei fondatori del Romanticismo polacco, *Chcemy narodowości!* (Vogliamo lo spirito nazionale!), i romantici polacchi si rivolgono al folclore ucraino, bielorusso, lituano. La tematica ucraina entra di prepotenza nelle opere dei fondatori della grande tradizione letteraria nazionale polacca - oltre a Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński e Antoni Młczyński⁵. Ma il tema dominante è l'epopea cosacca, epitome di un paese in rivolta, l'epopea attraverso la quale la Polonia fa i conti con la sua storia, cercando di capire le ragioni del suo dramma e trovare l'energia per un definitivo riscatto. La lotta che l'Ucraina ingaggia per la libertà nel Cinquecento e nel Seicento è uno specchio in cui la nazione polacca contempla in letteratura il proprio dramma. L'Ucraina è il mondo affascinante e terribile insieme che segna il confine tra civiltà e ignoto, dove regnano, incontrastate, passioni in grado di segnare il destino di individui e nazioni. Nella sua brama di libertà l'Ucraina annuncia la morte politica della Polonia. Ma se la Polonia illuministica (Niemcewicz, Lelewel) si limitava a individuare la "colpa polacca" nella "trasformazione di un alleato naturale in un nemico giurato", i romantici parlano di espiazione del peccato dei padri (GRABOWICZ 1997b, p. 187). In tal modo il libertarismo ucraino contribuisce in modo rilevante a foggare la nuova sensibilità nazionale polacca, che aveva ormai fatto propri certi valori, il più significativo dei quali era proprio l'accettazione dell'Altro⁶.

Il tema ucraino fa bella mostra di sé anche nella letteratura russa dell'epoca. Ma, a dif-

ferenza del Romanticismo polacco, il Romanticismo russo assume l'ucrainicità come mero dato esotico, destinato dunque a scadere in una oleografia di maniera (si veda, ad esempio, Vasilij Narežnyj od Orest Somov, con il "romanzo breve piccolorusso" del periodo pregogoliano). La poesia invece coglie il significato della storia ucraina, ma l'affronta in maniera contraddittoria. I poeti della cerchia dei decabristi manifestano interesse verso le lotte dell'Ucraina per la sua indipendenza. Ed ecco Ryleev, con il poema *Vojnarovskij* (proibito dalla censura!), con le *Dumy*, con i poemi *Nalivajko*, *Mazepa* (incompiuti), *Gajdamak*, che esprime attraverso le figure degli Ucraini ribelli la protesta dell'autore contro lo zarismo. Diverso sarà l'atteggiamento di Puškin, la cui *Poltava* crea un interessante contrasto con la visione storica di Mickiewicz e di Ševčenko. "Pochi forse sanno", Puškin ebbe a dire, che Mazepa "ignorava il sacro, [...] Che disprezzava la libertà / E non sapeva cosa fosse la patria" (*Nemnogim, možet byt', izvestno, / Čto on ne vedaet svjatyni, / [...] Čto preziraet on svobodu, / Čto net oščizny dlja nego*). È una visione demonizzata di Mazepa, ma non in chiave romantica, bensì in chiave politica. Non dimentichiamo che Mazepa venne bollato come "nuovo Giuda" e resterà nei secoli (fino al crollo del comunismo nell'ex URSS!) la figura emblematica del "traditore della Patria" (a differenza dell'immagine romantica che di lui si ha in Occidente: MAC'KIV 1988), espressione di prammatica regolarmente citata in tutte le enciclopedie sovietiche, quasi si trattasse di una professione. Non a caso la definizione *mazepinstvo* (o *mazepinskij vopros*, questione mazepiana) come sinonimo dell'odiato e temuto "separatismo ucraino", venne resuscitata in Russia alla vigilia della Rivoluzione Ucraina del 1917.

Grande erede di questa tradizione sarà ovviamente Gogol', genio a cavallo tra l'Ucraina e la Russia. Ma il tema ucraino affrontato da Gogol' mette in crisi la letteratura russa. Questa crisi nasconde risvolti ancora poco studiati (nella letteratura russa si è venuta formando una sorta di "fronda antigogoliana": PACHLOWSKA 1998)⁷. Sullo sfondo di difficili meandri interpretativi appare comunque chiaro un punto importante. L'Ucraina di Gogol' ebbe un ruolo insostituibile nel risveglio del "sentimento nazionale russo dell'Ottocento": l'Ucraina gogoliana aiutò la cultura russa a trovare l'anello di congiunzione con l'"etnos iniziale" (*pervonačal'nyj étnos*) e il "sogno del paradiso etnico perduto" (TERC [SINJAVSKIJ] 1975). In questo senso l'Ucraina, sempre secondo la definizione di Sinjavskij, diventò "culla della nazionalità slava", fonte di una tradizione popolare viva, di una spinta verso l'autocoscienza dell'individuo attraverso il legame genetico che l'individuo ha con il suo popolo, attraverso la coscienza collettiva dell'etnos di appartenenza, e non attraverso i filtri burocratici dell'Impero (MALANJUK 1962; ID. 1997, pp. 64-74, 374-89; LUCKYJ 1971). Inoltre, alcuni critici parlano addirittura del ruolo specifico svolto dalla storia e dal folclore ucraino nella formazione non solo della nuova sensibilità romantica russa, ma anche nella poetica russa in senso lato (SAUNDERS 1989).

Siamo davvero di fronte ad un autentico paradosso. L'Ucraina dell'epoca, cui veniva negata una identità nazionale, era una "colonia" per la Russia, e per la Polonia addirittura una "colonia della colonia". E però, l'Ucraina contribuisce al risveglio dell'*identità nazionale* dei suoi vicini "imperialisti", chi prima chi poi. Né va dimenticato che nell'età baroc-

ca la letteratura ucraina esercitò un'influenza di tutto rilievo sulle culture della cerchia slavo-bizantina, fungendo da medium tra Occidente umanistico e Oriente ortodosso. Il fenomeno delle "scuole ucraine" nelle letterature russa e polacca dell'epoca romantica non è mero frutto di suggestione letteraria. È piuttosto la "vita ucraina stessa" a incidere profondamente, ad arricchire le altre letterature di un nuovo immaginario che nasce però dal vissuto di una nazione (ČYŽEVSKYJ 1994, p. 353).

Mickiewicz, erede della diseredata nobiltà polacca, e Ševčenko (1814-1861), un "riverbero elitario" del Cosaccato (MALANJUK 1997, pp. 146-7), non si incontreranno nella loro vita, eppure i loro percorsi esistenziali si incrociano in due punti chiave: a Vilna e a Pietroburgo, anche se in tempi diversi. Mickiewicz studia all'Università di Vilna, dove si iscrive nel 1815. Nel 1817 Mickiewicz con un gruppo di amici fonda il "Wileńskie Towarzystwo Filomatyczne" (Società Filomatica di Vilna), che avrebbe presto dato l'avvio a società rivoluzionarie segrete, quali i Filareti e i Filadelfi. Nel 1824 Mickiewicz, condannato all'esilio, parte per la Russia, dalla quale non sarebbe mai più ritornato in patria (nello stesso anno il grande Lelewel veniva allontanato dalla cattedra dell'Università di Vilna per la sua "perniciosa influenza" sulla gioventù patriottica).

Nel 1829, anno in cui Mickiewicz ottiene il permesso di lasciare la Russia e si reca in Occidente, Ševčenko si ritrova a Vilna (ZAJCEV 1934; ABRAMAVIČIUS 1964; JACKIEWICZ 1995). Nella memoria di questa città lituano-polacco-ucraina erano ancora vivi gli echi dei burrascosi movimenti studenteschi polacchi, e si avvicinava quel *Powstanie listopadowe* (Insurrezione del novembre) del 1830 che avrebbe messo in crisi l'idea stessa dell'indistruttibilità dell'Impero. Una forte amicizia legherà Ševčenko al rivoluzionario polacco di Vilna, Zygmunt Sierakowski (SAPARGALIJEV, DJAKOW 1982). Questi, come Ševčenko, si ritroverà nel 1848 in esilio a Orenburg, e sarà uno dei primi a capire la dirompente forza del genio ucraino, chiamandolo "cantore dell'Apocalisse". Sierakowski sarà giustiziato per ordine di M. Murav'ev nel 1863, nella stessa Vilna. Del resto, Ševčenko è legato anche allo studioso Bronisław Zaleski e al poeta Edward Żeligowski (Antoni Sowa). Ševčenko lavora al servizio di P. Engelhardt, aiutante di campo del governatore militare di Vilna. Dopo l'Insurrezione polacca il governatore dà le dimissioni, ed Engelhardt porta Ševčenko con sé a Pietroburgo. Dal 1838 Ševčenko studia all'Accademia delle Arti, e diventa uno degli allievi preferiti di Brjullof. Dall'arresto nel 1847 (per le sue poesie e perché membro della "Fratellanza Cirillo-Metodiana") comincia la persecuzione: la prigionia prima, e poi l'esilio, di "uno dei criminali più pericolosi"⁸. Per molti versi, il destino di Mickiewicz e quello di Ševčenko ripropongono lo stesso iter. Hanno entrambi perso la patria, e finiscono entrambi nel confino di Pietroburgo. Grazie al poeta Vasilij Žukovskij, Ševčenko ottiene il riscatto dalla servitù della gleba⁹ e Mickiewicz il passaporto d'espatrio, che precluderà comunque il suo ritorno. La differenza tra i due starà dunque solo nella direzione dell'esilio. Mickiewicz continuerà il suo esilio in Europa e Ševčenko in Siberia, in Asia. Mickiewicz lotterà per una Federazione Europea con centro nella Parigi rivoluzionaria, e Ševčenko (insieme a Kostomarov) per una Federazione slava con centro a Kyïv.

Ma Mickiewicz e Ševčenko hanno in comune una cosa ben più significativa: l'appartenenza alla Provincia-Colonia e il rifiuto dell'*Imperium*, la ricerca dei valori dell'Uomo a tutto tondo che contesta e sfida un Sistema totalizzante (FYLYPOVYČ 1925; JAKÓBIEC 1955; BARKA 1961; MIJAKOVSKYJ, SHEVELOV 1962; JĘDRZEJEWICZ 1970; ZALES'KA-ONYŠKEVYČ 1991; MALANJUK 1995). Alla luce di quanto detto, traspare netta la radicale differenza dell'impianto ideologico delle letterature polacca e ucraina da un lato, e di quella russa dall'altro. In Mickiewicz la condanna all'*Imperium* è inequivocabile e senza appello, mentre nella poesia russa del tempo, malgrado qualche tentativo libertario, vincerà comunque la logica della "ragion di stato". Insomma, i poeti della Provincia cercano l'identità dei loro paesi nella *dimensione culturale*, mentre i poeti del Centro vedono l'identità del paese nella *dimensione statale e imperiale*.

I due poeti, del resto, scavano a fondo nelle ragioni dell'*Imperium*, tratteggiandone con sicurezza le diverse componenti: storico-politiche, culturali, psicologiche. E, in quanto poeti, Mickiewicz e Ševčenko sono riusciti a dar corpo a concetti all'epoca non ancora oggetto di indagine storiografica, segnando una svolta decisiva sulla via dell'autodeterminazione culturale prima e politica poi dei rispettivi paesi. In questo senso di Mickiewicz si potrebbe dire quello che Je. Malanjuk¹⁰ ha detto di Ševčenko: che il poeta è anche figura di spicco nella "storia politica" del suo paese. Da questo punto di vista, le opere storiche di Mickiewicz e di Ševčenko non sono solo capolavori letterari, ma anche preziosi documenti politici che interessano tutta l'area slava, e testimoniano la maturità civile della cultura che li esprime. È pur vero che all'epoca l'intelligenza russa e qualche rappresentante dei quadri governativi non escludevano la possibilità di concedere una qualche autonomia alla Polonia, mentre negli ambienti intellettuali russi, dove Ševčenko pur godeva di notevole stima, una concessione del genere nei confronti dell'Ucraina era semplicemente improponibile: era inammissibile intaccare l'"unità" culturale e statale della "Grande Russia". E dunque, a ben guardare, le "intuizioni" comuni ai due poeti riguardo alla vita e alla morte dell'*Imperium*, alla crisi morale della Chiesa, all'evoluzione e all'involuzione dei principi democratici sono davvero premonitori ed illuminanti.

Mickiewicz e Ševčenko sono quindi poeti delle "province" dell'*Imperium*, "province", alle quali viene negata decisamente non solo un'identità politica, ma anche, per lo meno nel caso ucraino, viene totalmente e brutalmente negata l'identità culturale. Eppure i poeti della Provincia lanciano una sfida all'*Imperium*, mettono in dubbio il suo universalismo, decretano non solo la possibilità ma la necessità della sua fine. Li accomuna il tono biblico, l'impianto profetico, che stigmatizza il Male assoluto dell'*Imperium*, la sua tragica disumanità. L'afflato biblico è tanto più grande quanto più assoluto si rivela il Male che il poeta è chiamato a contrastare (ricordiamo l'*Improwizacja*, Improvvvisazione, di Konrad nei *Dziady* e *I mertvym, i żywym i nenarodženym zemljakam moim...*, Ai miei conterranei morti, a quelli vivi e a quelli ancora non nati..., di Ševčenko). L'unica arma contro questo Male è però il miracolo della creatività e il valore etico del martirio. Il poeta si identifica con il profeta, - cito Ševčenko - "dannato e solitario là dove l'umanità si trova ad un bivio", con torme di gente cieca che "si scambia le catene, / che svende la

verità", "e che ara e semina la tempesta", senza preoccuparsi degli orrori che il raccolto riserva. E la Parola è Logos che consacra la "verità" del profeta. Per questo Ševčenko vede la redenzione della nazione attraverso la Parola-Logos: ... *Vozvelyču / malych otych rabiv nimych! / Ja na stōroži kolo nych / postavlju Slovo* (...Glorificherò / quei piccoli schiavi muti! / E a loro salvaguardia / metterò la Parola).

Ma il profeta non consegna all'uomo una "ricetta" pronta all'uso. La strada che conduce al recupero di una identità umana autentica è una sola: quella della consapevolezza e della responsabilità. Bisogna chiedersi: ...*ščo my? / Čyi syny? Jakych bat'kiv? / Kym? Za ščo zakuti?* (Cosa siamo? / Di chi siamo figli? Di quali padri? / Chi ci ha incatenati e perché?...). Non bisogna inseguire fantasmi, perché *v svoj chati svoja j pravda, / I sylja, i volja* (è nella propria casa che si trova la propria verità / E la propria forza e la propria libertà). La storia va letta nelle tombe che si scoprono. E solo quando ci si sarà riappropriati della consapevolezza del martirio, quando i fratelli abbracceranno il fratello minore, solo allora nascerà la nazione. Solo allora la madre in lacrime ritroverà il sorriso e benedirà i suoi figli. Rivolgendosi ai morti, ai vivi e ai non ancora nati, il poeta lega assieme secoli diversi in un unico vincolo indissolubile di amore e di responsabilità etica (*I mertvym, i žyvim i nenarodženym zemljakam moim v Ukrajinі i ne v Ukrajinі moje družnjeje poslanije*, Ai miei conterranei morti, a quelli vivi e a quelli ancora non nati, in Ucraina e fuori dall'Ucraina la mia epistola fraterna). Anche Konrad in *Improwizacja* parlerà di *wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia*, tutte le generazioni passate e future del suo popolo.

Il riscatto dal Male non è però un atto catartico improvviso, ma un lungo processo tormentato che comincia con una serrata introspezione. Il confronto tra Mickiewicz e Ševčenko rivela l'alto grado di consapevolezza storica raggiunta in questo periodo dalle culture polacca e ucraina, la loro capacità di toccare i "nervi scoperti" dei problemi nazionali (con non poche invettive nei confronti della propria gente). In Mickiewicz e in Ševčenko riscontriamo poi una straordinaria fusione dell'empito emotivo proprio della voce del profeta con la fredda lucidità dello storiografo.

Mickiewicz per primo intravede il dramma del mondo slavo le cui sorti e "la soluzione dei grandi problemi religiosi, filosofici e sociali" saranno decisi a seconda di chi vincerà nello scontro tra Russia e Polonia, che "non sono solo due territori, ma due idee lanciate tra i popoli slavi", e quindi due realtà antitetiche. Del resto, impostare già in quei tempi il problema dell'*Idea polacca e dell'Idea russa* voleva dire anticipare tutti i drammatici scontri in quest'area geopolitica nell'Ottocento e nel Novecento. E quindi: "Il regime russo è la completa antitesi delle istituzioni polacche: in Polonia vi era una società di uomini liberi, animati dall'entusiasmo, in Russia un padrone ed il terrore che legava i sudditi" (MICKIEWICZ 1947, pp. 303, 271, 280). Il poeta descrive lo scontro come un certame cavalleresco: "Sull'arena d'Europa avanzano come due cavalieri con la visiera abbassata. Nessuno è ancora riuscito a distinguerne gli stemmi, né svelarne il segreto".

Ševčenko avverte invece con drammatica forza il ruolo che l'Ucraina ha in questo scontro. La *Finis Imperium* sarà segnata nel momento in cui *zahovorjat' / i Dnipro*,

i hory! (parlerà / il Dnipro e i suoi monti!). La ribellione dell'Ucraina, il suo rifiuto del disegno imperiale di sottomissione porterà allo sconvolgimento geopolitico e culturale dell'intera area.

Gli intellettuali polacchi avvertono dunque la necessità di una nuova coscienza critica perché possa rinascere la Polonia. È però interessante notare come questa "rinascita" sia legata al concetto di una "colpa" commessa. In effetti, Polonia e Ucraina avevano un nemico comune cui addossare tutte le colpe: l'autocrazia russa. Eppure, in ambedue i poeti troveremo innanzitutto la condanna quanto mai esplicita delle "colpe" proprie. Ed ecco Mickiewicz che parla, sempre nei *Dziady*, del suicidio della nobiltà polacca, responsabile del fallimento dell'istituto monarchico. E Ševčenko condanna gli errori fatali compiuti dai suoi. È anzi uno dei primi a prendere di petto realtà scottanti, rivalutando tra l'altro il rapporto tra Ucraina e Polonia. È convinto del grande ruolo di Chmel'nyč'kyj nella formazione della consapevolezza nazionale, ma non esita di maledirlo per quell'imprudente patto con la Moscovia (1654) che ha reso l'Ucraina succube della tirannide. Il poeta non esiterà a bollare tanti etmani come *raby, podnožky, hrjaz' Moskvy, / Varšavs'ke smittja* (schiaivi, stracci, fango di Mosca, / spazzatura di Varsavia). Sono insomma gravi anche le responsabilità degli oppressi. Suo bersaglio preferito sono infatti quegli intellettuali "patriottici" che non sanno esprimere altro che vieta retorica sulla libertà ucraina che "si lavava la faccia nel Dnipro". Ribatte: *krov'ju vona umyvalas'*, è con il sangue che si lavava, questa libertà, "e dormiva sulle montagne / dei liberi cadaveri cosacchi, / Cadaveri derubati!". Sarà spietato con *slavnych pradidiv velykych / pravnyky pohani* (gli squallidi pronipoti / di proavi gloriosi). E pensa invece ai "grandi proavi", eroi anonimi, gente comune sacrificata all'oblio. La voce del poeta fa risorgere i morti, e con essi torna a risplendere la verità, fugando le ombre di falsi disegni della storia. Nel mistero *Velykyj L'och* (La Grande Tomba), lugubre poema visionario, le tre cornacchie, che parlano per *rebus*, simboleggiano i demoni dei popoli russo, polacco e ucraino. Testimoni secolari delle tragedie umane, le loro ombre nere da sempre seguono gli eserciti, quasi fossero l'emblema di un male oscuro dell'anima umana condannata alla violenza. Sogghignano degli uomini, che non fanno mai mancar loro un sinistro pasto. E fungono da tragico coro della follia umana: la fine è vicina anche per l'invasore, vittima della propria ingordigia, che non riesce a trattenere tutto quanto gli è riuscito di arraffare.

Secondo Ševčenko, prima dell'Unione delle Chiese del 1596, Polacchi e Ucraini costituivano un'entità solidale, senza antagonismi. Questo *tychyj raj*, paradiso sereno, "fu messo a ferro e fuoco [...] nel nome di Cristo" dai preti (*Poljakam*, Ai Polacchi). Anzi, sarà proprio a seguito di quel dissidio che Polacchi ed Ucraini non potranno opporsi all'offensiva dell'Impero russo. Dirà con dolorosa acutezza nella poesia *I mertvym i žyvyym...*, rivolgendosi ai suoi connazionali: *A čvanytes', ščo my Pol'sču / Kolys' zavalyly!... / Pravda vaša: Pol'sča upala, / Ta j vas rozdavyla!* (Vi vantate che la Polonia / l'abbiamo fatta crollare!... / Giusto! Ma la Polonia è crollata, / e con lei siete rimasti schiacciati tutti!)¹¹. I due paesi si trovano intrappolati in un impero che non cambierà mai per volontà sua, e per questo va abbattuto. La storia quindi dà anche indicazioni per

il futuro. Abbiamo dunque una chiara anticipazione di uno dei concetti cardine della seconda fase del Romanticismo ucraino, del "periodo Kyïviano", cioè dell'età della Fratellanza Cirillo-Metodiana (tardi anni Quaranta), in cui Kostomarov proclamerà la storica alleanza fraterna tra l'Ucraina e la Polonia chiamando quest'ultima, in un momento di dolorosa e catartica illuminazione, "sorella". Questo concetto spianerà la strada alla formazione di una nuova storiografia ucraina nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento che affrontava in particolare la questione polacca con grande civiltà e responsabilità: ricordiamo M. Drahomanov, P. Kuliš, M. Hruševs'kyj e soprattutto V. Lypyns'kyj, grande storico a cavallo di due nazioni.

Mickiewicz e Ševčenko vengono accomunati da alcune interpretazioni paradigmatiche. In questo senso l'epos tragico di Mickiewicz *Dziady* ha una struttura che ricorda da vicino i poemi satirici di Ševčenko *Son* (Sogno) e *Velykyj L'och* (La Grande Tomba), con la sua poetica visionaria al limite del surrealismo. Tra l'altro, malgrado il soggetto di queste opere sia inequivocabilmente l'Impero russo, l'immagine sinistra, grottesca e demoniaca rappresenta in effetti qualsivoglia sistema totalitario, olistico, per dirla con K. Popper, organicamente ostile all'Uomo, all'individuo. Del resto, basti ricordare con quale lucidità e freddezza Mickiewicz analizza anche la "democratica" Austria desiderosa di contrastare la Russia, e tanto generosa da lasciare all'Italia e alla Boemia "le loro accademie, i loro teatri, i loro libri", solo perché questi non rappresentano un pericolo diretto. Ma la stessa Austria "ha costantemente perseguitato il polonismo quando ne ravvisava il pericolo" (MICKIEWICZ 1947, pp. 306-307). E Ševčenko, attraverso le fiamme che divoravano Jan Hus, preconizza la fine di quell'Impero.

Per Mickiewicz e Ševčenko l'Impero è ovviamente antitetico alla Nazione. L'Impero è una struttura denazionalizzata e denazionalizzante, immorale e basata su un'"idea materiale", dice il poeta polacco (ibid., p. 304). Di contro, ogni nazione ha una sua specificità inconfondibile che informa il suo bisogno di crescita morale. Dice il poeta polacco: "La Polonia, fatalmente combattuta dal sistema che domina l'Europa, oppone a questo attacco universale l'idea che essa trae dalla propria nazionalità" (ivi, p. 303). Per di più l'Impero è estraneo al concetto di diritto: la Russia "rappresenta un principio distruttivo di ogni diritto legittimo" (ibid.). L'unico diritto che riconosce la Russia è il diritto del più forte, della propria presunta superiorità: "È innato nel carattere russo il senso di superiorità verso le altre potenze" (ibid., p. 288).

La natura dell'*Imperium* cova però i germi della sua fine. Per questa ragione il poeta polacco parlerà dell'espansionismo come strada verso la fine dell'*Imperium* non solo nei confronti della Russia ma anche nei confronti della sua amata Lituania. In particolare, nella premessa del discusso poema *Konrad Wallenrod* Mickiewicz vede nella Lituania "un curioso esempio di popolo che spari inghiottito dalle sue enormi conquiste". E altrettanto radicale è la visione dell'imminente fine dell'Impero russo, "Colosso del Nord", destinato a crollare come è crollata Babilonia (ibid., p. 321) (KUBACKI 1951). Del resto il confronto tra Russia e Babilonia è quanto mai "di casa" anche nella letteratura ucraina, e in diversi periodi. Stefan Javors'kyj chiamava il regno di Pietro I "Babilonia" e "banchetto di Baldas-

sarre". E Lesja Ukraïnka, nel 1904, alla vigilia delle rivoluzioni russe, chiedeva: "Quando avrà fine quella grande cattività, / Che ci ha tolto dalla Terra Promessa, [...] Quando, quando crollerà la nuova Babilonia?".

Anche nel poema di Ševčenko, *Son*, si fa l'anatomia dell'Impero. È una metafora tanto surrealistica da sfiorare l'assurdo. Non per questo l'Impero è meno vivo: è un'identità immonda che respira, striscia, si contorce in un parossismo di follie istintuali. Nel sonno il poeta si libra nell'aria e contempla la terra dall'alto. Il suo volo notturno lo porta a Pietroburgo¹². Il quadro che gli si presenta è sinistro. Dal grembo della terra escono non i morti, ma gente in carne ed ossa – ergastolani condannati ai lavori forzati – che riversano fiumi del prezioso metallo nella gola avida dello "zar dell'universo", e che tornano dall'aldilà per reclamare il risarcimento per le loro vite distrutte. È lui il criminale, con tanto di marchio sulla fronte, circondato da festoni di catene, che domina un mondo immerso nel disordine e nel lerciume, popolato da disgraziati di ogni specie e razza. Nel palazzo imperiale l'invisibile poeta-fantasma assiste allo squallore grottesco di un potere sanguinario, dove a regnare sono mostri circondati da una folla di schiavi, *nedobytky pravoslavni* (deficienti ortodossi) che, in una follia fantasmagorica, si prendono a schiaffi secondo una rigida gerarchia. Una simile visione parossistica della paura e della violenza della corte riscontreremo nei *Dziady*, nel sogno del Senatore, il sanguinario governatore N. N. Novosil'cev mandato dallo zar per domare la Polonia ribelle (Scena VI). Per capire il coraggio civile di Mickiewicz e Ševčenko bisogna ricordare che i poeti russi, pur antagonisti del sistema, come vedremo, non mettono mai minimamente in dubbio la necessità di una struttura imperiale, della quale giustificano e glorificano i metodi, rimanendo dunque più che mai in questo senso poeti dell'Impero.

La differenza tra la poesia polacca, ucraina e russa di questo periodo si può vedere anche attraverso l'immagine di Pietroburgo, città destinata ad acquistare un forte valore simbolico (POCZYNAJŁO 1974). In questo senso la visione di Pietroburgo nella poesia polacca e in quella ucraina è in chiara opposizione all'immagine solenne della "Palmira del Nord" creata nella poesia russa del tempo. Sia per Mickiewicz che per Ševčenko la costruzione del centro dell'*Imperium* è un atto sinistro e demoniaco, frutto di immolazione di vite innocenti: ... *ludzi ręką był Rzym budowany, / a Wenecyją stawili bogowie; / Ale kto widział Petersburg, ten powie: / że budowały go chyba Szatany* (... se Roma fu eretta dalla mano dell'uomo, / e Venezia creata dagli dèi, / Chi ha visto Pietroburgo, dirà / Che quella è stata costruita semmai dai demoni). Un'ironica eco di questa visione si avverte in una poesia di Ševčenko in cui il poeta parla del suo girovagare sulla Neva e le visioni notturne demoniache evocate (*Jakos'-to jdučy unoči...* – Una volta vagando di notte...). Ma la sua voce sprezzante ad un tratto si interrompe quasi in un singulto: – *Jakby to, dumaju, jakby, / Ne pochylylysja raby... / To ne stojalo b nad Nevoju / Ocyh oskvernenych palat! / Bula b sestra! i buv by brat! / A to... nema teper ničoho... / Ni boha navil', ni pivboha* (– Oh, mi vien fatto di pensare, se / gli schiavi non avessero chinato il capo, / Mai si sarebbero levati sulla Neva / Questi empi palazzi! / Sorelle ci sarebbero! Fratelli! / E invece... oramai non c'è più niente... / Non c'è né Dio, né una mezza divinità). Un

deserto creato dal Potere, dove l'uomo ha perso ogni legame d'amore, non ha più il senso del sacro, è rimasto senza principi morali.

Ambedue i poeti parlano anche di tanta gente trascinata qui a forza e sprofondata poi nel silenzio della storia, perché di questa gente non è rimasta traccia. Per Mickiewicz, "il sangue della Lituania, le lacrime dell'Ucraina, l'oro della Polonia" sono stati sacrificati per comprare *wszystko, co mają Paryże, Londyny* (tutto quello che hanno le varie Parigi e Londra) e per "lavare i pavimenti dei buffet con lo spumante" (*Przedmieścia stolicy* - Dintorni della capitale). E anche per Ševčenko Pietroburgo non è altro che una "pozza" riempita del sangue di Polacchi, Lituani, una "palude" ricoperta dalle "nobili ossa" dei cosacchi, una capitale eretta sui loro "corpi torturati" (*Son*). L'analisi di Mickiewicz è tagliente: *Jakże tych gmachów cudowna robota! / Tyle kamieni na kępach śród błota!* (Che palazzi splendidamente lavorati! / Quanta pietra su un fondale di fango!). Pietroburgo è Sodoma e Gomorra. Il cuore dell'Impero è marcio. Invece di riflettere la specificità di una nazione è un coacervo di troppi referenti non correlati tra loro, indice questo inequivocabile di una civiltà disorientata culturalmente, incapace di farsi strada tra i popoli in virtù di valori propri.

Non è meno illuminante il raffronto tra la figura dello zar vista dai poeti polacco e ucraino e quella vista dai poeti russi dell'epoca. Per Mickiewicz lo zar è un'apocalittica "bestia degli abissi". Alessandro I è il re Erode che scuote il suo "scettro insanguinato" in segno di "vittoria ... sui bambini": *Tyran wstał! - Herod! - Panie, cala Polska młoda / Wydana w ręce Heroda* (Il tiranno s'alzò - Erode! - Dio, tutta la giovane Polonia / stretta nella mano di Erode - Scena V). Il potere dallo zar è scontatamente demoniaco (dice Belzebù: *Od Cara zwierchność mam!* - Mi ha nominato lo Zar). Lo zar costruisce le strade sulle rovine dei paesi, disegna col dito sulla mappa i confini del suo Impero. Tutto questo mondo è in mano al demonio in quanto è un mondo di anime morte: "*Skalany duch*" "*w brudnej psiarni*", spirito sozzo nel puzzolente canile del corpo.

Ma la figura più significativa è ovviamente Pietro I, padre della patria per i poeti russi, Anticristo per i poeti della "Provincia". Per Mickiewicz questo *car miedziany*, / *Car knutowladny* (zar di rame, zar padrone del *knut*) è al limite tra il tragico e il grottesco, nella convinzione (ancora del tutto "romantica") che "la cascata dura come il granito della tirannide" si scioglierà sotto "il sole della libertà" (*Pomnik Piotra Wielkiego* - Monumento a Pietro il Grande).

Una commistione di tragico e grottesco la ritroviamo nel commento al monumento di Pietro fatto da Ševčenko. Anche il poeta ucraino vede il monumento a Pietro I come un'assurda caricatura del potere, in netto contrasto dunque con la glorificazione dello zar cantata da Puškin nel *Mednyj vsadnik* (Cavaliere di bronzo). Senza equivoci Ševčenko punta il dito contro i responsabili della rovina dell'Ucraina, Pietro I e Caterina II, citando la scritta sul monumento a Pietro I (*Petro Primo Katharina Secunda*): *Ce toj pervyj, ščo rozpynav / Našu Ukraïnu, / A vtoraja dokonala / Vdovu syrotynu. / Katy! katy! lju-doidy!* (Quel Primo, che crocefisse / La nostra Ucraina, / e quella Seconda che annientò / La vedova-orfana. / Boia! Boia! Cannibali! - *Son*). E con sarcasmo vede quella mano

dell'imperatore tesa ad arraffare il mondo intero. Alla fine il poeta vede sprofondarsi in un baratro questo mondo di mostri usciti dal Goia "nero", mostri frutto del "sonno della ragione". E tutto questo in un periodo in cui anche il giovane genio Lermontov glorificava lo "zar dell'universo", "*car' vselelnoj*". Anche se poi, accontentata la "ragion di stato", va poi letta la triste eco che compare nelle parole di Puškin: *Mčatsja besy, v'jutsja besy* (svolazzano i demoni, attorcigliati), per non dire poi delle "anime morte" di Gogol' e dei *Besy*, Demoni, di Dostoevskij.

La figura dello zar vista dai poeti russi è insomma sempre colta in una dimensione imperiale e sacrale che non è mai messa in discussione. Gli occhi del poeta polacco e del poeta ucraino colgono invece una dimensione demoniaca in tutt'altra chiave di lettura. La profetica visione del Książd Piotr dell'assassinio dei giovani della Polonia strutturalmente è molto simile a brani del *Son* di Ševčenko, con il comune incubo della Siberia, e a uno dei brani del *Velykyj L'och*. E però, il poeta polacco vede la nascita di un Messia (un Salvatore dal nome enigmatico 44), mentre il poeta ucraino, seguendo il tortuoso percorso storico della sua terra, intravede uno scenario futuro più preoccupante. Appare una cometa su Kyiv; e scatena il finimondo. L'Ucraina piange e ride. Una misteriosa madre partorisce due gemelli, che chiamerà Ivan: uno destinato a vendersi ai boia della sua terra, l'altro destinato a riscattarla. È un'apocalittica visione della spaccatura dell'Ucraina tra "eterni contendenti" e, di conseguenza, della sua lacerazione, che avrà echi tragici durante la Rivoluzione ucraina e in altri periodi cruciali della vita nazionale.

Sia per Mickiewicz che per Ševčenko l'*Imperium* non è solo una struttura statale ostile. È l'epitome di una macchina di distruzione per la quale l'uomo non conta nulla. La spinta principale di questa analisi non ha però carattere politico, ha piuttosto valenza morale. Ragionando sul progresso, sul confronto tra Est e Ovest europeo, Mickiewicz dice ne *Gli Slavi* (Lezione XII): "Il progresso, signori, non è altro che lo sviluppo dell'interiorità dell'uomo, del suo andar verso Dio" (MICKIEWICZ 1947, p. 229). Il concetto dell'"uomo interiore" è molto significativo in questo contesto. Sostanzialmente la filosofia ucraina del Seicento e del Settecento, che si sviluppava sotto l'influsso del neoplatonismo, aveva in questa idea il suo centro focale. Per non parlare poi del grande Hryhorij Skovoroda, che sulla scia di un Illuminismo di stampo rousseauiano, anticipava il globale rinnovamento della cultura ucraina moderna proprio all'insegna dell'"uomo interiore". Il filosofo infatti contrapponeva questo "uomo interiore", questa *res cogitans* e reale, al Sistema come *res extensa* ed illusoria nella sua inane materialità. E con questo suggeriva che solo la crescita dell'"uomo interiore" è in grado di cambiare la storia. L'"epoca bizantina" della cultura ucraina veniva dunque lasciata dietro le spalle e si andava verso l'"epoca nazionale", dove non la Provvidenza ma l'uomo faceva la storia.

Uno dei concetti fondamentali - e sorprendentemente moderni! - che i due poeti condividono riguarda la chiesa ortodossa vista come fondamento ideologico del dispotismo russo. La chiesa ortodossa è una istituzione più ideologica che di fede. Mickiewicz dice, sempre nell'*Idea polacca e l'Idea russa*: "Per gli imperatori di Russia la religione è sempre stata uno strumento di dominazione", per questo la chiesa ortodossa è una chiesa

“muta e inerte”. Il problema non tocca del resto solo la Chiesa ortodossa. Sia Mickiewicz che Ševčenko sono profondamente credenti, ma ambedue i poeti hanno intuito, al di là delle disquisizioni dottrinali, il maggior limite di una Chiesa-Istituzione sostanzialmente impegnata a consegnare messaggi retorici e lontani dagli effettivi bisogni della gente. Mickiewicz diventa così fustigatore della chiesa cattolica, mentre Ševčenko arriva a maledire il “dio bizantino”. Alla chiesa, dirà Mickiewicz, manca il “dolore profetico” di San Martino. “Il clero ha sempre diffidato di ogni movimento, di ogni espressione di vita popolare [...]; ha condannato il movimento popolare dei polacchi”, dice Mickiewicz (*Gli Slavi*, Lezione IV).

Ovviamente, sia Mickiewicz che Ševčenko distinguono perfettamente la Chiesa come Istituzione di Potere dalla Chiesa come Fede. Mickiewicz osserva che “il basso clero” di qualsiasi confessione esso sia, “semplice e spesso grossolano”, “chiede di sviluppare la fede in esso connaturata, vorrebbe conoscerla meglio e tradurla in atto”, mentre “l’alto clero amministra la Chiesa e guarda soprattutto alle questioni di governo”. E poi: “I letterati della Chiesa [...] hanno abbandonato la via della croce, han sempre cercato di sfuggire alla sofferenza, si sono rifugiati nei libri, nella teologia, nelle dottrine, perché, lo sapete, costa meno scrivere e discutere che parlare con franchezza ed esporsi per la difesa della verità” (ibid.). A nulla servono le prediche sulla fratellanza quando vengono traditi i fondamenti etici della chiesa. Mickiewicz sa che papa Gregorio XVI in una lettera del 1832 ai vescovi polacchi condannava l’Insurrezione polacca e ordinava di ubbidire all’imperatore di Russia (MICKIEWICZ 1947, pp. 119-135; LESCOEUR 1860; TOMMASEO 1863). Dice il poeta: “Se voi aveste fede nell’efficacia della preghiera, sarebbe bastato allora far arrivare un gemito in tutta la Francia, un grido straziante, per riunirvi in spirito al dolore della nazione che cadeva sotto il peso della croce. E avreste forse fermato il braccio dell’angelo sterminatore. Invece avete diffidato della Polonia e ora dite: «Noi non sapevamo che cosa fosse la rivoluzione polacca, ci siamo sbagliati»”. Mickiewicz è insomma alla ricerca di quella “chiesa catacombale”, realmente evangelica, animata di Spirito Santo e attenta alla “parola degli Apostoli”.

Questo stesso scontro, aspro, irriducibile, riscontreremo nella poesia di Ševčenko. La sua opera è permeata di religiosità. Eppure il poeta afferma: “Non conosco Dio”. E in *Son* ribadisce: “...Non c’è / Dio in cielo”; e subito dopo: “La verità viva / Ce l’ha il Signore Iddio”. Ma è lo stesso Ševčenko che chiarisce la sua posizione: *I vizantijs’kyj Savaof / Oduryt’! Ne oduryt’ Boh, / Karat’ i mylovat’ ne bude: / My ne raby joho – my ljude!* (E il Sabaoth bizantino / Ingannerà! Non sarà Dio a ingannare, / Lui non punirà e non grazierà: / Noi non siamo suoi schiavi, siamo uomini!). Qui sta la chiave di lettura. *L’Onnipotente bizantino non è Dio, non è fede. È Chiesa, è ideologia al servizio di un potere cieco e assoluto.* Il passaggio dall’“Epoca bizantina” all’“Epoca nazionale” è segnato dal nuovo rapporto della Parola con la Realtà proposto appunto da Ševčenko. *La Parola diede voce alla Storia.* La Parola astratta al servizio di una Provvidenza universalistica cedeva così il posto alla Parola concreta che fissava la Realtà storica. Il poeta, ponendo a fondamento della cultura questa nuova pietra angolare, ridisegnava quello che era sta-

to uno schema culturale grandioso ma ormai anchilosato ed asfittico. Così, la cultura *tout court* veniva di fatto rifondata, dando voce alla storia "non scritta", costruendo sul passato strappato dall'oblio il futuro della nazione.

Questo è quanto la storia del suo paese martoriato da questo potere insegna al poeta. Per questo egli va alla ricerca di un altro Dio, e non lo trova in un Empireo metafisico, ma nell'anima umana, viva e dolente. Ševčenko rilegge il Cristianesimo delle origini. La sofferenza e il sacrificio della sua gente sono le stesse piaghe che travagliano l'umanità intera. "Allora crocifissero Cristo, / Neanche oggi si sarebbe salvato", afferma il poeta. In *Neofity* (Neofiti) e *Marija* (Maria) la Madre di Dio è madre di tutti gli uomini, ricorda da vicino la madre ucraina che piange i suoi figli e muore, non una Madonna osannata, ma una donna, povera ma santa, abbandonata da tutti sul ciglio della strada. Il "regno di Dio" è anche di questa terra, quando gli uomini si libereranno dalla schiavitù. Solo allora "cresceranno fiori nella desolazione del deserto". In questo senso la redenzione dell'Ucraina è redenzione dell'umanità tutta. Il poema *Marija*, con la sua Giudea "ucrainizzata", opera di "impareggiabile finezza artistica", di raffinata semplicità, è illuminante per capire quell'"antropomorfismo religioso" (MALANJUK 1997, p. 117) che rese la cultura ucraina "eretica" sullo sfondo dell'olismo bizantino della cultura ortodossa.

Per questo Ševčenko introduce un'altra figura importante, eretica appunto, come il suo Jan Hus del poema *Jeretyk* (Eretico). Il tono tutto sommato sereno e amaramente riflessivo di Mickiewicz, che tenta di spiegare questo concetto agli studenti del Collège de France, nel poeta ucraino si accende quando Ševčenko parla di quel "rotondo frate" sul "trono apostolico" che "offre il sangue umano / e affitta il paradiso". Per il poeta gli Slavi che diventano "buoni fratelli" e "figli del sole della verità" non possono che essere "eretici" come "il santo ceco, / grande martire". La "verità" è dunque parola chiave per ambedue i poeti, che la vedono come una "storia interiore", per dirla con Unamuno, di contro a quella "storia esteriore", inventata, strumentalizzata, manipolata ai fini del Potere. La forza morale della chiesa sta nella fede del singolo, nel suo convincimento individuale.

Ma "la forza non viene che dal dolore", prosegue Mickiewicz. La Solidarietà nasce da quelle correnti di simpatia (nel senso autentico di sentire-soffrire insieme) che mette insieme "israeliti e scismatici", cioè ebrei e ucraini, a inginocchiarsi davanti ai patrioti fucilati nella "capitale della Lituania" (MICKIEWICZ 1947, p. 124). Il poeta vedrà anzi anche "gli ufficiali russi singhiozzare", proprio perché cerca la verità e la solidarietà, e non la vendetta, perché vuole ostinatamente risalire alle radici di questa verità, strappando tutti i veli con cui l'*Imperium* l'ha nascosta.

Il confronto con l'*Imperium* condiziona il nuovo concetto di patria espresso da Mickiewicz e Ševčenko, concetto che rispecchia la dinamica della rinascita delle vecchie nazioni come nazioni moderne nel seno di un'Europa alla vigilia di cambiamenti epocali. Nell'ambito polacco-ucraino questo nuovo concetto di Patria nasce dal concetto dell'Altro. Qui il concetto dell'Altro è indissolubilmente legato ad altri due concetti di estrazione illuminista: quello di libertà e quello del diritto. Abbiamo già accennato come il movimento polacco cominciasse con una formula davvero illuminante: *Za waszą wolność a naszą!*,

con quel *waszq*, vostra, che precede *naszq*, nostra, formula che conservò la sua drammatica attualità in momenti cruciali della storia polacca, fino al sorgere di *Solidarność*. Il concetto della parità di diritti segue automaticamente. In *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa polskiego* (I Libri della Nazione e dei Pellegrini polacchi) Mickiewicz dice: "Quando pellegrinando giungerete a una città, benedite-la dicendo: «Che la nostra libertà sia con voi»" (XXII). È una libertà per così dire deificata; quasi fosse una formula religiosa, una preghiera. Come, del resto, Iddio stesso diventa più "storico": "Dio degli Jagelloni, Dio dei Sobieski, Dio dei Kościuszko!". Mickiewicz è consapevole di appartenere a una nazione che ha ceduto alle lusinghe dello spirito imperiale. Ma all'interno di questa nazione, comunque sia, Dio può essere contemporaneamente degli Jagelloni e di Kościuszko, dei re e dei ribelli. Ed è una libertà cui tutti hanno diritto proprio perché le persone si identificano non con una nazione, ma con una condizione morale. Sono "schiavi", "esuli", "pellegrini", uomini offesi, umiliati, che ritrovano così la loro Patria. Il poeta insomma leva la voce a difesa di quel Cristo in terra, di quella gente umiliata che Ševčenko chiamerà "Vangelo della verità" (*Jeretyk*). La visione della "nostra Repubblica" nella sua "Litania dei pellegrini" segna una vera rinascita morale di una Polonia il cui poeta evoca i santi di ogni popolo: "San Stanislao patrono della Polonia, / Prega per noi. / San Casimiro patrono della Lituania, / Prega per noi. / San Giosafat, patrono della Rutenia, / Prega per noi".

Per Mickiewicz, come per Ševčenko, la distinzione tra i popoli è ormai netta, la loro identità culturale è irrinunciabile, le loro tradizioni sono da imparare e da conservare. Mentre lo stesso Puškin si chiede - preoccupato *in primis* per le sorti della Russia - *slavjanskije ruč'i sol'jutsja l' v russkom more [...]*? (se i fiumi slavi confluiranno mai nel mare russo), la domanda di Ševčenko è ben diversa. Nel poema *Jeretyk*, che tratta, ricordiamo, di Jan Hus, nell'introduzione dedicata a Šafařík Ševčenko parla del grande studioso che *...ščo zviv jesy v odno more / Slov'jans'kiji riky* (unì in un mare solo / i fiumi slavi). Scritto alla vigilia della formazione della "Fratellanza Cirillo-Methodiana", il poema auspica l'unità dei popoli slavi all'insegna della libertà dagli imperi. Ševčenko accoglie l'"eresia" di Jan Hus, e chiama l'intero mondo slavo all'insurrezione contro gli invasori, nel nome della libertà. Solo così gli Slavi possono diventare "buoni fratelli", senza insomma che un Grande Fratello imponga la propria legge. "Qui per la prima volta e nel modo più acconcio è stata formulata l'idea di una federazione slava" (I. Franko).

Non si potrebbe a questo punto non ricordare l'amico di Ševčenko, Mykola Kostomarov, il grande storico ucraino e russo, uno dei fondatori della Fratellanza Cirillo-Methodiana (*Kyrylo-Methodiivs'ke bratstvo*) (JEFREMOV 1924; ZAJONČOVSKIJ 1959; BUTYČ, HLYZ', FRANKO O. 1990; MIJAKOVSKYJ 1991). Il programma di questa organizzazione rivoluzionaria clandestina trovava espressione in una interessantissima opera di ispirazione schellinghiana, *Knyhy Bytija ukraïns'koho narodu* (I Libri della Genesi del popolo ucraino) di Kostomarov, scritta in ucraino e russo (VOZNJAK 1920; BAHALIJ 1925; YANIVSKYJ 1954; KOZAK 1990; ŚLIWOWSKA 1991; KOZAK 1992; CALVI 1993). È un'opera dai toni messianici, che si rifà con chiarezza a *Księgi Narodu...* col preciso intendimento di sottolineare la comunanza di spirito e di obiettivi (LUCIANI 1956; KOZAK

1973). Questa opera rappresenta l'istanza utopica della storia vista come via di riscatto universale voluta dalla Provvidenza divina.

La "storiografia cristologica" dei cirillo-metodiani rappresentava una risposta all'ideologia rivoluzionaria dell'Occidente (ČYŽEVSKYJ 1992, pp. 138-51). L'autocrazia ("chiamarsi insieme re e Signore"), sia giudaica, romana o russa, viene condannata come distacco da Dio, che determina la divisione dell'umanità in "signori" e "servi" e scatena guerre fratricide. Il massimo degrado del mondo porta alla sua rinascita (la venuta di Cristo Redentore). Nel disegno dell'universo slavo un posto singolare viene assegnato all'Ucraina. La Russia, soggiogando l'Ucraina, ha tradito lo spirito di solidarietà slava. L'Ucraina è insieme la società più oppressa del mondo slavo, ma anche quella in cui è più viva una tradizione di riscatto sociale. Per questo dal cuore dell'Ucraina, da Kyiv, anima antica della civiltà slava, si lancia un appello per la formazione di una libera Federazione slava che accolga lo spirito rivoluzionario di fraternità, eguaglianza e libertà che aveva scosso l'Europa tutta. Di questa Federazione Kyiv doveva essere il centro propulsore (culturale, non politico!), proprio in virtù del fatto di poter vantare dai tempi antichi una tradizione di pacifica e illuminata convivenza. Niente a che vedere dunque con il panslavismo propugnato in quei tempi in Russia, che auspicava l'unione degli Slavi in seno all'impero. Siamo in linea invece con le istanze formulate dagli ambienti rivoluzionari degli Slavi occidentali. L'opera è pervasa di idealismo cristiano, propugna l'uguaglianza, la solidarietà, la misericordia, l'amore per il prossimo, la volontà di raggiungere gli scopi prefissati in modo pacifico (si condanna, ad esempio, lo spargimento di sangue nel corso della Rivoluzione francese); si spezza una lancia in difesa dei decabristi e dei rivoluzionari polacchi. La rinascita dell'Ucraina viene descritta con accenti messianici:

E l'Ucraina è morta, ma così non è. Non è morta; perché non ha voluto accettare né zar, né padrone [...]; un vero Ucraino, sia di umili natali che di nobil schiatta non deve ora amare né zar né padrone, ma amare e riconoscere un solo Dio, Gesù Cristo, Re e Signore del cielo e della terra. [...] Giace nella tomba l'Ucraina, ma non è morta. Perché la sua voce, voce che chiamava tutta la Slavia alla libertà e alla fratellanza, si è sparsa per il mondo slavo. E l'eco di quella voce dell'Ucraina è giunto in Polonia, quando, il 3 maggio, i Polacchi decisero che non ci sarebbero più stati padroni, e tutti sarebbero stati uguali nella Rzeczpospolita; ma l'Ucraina questo lo voleva già da 120 anni. Eppure non gliel'hanno permesso, e hanno smembrato la Polonia, come prima l'Ucraina [...]. Ma la Polonia non perirà, poiché la risveglierà l'Ucraina, che non ricorda il male fattole e ama la sorella sua come se non ci fosse stato nulla tra loro. [...] E il despota-carnefice regna su tre popoli slavi, governa attraverso il tedesco, rovina, mutila e snatura la buona anima slava, ma inutilmente. Perché la voce dell'Ucraina non s'è spenta. E l'Ucraina si leverà dalla tomba e chiamerà di nuovo tutti i fratelli slavi, che udranno il suo grido, e la Slavia risorgerà, né dunque resterà zar [...], principe, conte, duca, Altezza, Eccellenza, padrone, boiardo, servo e schiavo, né in Moscovia, né in Polonia, né in Ucraina, né in Cecchia, né presso i Croati [Chorutany], i Serbi e i Bulgari. E l'Ucraina sarà una Repubblica popolare sovrana nell'Unione

Slava. Allora tutti i popoli diranno, indicando con la mano quel luogo dove sarà segnata sulla carta l'Ucraina: «La pietra scartata dai costruttori è divenuta la pietra angolare» (Salmo 118: 22-23).

Ci troviamo insomma di fronte a un progetto politico, utopico fin che si vuole, ma preciso. *I Libri della Genesi...*, esprimendo a chiare lettere il concetto dell'indipendenza non solo culturale, ma innanzitutto politica, evidenziano la "tradizione repubblicana" ucraina e gettano un ponte tra le lotte dell'Ucraina del Sei e del Settecento e quelle del secolo a venire.

I Libri della Genesi... hanno anche un altro titolo: *Zakon Bożyj*, Legge di Dio. È quindi Dio che auspicava quell'unione. I Polacchi e gli Ucraini parlavano della loro amicizia e solidarietà in toni biblici. Il capo della polizia segreta, il famigerato Orlov, informava la gendarmeria circa la pericolosa affinità di questo "manoscritto dal contenuto criminale", chiamato in gergo poliziesco *Podnestrjanka* (anche se il fiume Dnister in Ucraina occidentale c'entrava poco), con quello che in codice si chiamava *Piligrimka* (cit. da PANI-BUD'LASKA 1997, p. 258).

Questo "manoscritto dal contenuto criminale" conferma inoltre come nell'ambito della civiltà ucraina i progetti politici passino immancabilmente al vaglio dei valori culturali ed etici. Nel contesto del nostro discorso, il manoscritto in questione, insieme coi succitati brani di Mickiewicz, conferma come l'Ucraina e la Polonia in questo periodo abbiano realmente varcato la soglia della modernità, siano cioè approdate ai valori propri della società civile verso la quale l'Europa già da due secoli aveva intrapreso il suo faticoso iter.

Il concetto dell'accettazione dell'Altro come fondamento di un nuovo concetto di Patria porta anche a una nuova sensibilità. Va peraltro ricordata la diversità abissale con quanto propugnato in questo stesso periodo dalla letteratura russa. Mickiewicz parla di "un viscerale odio animalesco del governo zarista verso i Polacchi" (*instynktowną i zwierzęcą nienawiść rządu rosyjskiego ku Polakom*), col fine ultimo di "sterminare i Polacchi come nazione" (*zniszczenie polskiej narodowości*) (*Dziady*, Parte III). Mickiewicz parlerà anche dell'"intero apparato amministrativo trasformato in un gigantesco strumento di tortura per i Polacchi" (*całą administracją nakręcono jako jedną wielką Polaków torturę*), anticipando la cruda analisi che Herzen farà dell'*Imperium* quale "piramide del crimine" con alla base "seicentomila macchine organiche con tanto di baionette". Ma Mickiewicz non si limita a vedere la sofferenza della Polonia. Vede appunto l'Ucraina e il Baltico trasformati in "enorme prigione": [...] *całą przestrzeń ziemi od Prozny aż do Dniepru i od Galicji do Bałtyckiego morza zamknięto i urządzono jako ogromne więzienie* (l'intero spazio che va dalla Prosna al Dnipro e dalla Galizia al Mar Baltico è stato chiuso e trasformato in una enorme prigione). Tanto più significative sono dunque queste parole se ricordiamo che solo poco tempo prima la Polonia stessa esprimeva lo slogan *od morza do morza*, dal mare al mare, per non parlare dell'altro anche più accattivante slogan, *ogniem i mieczem*, con il fuoco e con la spada.

Ševčenko distingue la Patria nella sua organicità autenticamente nazionale e quell'ombra di Patria lasciata dall'Impero, quando scrive in una lettera: "E in Ucraina non ci vado. Là è rimasta solo la Piccola Russia". Parole illuminanti anche oggi¹³. Il poeta distingue molto bene tra queste due realtà inconciliabili. *E al posto della "Piccola Russia" rievoca, ricostruisce, fa risorgere l'Ucraina*. Riesce nell'intento perché non si lascia illudere dai miti del passato, né condizionare dalla realtà del presente. "L'enigma della sua opera, l'enigma del suo Romanticismo sta nella sua capacità di mantenere un equilibrio tra mito e realtà" (MALANJUK 1995, p. 129). Le stesse parole potrebbero essere riferite a Mickiewicz: la commistione tra registro concreto e simbolico è una delle costanti delle opere storiche di entrambi i poeti. In un momento in cui "un silenzio cimiteriale regnava nel paese prostrato", Ševčenko "soffia vita *storica* in un organismo nazionale che non dà segni di vita", e ricollega le "epoche della storia ucraina" spezzate dalla realtà «piccolorusa» (MALANJUK 1997, pp. 130-1).

Nella visione di Ševčenko, il concetto di Patria proposto dal Centro dell'Impero è un concetto tanto solenne ed astratto quanto vuoto ed inerte. La Patria per Ševčenko dice piuttosto Casa, il luogo degli affetti, che accoglie l'individuo in un suo caldo abbraccio ancestrale. Nella sua poesia il motivo della casa che non c'è – l'Ucraina, appunto – ritorna di continuo. Il motivo ha anche sapore autobiografico. Il poeta, tra esilio e Pietroburgo, non riuscirà mai a ritornare in patria, "a casa". Anzi, lo perseguiterà l'incubo di una casa che si sgretola, che perde la sua identità, che si annulla nel tempo. In una delle liriche della raccolta *V kazemati* (Nella casamatta) il poeta dice che non gli importa di non lasciare traccia di sé *na našij – ne svojij zemli* (nella nostra terra che non ci appartiene). Gli importa invece che l'Ucraina si scuota dal torpore. Ha paura di quelle presenze demoniache che "faranno dormire l'Ucraina", per poi "svegliarla tra le fiamme, derubata" (*[...] Jak Ukraïnu zlii ljude / Pryspljat', lukavi, i v ohni / ĭi, okradenuju, zbudjat'...*). È lo spazio della Patria senza alcuna difesa, esposta a tutti i pericoli, in un mondo che sprofonda. Senza la sua terra, l'uomo è orfano nel mondo, e altro non ha che ricordi che lo straziano.

Il patriottismo autentico non è mai disgiunto dal sincero sforzo di capire l'Altro, di costruire con lui valori comuni. Nel tragico *Widzenie* (Visione) di Książd Piotr, il poeta raffigura una croce enorme sulla quale, trafitti, stanno tre popoli: quello polacco, quello lituano e quello ucraino, e questa croce getta la sua ombra sull'Europa: *Krzyż ma długie, na całą Europę ramiona, / z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukuty* (Quella croce ha coperto tutta l'Europa con le sue lunghe braccia, / fatte come di tre tronchi forti, di tre popoli rinsecchiti). E quella *matka Wolność*, madre Libertà, piange il destino di tutti e tre i popoli.

Ma se nell'Impero in continua espansione il poeta riesce a distinguere popoli diversi e capirne le sofferenze, un cortigiano pietroburghese al di fuori della corte vede solo un immenso spazio omologato di cui ricava brandelli di informazione da un qualche giornale francese. Il pathos da litania tragica lascia allora il posto al commento sarcastico. Il suo *Kammerjunker* dice: *Pan z Litwy, i po polsku? nie pojmuję wcale – / Ja myślałem, że w Litwie to wszystko Moskale. / O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach – / Con-*

stitutionnel coś raz pisał o Litwinach, / Ale w innych gazetach francuskich ni słowa (Il signore è della Lituania, e parla polacco? Non ci capisco niente. / Pensavo che in Lituania ci fossero solo Moscoviti. / Della Lituania, Dio mio, so meno che della Cina, - /Il *Constitutionnel* una volta ha scritto qualcosa sui Lituani, / Ma su altri giornali francesi non è mai uscita neanche una parola - Scena VII). Il che la dice lunga sul "patriottismo" di stampo russo. Se la Lituania è Russia ("nella Lituania ci sono solo Moscoviti"), come pretende l'Impero, come mai questa totale estraneità, per cui della Lituania si sa "meno che della Cina" e anche quel poco che si sa proviene dai giornali francesi?¹⁴ Mickiewicz coglie con dolorosa chiarezza quel senso di ignoranza, di protervia e nel contempo di diffidenza che un *Kammerjunker* della corte pietroburghese nutre nei confronti della "provincia" dell'Impero. E, sia detto per inciso, si tratta di un atteggiamento che non è cambiato molto sino al crollo dell'URSS, e che anzi trova a tutt'oggi pervicaci estimatori.

Se volgiamo lo sguardo verso la poesia russa, il tono cambia decisamente, testimoniando la presenza di quell'ottica sciovinista che Mickiewicz e Ševčenko combattevano con tanta forza e disperazione. Anche nelle opere del grande Puškin trapela in modo inequivocabile la stessa visione imperialistica russa, che vede gli Ucraini come la "tribù che canta e balla" (*plemja pojuščee i pljašuščee*). Mickiewicz, Ševčenko, Kostomarov, intellettuali della "Provincia", parlavano di "popoli" e "nazioni". Il poeta dell'Impero parlava di "tribù". E in questo senso non era poi tanto distante da ogni anonimo funzionario del Ministero dell'istruzione delegato a rafforzare "le fondamenta russe" nelle università ucraine, impegnato a eliminare "gli slanci sconsiderati dello spirito provinciale" "in mezzo agli indigeni" (*neobdumannye poryvy provincial'nogo ducha [...] meždu tuzemcami*; essendo questi i toni della circolare che seguiva l'arresto dei cirillo-metodiani: cit. da PANIBUD' LASKA 1997, p. 259).

E col tono del padrone preoccupato di sistemare i suoi poderi, Puškin si poneva la domanda, che non era poi tanto diversa dall'interrogativo del Palazzo: *Za kem ostanetsja Volyn', za kem nasledie Bogdana?* (A chi andrà la Volyn' e chi avrà l'eredità di Bogdan? - *V Borodinskuju godovščinu*, All'anniversario di Borodino). La domanda stessa *za kem* è moralmente indifendibile, e questa stessa poesia non a caso non è certo all'altezza del genio del suo autore. Come si vede, la materia è scottante, e conserva a tutt'oggi un indubbio valore. Alla fine del Novecento, Mickiewicz e Ševčenko aiutano a capire perché nella Russia d'oggi, dopo il crollo del totalitarismo, ci sia ancora chi cerca l'identità "nazionale" in una dimensione imperiale, mentre i popoli usciti dal totalitarismo cercano la loro identità in una dimensione culturale¹⁵.

Insomma, una Polonia crocefissa aiuta Mickiewicz a capire *łyzy Ukrainy* (le lacrime dell'Ucraina) e le sofferenze della Lituania. E similmente l'"Ucraina crocefissa" consente a Ševčenko di udire il tragico silenzio dei popoli dell'*Imperium*: *Od moldavanynna do finna / Na vsich jazykach vse movčyt', / Bo blahodenstvuje!* (Dai Moldavi ai Finnici / Tutti tacciono, in tutte le lingue, / perché occupati a prosperare!). Il poema qui citato - *Kavkaz* (Caucaso) - offre una delle testimonianze più eclatanti dei meccanismi dell'Impero e della sua politica coloniale all'insegna dell'Ortodossia. All'epoca la colonizzazione veniva re-

golarmente chiamata "liberazione", e le efferatezze perpetrate venivano occultate sotto la falsa etichetta di "educazione". Il poeta ucraino vede il Caucaso insanguinato come Prometeo torturato dall'aquila bicipite¹⁶.

Di contro, Puškin e Lermontov risultano preda del mito imperiale. Puškin nel *Kavkazskij plennik* (Il prigioniero del Caucaso) esalta chi di fatto era un sanguinario generale conquistatore: *Ponikni snežnoju glavoj, / Smiris', Kavkaz: idët Ermolov!* (China il tuo capo coperto di neve, / Arrenditi, Caucaso: viene Ermolov!), quello stesso Ermolov cui Mickiewicz riserva solo un'amara nota ironica, – per non parlare del finale del poema russo, che senza remore glorifica lo stesso generale, il quale, *kak černaja zaraza, / gubil, ničtožil plemena* (come una peste nera / uccideva, sterminava le tribù). A questo proposito, P. Vjazemskij, inorridito, scriveva a A. Turgenev che "la poesia non dovrebbe essere alleata dei boia" (cit. da EJDEL'MAN 1990, p. 176).

Lermontov non è da meno. Il grande poeta in *Izmail-bej* scrive che i popoli caucasici non potranno che essere felici d'essere conquistati dallo zar russo. E allora *čerkes* dirà con orgoglio (anzi con superbia, *nadmenno*): *Puskaj ja rab, no rab carja vselelnoj* (Sarò schiavo, ma sono schiavo dello zar dell'universo). Nello stesso poema Lermontov esclama: *Smiris', Čerkes! I Zapad i Vostok, / Byt' možeš, tvoj razdeljat rok!* (Arrenditi, Circasso! L'Occidente e l'Oriente / Forse fra un po' condideranno il tuo destino!). Il mondo sarà nostro. "Siamo russi, per questo vinciamo", era scritto nei libretti dei soldati di Suvorov, che erano analfabeti ma si preparavano ad attraversare le Alpi.

Il poeta polacco e il poeta ucraino, uno pellegrino e l'altro esule, cercavano la loro Patria come chi cerca la propria Casa, saccheggiata e distrutta, per infonderle nuova vita, per ricostruirla. Dice Mickiewicz nella *Preghiera del Pellegrino*: Dio, "consenti alle nostre famiglie di pregarTi nelle chiese delle nostre città e dei nostri villaggi, e ai nostri figli di pregare sulle nostre tombe" (MICKIEWICZ 1947, p. 88). Dice Ševčenko: *Nema na sviti Ukraïny, / Nemaje druhoho Dnipra* (Non c'è nel mondo un'altra Ucraina, / Non c'è un altro Dnipro). E di nuovo: *Poljubite ščyrym sercem / velyku ruïnu* (Amate con cuore sincero / La grande rovina). I poeti della Provincia vogliono far rivivere la loro Patria-Casa, perché così possano fare anche altri popoli. E questo mentre i poeti dell'Impero, per costruire la loro Patria, invocano la distruzione di altri popoli.

Arrenditi, Caucaso! Arrenditi Circasso! – declamano i poeti russi.

– Ševčenko dice: Risorgerà la verità! Risorgerà la libertà! *Vstane pravda! vstane volja! / I Tobi odnomu / Pomoljat'sja vsi jazyky / Voviky i viky. / A poky ščo tečut' riky, / Krovavii riky!* (Risorgerà la verità! Risorgerà la libertà! / E allora solo a Te / innalzeranno preci tutte le lingue / Nei secoli dei secoli. / Ma intanto scorrono fiumi, / Scorrono fiumi di sangue!). Liberarsi dalla schiavitù vuol dire parlare con Dio. E ogni Schiavo, diventato finalmente Uomo dopo secoli di mutismo, testimonierà il suo riscatto parlando nella sua lingua.

In questo senso la voce di Ševčenko è una delle prime in quest'area che si leva a difesa di *tutti i popoli oppressi*, che avrebbero pari diritto alla dignità e all'autonomia. Non a caso negli ambienti polacchi in Ucraina si sussurrava: "Se Ševčenko diventasse etmano, la

Polonia risorgerebbe". Dice *boritesja - poborete!* (lottate - e vincerete!) non solo all'Ucraina, ma alla Polonia, ai Paesi Baltici, alla Finlandia, alla Moldavia, ai popoli del Caucaso e dell'Asia, e alla Russia stessa. Quella di Ševčenko non è una voce "nazionalista" (accusa che ritorna ancor oggi con sistematica frequenza in tanti sostenitori - più o meno surrettizi! - dell'*Imperium*), ma una voce di ribellione per tutti gli oppressi, una radicale opposizione a un sistema politico basato sulla sottomissione più mortificante, e rivendica per tutti i paesi e le nazioni indipendenza culturale e politica. Del resto, in questo Ševčenko segue fedelmente una profonda tradizione della civiltà ucraina che ha già trovato espressione politica e giuridica in varie forme del libertarismo ucraino, sia nella Rivoluzione cosacca che nella stessa Costituzione ucraina sorta sulle rovine dell'opera di Mazepa (cfr. nota 4).

Il verdetto del poeta polacco è freddo, lucido e inequivocabile. L'*Imperium* non è un sistema riformabile, ma va semplicemente abbattuto. Il Prigioniero dice nel *Litwa. Prolog* (Lituania. Prologo) di sapere *co być wolnym z łaski Moskwicina*, cosa vuol dire "essere liberi per bontà del Moscovita". Ševčenko senza ombra di ambiguità parla del crollo dell'impero come condizione indispensabile per la costruzione di una civiltà di libertà e giustizia. Per il poeta ucraino non solo la libertà è impossibile sotto il dominio autocratico, ma anche la vita umana stessa: *Bude byle / Carjamy sijaneje żyto! / A ljude vyrostut'. Umrut' / Šče ne začatij carjata... / I na onovlenij zemli / Vraha ne bude, supostata, / A bude syn, i bude maty, / I budut ljude na zemli* (Sarà abbattuta / la Segale seminata dagli zar! / E la gente crescerà. Moriranno / I principini non concepiti... / E sulla terra rinata / Non ci sarà più il nemico apostata, / E ci sarà il figlio, e ci sarà la madre, / E ci saranno gli uomini sulla terra - *I Archimed, i Halilej...*, E Archimede e Galileo...) (IGLIŃSKI 1995). Il futuro non va costruito sulle illusorie promesse di grandi sistemi, ma rinsaldando quell'anello di congiunzione che lega la Madre al Figlio, nel contingente della quotidianità e attraverso i tempi.

Con Ševčenko fa il suo ingresso nella storia la gente in carne e ossa, gli uomini e le donne comuni, *ljudy*, anzi *ljude*, termine che proprio per la sua forma antica assume una solennità sino ad allora riservata ai principi *d'antan*. Dirà in *Jeretyk* con Hus che si rivolge ai suoi connazionali: "Svegliatevi, Cechi, siate uomini, / E non uno zimbello dei preti". Lanciando l'anatema ai governanti nel poemetto *Cari* (Gli zar), dice: *Chodimo v selyšča, tam ljude...* (Andiamo nelle campagne, là ci sono gli uomini...). Malgrado il forte afflato nazionale, la visione del mondo di Ševčenko ha valenza universale (KOZAK 1983), perché per lui la libertà è il criterio di umanità. Leggiamo ne *Il Libro della Nazione polacca*: "E disse infine la Polonia: «Chiunque verrà da me, sarà libero ed eguale, perché io sono la libertà!»". Non si tratta solo della contrapposizione tra Ucraina e/o Polonia e Russia, bensì della contrapposizione tra una comunità autentica e vitale ed una struttura che riduce l'uomo a mero ingranaggio. Il conflitto non è tanto o solo tra "rivoluzione" e "zarismo", ma piuttosto tra "uomo" e "potere totalizzante". Il potere strappa l'anima ad Adamo, che ritorna così argilla. Il poeta è lì proprio per infondere in quello stesso grumo di materia inerte l'anima, restituendo all'uomo la sua umanità. Sa che per vincere l'impero dell'assurdo ci vuole non una rivoluzione militare, ma una rivoluzione morale.

L'uomo incide sulla storia. Non è una mera espressione impersonale degli insondabili dettami della Provvidenza, come voleva la cultura "bizantineggiante". Smettendo di essere schiavo del padrone, delle ideologie, l'uomo non è più vittima della storia, ma ne diventa protagonista. Diventa *persona*, acquista senso civico e responsabilità etica, ed è dunque in grado di essere protagonista della sua storia. Non è più forgiato da ideologie astratte, ma dalla propria coscienza, che si rifà a valori eterni. Da qui l'umanità si inverte nella nazione, o più semplicemente nel focolare domestico. E la madre non è solo una donna, è Maria, e l'Ucraina stessa.

Il testamento spirituale più importante di Ševčenko è la preghiera rivolta non solo agli Ucraini, ma a chiunque voglia essere non "morto" ma "vivo": *Bud'te ljudy!*, "Siate uomini!". Perché l'uomo è l'"immagine di Dio". Forse è una significativa coincidenza che il "testamento" di un'altro grande ucraino, Gogol', sentenzi: "Siate anime vive, non morte!".

Come ultima considerazione, vorremmo sottolineare una drammatica profezia di Mickiewicz, al margine della sua amara considerazione sul rapporto tra Polonia e Russia. Sparsi qua e là, raccogliamo sarcastici commenti del poeta polacco (un tempo fervido bonapartista!) a proposito del liberalismo europeo, in particolare quello francese, falso, retorico, vigliacco e pilatesco: *Widzę ten motłoch – tyrany, / Zbójce – biegą – porwali – mój Naród związany / Cała Europa wlecze, nad nim się urąga – «Na trybunał!» [...] Gał w nim winy nie znalazł i – umywa ręce [...] (Vedo quella feccia – tiranni, / assassini, corrono, straziano il mio Popolo incatenato, / Tutta l'Europa lo trascina e urla: «A giudizio!» [...] Il Gallo non ha rilevato colpa alcuna, e se ne lava le mani). E subito dopo la crocefissione del popolo polacco: *Gał krzyczy: Oto naród wolny, niepodległy!* (Il Gallo urla: Ecco il popolo libero e sovrano! - Scena V). Il massimo dell'amaro sarcasmo del poeta è concentrato nel verso: *Tam Francuz gwizdząc w nos pieśń liberalną...* (Là c'è un Francese che canticchia con voce nasale una canzone liberale...). Tra questi francesi ci sarà stato anche il grande Voltaire che a Caterina II a proposito della spartizione della Polonia scrisse: *il y a là du génie*.*

L'Est europeo che si è sentito tradito dall'Occidente è un tema dell'Ottocento e del Novecento di grande portata e che riaffiora regolarmente. In questo senso Mickiewicz è uno dei primi ad aver capito la natura di questo fenomeno e a lanciare presagi inquietanti. Ricordiamo il passo finale della succitata premessa alla Parte III dei *Dziady*, in cui il poeta parla con amarezza e disprezzo dell'indifferenza dell'Europa verso le sofferenze della Polonia, della falsa compassione dell'Europa, e in ultima analisi della sua irresponsabile cecità. E la sua risposta fa riflettere anche oggi, rivelandosi - purtroppo! - di straordinaria attualità: [...] *A do litościwych narodów europejskich, które płakały nad Polską jak niedoleżne niewiasty Jeruzalemu nad Chrystusem, naród nasz przemawiać tylko będzie słowami Zbawiciela: Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą* (E per quanto concerne i pietosi popoli europei che piangevano la Polonia come una volta le donne di Gerusalemme piangevano Cristo, il popolo polacco dirà con le parole del Salvatore: «Figlie di Gerusalemme, non piangete su di me, ma su di voi!>). Il poeta tronca qui la sua citazione. Ma le ultime parole sono indubbiamente profetiche, ed accen-

nano all'Apocalisse: "Figlie di Gerusalemme, non piangete su di me, ma su di voi e sui vostri figli, perché ecco, verranno i giorni in cui si dirà: Beate le sterili e i ventri che non hanno generato e le mammelle che non hanno allattato. Allora si comincerà a dire ai monti: Cadete su di noi; e alle colline: Copriteci, perché se in un legno verde si fanno tali cose, nel secco che avverrà?" (Vangelo sec. Luca 23, 28-31). L'Impero insomma è una città-deicida destinata a perire.

Per concludere, ci troviamo di fronte a un paradossale nodo ancor tutto da sciogliere. Da un lato, è indiscutibile l'affinità tra il liberalismo antizarista russo, quello polacco e quello ucraino espressosi rispettivamente nel movimento dei decabristi (1825), nell'Insurrezione polacca del 1830-1831 e nella Fraternanza Cirillo-Metodiana (1847-1848). Dall'altro lato, però, questi tre tipi di liberalismo hanno prodotto esiti diversi. Per il liberalismo polacco e quello ucraino l'*Imperium* e l'Uomo sono sempre rimasti due entità inconciliabili. Del resto, si noti la differenza tra le tre forme di *messianesimo* espresse nelle rispettive aree, e di conseguenza nell'"idea russa", nell'"idea polacca" e nell'"idea ucraina". Il messianesimo russo - a differenza di quello polacco e quello ucraino - ha trovato il suo fondamento nel concetto di una missione planetaria del popolo russo "chiamato" a fondere in sé altri popoli. Il messianesimo polacco ebbe come idea centrale il sacrificio della Polonia, "Nazione Martire", "nazione guerriera", nel nome della libertà di altri popoli. Il messianesimo ucraino è incentrato sull'idea del sacrificio dell'Ucraina nel nome della giustizia e dell'uguaglianza dei popoli liberi. Sia per la cultura ucraina che per quella polacca, libertà e giustizia sono organicamente legate l'una all'altra e si integrano a vicenda, chiaramente connotate da un forte afflato religioso. Il successivo sviluppo della storia polacca e della storia ucraina - fino all'*annus mirabilis* 1989 - altro non è stato che conferma di quanto Mickiewicz, "pellegrino" dell'Europa, e Ševčenko, "pellegrino" della Siberia, andavano auspicando.

Bibliografia

- ABRAMAVIČIUS V. (1964), *Tarasas Ševčenka ir Vilnius*, Vilnius.
- ADAMKOWICZ-IGLIŃSKA B. (1995), *Zagubieni w krwawym świetle Ukrainy: "Sen srebrny" Juliusza Słowackiego*, in PIŁAT W. (pod. red.), *W kręgu kultury ukraińskiej*, Olsztyn, pp. 77-87.
- BAHALIJ D. (1925), *T. H. Ševčenko i Kyrylo-Metodijivci*, Charkiv.
- BARKA V. (1961), *Pravda Kobzarja*, New York.
- BEAUVOIS D. (1986), *Le Noble, le serf et le revizor. La noblesse polonaise entre le tzarisme et les masses ukrainiennes (1831-1863)*, Paris.
- BORSCHAK É. (1930), *Le mouvement national ukrainien au XIX siècle*, Paris.
- BUTYČ M., HLYZ' I., FRANKO O. (a cura di) (1990), *Kyrylo-Mefodijivske tovarystvo*, 3 tt., Kyiv.
- CALVI L. (a cura di) (1993), *I libri della Genesi del Popolo Ucraino*, «Annali di Ca' Foscari», XXXII, 1-2.

- CUSTINE A. de (1844), *La Russie en 1839*, 4 voll., Bruxelles; ID. (1990), *Nikolaevskaja Rossija* (trad. rus.), Moskva.
- ČYŽEVSKYJ D. (1992), *Narysy z istorii filosofii na Ukraïni*, Kyïv (prima ed. Praha 1931; rist. München 1983); ID. (1994), *Istorija ukraïns'koï literatury (vid počatku do doby realizmu)*, Ternopil' (cfr. in particolare: "Ukraïns'ki školy" v čužych romantyčnych literaturach, pp. 366-371).
- DEMKOVYČ-DOBRJANSKYJ M. (1969), *Ukraïns'ko-pol's'ki stosunky u XIX storičči*, München.
- DZJUBA I. M. (1989), *U vsjakoho svoja dolja (Epizod iz stosunkiv Ševčenko z slov'janofilamy)*. *Literaturno-krytyčnyj narys*, Kyïv; ID. (1991), *Doviku nasuščnyj: Svyty Tarasa Ševčenko*, New York-Paris-Sydney-Toronto-Lviv; ID. (1995), "Zastukaly serdešnu volju..." (Ševčenkiv "Kavkaz" na tli nepromynal'noho mynuloho), Kyïv.
- EJDEL'MAN N. (1990), "Byt' možet, za chrebtom Kavkaza". *Russkaja literatura i obščestvennaja mysl' pervoj poloviny XIX v. Kavkazskij kontekst*, Moskva.
- FYLYPOVYČ P. (1924), *Ševčenko i romantyzm*, «ZIFV UAN», IV; ID. (a cura di) (1925), *Ševčenko ta joho doba*, Kyïv; ID. (1926), *Jevropejs'ki pys'mennyky v Ševčenkovej lekturi*, Kyïv.
- GRABOWICZ G. G. (1975), *The History and the Myth of the Cossack Ukraine in Polish and Russian Romantic Literature* (Ph. D. diss.), Harvard University; ID. (1980), *The History of Polish-Ukrainian Literary Relations: A Literary and Cultural Perspective*, in POTICHNYJ P. J. (Ed.), *Poland and Ukraine: Past and Present*, Edmonton-Toronto, pp. 107-131; ID. (1982), *The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*, Cambridge (Mass.) (trad. ucr. [HRABOVYČ H.], *Ševčenko jak mifotvorec*, Kyïv 1991); ID. [HRABOVYČ H.] (1997a), *Pol's'ko-ukraïns'ki literaturni vzajemyny: pylannja kul'turnoi perspektivy* (trad. ucr.), in ID., *Do istorii ukraïns'koï literatury*, Kyïv, pp. 138-169; ID. (1997b), *Hrani mifičnogo: obraz Ukraïny v pol's'komu j ukraïns'komu Romantyzmi*, ibidem, pp. 170-195.
- GRACIOTTI S. (1993), *Spadok Renesansu v ukraïns'komu Barokko*, in MYŠANYČ O. (a cura di), *Ukraïns'ke Barokko*, Kyïv; ID. (1996), *L'eredità rinascimentale del Barocco ucraino*, in *Mélanges de langue et de littérature*, Wrocław.
- IGLIŃSKI G. (1995), *Romantyczne posłannictwo Słowa. "Ni Archimedes, ni Galileusz..." Tarasa Szevczenki jako przykład liryki profetycznej*, in PIŁAT W. (pod red.), *W kręgu kultury ukraińskiej*, Olsztyn, pp. 31-44.
- JACKIEWICZ M. (1995), *Taras Szevczenko i jego twórczość w Wilnie i na Litwie*, in PIŁAT W. (pod red.), *W kręgu kultury ukraińskiej*, Olsztyn, pp. 45-61.
- JAKÓBIEC M. (1955), *Taras Szevczenko*, in SZEWCZENKO T., *Utwory wybrane*, Warszawa.
- JEFREMOV S. (1924), *Bilja počatku ukraïnstva. Genezys idej Kyrylo-Mefodijevskoho Bratstva*, «Ukraïna», nn. 1-2.
- JEFREMOV S., BAHALIJ D. (a cura di) (1926), *Dekabrysty na Ukraïni*, 2 tt., Kyïv (rist. ivi 1930).
- JĘDRZEJEWICZ J. (1970), *Noce ukraińskie albo rodowód geniusza. Opowieść o Szevczenku (2°)*, Warszawa.
- KAPPELER A. (1992), *Struktura ukraïns'koho nacional'noho ruchu v Rosijs'kij imperii*, «Sučasnist'» (Kyïv), n. 7.
- KOCJUBYN'SKA M. Ch. (1990), *Etjudy pro poetyku Ševčenko. Literaturno-krytyčnyj narys*, Kyïv.
- KOLESSA O. (1892), *Ukraïns'ki narodni pisni v poezii Bohdana Zales'koho*, «ZNTŠ» (Lviv), I; ID. [KOLESSA] (1894), *Taras Szevczenko i Adam Mickiewicz*, Lwów; ID. (1900), *Ukraïnska rytymika ludowa w poezjach Bohdana Zaleskiego*, Lwów.

- KOMARYNEC' T. I. (1983), *Idejno-estetyčni osnovy ukraïns'koho Romantyzmu*, L'viv.
- KOSTOMAROV M. (1991), *"Zakon Božyj" (Knyha buttja ukraïns'koho narodu)*, Kyïv.
- KOZAK S. (1973), *"Knyhy bytija ukraïns'koho narodu" Mykoly Kostomarova i "Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*, «Slavia Orientalis», XXII, n. 2; ID. (1978), *U źródeł Romantyzmu i nowożytniej myśli społecznej na Ukrainie*, Warszawa; ID. (1983), *Koncepcje historiozoficzne Tarasa Szewczenki*, «Zeszyty Naukowe KUL», XXVI, n. 2 (102); ID. (1990), *Ukraińcy spiskowcy i mesjanści Bractwa Cyryla i Metodego*, Warszawa; ID. (1992), *Miż istoriozofijeju i mesianizmom ("Knyhy buttja ukraïns'koho narodu")*, «ZNTS» (L'viv), CCXXIV.
- KUBACKI W. (1951), *Palmira i Babilon*, Wrocław.
- KYRČIV R.F. (1965), *Ukraińska v pol's'kych al'manachach doby Romantyzmu*, Kyïv; ID. (1971), *Ukraińs'kyj fol'klor u pol's'kij literaturi: Period Romantyzmu*, Kyïv.
- KYRYLJUK Je. P. (1973), *Ukraińs'kyj Romantyzm u typolohičnomu zistavlenni z literaturamy zachidno- i pivdenenoslov'jans'kych narodiv*, Kyïv.
- LESCOEUR (1860), *L'Eglise Catholique en Pologne sous le gouvernement russe*, Paris.
- LUCIANI G. (1956), *Le Livre de la Genèse du Peuple Ukrainien*, Paris; ID. (1963), *La Société des Slaves Unis*, Bordeaux.
- LUCKYJ G. (1971), *Between Gogol' and Ševčenko Polarity in the Literary Ukraine: 1798-1847*, Munich.
- MAC'KIV T. (1988), *Heł'man Ivan Mazepa v zachidn'oevropejs'kych dźerelach 1687-1709*, München (rist. Kyïv 1995).
- MALANJUK Je. (1962), *Hohol'-Gogol'*, in ID., *Knyha sposterežen'*, Toronto, pp. 191-210; ID. (1995), *Vid Kobzarja do naciï*, in ID., *Knyha sposterežen'*, Kyïv, pp. 11-59; ID. (1997), *Knyha sposterežen'. Statki pro literaturu*, Kyïv.
- MICKIEWICZ A. (1947), *Gli Slavi. Preceduto dal Libro della Nazione e dei pellegrini polacchi* (a cura di M. Bersano Begey), Torino.
- MIJAKOVSKYJ V. (1991), *Ševčenko i Kyrylo-Mefodijus'ke bratstvo*, «ZNTS» (L'viv), CCXXI.
- MIJAKOVSKYJ V., SHEVELOV G. (Eds.) (1962), *Taras Ševčenko, 1814-1861. A Symposium*, The Hague.
- MOKRY W. (1996), *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiegó romantyzmu*, Kraków.
- PACHLOWSKA O. (1998a), *Il Risorgimento ucraino: il primo sessantennio dell'Ottocento*, in EAD., *Civiltà letteraria ucraina*, Roma, pp. 491-555; EAD. (1998b), *Evhen Malanjuk: interpretacija Gogolja (v kontekste ruskoj antigogolevskoj polemiki)*, «Russica Romana», V; EAD. (2000), *Da Chmel'nyc'kyj a Mazepa: la concettualizzazione dello Stato ucraino*, in *L'Ucraina del Settecento, crocevia di culture* (Atti del Terzo Congresso Italiano di Studi Ucraini, Roma, Dicembre 1997) (a cura di K. Konstantynenko, M.M. Ferraccioli, G. Giraud, X), Venezia.
- PANIBUD'ŁASKA V. (1997), *Nacional'ni procesy v Ukraïni*, 2 voll., Kyïv, vol. I.
- PAULS J. (1962), *Pushkin's Pottava*, New York; ID. (1963), *Two Treatments of Mazeppa: Rylejev's and Pushkin's*, «Slavic and East European Studies», VII; ID. (1965), *The Tragedy of Motrya Kochubey*, «The Ukrainian Review», XII, n. 3.
- POCZYNAJŁO W. (1974), *"Sen" Szewczenki a Mickiewiczowska i Puszkiniowska wizja Peter-sburga*, «Studia polono-slavia-orientalia», Wrocław-Warszawa-Kraków.

- PRZECODZKI E. (1995), *Historiozofia Tarasa Szewczenki i polskich romantyków w świetle rosyjskojęzycznej publicystyki Mariana Zdziechowskiego*, in PIŁAT W. (pod. red.), *W kręgu kultury ukraińskiej*, Olsztyn, pp. 19-29.
- SAPARGALIJEW G., DJAKOW W. (1982), *Polacy w Kazachstanie w XIX w.* (trad. pol.), Warszawa.
- SAUNDERS D. (1989), *The Ukrainian Impact on Russian Culture 1750-1850*, Edmonton.
- ŠČURAT V. (1963), *Perši pol's'ki holosy pro Ševčenko (1842-1844)*, in ID., *Vybrani praci z istorii literatury*, Kyiv.
- SERHIJENKO H. Ja. (1971), *Suspil'no-polityčnyj ruch na Ukraïni pislja povstannja dekabrystiv: 1826-1850*, Kyiv; ID. (1975), *Dekabrysty ta jich revolucijni tradyciji na Ukraïni*, Kyiv; ID. (1983), *T. H. Ševčenko i Kyrylo-Mefodijivs'ke tovarystvo*, Kyiv.
- ŚLIWOWSKA W. (1991), *Bractwo Św. Cyryla i Metodego i problemy ukraińskiego odrodzenia narodowego*, «Kwartalnik Historyczny» (Warszawa), R. 98, n. 4.
- SOSNOWSKA D. (1991), *Przesłanie Wernyhory. O romantycznej fascynacji Ukrainą*, «Przegląd Wschodni», I, fasc. 4.
- ŠPORIJUK R. (1991), *Ukraïns'ke nacional'ne vidrodžennja v konteksti jevropejs'koï istorii kin-cja XVIII – počatku XIX stolit'*, «Ukraïna. Nauka i kul'tura» (Kyiv), vol. XXV.
- SUBTEL'NYJ O. (1991), *Ukraïna. Istorija*, Kyiv (ed. ingl. [SUBTEL'NYJ], *Ukraine: A History*, Toronto-Buffalo-London 1988).
- SZEWCHENKO T. (1974), *Wybór poezji*, Wrocław.
- TERC A. [SINJAVSKIJ A.] (1975), *V teni Gogolja*, London-Paris (trad. ital. SINJAVSKIJ A. [ABRAM TERZ], *Nell'ombra di Gogol'*, Milano 1980).
- TOMMASEO N. (1863), *Polonia e Roma*, in ID., *Italia e Polonia*, Milano.
- VERVES H. (1958), *Holovni problemy ukraïns'ko-pol's'kych vzajemyn XIX st.*, Kyiv.
- VOZNJAK M. S. (1920), *Knyha bytija ukraïns'koho narodu*, L'viv; ID. (1921), *Kyrylo-Mefodijivs'ke Bratstvo*, L'viv.
- YANIVS'KYJ D. (1954), *Kostomarov's "Books of Genesis of the Ukrainian People"*, New York.
- ZAJCEV [ZAJCEW] P. (1934), *Szewczenko i Polacy*, Warszawa; ID. (1955), *Žyttja Tarasa Ševčenko*, New York-Paris-München (rist. Kyiv 1994).
- ZAJONČKOVSKIJ P. (1959), *Kirillo-Mefodievskoe obščestvo*, Moskva.
- ZALES'KA-ONYŠKEVYČ L. et al. (a cura di) (1991), *Svity Tarasa Ševčenko*, New York.
- ZAVADKA B. (1993), *"Serce čysteje podaj" (pro stavlennja T. Ševčenko do relihiji)*, L'viv.
- ZEROV M. (1990a), *Ukraïns'ka škola v pol's'kij poeziji*, in ID., *Tvory*, 2 voll., Kyiv, vol. II, pp. 107-112; ID. (1990b), *Ukraïns'ka škola v pol's'kij literaturi*, ibidem, pp. 112-120.

Note

¹ Il governatore N. Repnin, questo ultimo "riverbero" della *Het'manščyna* (Stato Cosacco a guida etmana: 1648-1764), amico di Ševčenko, invierà addirittura ai Polacchi insorti otto reggimenti cosacchi in aiuto.

² Influyente ministro dell'Istruzione, Uvarov è autore del concetto che sta alla base dell'Impero russo e che trova adeguata espressione nel dogma *samoderžavie-pravoslavie-narodnost'* (autocrazia-ortodossia-spirito nazionale).

³ Non per nulla nella Circolare di Valuev (*Valuevskij cirkuljar*, 1863) che proibiva l'uso della lingua ucraina si attesta che la "cosiddetta lingua ucraina" "è stata creata non solo da alcuni Piccoli russi ma soprattutto dai Polacchi", con malcelati "progetti separatistici" (cit. da PANIBUD'LASKA 1997, pp. 260-261).

⁴ L'Ucraina, pur ingaggiando la sua lotta contro il Cattolicesimo, riprenderà l'idea di Stato proprio dalla "Rus' cattolica" (espressione invero paradossale, ma nel contempo illuminante, del grande storico ucraino di origini polacche, V'jačeslav Lypyn's'kyj), innanzitutto da scrittori quali Stanisław Orlichov's'kyj-Orzechowski, ed altri di simile estrazione (Sebastian Klonowic, Josyp Vereščyn's'kyj, ovvero Józef Wereszczyński, Jan Szczęsny Herbut), "figli" del finora poco studiato Cinquecento ucraino, che cercarono di filtrare il meglio di quella "monarchia repubblicana", per un verso innovativa, ma, comunque, per un altro verso contraddittoria, che era la Rzeczpospolita dell'epoca. Questi scrittori furono tra i primi in Europa a negare l'origine "divina" del potere, a contestare la sottomissione del potere laico a quello religioso, a sostenere l'idea di una monarchia illuminata, dove il potere del sovrano comunque sottostava alla legge del regno, e chi governava non poteva sottrarsi all'imperativo morale. Questi umanisti e riformatori cinquecenteschi vedevano ormai la gestione del potere come conseguenza di un patto concordato all'interno della società stessa. D'altra parte, l'idea non riguardava più solo la *polis*, ma anticipava la visione di una patria più vasta elaborata in seguito dall'Ucraina seicentesca. Malgrado l'atroce conflitto politico che si scatenerà tra Polonia e Ucraina alla metà del Seicento, questa idea legherà in modo indissolubile i due paesi sul piano culturale. Tanto più che non si trattava di idee prese "a prestito". In effetti, l'idea della parità dei diritti dei cittadini, dal principe al servo, è della loro uguale responsabilità di fronte alla comunità, era proprio quel nodo di fondo in cui la tradizione della "Rus' cattolica" incontrava quella della Rus' Kyiviana. Le tappe successive dell'Umanesimo ucraino saranno "ortodosse". Ma il retaggio di questa sintesi culturale resterà vivo. Nel Seicento la lotta dell'Ucraina procede all'insegna dello slogan *vil'na nacija* (libera nazione) e al convincimento che il diritto alla *złota wolność* (aurea libertà) appartenga ai popoli tutti. Da qui sorgerà un documento unico, *Pacta et constitutiones* chiamata anche *Benderyska konstytucja*, datata 5 aprile 1710, prima Costituzione ucraina e prima Costituzione di ispirazione democratica in Europa, nata circa ottant'anni prima delle consorelle occidentali e di quella polacca, un documento che si iscrive a buon diritto nel contesto delle riforme radicali ispirate dall'Illuminismo europeo. Questa Costituzione dichiarava che la creazione dello Stato è frutto della volontà dell'intero popolo; ribadiva il principio della giustizia sociale; limitava il potere dell'etmano; condannava la violenza nella soluzione dei conflitti politici (citava anzi il "giogo moscovita" come esempio di inciviltà politica); insisteva nella necessità di uno Stato nazionale in grado di regolare i rapporti tra cittadino e autorità nell'interesse di tutti. In questa versione l'"idea ucraina" sarà la spina dorsale del movimento nazionale dell'Ottocento. L'"idea ucraina", fecondata dal vento dell'Ovest, sinonimo di repubblica, democrazia, libertà individuale, tolleranza, avrà sufficiente forza per opporsi all'"idea russa" di un messianesimo imperiale depersonalizzante, ma soprattutto di un olismo culturale che ne è la caratteristica fondante. Questa contrapposizione assumerà connotati radicali durante la Rivoluzione Ucraina del 1917-1920. Lo scontro tra l'"idea russa" e l'"idea ucraina" era un nodo che andava comunque sciolto e che investiva sia la scena politica che quella più generalmente culturale. La dimensione culturale alimentò il dissenso in tutto l'arco del Settantennio comunista per diventare nel 1991 uno dei fattori fondamentali del crollo dell'Unione Sovietica.

⁵ I poeti che fanno parte della "Scuola ucraina" - B. Zaleski, S. Goszczyński, A. Malczewski e M. Grabowski - sono tutti, tranne Malczewski, allievi dei Padri Basilliani della città di Uman'; per questo nella critica ucraina vengono anche chiamati "poeti di Uman". L'Ucraina di Zaleski (1802-1886), nato in Ucraina, è piena di luce, di vita e di colori. Il poeta scrive *dumki* (piccole *dumy*), fascinosi brani epici legati al passato ucraino. Il poema più noto è *Rusalki* (1825), graziosa fantasia sul sogno e sull'amore fugace dell'adolescenza sulle rive del Dnipro. Fallita l'insurrezione, Zaleski scriverà in esilio l'epica *Złota Duma* (Duma aurea, 1836), *Duch od stepu* (Spirito della steppa, 1841), poema filosofico in chiave mistica sulla storia, e *Potrzeba Zbaraska* (L'impresa di Zbaraż, 1839), in cui il mito vince comunque la storia. Il lessico e i moduli ritmici della sua poesia rievocano la poesia popolare ucraina (KOLESSA 1892; ID. 1900). Tutt'altra Ucraina emerge nella poesia di Goszczyński (1801-1876), rivoluzionario radicale, "cantore dell'Ucraina degli *hajdamaky*", lugubre e rittossa. Nel suo famoso poema *Zamek Kaniowski* (Il castello di Kániv, 1828), ambientato nel 1768, il poeta crea un quadro drammaticamente suggestivo dell'insurrezione degli *hajdamaky*, un complicato gioco di chiaroscuri alla Rembrandt, con paesaggi byroniani, ammirato anche da Mickiewicz. Goszczyński vede la storia

ucraina come un continuo alternarsi di orrori e brevi tregue che prospettano altri orrori. L'Ucraina di Malczewski (1793-1826) è invece cavalleresca, cristiana e misericordiosa. Il suo poema *Maria, powieść ukraińska* (Maria, storia ucraina, 1825), considerato il capolavoro del byronismo polacco (lo segnala Mickiewicz nelle sue lezioni al Collège de France), con le sue immagini magiche e il suo tono malinconico, lascerà una forte impronta nel Romanticismo polacco. Michał Grabowski è noto piuttosto come critico della "Scuola ucraina". Scrive però anche alcuni romanzi alla Walter Scott su temi ucraini (*Zamięć w stepach*, Bufera di neve nelle steppe, e altri). Non va dimenticata poi l'Ucraina come indecifrabile Eden-Inferno nella poesia di J. Slowacki (cfr. *Beniowski*, 1841; *Sen srebrny Salomei*, Sogno argenteo di Salomea), in un sofisticato intreccio tra subconscio collettivo e quello individuale (ADAMKOWICZ-IGLIŃSKA 1995). E infine, quale ultimo "cosacofilo" (unico prosatore della "Grande Emigrazione"), va menzionato Michał Czajkowski (1804-1886), quasi esclusivamente concentrato su temi ucraini, autore di romanzi popolari sui Cosacchi (cfr. *Wernyhora, Hetman Ukrainy*, Vernyhora, hetmano dell'Ucraina), peraltro miracolosamente trasformati in patrioti polacchi (KYRČIV 1965; ID. 1971). Lo scrittore vede addirittura una risorta Ucraina cosacca chiamata a salvare le sorti dell'Europa (Vernyhora, Colui che rovescia le montagne, è il mitico eroe ucraino, simbolo della concordia tra Polacchi e Ucraini e profeta messianico della resurrezione della Polonia: SOSNOWSKA 1991). Simili utopie però si iscrivono chiaramente in un complesso "progetto" in cui erano impegnate tutte le culture slave nell'età romantica, alla ricerca delle proprie radici nazionali.

⁶ Per correttezza va aggiunto che l'elemento ucraino non era l'unico in questo processo. Per Mickiewicz, ad esempio, erano fondamentali innanzitutto le sue radici lituane. Del resto, *dziady* è un rito lituano-bielorusso proibito dalla chiesa, con quell'organico e fresco sapore pagano che mancava all'ormai cattolicissima Polonia. Il poeta si mostra sempre attento al problema dell'identità nazionale dei Lituani. Ricordiamo, ad esempio, il suo commento al poema *Grażyna* in cui parla non solo dell'annientamento della lingua e della cultura lituana da parte dei Teutoni, ma anche dell'effetto devastante del dominio polacco sulla cultura lituana.

⁷ Gli intellettuali russi che non accettavano la Rivoluzione d'Ottobre tentarono di vedere in Gogol' un fenomeno totalmente estraneo alla mentalità russa e quindi surrettiziamente distruttivo. Secondo questi intellettuali Gogol', "creatore di umori ironici", "diavolo incarnato", "terribile Ucraino" (Rozanov), "artista sulfureo" (Berdjaev), con la sua mostruosa immagine grottesca dell'impero, ha finito col distruggere le "fondamenta organiche" della cultura russa, portando l'impero all'"apocalisse" della rivoluzione. Di contro, la linea interpretativa ucraina, senza negare il fatto, lo "legge" come "terribile vendetta" dell'Ucraina nei confronti della Russia (Malanjuk).

⁸ Protocollo della Terza Sezione della Cancelleria di Sua Maestà Imperiale dice: "Il pittore dell'Accademia delle Arti di San Pietroburgo, Taras Ševčenko, [...] invece di nutrire venerazione per i membri della famiglia augustissima, che gli hanno concesso l'onore di riscattarlo dalla servitù della gleba, componeva poesie in lingua piccolorussa dal contenuto più impertinente. Vi rimpiangeva la presunta schiavizzazione dell'Ucraina [...] e osannava la gloria del governo degli etmani [...]. Le sue poesie sono doppiamente perniciose [...], e potrebbero far attecchire l'idea che l'Ucraina possa esistere come stato sovrano. [...]. Per detto spirito inqualificabile e per l'impertinenza al di fuori di qualsiasi limite egli deve essere considerato uno dei criminali più pericolosi. [...] Provvedimento approvato dalle massime autorità: aggregare Ševčenko col rango di soldato semplice a un reggimento speciale di stanza a Orenburg, con la proibizione di scrivere e di dipingere [...]. Ševčenko è passato alla giurisdizione del ministro della Difesa in data 30 maggio 1847" (cit. da PANIBUD'ŁASKA 1997, p. 257).

⁹ Colpiti dall'insolita personalità del giovane poeta e pittore, Brjullof e Žukovskij gli "comprano" la libertà. Brjullof fa il ritratto di Žukovskij, ritratto che viene venduto all'asta alla famiglia imperiale. Il ricavato affranca Ševčenko da Engelgardt.

¹⁰ Jevhen Malanjuk (1897-1968) è uno dei maggiori poeti della Diaspora ucraina, inoltre autore di brillanti saggi di taglio culturologico sulla storia e letteratura ucraina, sulla natura dei rapporti tra Ucraina e Russia, sulla specificità culturale della mentalità imperiale russa (cfr. MALANJUK in: Bibliografia).

¹¹ È il motivo fortemente presente anche nella poesia polacca. Così, Zaleski insiste sulla fratellanza "cavalleresca" tra *szlachta* e Cosacchi. La considera un'occasione perduta di far fronte comune contro la monarchia russa (tra l'altro, la stessa idea viene espressa da Ryleev in *Nalivajko*). Non è da meno Goszczyński, con la

drammatica conclusione del suo *Zamek Kaniowski*: le tombe dei vincitori e dei vinti affondano nella terra per incuria, la porta dell'inferno si chiude dietro le vittime dell'ultimo conflitto, c'è per un attimo la quiete della natura, prima che riprendano gli orrori di sempre.

¹² Sarebbe interessante confrontare questo passaggio di Ševčenko con il volo del Vakula gogoliano verso il Palazzo.

¹³ Tra l'altro, come Ševčenko distingueva l'Ucraina dalla "Piccola Russia", altrettanto distingueva tra Polacchi e "Ljachy". A prescindere dalla valenza puramente storica di questa parola, precisiamo che per Ševčenko sono questi ultimi ad attraversare l'Ucraina "con il fuoco e con la spada". Dei Polacchi il poeta invece diceva: *Podaj že ruku kozakovi / I serce čysteje podaj!* (Dai la tua mano al cosacco, / e aprigli il tuo cuore sincero! - *Poljakam*, Ai Polacchi).

¹⁴ La traduzione russa di un brillante traduttore come V. Levik incorre in una gaffe illuminante. Al posto di *wszystko Moskale* traduce infatti: *ja dumal, čto Litva v osnove ta že Rus'*). In altri termini, identifica inconsciamente la Rus' storica con la denominazione ottocentesca dei soldati russi stanziati nelle terre occupate e chiamati appunto *moskal'*.

¹⁵ Solženicyn nel suo libro *Kak nam obustroit' Rossiju* (Come dovremmo risistemare la Russia, 1990), ripropone praticamente la fatidica domanda: "a chi andrà" Ucraina, Belarus', Kazachistan? In altre parole, la "risistemazione" della Russia prevede necessariamente l'integrazione degli "indigeni" nell'Impero, altrimenti la Russia cesserebbe d'essere tale. Questa tesi è stata da sempre un collante capace di saldare anche alleanze antagoniste (cfr. il leader comunista Zjuganov che dice: "Siamo condannati alla grandezza", *my obrečeny na veličie*).

¹⁶ Non è difficile avvertire in queste parole una terribile profezia che investe la retorica sovietica e i macabri riflessi che questa riverbera ancora oggi. In effetti, la recente guerra in Cecenia ha riproposto ai critici ucraini gli accenti del *Kavkaz* di Ševčenko (DZJUBA 1995).

Il ciclo *Mickevyč v Odesi* di Mykola Bažan

*Ne zabłudžus', ne pobojus' sud'by,
Ne pochyljus', ne povaljusja nyc'...
O nezabutni rysy ridnych lyc',
O lyk nadiji — skorbnij lyk doby!
(M. Bažan, *Za krokom krok*, 1982)*

Dell'interesse e del fascino suscitati dalla figura e dall'opera di Mickiewicz in area ucraina sono testimoni le parole di M. Ryl's'kyj introduttive alla sua relazione – tenuta e non a caso in ucraino – al Convegno per il Centenario della morte del poeta polacco nel 1956¹. Non disponendo del testo in ucraino le riporto in polacco così come appaiono negli atti del Convegno:

*Mickiewicz jest nam drogi nie tylko jako twórca nieśmiertelnych postaci, nie tylko jako genialny mistrz słowa, który wzniósł język polski na nieosiągalne wyżyny, stworzył dzieła o takiej sile wyrazu, malowniczości i melodyjności, jakich jest niewiele w literaturze światowej. Mickiewicz jest nam drogi także jako gorący patriota, jako wytrwały bojownik o narodowe i socjalne wyzwolenie narodu polskiego, jako nieustrudzony działacz społeczny, który gwarancje wolności i szczęścia swojego narodu widział w walce o wolność i szczęście wszystkich narodów świata, jako zwiastun braterstwa narodów, które dopiero obecnie nabrało właściwego rozmachu i właściwej głębi.*²

Queste parole mostrano come l'interesse ucraino per Mickiewicz derivasse insieme dai valori artistici e dal messaggio ideale dell'opera del poeta polacco. Per queste due qualità infatti l'opera di Mickiewicz aveva raggiunto una notevole popolarità fra l'intelligencija ucraina già durante la giovinezza del poeta. Da allora traduzioni, rifacimenti, echi della sua opera si sono ripetuti, a cominciare dall'opera *Twardovs'kyj* di P. Hulak-Artemovs'kyj (1827), un rifacimento in chiave burlesca della *Pani Twardowska* (1820). Grande è stata l'influenza del suo pensiero e del suo genio poetico per tutto l'Ottocento – basti pensare ai suoi riflessi nella concezione della Confraternita di Cirillo e Metodio, nell'opera di M. Kostomarov e soprattutto di T. Ševčenko. Nel Novecento permane il fascino del poeta, del quale vengono inoltre colti – come nel caso di L. Ukrajinka – quegli aspetti meno manifesti, quali il lirismo e l'orientalismo, che nel secolo precedente erano passati in secondo piano. Molte le traduzioni del Novecento in ucraino, delle quali la più completa è costituita dai due volumi usciti nel 1955 a Kyjiv e che annota fra i suoi collaboratori nomi come quello di P. Tyčyna, A. Małyško, M. Terešenko, M. Bažan e lo stesso Ryl's'kyj³.

Nel panorama generale della fortuna di Mickiewicz in Ucraina vorrei mettere in risalto solo un episodio non molto conosciuto e quando conosciuto mal interpretato (spesso, come è accaduto per tutta l'opera di Mickiewicz e non solo in Ucraina, con evidenti forzature ideologiche), però a mio avviso molto significativo, della presenza di Mickiewicz nel Novecento, illustrando come, al di là delle chiare e evidenti connessioni letterarie, la sua figura di uomo, poeta e patriota sia servita come metafora dello sviluppo umano e artistico di uno dei poeti e traduttori su ricordati: Mykola Bažan, poeta ucraino ancora poco conosciuto in Occidente, sul quale e sulla cui parabola artistica mi sembra quindi indispensabile dare, sia pure a grandi linee, qualche notizia fondamentale.

M. Bažan (1904-1983) è da considerarsi senz'altro, per l'ampiezza degli orizzonti culturali, per la sensibilità umana e sociale, per la profondità della riflessione esistenziale e per la raffinatezza artistica, una delle personalità di spicco della cultura ucraina di questo secolo. Una figura però complessa, contraddittoria, portata dai suoi sogni e dagli entusiasmi a mutamenti radicali; una figura difficilmente collocabile dentro rigorose cornici, variamente interpretabile e perciò facile oggetto di controversie e censure. Nasce a Kam'janec'-Podil's'kyj nel 1904 e trascorre gli anni formativi dell'infanzia e dell'adolescenza a Uman': furono appunto gli anni trascorsi in quest'ultima - una città culturalmente varia e vivace - a imprimere quei tratti che saranno caratteristici nel suo percorso di uomo e di letterato, come mette in rilievo anche O. Hončar nel suo saggio⁴. Trasferitosi a Kyjiv, abbandona gli studi e si dedica totalmente alla letteratura e al cinema. La sua parabola artistica dura sessant'anni passando attraverso varie esperienze poetiche, che egli vive sì intensamente, ma alle quali - venendo a mancare in esse rispondenza alla sua tensione di uomo e di poeta - non rimane legato⁵. Negli anni 1923-1924 il poeta aderisce al panfuturismo, dal quale successivamente si staccherà, consapevole dei limiti del suo programma, ma al quale resterà debitore, come vedremo, nella ricerca fino alla fine di una estrema libertà formale e compositiva⁶. Si avvicinerà poi all'espressionismo, soprattutto quello tedesco, dove sembrano trovare risposta sia la sua inquietudine formale che la sua ansia filosofico-morale, dietro la quale non è difficile cogliere istanze metafisiche. All'espressionismo sono ispirate molte delle opere degli anni 1928-1931, il periodo senz'altro più fecondo e originale della sua creatività letteraria: nelle opere di quegli anni anche il lessico del poeta raggiunge dei vertici rimasti, per molti aspetti, insuperati. È un lessico raffinato, ricco di gamme e di giochi semantici, ricercato e nello stesso tempo dinamico, un lessico policromo le cui tonalità, puntigliosamente scelte, lo rendono assolutamente irripetibile⁷. A ciò si unisce una altrettanto irripetibile abilità versificatoria, con l'uso di tecniche così innovative e variegate quali è difficile riscontrare, nel loro insieme, in un altro poeta dei suoi tempi⁸.

Con il 1932 inizia il periodo "buio" di Bažan: credendo di trovare nel comunismo la realizzazione delle sue istanze sociali il poeta aderisce al regime e, con l'entusiasmo che contraddistingue ogni sua azione, si fa banditore dell'ideologia comunista. Ciò provoca di conseguenza una svolta radicale anche nella sua produzione artistica: da allora e per oltre vent'anni si appiattiscono i toni, i colori e le forme, e il pittore di ineguagliabili quadri si

trasforma in un fotografo di deprimenti "immagini di repertorio". Ma la sua intelligenza, comunque mai sopita, lo porta col tempo a una revisione sempre più critica del regime nel quale aveva creduto; e così nel periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta agli inizi dei Sessanta si opera una ulteriore conversione: Bažan ritrova la iniziale vivacità creativa, unita ora a una maggiore maturità nella riflessione filosofica e a una più sottile e profonda introspezione psicologica, che si riflette anche nel lessico e nella forma⁹.

Come si colloca e quale significato riveste il ciclo *Mickevyč v Odesi* nella parabola artistica, e non solo artistica, di Bažan? Il Mickiewicz dei *Sonetti di Crimea* fu senz'altro quello più vicino alla sensibilità umana e poetica di Bažan, come testimonia anche la sua introduzione all'edizione ucraina e russa dei *Sonetti di Crimea* uscita nel 1983, anno della morte del poeta ucraino¹⁰. Molte furono le chiavi interpretative dei componimenti di questo ciclo bažaniano date da critici e letterati¹¹, ma, pur nella dissonanza delle interpretazioni, unanime fu il giudizio che si potrebbe riassumere nelle parole di M. Ušakov: *Mykola Bažan «Mickevyč v Odesi» ... Visim viršiv cyklu, jakyj vyklykaje tak bahato dumok, počuttiv*¹² o di Jarosław Iwaszkiewicz: *Cykl viršiv Bažana pro Mickevyča je vyznačnym javyščem v literaturi*¹³.

Come che lo si voglia interpretare, sul piano rigorosamente filologico il ciclo *Mickevyč v Odesi* rappresenta il momento iniziale della riconversione di Bažan: da qui il poeta riprende la sua ascesa artistica, un'ascensione che per pregnanza simbolica potrebbe richiamare, anche se ciò può apparire azzardato, la pur lontana salita del Petrarca al Monte Ventoso¹⁴. Del resto il Petrarca, la cui riflessione è ricordata da Mickiewicz nel frontespizio dei *Sonetti amorosi* - "Quand'era in parte altr'uom / da quel, ch'io sono" - è quello sotteso alla figura di Mickiewicz (dietro il quale è lo stesso Bažan), che acquista consapevolezza del proprio compito di uomo e poeta, evocato da Bažan in *Nad Morem*.

Il ciclo è una ripresa in chiave mitopoietica del viaggio dell'esule polacco in Crimea: una Crimea poetica che non esiste nella realtà, un luogo-non luogo, dove tutto, anche i paesaggi, diventano momento artistico simbolo di una esperienza trasfigurata. Fatti e momenti della vita e della creazione artistica del poeta polacco vengono scelti da Bažan come punti di partenza per complesse esplorazioni del proprio animo e delle proprie esperienze. La apparente ricostruzione dei dati biografici del poeta polacco nasconde in realtà la ricostruzione della sua tensione morale e spirituale, dietro la quale si cela l'ombra di quella sofferta dal poeta ucraino.

Il ciclo *Mickevyč v Odesi*, pubblicato varie volte, comprende un *corpus* di sette poesie composte fra il 1955 e il 1956¹⁵: *Pisnja pro try noži*, *Nad morem*, *Improvizacija*, *Burja*, *Symfonija*, *Dumy v den' vid'jizdu*, *Dvi postati*. Tematicamente esse hanno un rapporto molto libero con la realtà storica di Mickiewicz a Odessa, che a Bažan serve come tenue filigrana su cui ricalcare la propria esperienza poetica; ma esse sono legate fra loro da una precisa idea di costruzione interna, operante fra i componimenti e all'interno dei singoli componimenti. Il ciclo, infatti, anche strutturalmente si caratterizza come tale: si apre con un incontro e si chiude con un incontro. Il primo appartiene al ricordo storico - l'incontro di Mickiewicz con Ryleev e Bestužev a Pietroburgo -, il secondo - con Puškin - all'immaginazione metastorica, che si colora di un'aura profetica.

Ogni componimento ha un suo preciso sviluppo diverso da quello di ogni altro, come conferma anche la sempre diversa scelta delle soluzioni metriche, ma comune a tutti i componimenti è il contrasto tra il presente e il passato, tra il mondo esterno dei sensi e il mondo interno dello spirito; e in tutti tale contrasto si evidenzia attraverso la tensione fra le sensazioni visive e quelle auditive. Tutto si ricompone infine in un gioco complessivo armonico fra le componenti temporali diegetiche e atemporali mitopoietiche.

Pisnja pro try noži rievoca, attraverso repentini passaggi a contrasto fra presente e passato, il lungo viaggio attraverso la neve e il gelo della steppa ucraina, e il senso di vuoto e di solitudine che lo accompagnano. La struttura del componimento ha la configurazione di due cerchi concentrici: uno esterno – il presente espresso attraverso il paesaggio che costituisce il prologo e l'epilogo della poesia – e uno interno, quasi un monologo interiore costruito sul ricordo dei trascorsi Pietroburghesi di quel fatale 1825, nel quale Mickiewicz visse la sua esperienza di esule a Odessa¹⁶. Su tutto domina la figura dell'esule polacco, la cui immagine viene rievocata con una serrata articolazione di metafore: Mickiewicz è il *vyhnanec-poet*, il *bezdomnyj mandrivnyk*, il *poet buntivnyk*: l'esule, l'errante, il ribelle. Il componimento si apre con un'immagine di immensità data dall'assenza di persone e di suoni nella vastità della steppa e del mare. È la stessa atmosfera che rievocano i versi del I dei sonetti di Crimea, *Stepy Akerman'skie* (e forse a Bažan non è neppure estranea la suggestione della Digressione della III parte dei *Dziady*, *Droga do Rosji*). In tutti e tre i componimenti la vastità e il silenzio del paesaggio altro non sono che l'immagine della solitudine e del vuoto del poeta: come è silenziosa la Lituania, e la Russia, di Mickiewicz, altrettanto silenziosa è l'Ucraina di Bažan. È il silenzio della solitudine, del non-senso dell'esistere, in un paese senza persone: *Bez lju d n i j kraj*; un motivo questo, sempre più insistente in Bažan, che si sublima nella metafora della lampada, simbolo della vita umana, di uno degli ultimi suoi componimenti *Lampočka vdalyni: V bez lju d n i j dalyi, samitna j ody noka / žovtije lampočka* [Entrambe le spaziaturre sono mie E.S.]¹⁷. In questa solitudine un ricordo affiora alla mente del Mickiewicz di Bažan: quello caldo e confortante della notte dell'ultimo dell'anno trascorsa con gli amici di Pietroburgo, fra i quali gli amatissimi Bestužev e Ryleev¹⁸. Quella notte in cui Ryleev fece un brindisi *Na slavu Pol'sč'i i na chvalu Rosji* e Bestužev invitò a comporre in rima un canto, il "canto sui tre coltelli". Ed è Mickiewicz a improvvisare il canto evocando la figura di un fabbro che forgia i tre coltelli per una triplice vendetta: contro il potente boiaro, contro i falsi devoti e contro il nemico padre-zar. Emergono in questi versi rievocativi due componenti della complessa personalità del poeta polacco che verranno riprese anche in seguito nelle composizioni del ciclo: il suo legame, quasi fraterno, con i russi "patrioti-rivoluzionari" e la sua straordinaria capacità di improvvisazione, che era diventata famosa proprio in ambiente russo¹⁹.

E nella solitudine dell'esilio, attraverso il silenzio ovattato della steppa innevata e deserta, giunge al Mickiewicz di Bažan l'eco di quella canzone da lui composta a Pietroburgo e intonata assieme agli amici. È una eco che per il poeta polacco, dietro il quale come sempre si cela quello ucraino, segna il punto di raccordo e di rilancio fra passato e presente,

fra la delusione di chi si sente solo tradito e una rinnovata speranza. Ma è proprio questa eco che, insieme alle lettere di Bestužev e Ryleev che reca con sé, dà a Mickiewicz la forza di affrontare la nuova situazione²⁰. *Ruśajmo* incita il poeta ucraino riagganciandosi, con un parallelismo che ripete quello del paesaggio iniziale, all'esortazione *Jedźmy* del poeta polacco in *Stepy Akernańskie*²¹.

Il componimento successivo, *Mazurka*, ci porta nel vivo dell'ambiente odessita, nel posto che meglio interpreta la frivolezza di facciata di quella società: un salone dove una folla variopinta e vuota volteggia al veloce ritmo della mazurka. Su questo sfondo prendono corpo le figure dei "compagni di viaggio" di Mickiewicz: Karolina Sobańska, della quale il poeta s'invaghi e il conte Jan Witt, ai quali il poeta polacco aveva fatto riferimento nella sua dedica iniziale ai *Sonetti di Crimea*, ma che tuttavia non nominò mai nello svolgimento del ciclo crimeano. In *Mazurka* in particolare viene descritto il tentativo della Sobańska di portare Mickiewicz, attraverso lusinghe e adulazioni, a rivelare i suoi reali intenti politici. È poesia lunga e complessa, dove il racconto viene costruito con grande maestria anche attraverso il continuo mutare delle forme metriche e l'abile uso di metafore, assonanze e allitterazioni. A proposito delle forme metriche è necessario qui notare come nell'intero ciclo nessuna misura del verso venga mai ripetuta (solo due poesie - *Burja i Symfonija* - sono in pentapodia giambica, ma in *Symfonija* vengono inseriti anche giambi di 4 piedi e trochei di 3 e 4 piedi): Bažan qui, come anche nei cicli successivi, fa uso assoluto del verso libero, forma versificatoria insolita nel XX secolo ma caratteristica dei componimenti popolari ucraini come le *dume*²². Seguendo il rapido mutamento dei ritmi musicali della mazurka cambia anche il metro: come in *Pisnja pro try noži* Bažan si era servito di un giambo libero (sei-sette-otto piedi), qui si serve del trocheo libero (dalla bipodia alla esapodia), una forma molto rara, come osserva la Kostenko rinviando anche a Gasparov, nella versificazione slava orientale del XX secolo fatta eccezione per Majakovskij e per pochi altri contemporanei²³. Il mutamento del ritmo diventa espressione dell'avvicinarsi degli stati d'animo del poeta nella sua vicenda con la Sobańska, amante del traditore e spia conte Witt, che qui diventa figura-simbolo dell'ambiente che circonda Mickiewicz a Odessa. Di fronte a questa vicenda l'io narrante assume tre diversi atteggiamenti: dapprima guarda con simpatia e inquietudine a Mickiewicz e quasi con neutralità alla Sobańska; di fronte all'azione seduttrice della contessa egli passa alla satira alla aperta condanna; infine egli interviene in prima persona nell'azione mettendo in guardia il poeta disarmato, la cui sincerità si vorrebbe sfruttare a scopo di delazione per lui stesso e per i suoi amici: "Ne korys' nakazu!" irrompe l'autore "Ne korys' klyču!". Il ritmo diventa sempre più incalzante fino alla strofa finale dove con un rapido passaggio dalla pentapodia alla bipodia Bažan chiude il componimento con l'immagine del volteggiare veloce delle coppie nella sala che quasi rimbomba per la musica:

*I vona pohljanula cikavo
Na lyce Micevyča blide...
Rynut' pary, skačut' žvavo,
Hraj, muzyko!*

*Sjaj, zabavo!
Bal hude.*²⁴

Ma quale è lo stato d'animo di Mickiewicz che la donna scruta attraverso il suo "volto pallido"? Nella folla di strumenti e di voci l'esule polacco si sente ancora più estraniato: la sua anima non è lì, è sul mare il cui profumo penetra attraverso le finestre. È un mare inquieto, come l'anima del poeta polacco; la sua immagine, evocata già nella seconda strofa di *Mazurka* diventa lo scenario, esterno e interno, del successivo componimento – *Nad morem* – dove più difficile diventa scorgere il confine, semmai ve ne è stato uno, tra io narrante e io narrato. Bażan rievoca con toni pacati e insieme sofferti la presa di coscienza di Mickiewicz del suo compito di poeta: non più liriche intimistiche sulle proprie sofferenze amorose ma una poesia epica che serva da arma contro il tiranno. Il rimando al XXII sonetto delle *Liriche amorose* di Mickiewicz, *Ekskuza*, è esplicito: *Nechaj že z šepotu boljučoji 'Ekskuz'y'...*²⁵; i versi, distesi nell'esapodia giambica, dipingono la solitudine del poeta polacco i cui tratti non sono più quelli di Gustaw, ma – esattamente come in *Ekskuza* (e ben l'aveva messo in rilievo Klejner)²⁶ – già quelli di Konrad della terza parte dei *Dziady*, e perciò è abbandonato da una folla che capisce come il suo canto non sarà più per le Muse ma per le Erinnee²⁷. Il passaggio tra i due registri è reso ancora più evidente dal componimento successivo a *Nad Morem*, intitolato appunto *Improvizacija*, come il celebre monologo mickiewicziano. La poesia si configura come un grande affresco di una delle tante serate odessite nei salotti nobiliari, gremito da una folla cosmopolita dalla quale si levano voci in tante lingue diverse. Mickiewicz c'è, immerso nelle sue riflessioni sui popoli che sono oppressi. Quand'ecco arrivano due nuovi ospiti: un greco che porta con sé il suo schiavetto negro. La loro comparsa provoca la reazione di Mickiewicz che non sa trattenersi e si lancia in una veemente requisitoria contro i falsi ideali di libertà, quella libertà che si invoca per se stessi, per il proprio popolo, ma si nega agli altri. Il nucleo dell'improvvisazione sta proprio nelle parole iniziali con le quali il poeta polacco apostrofa il *korsar prybulj iz Moreji*:

Vy, pane šanovnyj, — pryžiždžy z Ellady?
Vy bačyly hnit, vsju zachlyvist' joho,
Vy v bytvach hotovi pomerty zarady
Svjatoji svobody narodu svoho, -
I vse-taky v rabstvi posmily trymaty
Vy čornu dytynu, cej bidnyj trofej.
Ne može narod sebe vil'nym nazvaty,
*Koly vin rabamy zve inšych ljudej...*²⁸

A queste parole sembra rispondere nell'ambiente della sala una serpeggiante ostilità, cala il silenzio, quasi un invito inespresso a che il poeta stesso taccia. Ma egli non può, non vuole più tacere: *A ja ne voliju nimity*. Di fronte al silenzio di tutti e anche se gli altri non ascolteranno, egli continuerà a parlare: *Bo slovo ne može movčaty, ne choče...* La

Kostenko riporta una annotazione di Verves, secondo il quale questo episodio era realmente accaduto, anche se non riguardava un greco, ma un americano²⁹. Ma la cosa ci sembra di rilievo marginale. Ciò che importa è l'assicurazione che pur isolato dal resto di quella società il poeta continuerà a parlare per mantenere la fede nei suoi ideali. È la stessa affermazione di Konrad: *Samotność – coż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi?... Sam śpiewam...*³⁰. Il ritmo del monologo è incalzante (in questo caso Bażan si serve di anfibrachi di quattro piedi), quasi preannuncio della tempesta che darà il titolo al componimento successivo. Ed alla fine Bażan immagina che il greco, sopraffatto dalla appassionata eloquenza di Mickiewicz, gli renda omaggio inchinandosi e offrendogli la mano:

*Todi, rozsuwający natowp hostej,
Korsar pidijšov do poeta pomalu,
Vklonyvsja i ruku prostjah...*³¹

Chiaramente ispirata al sonetto di Mickiewicz *Burza* è la poesia successiva *Burja*, dove lo scatenarsi degli elementi riflette il gonfiarsi e il sovrapporsi degli stati d'animo tempestosi dell'esule polacco. Il parallelismo figurativo è evidente: egli si sente in balia degli eventi, come il vascello lo è della violenza della tempesta, l'urlo dei venti viene sentito come un lamento di battaglia

*Vyj, Čorne more, ridne i čuže,
Ryn', Čorne more, znane i ne znane!
Tvojich vitriv nesamovytyj kryk,
Jak lement bytvy, čuje mandrivnyk...*³²

Si evidenzia qui un Mar Nero suo e nello stesso tempo straniero, da cui forse traspariva un sogno, poi frustrato, di sentirsi a casa anche nella solitudine dell'esilio. Sogno se mai ci fu, impossibile e destinato a naufragare, perché la solitudine, la struggente nostalgia per la lontana Lituania attanagliano l'anima del poeta polacco, così come ci appare nel componimento successivo *Symfonija*. Vi si rappresenta una situazione che parrebbe disperata, che sembrerebbe mettere in crisi irrimediabilmente la fede negli ideali professati. C'è in esso una ripresa dei motivi espressi nel primo componimento del ciclo, ma anche qui c'è un intervento: ancora una volta è la musica ad operare la metamorfosi:

*Uzor suzir... I raptom use zminylos',
Zapachlo m'jatoju, vijnulo čebrecem
I kryl'cjamy melodij zaiskrylos'
Nad ozera zamyslenym lycem.*³³

Il riferimento è alla sinfonia intitolata *Na vidkryttja Odes'koho teatru* del compositore ucraino M. D. Ovsjanyko-Kulykovs'kyj (1787-1846) che Mickiewicz sentì a Odessa. La musica di questa sinfonia scritta sulla base di melodie popolari ucraine rapisce il poeta polacco: la musica lo scuote dalla solitudine e dalla nostalgia e gli ridà carica vitale. Tutta la poesia esprime un'atmosfera di risorgente dinamismo vitale e spirituale; Bażan la esprime ora con un ritmo che riecheggia l'accordo musicale, mutando il metro (dalla pen-

tapodia giambica alla tetrapodia trocaica a scaletta) e riproducendo l'andamento veloce della musica ucraina. Del resto la musica, soprattutto l'"accordo" musicale nel linguaggio di Bažan ha una particolare pregnanza semantica: è *symvol viry, podolannja pereškod duchovnoji syly*. La musica intesa come manifestazione poetica costituì una costante della produzione del poeta e, come tale, trovò la sua espressione più matura e completa nel ciclo *Nični koncerty* del 1977³⁴. Come lui stesso disse: *Muzyka vse žyttja prochodyt' čerez mene. Ja ljublju jiji, žyvu neju*. Se l'eco del canto intonato da Bestužev e Ryleev aveva ridato speranza al pellegrino polacco rievocato nel primo componimento del ciclo, così le note di questi accordi musicali ridanno forza all'esule polacco: quel grido che prima non si sentiva ora c'è e lo spinge all'azione:

*Chtos' klyče? Tak. Ty znaješ, — čto i zvidky
Na tebe klyče i na tebe žde...
Vstajut' sonety, jak provydcy j svidky.
Zvedys' poete! Vladne slovo jde!*³⁵

Riprende così il cammino ideale di Mickiewicz, che non può che concludersi in una dimensione metafisica e metatemporale. È la prospettiva che verrà evocata nell'ultimo componimento *Dvi postati*, come quella a cui in definitiva il Mickiewicz di Bažan anela. Essa era però anticipata nella penultima poesia, *Dumy v den' vid'jizdu 1825. 29 žovtnja Odesa*, ispirata – come dice il sottotitolo – al sonetto *Skąd mi tu żal niewczesny*, dove c'è l'espressione del rimpianto di Mickiewicz per tutto ciò che non è stato fatto, per ciò che si aveva e si è perduto, per ciò che in una esperienza terrena non si potrà forse mai realizzare. Si anela allora a quella sfera ormai spirituale dove il suo irrequieto e tragico peregrinare trova infine pace; in quella sfera la solitudine acquista un significato; là lo ritroviamo accanto a Puškin, impegnati entrambi in una sofferta riflessione sulla libertà, sulla speranza e sull'onore. Là l'eternità ha riunito i loro cammini, quelle strade che il tempo aveva separato:

*Po cych žovtavych berehach
Mickevyč z Puškinym nikoly
U pari ne verstaly šljach,
Ale uže ne rozlučyty
Ni jich slidiv, ni jich dorih,
U dim pryjdešn'oho, rozkrytyj
Rukoju vičnosti dlja nych.*³⁶

E così il ciclo si chiude. Era iniziato con il ricordo di un incontro e termina con l'immaginazione di un altro incontro: l'ideale politico del primo si trasforma nell'ideale culturale del secondo.

Melanconia e memoria, solitudine e speranza sono i motivi fondamentali che costituiscono il filo rosso che lega tutti i componimenti del ciclo di Bažan, componimenti poetici dove sempre più sottili e raffinati diventano l'introspezione psicologica e la riflessione filosofica, dove contemporaneamente i problemi e le contraddizioni apparentemente irri-

solvibili della vita sfumano in una dimensione metafisica e metatemporale che sola può offrire una soluzione.

Sul valore lirico ed intimistico dei *Sonetti di Crimea* e insieme dei *Sonetti amorosi*, come in genere di tutte le liriche d'amore, la letteratura scientifica è ricca di studi e di dibattiti dalle più variegate interpretazioni; su un punto comunque si è d'accordo: essi rappresentano un ritorno – come dice fra gli altri Verdiani – “tutto interiore e segreto alla poesia del passato”, una poesia da intendersi non tanto come espressione di una meta raggiunta, ma come rimpianto per l'irraggiungibile³⁷.

Ma il poeta ucraino penetra più a fondo nella lettura dei versi mickiewicziani e coglie anche quegli elementi cripto-patriottici che in lui non erano sempre stati di facile decifrazione. Alcuni erano già stati individuati da Makowski e Kubacki, ma è appena del 1998 l'articolo di Rolf Fieguth dedicato al problema della struttura ciclica delle raccolte di Mickiewicz³⁸. In esso è contenuto un dettagliato studio dedicato proprio ai motivi cripto-patriottici nelle varie raccolte e in particolare alle nascoste connessioni che legano tematicamente fra di loro i Sonetti n° VIII dei due cicli - *Grób Potockiej* del ciclo di Crimea e *Do Niemna* del ciclo amoroso – e fra quest'ultimo e il sonetto n° VI del ciclo di Crimea, *Bakczysaraj*. In particolare l'associazione tra il fiume Niemen del ciclo amoroso e *Bakczysaraj* del ciclo di Crimea sottolinea il tema della malinconia del ricordo, presentato anche questo come una delle componenti di un nascosto riferimento patriottico. La stessa suggestione nascosta avrebbero i motivi delle catene e della prigionia presenti nei sonetti V e XIII del ciclo amoroso. Ebbene tutti questi motivi (nostalgia, catene, rassegnazione) con gli stessi rimandi sono presenti, ma in maniera ancora più criptica, nel ciclo di Bażan, dissimulati in un abile gioco di paralleli e di metafore. In esso la prigionia personale dell'esule Mickiewicz acquista dimensioni esistenziali collettive e si presta a simboleggiare molto da vicino la prigionia del popolo ucraino soggetto al regime sovietico. Allo stesso modo il riferimento alla solitudine e alla ribellione mickiewicziana adombra in realtà la solitudine e la ribellione dello stesso poeta ucraino. C'è qui tutta una catena di analogie di cui bisogna tener conto, a cominciare da quella che intercorre tra Mirza e il poeta Mickiewicz e tra Mickiewicz e il poeta Bażan. Come la molteplicità della figura di Mirza dei cicli mickiewicziani rispecchia la molteplicità della personalità del poeta polacco, tanto da poter essere considerato il suo *alter ego*, così la molteplicità della figura di Mickiewicz nel ciclo di Bażan non è che il riflesso di quella del poeta ucraino che lo canta. La patria Crimeo-tatara di Mirza è prigioniera, la patria polono-lituana di Mickiewicz è prigioniera, l'Ucraina di Bażan è prigioniera: il punto ideale simbolico di incontro dei tre è la Crimea. La rivendicazione più fiera e insieme più pura della propria indipendenza la troviamo proprio nelle parole che Mickiewicz mette in bocca a Mirza in *Widok gór ze stepów Kozłowa*:

*Tchnąłem, z ust mych śnieg leciał, pomykałem kroków
Gdzie orły dróg nie wiedzą, kończy się chmur jazda,
Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,
Aż tam, gdzie nad mój turban tylko gwiazda* [La spaziatura è mia
E.S.]

riecheggiate in *Dvi postati*

Mižnych [colonne] u sja jvo ne bo z vodu
Dvi ljuds'ki postati vvijsly [La spaziatura è mia E.S.]

Attraverso l'individuazione dello strato più segreto di Mickiewicz, Bažan recupera la sua essenza più intima di poeta, di pensatore ep di uomo: recupera insieme la sua dignità di individuo e di ucraino. Ma non è solo un recupero di identità nazionale. Questo si sublima in quello dell'identità culturale, che nella concezione del poeta ucraino non può che essere sovranazionale. Di qui il ritrovarsi finalmente assieme del polacco Mickiewicz, del russo Puškin e dell'ucraino Bažan: rappresentanti di tre culture diverse ma uniti nel profondo dall'identico culto della libertà e della poesia, dunque uguali nella loro diversità perché portatori di un comune patrimonio di valori, che nella poesia trova la sua più alta sublimazione, nella libertà la condizione del suo esistere. Il ciclo *Mickevič v Odesi* di Bažan può forse essere considerato un episodio marginale nella storia della fortuna, in senso lato, di Mickiewicz fra gli slavi. Ma è un momento importante nella storia della poesia ucraina moderna ed è un documento altrettanto importante della vitalità del messaggio poetico mickiewicziano nella fase più moderna della sua recezione.

Note

¹ La relazione fu tenuta nella Sessione del 18 aprile 1956; cfr. M. RYLSKY, *Adam Mickiewicz i literatura ukraińska*, in *Adam Mickiewicz 1855-1955, Międzynarodowa Sesja Naukowa Polskiej Akademii Nauk*, 17-18 kwietnia 1956, Wydawnictwo PAN, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 1958, pp. 289-300. La figura e l'opera di A. Mickiewicz costituiscono un interesse costante per Ryl's'kyj: scrisse vari saggi in ucraino e in russo raccolti in due volumi — *Pro poeziju Adama Mickeviča*, Kyjiv 1955 e *Poezija Adama Mickeviča*, Moskva 1956; tradusse in ucraino il *Pan Tadeusz* (1927) e i *Sonetty krymskie* pubblicati a più riprese fra il 1940 e il 1946; fu inoltre redattore dei due volumi antologici *A. Mickevič Vybrani tvory v dvoch tomach* (T. 1, H. D. Verves, *Krytyčno – biohrafichnyj narys. Liryka*; T. 2 *Pan Tadeusz*), Deržlitvydav Ukrainy, Kyjiv 1955, nei quali compaiono anche sue traduzioni. Per la bibliografia completa e analitica dei suoi studi e traduzioni cfr. M. RYL'S'KYJ, *Zibrannja tvoriv u dvadcaty tomach, T. s'omyj. Poetyčni pereklady*, Naukova Dumka, Kyjiv 1985, pp. 347-376 e *T. čotyrnadcatyj. Literaturno-krytyčni stat'ki*, N. D., Kyjiv 1986, pp. 501 – 505.

² M. RYLSKY, *Adam Mickiewicz i literatura ukraińska*, cit., p. 289.

³ Sulla fortuna di Mickiewicz in Ucraina oltre al succitato lavoro di Ryl's'kyj cfr. H. D. VERVES, *Adam Mickevič v ukrajins'kij literatury*, Deržlitvydav, Kyjiv 1952 (seconda ed. rielaborata e completata Kyjiv 1952); D. ČIŽEVSKY, *Mickiewicz and Ukrainian Literature*, in W. LEDNICKI, *Mickiewicz's Stay in Russia and His Friendship with Puškin*, in *Adam Mickiewicz in World Literature*, a Symposium Edited by W. Lednicki, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1956.

⁴ O. HONČAR, *V ostannich promenjach*, in AA.VV., *Pro Mykolu Bažana, Literaturno-krytyčni stat'ki, ese, Radjans'kyj pys'mennyk*, Kyjiv 1984, pp. 41-42.

⁵ Già nel 1959 Jurij Lavrinenko osservava: "Ščo ž take styl' Bažana? Futuryzm? Ekspresionizm? Barokko? Romantyka a lja Hofman? Daremno bulo b vtyskuvaty suverennoho poeta v ramci, vyrobleni inšymy suverenamy" (cfr. Ju LAVRINENKO, *Mykola Bažan*, in *Rozstriljane Vidžrodennja*, Instytut Literacki, Paris, Kultura, 1959, p. 307).

⁶ Fondamentali a questo riguardo gli studi di N. V. KOSTENKO, *Poetyka Mykoly Bažana* (1923-1940 rr.), Vydavnyctvo Kyjivs'koho universytetu, Kyjiv 1971, e *Poetyka Mykoly Bažana* (1941-1977), Vydavnyctvo pry Kyjivs'komu deržavnomu universyteti vydavnyčoho ob'jednannja "Vyšča škola", Kyjiv 1978.

⁷ Al riguardo si veda L.O. STAVYCK'A, *Indyvidual'nyj styl' M. P. Bažana v sučasnij literaturnij movi*, in *Žanry i stily v istoriji ukrajins'koho literaturnogo movy*, Pozdil III, *Žanrovo-styl'ova riznomanitnist' sučasnoji ukrajins'koho literaturnogo movy*, vyd. S. Ja. Jermolenko, Naukova Dumka, Kyjiv 1989, pp. 199-215.

⁸ Cfr. N. V. KOSTENKO, *Poetyka Mykoly Bažana* (1923-1940 rr.), Vydavnyctvo Kyjivs'koho universytetu, Kyjiv 1971, pp. 7-120.

⁹ Tutte le opere di Bažan sono pubblicate in M. BAŽAN, *Tvory v čotyrych tomach*, Dnipro, Kyjiv 1984. Su Bažan oltre ai lavori succitati cfr. anche AA.VV., *Pro Mikolu Bažana, Literaturno-krytyčni statii, ese*, Radjans'kyj pys'mennyk, Kyjiv 1984; L. NOVYČENKO, *Na mahistraljch času*, in M. BAŽAN, op. cit., pp. 5-40; *Istoria ukrajins'koj literatury XX st.*, t. I, Kyjiv 1994, pp. 394-408.

¹⁰ M. BAŽAN, *"Kryms'ki sonety" Adama Mickiewicza*, a cura di L. Kondrašenko, Vyd. Tavria, Simferopol' 1983. In questa edizione dei *Sonetti di Crimea*, ai componimenti del canone, su suggerimento del redattore L. Kondrašenko, viene aggiunto un altro sonetto, *Jastrzqb*, del 1825-1826, che pure Mickiewicz aveva escluso dalla ed. del 1826 da lui stesso curata. Per giustificare questa operazione, filologicamente quanto mai ardita, si pone in rilievo come questo componimento rivesta un particolare valore ermeneutico per tutto il ciclo: "Sonet, bezsumnivno, naležyt' do kryms'koho cyklu, ale avtorom do knyžky vin ne buv vključenyj, a doslidnyky ne prydyljaly jomu naležnoji uvahy. [...] Vin duže važylyvyj dlja rozuminnja vnutrišnich perežyvan', jaki takuju bahatozvučnuju i strunkuju spujitoju vidbylys' u visimnadc'jaty tvorach cyklu" (op. cit., pp. 11-12).

¹¹ Di particolare valore perchè più liberi da pastoie ideologiche ricordiamo: E. ADEL'HEJLM, *I rymy umijut' striljaty*, in AA.VV., *Pro Mikolu Bažana, Literaturno-krytyčni statii, ese*, Radjans'kyj pys'mennyk, Kyjiv 1984, pp. 127-195; S. ŠACHOVSKYJ, *Liryčni strumeni v poeziji Mykolu Bažana*, ibidem, pp. 221-237; N. KOSTENKO, *Vsju vyčerpaj' i rozitnuty sul'...*, ibidem, pp. 261-286; O. NYKANOROVA, *Sim variacij na muzyčni temy*, ibidem, pp. 295-316.

¹² M. UŠAKOV, *Holosom sercja*, in *Pro Mykolu Bažana, Literaturno-krytyčni materialy*, Radjans'kyj Pys'mennyk, Kyjiv 1974, pp. 123.

¹³ Ja. IVAŠKEVYČ, *"Mickevyč v Odesi"*, in op. cit., p. 77.

¹⁴ *Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professorem, de curis propriis*, IV, I, *Familiarum rerum libri*, in *Epistole di Francesco Petrarca*, a cura di Ugo Dotti, Classici UTET, Torino 1983, pp. 118-134.

¹⁵ In questa sede ci serviamo dell'edizione del 1984 in Mykola Bažan, *Tvory* ..., cit., T. I, pp. 371-391.

¹⁶ In op. cit., pp. 371-373.

¹⁷ Op. cit., p. 591.

¹⁸ Di quella notte troviamo memoria nel diario di A. Bestužev. Il passo viene riportato in Z. SUDOLSKI, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Ancher, Warszawa 1997, p. 164.

¹⁹ Sulla "fortuna" di Mickiewicz in Russia si vedano in particolare: W. LEDNICKI, *Mickiewicz's Stay in Russia and His Friendship with Pushkin*, in *Adam Mickiewicz in World Literature*, cit., pp. 13-104; e Z. SUDOLSKI, op. cit., pp. 161-244. Dei molti studi compiuti sulla *improvizacja* mickiewicziana vorrei ricordare qui quello di W. Weintraub che unisce alla ampiezza dei dati forniti una sottile analisi della sua genesi e della sua evoluzione: W. WEINTRAUB, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1982.

²⁰ Il riferimento di Bažan è alle lettere di presentazione scritte da Bestužev e Ryleev a W. Tumański, nelle quali raccomandavano insieme a Mickiewicz anche gli altri due filomati esiliati Malewski e Jeżowski; cfr. Z. SUDOLSKI, op. cit., p. 165.

²¹ A. MICKIEWICZ, *Liriche e sonetti amorosi*. Introduzione, traduzione e note a cura di C. Verdiani, Pano-

rami slavi, Italtpress, Milano 1956, p. 36. M. BAŽAN, op.cit., p. 373.

²² Cfr. N. KOSTENKO 1978, cit., p. 153; M. GASPAROV, *Storia del verso europeo*, a cura di S. Garzonio, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 70-71.

²³ N. KOSTENKO, op.cit., p. 153.

²⁴ M. BAŽAN, op. cit., p. 376; N. KOSTENKO, op. cit., pp. 78-80, 154.

²⁵ M. BAŽAN, p. 377.

²⁶ Si veda il commento di Verdiani a *Ekskuza*, C. VERDIANI, op. cit., p. 222.

²⁷ M. BAŽAN, op. cit., p. 377.

²⁸ Ibidem, p. 379.

²⁹ N. KOSTENKO, op. cit., p. 81

³⁰ A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, T. III, *Utwory dramatyczne, Dziady, Improwizacja*, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 158-159.

³¹ M. BAŽAN, op. cit., p. 380.

³² Ibidem, p. 381.

³³ Ibidem, p. 384.

³⁴ Cfr. a riguardo il lavoro di O. NYKANOROVA, *Sim variacij na muzyčni temy*, in *Pro Mykołu Bažana* 1984, cit., pp. 295-316.

³⁵ M. BAŽAN, op. cit., p. 386.

³⁶ Ibidem, p. 391.

³⁷ Fondamentali a riguardo sono gli studi di S. MAKOWSKI, *Świat Sonetów Krymskich Adama Mickiewicza*, Czytelnik, Warszawa 1969, e W. KUBACKI, *Z Mickiewiczem na Krymie*, PIW, Warszawa 1977.

³⁸ R. FIEGUTH, *Zur frage der zyklischen Komposition von Mickiewicz's Sonettbuch (1826)*, «Die Welt der Slaven», XLIII, 1998, pp. 201-228.

I Sonetti di Crimea e la nascita del sonetto bulgaro

0. L'argomento che ho scelto per la mia partecipazione a questo convegno ha fino ad oggi destato un interesse di natura prevalentemente "locale", come è possibile dedurre sia dalla esiguità in termini numerici delle ricerche dedicategli che dalla esclusiva origine bulgara degli studiosi che se ne sono occupati. Al distacco degli slavisti sin dalle origini ha probabilmente contribuito il modo in cui l'autore polacco è entrato nel circuito della letteratura bulgara. Fino al 1903 le traduzioni dei suoi versi sono state infatti condotte, non sull'originale, ma su versioni russe, che alterano e spengono il dettato del testo polacco. La misura del condizionamento originario si coglie in modo evidente nella forma in cui il nome di Adam Mickiewicz è ancora oggi noto in lingua bulgara - *Mickevič* (e non *Mickievič*), con evidente interferenza dell'ortografia russa. Prima ancora di parlare dell'influenza del sonetto di Mickiewicz in Bulgaria dobbiamo dunque domandarci: di quale Mickiewicz si parla? Se a ciò si aggiungono altri fatti come la non produttività nell'ambito della tradizione sonettistica nazionale delle soluzioni metriche adottate dai primi traduttori e il severo giudizio di B. Penev (PENEV 1926) che, ponendosi nel 1926 il problema della presenza de *I sonetti di Crimea* nella letteratura bulgara, negava trattarsi di vera e propria influenza, ce n'è abbastanza per chiedersi che senso abbia per noi oggi occuparci di tale argomento. La risposta è tuttavia facile: perché attorno alla presenza dei *Sonety krymskie* in Bulgaria si annodano questioni centrali di storia letteraria (nascita del sonetto, teoria della traduzione poetica, intertestualità, funzionamento del processo letterario e di quello bulgaro in particolare). Sfortunatamente però, il fatto che l'interesse per *I sonetti* mickiewicziani si configuri oggi al centro di un complesso sistema di rimandi e, come tale, si ponga al limitare di problemi e procedimenti d'indagine diversi, inevitabilmente ci espone (qui più che altrove) alle conseguenze negative di certo ingabbiamento ideologico che ha segnato gli studi letterari bulgari novecenteschi. Nell'accostarsi al problema, il ricercatore urta infatti contro la mancanza di molte informazioni, preliminari a qualsivoglia studio sulla fortuna di Mickiewicz in Bulgaria (in special modo quelle riguardanti la diffusione del Romanticismo in letteratura).

Ciò premesso, si capirà perché in questa fase io limiterò ad alcuni fatti macroscopici le mie osservazioni sul ruolo avuto dai *Sonety krymskie* nella nascita del sonetto bulgaro.

1.1. Il 1884, anno in cui Vazov traduce e pubblica tre sonetti di Mickiewicz - *Ajudah* (MICKIEWICZ 1955: I, p. 276), *Ajudag* (VAZOV 1975: 5, p. 428); *Cisza morska* (MICKIEWICZ 1955: I, p. 260), *Utichnalo more* (VAZOV 1975: 5, p. 429); *Grób Potockiej* (MICKIE-

WICZ 1955: I, p. 266) "Grobăt na Potocka" (VAZOV 1975: 5, pp. 429-430) – è anche l'anno in cui egli compone i suoi primi sonetti originali (*Makedonski soneti* e *Soneti*, questi ultimi nell'ambito della raccolta *Italija*) (VAZOV 1975: 2, pp. 196-203, 297-301). Non si tratta delle prime manifestazioni di questo genere nella letteratura bulgara. Già a partire dal 1868 Dimităr Veliksin (1840ca-1896) e in seguito Charalan Angelov (1845-1904) si erano ripetutamente cimentati con tale forma poetica. Il primo, bulgaro dell'emigrazione nato a Braila, studiò a Parigi dal 1869 al 1871 e pubblicò i suoi versi su riviste rumene, bulgare e forse anche francesi (TARINSKA 1976, p. 208); il secondo aveva imparato bene il francese, il russo e l'italiano e leggeva assiduamente le opere di Dante, Corneille, Racine, Molière, Hugo, Goethe, Schiller ecc. (ČILINGIROV 1914, pp. 1-124). In entrambi i casi abbiamo a che fare con scrittori formati prevalentemente su modelli occidentali e *a latere* rispetto al percorso culturale dei loro compatrioti. È dunque probabile che alcune soluzioni poetiche da essi adottate (per esempio il verso di 14 sillabe di Veliksin) siano da mettersi in relazione piuttosto con modelli stranieri (la tradizione rumena, che quella misura ben conosceva e in cui il sonetto si era affermato sin dagli anni '30 del secolo) anziché con l'evoluzione di un fenomeno "bulgaro" in senso stretto.

2.1. Il sonetto mickiewicziano tradotto da Vazov nasce condizionato dalla necessità di trovare un corrispettivo bulgaro per il tridecasillabo polacco. Esistevano equivalenti formali di tale verso anche nella poesia popolare e in quella boteviana, ma – come sembra – senza lo stesso valore metametrico. Sulla falsariga delle versioni russe, Vazov utilizzò per il suo sonetto l'esapodia giambica, con un accrescimento piano in cesura dopo il 7° piede. Sostenendo ulteriormente una tendenza già in atto in quelle versioni, demolì il ritmo arioso del verso (quale noi lo conosciamo dal polacco) ricorrendo ad una sintassi che sottolinea la simmetria dei due emistichi.

Di fronte al problema di ricostruire l'origine del metro vazoviano e all'insidiosa circostanza della diffusione di esso anche nella poesia romena (I. Heliade-Radulescu) (GASPAROV 1993, p. 289), la critica bulgara contemporanea, preoccupata di difendere l'autocrazia del vate nazionale, ha reagito ricordando come tale verso fosse già stato utilizzato da Vazov nelle sue odi e nella raccolta *Polja i gori* uscita nello stesso 1884 (KUNČEVA 1993, p. 100). Inoltre ha sottolineato (senza articolare in modo sufficiente il discorso) il profondo legame del suo verso con una tendenza della poesia popolare bulgara a stabilire l'accento sulla penultima sillaba prima della cesura – tendenza divenuta dominante nella poesia culta a partire da Botev (KUNČEVA 1988, pp. 139-140). Noi sappiamo, però, che Botev visse a lungo in Romania, e che da questa derivò esperienze importanti sia per la sua formazione politica che per quella letteraria. Sappiamo anche che, parlando con Šišmanov dei suoi rapporti con la letteratura romena, Vazov affermò:

Ad Oltenia non avevo né libri bulgari, né russi e leggevo solo autori rumeni... I poeti rumeni mi dettero in seguito il metro di molte mie poesie (ŠIŠMANOV 1976, p. 87).

In attesa dunque di chiarire l'origine dell'esapodia giambica vazoviana, possiamo osservare che in una seconda e tardiva edizione dei tre sonetti mickiewicziani all'interno dell'antologia *Iz golemite poeti* (1910) Vazov cercherà qua e là di attenuare la rigidità della cesura che la caratterizza. Questa tendenza, manifestantesi all'interno di una generale evoluzione della poesia bulgara degli inizi del XX secolo verso una diversa libertà metrica, diventerà dominante nelle successive traduzioni mickiewicziane da Efreim Karanov a Dora Gabe (KUNČEVA 1988, p. 140). Ma il ripensamento di Vazov sul sonetto era iniziato già da prima, con la sua decisione di adottare per *Grobāt na Potocka* la pentapodia giambica utilizzata nella traduzione russa di N. B. Berg (MICKEVIČ 1976, p. 158). Nello stesso 1884, Vazov sceglierà di adottare questo metro per i suoi sonetti originali. Da quel momento in poi l'esapodia resterà nel sistema metrico bulgaro con la funzione di denotare un testo di provenienza allotria.

2.2. Come si nota, Vazov giunse dunque al sonetto attraverso un percorso di maturazione artistica e personale complesso. Dirà già avanti negli anni di aver letto i sonetti di Mickiewicz e di Heredia (ŠIŠMANOV 1976, p. 242). Inoltre, i numerosi riferimenti al sonetto petrarchesco nella raccolta *Italija* testimoniano che egli conosceva bene anche questa tradizione. Dei tre modelli, tuttavia, solo quello del poeta slavo sembra essere stato realmente produttivo per lo scrittore.

Vazov prese il testo dei suoi tre *Sonetti di Crimea* dall'antologia di Nikolaj Vasil'evič Gerbel' (1827-1883) *Poezija slavjan. Sbornik lučšich poetičeskich proizvedenij slavjanskich narodov v perevodach russkich pisatelej* (SPb 1871), da lui personalmente acquistata anni prima in una libreria di Ruščuk, e li pubblicò nella sua *Balgarska christomatija ili Sbornik ot izbrāni obrazci po vsičkite rodove sāčinenija*, edita nel 1884 a Plovdiv insieme a K. Veličkov. Presentando al pubblico bulgaro i tre sonetti come esempi poetici da imitare, lo scrittore voleva offrire ai suoi connazionali gli strumenti per innovare i tradizionali artifici retorici della letteratura patria trasformando quest'ultima in una letteratura formalmente regolata, cioè più rispondente alle esigenze di uno stato europeo quale era finalmente divenuta la Bulgaria. A monte di questa iniziativa editoriale c'era la concezione dell'arte come esperienza di verità, rivelantesi nella bellezza e percepibile nel lampo dell'intuizione intellettuale dei grandi artisti. In questa visione poeti come Byron, Puškin, Mickiewicz, Heine ecc. entravano a far parte di un patrimonio spirituale comune nel quale tutti gli Europei (Bulgari inclusi) potevano riconoscersi:

genijāt njama ... ni religija ni narodnost (VAZOV 1979: 19, p. 428)

3.1. A Mickiewicz in particolare (e ai suoi *Sonetti di Crimea*) Vazov era stato naturalmente spinto da ragioni molteplici. Lo legava allo scrittore polacco una certa inquietudine, esprimendosi nella non accettazione dei limiti della natura umana e, di fatto, in una analoga disillusione della realtà politica presente. Correlata al suo *Weltschmerz* è la sottile trama di riferimenti al sogno che traspare dai versi della raccolta *Zvukove* cui egli lavorava negli stessi anni dei sonetti. Ma a Mickiewicz lo riconducevano anche altri fatti.

Come alle origini del canzoniere polacco vi è la passione impossibile per Maryla, così i sonetti di Vazov nascono all'insegna del suo amore infelice per una donna rimasta a noi sconosciuta. Nei due poeti un'analogia, banale esperienza esistenziale si trasforma in motivo letterario (o ne costituisce lo spunto creativo), che marca lo spostamento di entrambi in direzione di un canone artistico di autenticità e spontaneità. In Vazov tutto questo cerca faticosamente di farsi strada tra i lacci di una morale patriarcale. Ricordando molti anni dopo questo amore infelice della sua vita, confesserà a commento della poesia *Mečtanie*:

C'erano momenti, quando davvero pensavo di suicidarmi. Volevo sottrarmi alla sofferenza, buttandomi in mare e dando da mangiare ai pesci. A tal punto amavo "colei", eppure non le dedicai nemmeno una poesia. Mi imbarazzavo. Avevo dei fratelli piccoli, una sorella, come potevo scrivere versi d'amore? (ŠIŠMANOV 1976, p. 241)

Malgrado ciò, la sua poesia di quegli anni è punteggiata dalle immagini metaforiche di una *ljubovta bezumna i žarka* (VAZOV 1975: 2, p. 284), della *silna burja*, che infuria nel suo petto (VAZOV 1975: 2, p. 399), oppure dalle riflessioni sugli abissi del cuore in cui si nasconde *cjal sujat, ot taz vsele na po-širok* (VAZOV 1975: 3, p. 46), e così via.

3.2. Alla lettura di Mickiewicz Vazov era stato spinto inoltre dalla grande influenza che su di lui aveva esercitato Byron negli anni giovanili. Leggiamo in una lettera inviata nel 1905 al dr. Kr. Krăstev:

delle letterature classiche e di quelle moderne ho letto poco, in modo vario e sistematico, come qualsiasi autodidatta in Bulgaria. Fanno eccezione solo Victor Hugo e Byron, che ho letto per intero e con passione, quando ero più giovane (VAZOV 1979: 21, p. 109).

Al poeta inglese Vazov dedicò due componimenti, uno dei quali fu da lui pubblicato nel 1884 nella raccolta *Italija*, l'altro nell'anno immediatamente successivo. Parlando con Šišmanov molto più tardi, egli affermerà:

In alcune mie cose c'è del byronismo e perfino del satanismo (ŠIŠMANOV 1976, p. 244)

ed ammetterà di aver composto il poema *Zichra* (1881) sotto la forte impressione causatagli dalla lettura del *Childe Harold*. Si impone dunque la necessità di distinguere quali elementi della poetica vazoviana siano di origine mickiewicziana e quali byroniana. Purtroppo, però, il pregiudizio esercitato dalla storiografia letteraria bulgara dell'ultimo mezzo secolo nei confronti del Romanticismo (e di conseguenza del byronismo) ha impedito che si producesse una letteratura su questo argomento e dunque impedisce a noi di rispondere a tale domanda. Mi limito perciò a notare che in *Zichra*, oltre al motivo byroniano della sazietà d'amore, domina anche quello del *sic transit gloria mundi*. La bella e seducente *Zichra* è scomparsa da tempo; gli edifici del suo palazzo sono diventati giaci-

glio di serpi e l'erbaccia li circonda da fuori e vi penetra dentro (VAZOV 1975: 5, p. 70). Ma questo identico motivo, e con parole simili, si trova anche in *Bakczysaraj* (in cui la residenza dei nobili Ghiraj è invasa da serpi e vilucchi). In altri versi, il motivo della caducità della vita e del bello si traduce nel compianto per coloro che furono gli artefici della civiltà classica. Di fronte alle rovine della Grecia antica, Harold pensa agli uomini di oggi e chiede:

*Where are thy men of might? thy grand in soul?
Gone – glimmering through the dream of things that were ...* (BYRON 1980: II, p. 2).

Il Pellegrino polacco di fronte alle rovine del castello di Bałakława ricorda il *Grek* che scalpellava fregi sulle sue mura e l'*Italczyk* che imponeva ai Mongoli il servaggio (MICKIEWICZ 1955: I, p. 275). Alla vista dei resti dei Cesari, Vazov paragona con amara ironia nel sonetto *Rim* la gloria dei grandi di un tempo alla piccineria degli abitanti di oggi:

*Naprazno tez veliki senki gonja:
vestalkite mi smigat ot balkona
i žrečât pozdravljava me pijan* (VAZOV 1975: 2, p. 299).

4. Il desiderio di perfezione irraggiungibile celato sotto il rimpianto della memoria porta il poeta a cercare luoghi lontani e integri come fonte di ispirazione dei suoi versi. In tale sua *quête*, l'Oriente si configura come una tappa dell'iniziazione poetica. Nella Grecia e nella Spagna orientaleggiante di Byron o nella mitica Crimea di Mickiewicz l'artista trova la conferma della sua concezione romantica dell'opera d'arte come "infinito espresso in modo finito" (SCHELLING 1926, p. 308). Il sublime di Mickiewicz prende corpo in immagini sensibili di vette eccelse, di onde impetuose o riecheggia nelle parole di Mirza pacato testimone della meraviglia divina. Per Vazov, che l'Oriente l'aveva vissuto drammaticamente in casa, l'iniziazione non può che avvenire configurando nell'Esperia la tappa successiva di un cammino che sin dalle origini muove da Oriente a Occidente. Ecco allora i suoi sonetti sulla Macedonia, terra promessa dei Bulgari, a proposito della quale dirà:

Come ideale nazionale la Macedonia mi è sempre stata cara. In lei avvertivo la seduzione del romanticismo: qualcosa di molto lontano e molto bello
(ŠIŠMANOV 1976, p. 238).

Ancora più ad occidente, risplende l'Italia degli *Italianski soneti*: terra di armonia e di passione, nelle cui bellezze naturali si manifesta l'essenza divina.

5. Natura e Arte sono per Vazov due forme della stessa forza generatrice. Immergendosi nell'una (la Natura), lo scrittore accede al mistero dell'altra (la Bellezza) trovandovi ispirazione per i suoi canti. Il Pellegrino polacco cavalca in un vorticare di cieli, acque e deserti, spingendo lo sguardo fin nel mistero dell'abisso. In preda a un profondo smarrimento

mento interiore il poeta bulgaro si rifugia sugli amati monti e vi ritrova la serenità e la propria musa. Il viaggio per i luoghi fisici si trasforma in viaggio nell'ordine simbolico del linguaggio poetico, alla ricerca di quel luogo Altro (il tesoro dei significanti) cui poter accedere sognando di impadronirsi dell'infinito. Nella continuità linguistica di un discorso che è necessariamente trans-individuale proprio perché mette in comunicazione con l'Altro, il poeta si scopre spossato del suo Io, anello di una catena continua che lo attraversa, significante tra i significanti, soggetto senza nome proprio - *Pielgrzym* o *Izgnanik* "Esule" (che in *Grobăt na Potocka* fa rima con *Strannik*, "Straniero"). *Esule* e *straniero* il poeta bulgaro diviene dunque non solo per specifiche vicende biografiche o per la condizione irridenta della sua patria divisa nelle *membra disiecta* (BACHNEVA 1988, p. 183). *Esule* e *straniero* (più tardi dirà anche *Skitnik*, "Errante") sono i termini attraverso i quali, nel linguaggio vazoviano, si realizza la metafora della vicenda poetica in sé. Intimamente connessi con l'idea mickiewicziana del *Pellegrino*, essi contemporaneamente segnano il distacco vazoviano da Mickiewicz, il quale - come è noto - i termini di "esule" e di "errabondo" respingeva.

Bibliografia

- BACHNEVA K. (1988), *Stranict ot istorijata na recepcijata na polskata poezija u nas*, in *Slavjanskite literaturi v Bălgarija. Problemi na recepcijata*, Sofija, pp. 176-231
- BYRON LORD (1980), *The Complete Poetical Works*, edited by J. J. McGann, Volume II: *Childe Harold's Pilgrimage*, Oxford
- ČILINGIROV St. (1914), *Charalan Angelov (Prinos kăm našata doosvoboditelna poezija)*, Sbornik na BAN, kn. III. Klon istoriko-filologičen i filosofsko-obštestven 2, Sofija, pp. 1-124
- KUNČEVA R. (1988), *Za sticha na prevodnata poezija prez vtorata polovina na XIX i načaloto na XX vek*, in *Slavjanskite literaturi v Bălgarija. Problemi na recepcijata*, Sofija, pp. 134-146
- KUNČEVA R. (1993), *Usporednite tekstove na soneta. Nabljudenija vărchu bălgarskija sonet*, in *Słowiańska metryka porównawcza V. Sonet*, Warszawa, pp. 89-122
- MICKEVIČ A. (1976), *Sonety*, izdanje podgotovil S. S. Landa, Leningrad
- MICKIEWICZ A. (1955), *Dziela*, Tom I: *Wiersze*, Warszawa
- PENEV B. (1926), *Bălgarskite prevodi na Krimski soneti*, «Godišnik na sofijskija universitet. Istoričko-filologičeski fakultet», kn. XXII, 2, pp. 1-66
- SCHELLING Fr. (1926), *Sistema dell'idealismo trascendentale*, tradotto e annotato da M. Losacco, Bari
- ŠIŠMANOV Iv. D. (1976), *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*, s predgovor, dobavki i beležki ot M. Arnaudov, vtoro dopălneno izdanje, Sofija
- TARINSKA St. (1976), s.v. *Veliksin*, in: *Rečnik na bălgarskata literatura*, 1 tom: A-D, Sofija, p. 208
- VAZOV Iv. (1974-1979), *Săbrani săčinienija v dvadeset i dva toma*

Beniowski, Słowacki e il Carnevale di Venezia

Vi sono personaggi la cui figura letteraria (sia che si tratti di letteratura colta o di tradizione popolare) si sovrappone alla figura storica, creando *pastiches* che rischiano di diventare inestricabili.

Attila, il "flagello di Dio" di una ormai millenaria tradizione occidentale, è stato celebrato come *optimus princeps* dall'umanesimo ungherese ed è oggi, addirittura, l'eroe di favole per bambini; Vlad Tepeș, in arte Dracula, accostato ad Attila in età umanistica, "lurido figlio di cagna" per le cronache ottomane, eroe nazionale romeno, è l'eroe negativo di una ormai secolare letteratura (dal registro più alto al più basso, nel quale all'impatatore si sovrappone il vampiro)¹.

Nel caso di Beniowski, il problema si complica, perché a rendere più romantica e romanzesca la sua figura è stato lui stesso, che ha costellato le proprie memorie, composte prima del suo ultimo (in tutti i sensi) viaggio in Madagascar, di episodi inventati, di isole inesistenti, di colloqui letterariamente rielaborati.

Sorge poi un altro - finto - problema, quello della sua "nazionalità". È purtroppo recentemente tornato di moda - ed in questo purtroppo il mondo slavo post-comunista è tristemente all'avanguardia - il voler appiccicare a tutti i costi un'etichetta di appartenenza ad una entità etnica unica ed esclusiva ed a considerare furto sacrilego ogni tentativo di voler dividere con altre entità quell'appartenenza.

Ma, nel '700, il concetto di *natio* è assai meno impegnativo, né è traumatico per molti nobili ed illustri personaggi attribuirsi o vedersi attribuita questa o quella nazionalità. Due, viceversa, sono allora i concetti esclusivi, quello di servizio e quello di confessione religiosa, che possono essere coesistenti (come, salvo tardive manifestazioni di intolleranza, nella Serenissima e, limitatamente a determinati periodi, nella Rzeczpospolita) o alternativi (come nell'Impero Russo al di qua degli Urali o nella monarchia asburgica anche dopo l'editto giuseppita di tolleranza). A titolo di esempio, restando in quell'Europa Centro-Orientale che è patria di elezione di tutti i grovigli etnici, Mazepa, principe del sacro Romano Impero, era suddito del Re di Svezia e di Polonia, Russo traditore per i russi, ed è ora, con Bohdan Chmel'nyc'kyj e Petljura, il più celebrato degli eroi nazionali ucraini.

Beniowski è definito slovacco nella *Encyclopédia Slovenska*², in quanto nato a Vrbove (o Verbō, o Werbowie?); è indubbiamente suddito ungherese, come è altrettanto sicuramente ungherese l'ortografia del suo cognome, quale egli stesso usa a volte - Benyowszky (ma si potrebbe fare un piccolo dizionario delle forme che questa assume nei documenti sicuramente o presuntivamente scritti di suo pugno, nelle fonti, nelle opere storiografiche, saggistiche, divulgative e letterarie che lo riguardano, come pure il numero

e le forme dei suoi nomi); è *szlachcic polski* in forza di una tradizione ininterrotta che risale alla traduzione polacca del 1797 delle sue memorie; per i funzionari del Ministero della Guerra di Parigi è un funzionario coloniale francese a tutti gli effetti; ma è anche, aggiungiamo noi, a pieno diritto malgascio, poiché è stato, seppur per pochi mesi, imperatore del Madagascar, emblematicamente inaugurato presso l'albero sacro di Ambohimanga, simbolo di quell'unità che con lui si era ricostituita e che, dopo la sua morte, sarebbe continuata con la dinastia Hova, l'ultima prima della dominazione francese³.

La fortuna di Beniowski inizia con la pubblicazione nel 1790 della traduzione inglese delle sue memorie ad opera di W. Nicholson⁴, che aveva acquisito nel 1788 dall'erudito francese J. Hyacinthe di Magellan un manoscritto non di mano di Beniowski, ma con autografe correzioni ed attestazione di autenticità. Sono segnalate altre tre edizioni in inglese (Dublino 1790, Londra 1893 e 1904), mentre non esistono in quella lingua, a quanto ci risulta, monografie o saggi su di lui, circostanza tanto più strana dato che l'Inghilterra era all'epoca - e lo sarebbe stata ancora per oltre un secolo - in contesa con la Francia per il possesso del Madagascar e che missioni anglicane vi sono da allora e sino ad oggi oltremodo attive; qualche cenno si trova in opere destinate per lo più ai missionari⁵.

La prima edizione francese appare nel 1791 per opera del libraio-stampatore F. Buisson⁶, che usa l'edizione preparata e non pubblicata dal Magellan⁷. Tre sono le edizioni successive, ma numerose le monografie e gli articoli, opera soprattutto di studiosi francesi operanti presso la benemerita *Académie Malgache*, fondata da un militare dai vasti orizzonti culturali, il generale Galliéri⁸ (caso pressoché unico nelle colonie europee in Africa). L'entusiasmo sembra esaurirsi all'inizio del secolo con i lavori di ricerca e pubblicazioni di fonti di A. Jully⁹. Da allora sino ad oggi sono stati pubblicati in Madagascar solo due articoli contenenti l'edizione di alcune fonti minori¹⁰; oggi, dopo l'indipendenza, l'unica memoria rimasta pare essere il nome di una delle vie centrali di Antananarivo.

Anche nella Francia metropolitana, dove Beniowski è considerato piuttosto ungherese che polacco, l'interesse per lui sembra scemare all'inizio del secolo dopo la pubblicazione dei pregevoli lavori del Cultru¹¹. I giudizi su Beniowski nella storiografia di lingua francese dell'Ottocento non conoscono chiaroscuri, mentre i toni apologetici sembrano aver preso un netto sopravvento nel Novecento¹², anche se registriamo soltanto qualche articolo in riviste coloniali e due biografie romanzate¹³.

Se la storiografia sovietica sembra ignorarlo totalmente, quella russa dell'Ottocento sembra conoscere soltanto la sua partecipazione alla Confederazione di Bar, l'organizzazione di una rivolta di prigionieri polacchi a Kazan' e la fuga dalla Kamčatka¹⁴. Alla fine del secolo viene pubblicata una biografia romanzata, che segue abbastanza fedelmente le memorie di Beniowski e aggiunge le vicende dei processi ai suoi compagni di ribellione, che non avevano voluto seguirlo per mare¹⁵.

Numerose sono le traduzioni in lingue europee (l'italiano brilla per la sua assenza), ma la massima concentrazione si ha nell'area linguistica tedesca: 11 edizioni tra il 1790 ed il 1916¹⁶. Dalla stessa area proviene il dramma di F. A. Kotzebue *Die Verschwörung in Kamtschatka*, che ha goduto di grande popolarità in tutta Europa in età romantica, ma che sembra ormai caduto nell'oblio.

La prima traduzione polacca appare nel 1797 con il titolo: *Historia podróży y osobliwszych zdarzeń sławnego Maurycego Augusta hr. Beniowskiego, szlachcica polskiego-węgierskiego*; nel 1807 viene rappresentato per la prima volta in Polonia, con il titolo estremamente significativo *Hrabia Beniowski, czyli Wybicie się na wolność*, il dramma di Kotzebue, che sarebbe stato molte volte replicato in Polonia per tutta la prima metà dell'Ottocento. Słowacki giovanetto avrebbe assistito ad una rappresentazione a Wilno (Vilnius, Vil'na) e ne avrebbe avuto la prima ispirazione per il poema che avrebbe scritto vent'anni dopo - mitologema? forse, ma non del tutto improbabile.

La ricezione di Beniowski - figura storica e personaggio letterario - si sviluppa secondo due parallele linee di continuità sino ai giorni nostri. La prima è quella dell'interesse scientifico: contiamo sette monografie fra il 1931 ed il 1994¹⁷, nonché un numero rilevante di articoli in riviste specializzate e di divulgazione storica e letteraria¹⁸, senza dimenticare che al Nostro è dedicato uno spazio non irrilevante negli studi dedicati alla *Konfederacja barska* ed ai suoi protagonisti.

La *Historia podróży...* ha avuto due ristampe nel 1802 e nel 1806, mentre *excerpta* sono stati più volte riproposti¹⁹, l'ultimo dei quali nel 1967²⁰, al testo integrale è invece ispirato il romanzo storico di Waclaw Sieroszewski²¹. Il poema di Słowacki è giunto alla quarta edizione nella "Biblioteka Narodowa" nel 1996²². Proprio per questo ci pare stridente il contrasto fra le anonime, poche e sbrigative righe riservategli nella recente *Wielka Encyklopedia Powszechna*²³ e la voce ampia e ben documentata di T. E. Modelski nel *Polski Słownik Biograficzny*²⁴.

La seconda linea di continuità è quella della polonizzazione-mitizzazione del personaggio storico, che inizia nei primi anni dell'Ottocento. Scrive S. Makowski:

*Proces polonizacji pana Maurycego zapoczątkował już pierwszy tłumacz jego pamiętników na język polski, starając się niejednokrotnie wbrew tekstowi francuskiemu, podkreślać, że autorem i bohaterem jest tu "szlachcic i starosta polski" albo wprost Polak. Z jeszcze dalszą polonizacją naszego bohatera spotykamy się w polskim przekładzie dramy A. Kotzebuego [...]. Nie był to jednakże nigdy bohater historycznie prawdziwy, lecz postać w ten czy inny sposób zmitologizowana*²⁵.

Il processo è ormai compiuto quando Słowacki

*[...] ugruntował ostatecznie polonizację pana Maurycego i wprowadził go na stałe do naszej świadomości narodowej jako dzielnego Polaka, uczestnika sprawy barskiej, który z młodego szalawity wyrósł na pełnego poowięcenia obrońcę ojczyzny*²⁶.

Il poema di Słowacki ha una storia testuale molto complessa, una struttura tutt'altro che lineare ed ambiziosi propositi. *Dygresyjny poemat* è stato definito²⁷ per le infinite divagazioni di Słowacki su di sé, sull'arte, la Polonia ed il mondo, ovvero, per le stesse ragioni, *dzieło nieporządne*²⁸.

Serpeggia nel poema, oltre all'autocelebrazione, una polemica implicita - e spesso esplicita - con Mickiewicz, tesa ad ottenere il riconoscimento di *naczelny poeta narodowy*. Se nelle prime recensioni al *Beniowski* si alternano giudizi iperbolicamente entusiastici e non meno eccessive stroncature²⁹, un forte ridimensionamento delle ambizioni di Słowacki continua ad essere proposto:

...jakby mógł zająć miejsce jedyne poety, reprezentanta narodu, występując w imieniu poszczególnego stronnictwa, na dodatek emigracyjnego, skłóconego ze stronnictwem sąsiednim. Trudno przewidzieć, jakby taka służba określonego programowi zgodziła się z konkretną ramą polityki, jakby się to godziło z ambicjami, z pewnym intelektualnym dandyzmem nawet, który sprezentowany został w Beniowskim z wdziękiem i obficie [...]. Spór Słowackiego ze zbiorowością miał trwać dalej. Epigonem pogodzonym nie stał się ani po Beniowskim, ani nigdy potem. A o uznanie dla siebie, swoich wierszy, potem swoich idei o Polsce i świecie, zabiegał tak samo wytrwale, jak nieustąpliwie bronił swoich racji. Indywidualizm w wariante romantycznym, indywidualizm wobec zbiorowości, dla zbiorowości, nie jest w poetyckim życiorysie Słowackiego odpoczynkiem, stabilizacją. Jest stanem permanentnego, postępowego kryzysu. Beniowski jest jednym z decydujących momentów procesu³⁰.

La vicenda del poema si snoda, tra digressioni, riprese e ripetizioni, negli anni della *Konfederacja barska* e della contemporanea rivolta contadina in Ucraina³¹ - tentativo di essere poeta popolare estremo o tentativo di polonizzazione anche degli Ucraini?

Słowacki costringe Beniowski ad una deviazione in Crimea, paese in cui né l'autore né il suo eroe hanno mai messo piede. In questo la Nowakowska vede un *zartobliwe odwołanie do "Sonetów krymskich" Mickiewicza* e sottolinea altresì come gli scoscesi paesaggi di Crimea ne ricordino altri già descritti in *Podróż na Wschód* e *Listy poetyckie z Egiptu*³². E la descrizione di Bachčisaraj non sarebbe forse un *odwołanie* al contemporaneo esotismo di marca russa?

Nel poema vi è un solo accenno ai destini futuri di *Pan Beniowski*, che gli vengono annunciati da uno *starzec, stojący na skale*:

*Starość... to twoja za krajem tęsknota,
Starość... to chmura piorunami ryta,
Starość... to cześć nędzy otworzona...
Wygnanie... srebrne morze - i korona³³.*

Ancora paesaggi scoscesi compaiono nell'opera rappresentata alla Fenice durante il Carnevale del 1831³⁴, non quelli solari immaginati da Słowacki, bensì quelli algidi e notturni di una non meno fantasiosa landa boreale, nella quale la primavera simbolicamente inizia a manifestarsi³⁵.

La musica è di Pietro Generali, uno dei più applauditi compositori del primo Ottocento, la cui fama è stata oscurata dall'avvento di Rossini, del quale è considerato un precursore, e il quale avrebbe accortamente sfruttato alcune sue invenzioni³⁶. Le parole sono di

Gaetano Rossi (m. 1855), autore di oltre 120 libretti, per molti anni poeta addetto alla Fénice, poi direttore del Teatro Filarmonico di Verona³⁷. Tutto concorre a fare del melodramma *Beniowski* uno spettacolo da grandi occasioni: scenografie suggestive, un corpo di ballo di 57 elementi, un coro non meno numeroso, uno stuolo di comparse.

L'intreccio segue abbastanza fedelmente la verità storica, quantomeno quella presentata nelle memorie di Beniowski, salvo, beninteso, un lieto fine di maniera – *Carnaval oblige*. Alcuni nomi sono cambiati, e vengono introdotti personaggi fittizi – tre compagni di sventura di Beniowski, un francese, uno svedese ed un *Nobile livonese*, che, peraltro, ha i tratti del traditore russo, quale è descritto nelle memorie.

Nel melodramma Beniowski è spinto al limite della disperazione per il conflitto scatenato in lui fra la passione amorosa verso Afanasija, la figlia del governatore, la lealtà nei confronti del padre di lei, che gli ha concesso protezione ed affetto, e l'obbligo d'onore nei confronti dei compagni di prigionia, che vedono in lui il capo, colui che li condurrà a libertà o ad eroica morte.

Nel melodramma Beniowski salva la vita al governatore, si riconcilia con colui che, a causa di una passione non ricambiata per Afanasija, lo aveva tradito; ottiene la libertà e la mano dell'amata. Nelle memorie il governatore viene ucciso dai ribelli, la figlia decide comunque di seguire il responsabile della morte del padre, pur sapendo che è già sposato (con la figlia di un suo precedente protettore polacco – la Aniela di Słowacki) e che non l'ama; i ribelli si dividono, parte decide di seguire Beniowski in un'avventurosa fuga per mare, parte rimane e deve subire una severa repressione prima di ottenere l'imperiale perdono.

Come abbiamo già detto, il preannuncio della primavera ha una importante funzione simbolica nel melodramma – è il preannuncio della libertà che sarà presto ritrovata. Il 1830, l'anno che precede la rappresentazione di *Beniowski*, è stato segnato dalla prima insurrezione polacca. I musicisti italiani non si lasciano sfuggire l'opportunità di sottolineare, in un modo che è apertamente criptico, gli avvenimenti politici di rilievo – in questo senso Verdi è un maestro ineguagliabile. D'altro canto, tra il 1830 ed il 1863, in concomitanza con lo scoppio di insurrezioni (che paiono avere come scopo l'ottenere non tanto la libertà quanto il martirio), si crea nell'Europa Occidentale un forte sentimento di simpatia (in senso etimologico) nei confronti dei Polacchi e, contemporaneamente, di avversione per i Russi, l'uno e l'altro trasversali agli schieramenti politici. E questo, ci pare, spiega perché, al di là dell'ovvio pimento dell'esotismo, sia stato scelto per il Carnevale di Venezia un melodramma dal soggetto così poco familiare al pubblico.

Il conte Beniowski (ma i suoi titoli di nobiltà non sono meno dubbi di quelli del suo non meno avventuroso contemporaneo Casanova) è figura storica che si apparenta a quelle di altri personaggi del Settecento, dotati di intelligenza e cultura, nonché, soprattutto, di fascino, che sanno esercitare tanto sugli uomini che sulle donne, ma, purtroppo, scarsamente dotati sul piano economico e sociale.

Ma il personaggio storico, grazie a quello letterario che lui stesso ha contribuito a creare, per la fantasia con cui vela la realtà e la reale ampiezza dei suoi intrighi e dei suoi so-

gni, per l'incredibile *fin de partie*, dal trono alla morte, in una terra sconosciuta al di là dello *srebrne morze*, vittima di intrighi ben più grandi e meno nobili dei suoi, acquista una grandezza ed una nobiltà inimmaginabili se riferite ai suoi omologhi.

Ormai Beniowski e *Beniowski* sono consegnati alla storia come un - o il...? Meglio dirlo in polacco, lingua nella quale non esistono gli articoli: *awanturник nieśmiertelny, polski bohater*.

Note

¹ G. GIRAUDO, *Dracula e il vampiro: un mito dicotomico*, in *Il piacere della paura, Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, a cura di G. Schiavoni, Ed. dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 15-28.

² *Encyklopédia Slovenska*, I, Bratislava 1997, p. 181.

³ P. MALZAC, *Histoire du royaume Hova depuis ses origines jusqu'à sa fin*, Imprimerie Catholique, Tananarive 1912, pp. 74-83; E. P. THEBAULT, *Structure juridique de la monarchie Hova et son Évolution de 1750 à 1896*, Institut des Hautes Études, Tananarive 1959.

⁴ *Memoirs and Travels of Mauritius Augustus, Count de Benyowsky, Magnate of Hungary and Poland, one of the chiefs of the confederation of Poland, consisting of his military operations in Poland, his exile into Kamchatka, his escape and voyage through the Northern Pacific Ocean, touching at Japan, Formosa, Canton, with an account of French Settlement he was appointed to form upon the island of Madagascar, written by himself, translated from the original manuscript*, London 1790, 2 vol. in-4°.

⁵ Cfr. per es. A / HISTORY / OF THE/ ISLAND OF MADAGASCAR/ COMPRISING/ A POLITICAL ACCOUNT OF THE ISLAND, / THE RELIGION, MANNERS, AND CUSTOMS OF ITS INHABITANTS, / AND / ITS NATURAL PRODUCTIONS; / WITH / AN APPENDIX, / CONTAINING A HISTORY OF THE SEVERAL ATTEMPTS TO INTRODUCE / CHRISTIANITY INTO THE ISLAND. / BY SAMUEL COPLAND. / London: /.../ BURTON AND SMITH... / 1822, pp. 176-209; L. MC LEOD, *Madagascar and Its People*, Longman, London 1865.

⁶ VOYAGES / ET MÉMOIRES / DE / MAURICE-AUGUSTE, / COMPTE DE BENYOWSKY, / *Magnat des Royaumes D'HONGRIE et DE POLOGNE*, etc. etc. / CONTENANT ses Opérations militaires en Pologne, son exil au Kamchatka, son Evasion et son Voyage à travers l'Océan pacifique, au Japon, à Formose, à Canton en Chine, et les détails de l'Etablissement qu'il fut chargé par le Ministre François de former à Madagascar. / A PARIS, / Chez F. BUISSON, Imprimeur-Libraire, rue / Hautefeuille, n° 20. / (1791.), 2 voll.

⁷ Così il BUISSON, nell'introduzione (pp. II-III) traccia la storia dell'edizione: *Vers la fin de l'année 1784, M. J. Hyacinthe de Magellan, connu dans toute l'Europe par sa correspondance philosophique avec les savans et gens de lettres les plus distinguées, me montra un prospectus par souscription "les Voyages et Mémoires du comte de Benyowski" en trois Volumes; mais l'entreprise fut arrêtée par le départ soudain du compte, qui fut alors chargé d'une expédition particulière à l'île de Madagascar, pour laquelle M. Magellan lui-même avoit avancé une somme très considérable; elle fut malheureusement sans succès. En conséquence, M. de Magellan se détermina à publier l'Ouvrage, et disposa d'une copie en faveur des propriétaires actuels, s'engageant en même-temps à fournir le détail des faits postérieurs à l'époque où finissent les Mémoires du comte jusqu'au temps de sa mort. Un événement imprévu vint encore ôter à M. de Magellan la faculté de remplir cet engagement; il fut attaqué, vers le milieu de 1788, d'une maladie grave qui, affectant sa mémoire, le rendit incapable de toute entreprise littéraire. Ainsi j'ai été obligé, pour ces détails subséquents, d'avoir moi-même recours à sa correspondance. C'est par cette voie que le manuscrit est venu dans mes mains. Pour lui donner encore plus d'authenticité, j'ai engagé les propriétaires à présenter au museum britannique le manuscrit français original, regardant ce lieu de dépôt comme le plus sûr qu'ils pouvoient choisir; mes conseils ont été suivis; et le manuscrit français a été présenté et agréé. Il manoscritto originale, tuttora conservato al British Museum, rimane inedito.*

⁸ J. D'ESME, *Gallieni, Destin hors série*, Plon, Paris 1965.

⁹ A. JULY, *Compte-rendu de la partie philologique, ethnographique et historique de cette mission*, «Bulletin Trimestriel de l'Académie Malgache», II (1903), 2.

¹⁰ L. MATTEI, *Contributions à l'histoire de Beniowski dans la baie de N'Gotsy (1785-1786)*, «Bulletin de l'Académie Malgache», N.S. XII (1929), pp. 7-12; CH. G. MANTAUX, *Journal de Bérubé-Dudemène, Capitaine du Bougainville à Madagascar en 1774*, ibidem, N.S. II (1971), 2, pp. 89-111.

¹¹ P. CULTRU, *De Colonia in insulam Delphinam vulgo Madagascar a Barone M. A. de Benyowszky deducta*, Hachette, Paris 1901; IDEM, *Un Empereur de Madagascar au XVIII^e siècle, Benyowszky*, Challamel, Paris 1906.

¹² È abbastanza curioso il fatto che in una recente tesi di dottorato (P. VACHER, *Contributions à l'histoire de l'Etablissement français fondé à Madagascar par le Baron de Benyowszky, 1772-1776 ...*, 1970, 2 voll.) sia stato ripreso il paragone tra Beniowski ed il Console di Maudave (o Modave), a tutto detrimento del primo, già avanzato nell'Ottocento, peraltro, da un devoto discendente del secondo: H. POUGET DE SAINT-ANDRÉ, *La colonisation de Madagascar sous Louis XV, d'après la correspondance du Comte de Maudave*, Challamel, Paris 1886. L'autore è discendente di una figlia di Louis-Laurent de Fédérbe, Comte de Maudave, andata sposa ad un colonnello Pouget de Saint-André.

¹³ P.-L. FÉRAUD, *Benyowszky, gentilhomme et roi de fortune*, Larose, Paris 1931; J. D'ESME, *Le conquérant de l'île rouge*, Les nouvelles éditions latines, Paris 1945.

¹⁴ V. N. BERC, *Pobeg grafa Beniowskiego iz Kamčatki vo Franciju*, «Syn Otečestva», 1821, n° 27-28; *Zapiska o bunte, proizvedennom Beniowskim v Bol'sereckom ostroge i o posledstvijach onogo*, «Russkij Archiv», IV (1865), pp. 658-680; E. KOVALEVSKIJ, *Graf Bludov i ego vremja (Carstvovanie Imperatora Aleksandra I-go)*, Sankt Peterburg 1866, pp. 193-209; *Dal'nij Vostok pri Ekaterine II, I, Pobeg Beniowskiego i ego tovariščej*, «Pamjatniki Novoj Russkoj Istorii», III (1873), pp. 334-358; A. S. SBIGNIEV, *Bunt Beniowskiego v Kamčatke*, «Russkaja Starina», XV (1876), pp. 526-547, 757-769; *Zametka o Beniowskom*, «Istoričeskij Vestnik», LXVI (1896), pp. 993-995.

¹⁵ M. P. BOGOLJUBOV, *Graf Moric Beniowskij, Istoričeskaja byl'*, Moskva 1894.

¹⁶ Berlin 1790, Tübingen 1791, Leipzig 1791, Hamburg 1791, Berlin 1794, Reudlingen 1796, Hamburg 1797, Berlin 1806, Berlin 1807, Wien 1816, Stuttgart s.d. Ci sono note inoltre 2 traduzioni olandesi, 1 svedese, 3 ungheresi, 2 russe e 2 "slovacche": la prima, in ceco, ma pubblicata nel 1808 a *Prešpůrk*, quindi da considerarsi a tutti gli effetti slovacca; la seconda, pubblicata nel 1966 con il titolo *Denník Morica Beňovského*, è, a nostra conoscenza, l'unica traduzione novecentesca.

¹⁷ M. LEPECKI, *Maurycy August Beniowski*, Warszawa 1936; L. ORŁOWSKI, *Maurycy August Beniowski*, Warszawa 1961; M. LEPECKI, *Maurycy August hr. Beniowski, Zdobywca Madagaskaru*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1969; J. ROSZKO, *Awanturnik nieśmiertelny*, Śląsk, Katowice 1989; E. KAJDAŃSKI, *Niezwykły rejs "Św. Piotra i Pawła"*, Glob, Szczecin 1989; IDEM, *Tajemnica Beniowskiego, Odkrycia, intrygi, fałszerstwa*, in S. MAKOWSKI, *Tęcze i świerzopy, Słowacki-Beniowski-Mickiewicz*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław - Kraków - Gdańsk 1984, p. 72, n. 3, viene citato *pro manuscripto* lo studio: R. BRTAŃ, *Prawda o Maurycym Beniowskim*.

¹⁸ K. W. WÓJCICKI, *Cmentarz powązkowski*, III, Warszawa 1839, pp. 70 e segg.; S., *Beniowski według moskiewskich i angielskich źródeł*, «Dziennik Literacki», 1865, n. 57; A. LANGE, *Duma o Maurycym Beniowskim*, «Kurier Warszawski», 1906, n. 224; T. E. MODELSKI, *Uwięzienie hrabiego Beniowskiego i barona Jungburga na Spisie w r. 1768*, «Przewodnik Naukowy i Literacki», 1917; R. KRAJEWSKI, *Beniowski - pionier kolonialny*, «Morze-Pionier Kolonialny», 1928, n. 7; J. BOREJKO-CHODŹKO, *Un homme à poigne*, «Messager polonais», 1928, n. 112; S. ZIELIŃSKI, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich*, Warszawa 1931; S. ROGOŹ, *Madagascar - wyspa niegdyś nasza*, «Wiadomości Literackie», 1938, n. 15. Sul Beniowski di Słowacki si veda O «Beniowskim», «Nowości Literackie», 41, 1911; S. JASIŃSKA, *Pierwsze redakcje "Beniowskiego" Juliusza Słowackiego*, «Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej», 1955, 5, pp. 136-153; A. UZIEMBŁO, *Rytm i melodyka "Beniowskiego"*, Paryż 1961; S. MAKOWSKI, *Dramat Juliusza Słowackiego o Beniowskim*, «Przegląd Humanistyczny», 1962, 1; IDEM, *Pamiętnik M. A. Beniowskiego jako źródło poematu Słowackiego*, ibidem, 4; IDEM, *Chronologia i układ "Beniowskiego"*, «Pamiętnik Literacki», LV (1964),

1; A. SIEROSZEWSKI, *Maurycy Beniowski w literackiej legendzie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970; W. LIPKA, *Konfederacja barska w "Beniowskim" Juliusza Słowackiego*, «Pamiętnik Literacki», LXV (1974), 1; J. SKOWRONEK, «Beniowski» – świadectwo kryzysu myśli politycznej Wielkiej Emigracji, in *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Warszawa 1978, pp. 243-260.

¹⁹ Lwów 1886-87, Poznań 1886, Kraków 1898 e 1909, Warszawa 1909.

²⁰ M. BENIOWSKI, *Pamiętniki, Fragment Konfederacji*, oprac. L. Kukulski i S. Makowski, Warszawa 1967.

²¹ W. SIEROSZEWSKI, *Dzieła, IX-X, Beniowski, Powieść historyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.

²² J. SŁOWACKI, *Beniowski*, oprac. A. Nowakowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław - Warszawa - Kraków 1996. Le precedenti edizioni e ristampe, a cura di J. Kleiner, erano state pubblicate negli anni 1921, 1922, 1923, 1945, 1946, 1949.

²³ *Wielka Encyklopedia Powszechna*, I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa s.a., p. 699.

²⁴ *Polski Słownik Biograficzny*, I, Kraków 1935, pp. 429-432.

²⁵ MAKOWSKI, *Tęcze i świerzopy...*, cit., pp. 73-74.

²⁶ Ibidem, p. 74.

²⁷ J. BRZOZOWSKI, *Dygresyjny poemat*, in *Słownik literatury polskiej XIX w.*, Wrocław 1981; cfr. anche ed. Nowakowska, pp. XI e segg.

²⁸ S. TREUGUTT, «Beniowski», *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, p. 5.

²⁹ Ibidem, pp. 28 e segg.

³⁰ Ibidem, p. 255.

³¹ J. RYCHLIK, *Ukraińsk'i motyvy v poeziji Julija Słowac'koho*, Nižyn 1929; P. A. KOSTRUBA, *Wernyhora, Zarys historii legendy*, «Pamiętnik Literacki», XXXII (1935), pp. 390-415.

³² Ed. Nowakowska, pp. XLV-XLVI.

³³ Ibidem, p. 292 (XII, 85-88).

³⁴ BENIOWSKI / *Melodramma* / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL GRAN TEATRO / LA FENICE / IL CARNEVALE DELL'ANNO 1831 / *Parole di Rossi, Musica di Generali* / VENEZIA / DALLA TIPOGRAFIA CASALI. s.a. Abbiamo notizia di un'altra opera ispirata alle sue vicende: *Beniowsky, ou les exilés de Kamtchatka*, musica di François-Adrien Boieldieu, libretto di A. Duval (da Kotzebue), rappresentata a Parigi alla Salle Favart l'8 giugno 1800. La prima aveva avuto un'accoglienza piuttosto fredda, ma la ripresa all'Opéra Comique il 20 luglio 1824 era stata un grande successo. Il Boieldieu è considerato figura centrale nella tradizione dell'*opéra comique*. Curiosamente, dopo aver composto quest'opera decisamente anti-russa, decide, forse a causa di un infelice matrimonio, di accettare l'invito a recarsi alla Corte di Pietroburgo; vd. F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens...*, II, F. Didot, Paris 1875¹, pp. 1-8; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadle, II, Macmillan, London 1980, pp. 856-861.

³⁵ BENIOWSKI ..., p. 7: "Il preludio esprime, dopo lungo burrascoso inverno, il ritorno di primavera. Nelle remote settentrionali regioni si festeggia con liete canzoni, danze nazionali - Il corno de' cacciatori risuona per le foreste, e l'eco delle Lande vi risponde - Il cannone delle fortezze annunzia il disgelo de' fiumi - s'alza la tela. Si vede una vastissima Landa, sparsa, tratto tratto, ancora di neve, circondata da roccie e foreste. Nel fondo, sull'alto, si scopre Kjachta, la cittadella russa, confine dell'impero: una valle la separa da un'altra cittadella, quasi tutta di legno, ch'è abitata da' Chinesi - caverne nelle roccie, capanne a varie forme: qualche cascata di legno, e dipinta: un tempio tra due alberi".

³⁶ C. PICCOLI, *Elogio del Maestro di Cappella Pietro Generali*, Novara 1835; FÉTIS, op. cit., III, pp. 445-449; Grove, cit., VII, p. 232; *Dizionario della Musica e dei Musicisti, Biografie*, III, UTET, Torino 1986, pp. 154-155.

³⁷ Grove, cit., XVI, p. 214; *Dizionario della Musica* ..., cit., VI, p. 440.

Carla Tonini
Università di Bologna

Mickiewicz e il '68 polacco

Il teatro occupa un posto importante nella storia dei popoli dell'Europa orientale. Nell'800 è stato uno dei centri del risveglio nazionale, il laboratorio itinerante della lingua moderna. Spesso, l'interpretazione degli attori serviva da catalizzatore delle tensioni presenti tra il pubblico in sala e lo spettacolo teatrale sfociava in una manifestazione patriottica, come accadde a Praga nel 1850, durante la rappresentazione del dramma *La morte di Žižka* di Josef Kolár.

Sotto il comunismo, il teatro ha sostituito le istituzioni politiche e culturali abolite dal regime, divenendo un centro di socializzazione e, dagli anni '70, la fucina del pensiero politico dell'opposizione¹. In Polonia, trent'anni fa, uno spettacolo teatrale ha cambiato il corso della storia, ponendo fine all'utopia comunista. Nell'autunno 1967, la messa in scena degli *Avi* di Mickiewicz al Teatro nazionale di Varsavia, causò emozioni patriottiche nel pubblico, che applaudiva tutte le allusioni allo zarismo contenute nel testo:

*Le battute che condannavano lo zar e invocavano la libertà furono ripetutamente interrotte da scrosci di applausi. A qualcuno in alto loco questo ovviamente non piacque.*²

Infatti, il partito ordinò di interrompere lo spettacolo alla fine di gennaio, una decisione che fu contestata da un gruppo di studenti che si diressero in corteo verso la statua di Mickiewicz, nel centro della città. L'arresto di alcuni di essi allargò il fronte dalla protesta studentesca, che, nel marzo del '68, si organizzò all'Università di Varsavia e da lì si propagò a quelle di tutto il paese.

Le reazioni del pubblico che assisteva allo spettacolo testimoniano della forza del messaggio trasmesso dal poeta romantico che:

*Più di ogni altro ha determinato la storia politica e intellettuale della sua nazione nel XIX secolo. L'opera poetica di Mickiewicz e lo stesso Mickiewicz sono divenuti parte integrante dell'immaginario e della sensibilità polacca; ancora oggi i suoi poemi suscitano nei polacchi così profondi sentimenti patriottici e così tante memorie personali, che la sua influenza sul suo popolo deve essere considerata un fenomeno che trascende il dominio dell'arte.*³

Resta piuttosto da chiedersi perché le autorità comuniste consentirono alla messa in scena, nel maggior teatro della capitale e per festeggiare il 50° anniversario della rivoluzione bolscevica, degli *Avi* che contengono:

Una condanna sconvolgente dello zarismo e dei suoi carnefici che perseguitano le loro vittime indifese, gli studenti e persino gli alunni della scuola, una condanna che rivela la crudeltà in un modo che la letteratura mondiale non aveva mai conosciuto prima [...] tutta l'opera è illuminata dal tono di martirio e dalla fede nella vittoria della giusta causa della nazione, nel trionfo della libertà⁴.

Sui motivi che portarono a quella rappresentazione teatrale, la cui regia era affidata a Kazimierz Dejmek, si sono confrontate due tesi opposte: quella ufficiale, della stampa e della pubblicistica di partito, e quella degli ambienti dell'opposizione, trasmessa dalle riviste dell'emigrazione e, dagli anni '80, dalle testimonianze dei partecipanti a quegli avvenimenti.

Entrambe le tesi inseriscono la decisione di rappresentare l'opera di Mickiewicz nella più generale lettura dei fatti del '68 polacco, secondo la quale la messa in scena degli *Avi* faceva parte di una sorta di "complotto", di una "provocazione" volta a eccitare le tensioni nel paese e a condurre allo scontro tra il partito e gli ambienti liberali della società. Secondo la versione ufficiale, il marzo '68 fu il risultato del complotto orchestrato dal gruppo degli "intellettuali revisionisti e trozkisti" e degli studenti che ad essi facevano capo, i cosiddetti *Komandos*, per l'abitudine che avevano di interrompere le riunioni della gioventù comunista con domande provocatorie. L'obiettivo dei revisionisti, proclamava la tesi ufficiale del partito ancora negli anni '80, era di attuare un "colpo di stato" che avrebbe riportato la Polonia "agli anni bui dello stalinismo"⁵. Il regista Dejmek che nella sceneggiatura degli *Avi* sottolineò gli accenti antirussi, e il suo gruppo di attori che "recitarono con particolare espressione", sarebbero stati gli iniziatori della "grande provocazione".

Dalla parte opposta, Zygmunt Bauman, che di quegli eventi fu testimone e fu poi costretto a lasciare il paese a seguito della purga antisemita scatenata dal partito, scrisse sulla rivista dell'emigrazione polacca a Parigi, «Kultura», che il marzo '68 fu l'effetto di una provocazione dell'apparato di partito che aspettava da anni l'occasione per attuare una "rotazione dei quadri"⁶. Anni dopo, Jacek Kuroń ripeté la tesi della provocazione organizzata dall'alto: "altrimenti perché le autorità avrebbe annunciato, con largo anticipo, la decisione di proibire lo spettacolo?"⁷. In un'intervista rilasciata durante *Solidarność*, Dejmek individuò nel primo segretario del partito, Władysław Gomułka, il responsabile della "volgare provocazione". Secondo il regista furono Kliszko e Sychalski, i due alti funzionari del partito che avevano assistito alla prima teatrale, a spingere "il ministero della Cultura a proibire lo spettacolo", ma dietro di loro c'era Gomułka, che aveva deciso di "sgominare in un sol colpo i suoi avversari e di mettere a tacere le proteste della popolazione e dell'intelligenza"⁸. Dejmek dichiarò che le reazioni di entusiasmo alla messa in scena degli *Avi* erano dettate da motivi "estetico-sociali", non politici e che soltanto quando cominciarono a diffondersi voci sulla possibile limitazione del numero delle rappresentazioni, il pubblico cominciò a reagire in modo "ostentatamente dimostrativo", convinto che la decisione di proibire lo spettacolo fosse stata imposta dall'Ambasciata sovietica⁹.

Effettivamente, le misure prese dalle autorità dopo la prima rappresentazione sembravano avere come obiettivo di far crescere le tensioni esistenti nella società. Le recensioni allo spettacolo furono bloccate dalla censura, con l'eccezione di quelle uscite il 28 novembre su «Życie Warszawy» e su «Trybuna Ludu». Mentre nella prima il critico si esprimeva con toni entusiasti per la regia, nella seconda Dejmek era accusato di aver trasformato il dramma di Mickiewicz, il cui «misticismo era ribelle [in] un'opera infarcita di clericalismo»¹⁰.

Tuttavia, né l'analisi dei documenti del partito, né l'attenta rilettura dei fatti confermano la teoria del complotto. L'unica cosa certa è che il partito si servì della protesta degli studenti per dare inizio alla resa dei conti con gli intellettuali che criticavano la politica del regime e per attuare la sostituzione dei funzionari della vecchia generazione con i giovani che premevano per l'avanzamento di carriera. D'altra parte, una purga dell'apparato di partito era già in atto, seppure in sordina, dagli anni '60 e aveva assunto sin dall'inizio un carattere antiebraico. Per attuare un ricambio radicale dei quadri era però necessario il coinvolgimento della società e le manifestazioni degli studenti offrirono l'occasione.

Ad ogni modo, nell'autunno del '67, nessuno poteva pensare che gli *Avi* avrebbero provocato una sensazione tale da portare allo scoppio della protesta degli studenti e degli intellettuali polacchi. Del resto, non era la prima volta che il dramma mickiewicziano veniva rappresentato nella Polonia popolare. Al contrario, sotto il comunismo l'opera di Mickiewicz aveva goduto di una notevole fortuna; le opere del poeta erano state pubblicate in 9 milioni di esemplari, il dramma gli *Avi* era stato messo in scena ben diciassette volte, tre delle quali nella capitale. Le opere di Mickiewicz, proprio per il loro impatto sull'immaginario collettivo polacco, avevano subito una profonda rilettura da parte del regime, che aveva loro attribuito un carattere «rivoluzionario». Subito dopo la guerra, i comunisti si richiamavano a Mickiewicz, nel quale indicavano il rappresentante della nazione. Nell'aprile del '47, in occasione dell'inaugurazione della stazione radio di Wrocław, Bolesław Bierut dedicò molto spazio del suo intervento al ruolo centrale dell'arte nella formazione e nell'educazione della società, citò Mickiewicz e Slowacki come modelli a cui riferirsi per la formazione dello «spirito della nazione, per la mobilitazione della società [...] le loro opere dovrebbero trascinare la nazione»¹¹. Per motivare la collaborazione con l'Unione Sovietica, i comunisti si richiamavano non alla tradizione realista di Czartoryski o di Wielopolski, ma a quella della Società patriottica democratica e a Mickiewicz¹². Anche dopo l'inizio della sovietizzazione, quando Bierut professò la propria fedeltà ai canoni dell'internazionalismo socialista e condannò ogni riferimento alle specificità nazionali nell'arte, Mickiewicz mantenne il proprio posto nel Pantheon nazionale, ma le sue opere non furono più portate in scena.

La vera «fortuna» di Mickiewicz iniziò soltanto dopo la morte di Stalin e l'inizio del cosiddetto disgelo. Nel 1955 fu costituita la «Commissione scientifica per i festeggiamenti dell'anno di Mickiewicz» e a Varsavia gli *Avi* furono rappresentati per la prima volta. In quel momento, la messa in scena delle opere del poeta romantico rappresentava una con-

cessione alle aspirazioni nazionali della società polacca, alle quali Gomulka si sarebbe richiamato l'anno dopo, durante le giornate dell'ottobre polacco, conquistando così il sostegno di larga parte della società.

La messa in scena del novembre 1955, diretta da Aleksander Bardini, fu accolta con sentimenti contrastanti. Da una parte la gioventù, che assisteva per la prima volta alla rappresentazione del dramma di Mickiewicz, rispose con entusiasmo, dall'altra i rappresentanti della cultura prebellica con scetticismo. Andrzej Kijowski scrisse nel suo diario che non vi era stata "nessuna emozione collettiva, ma bisognava convincersi che è commovente. Molta gente si è autoconvinta. Vuol dire che hanno bisogno di quelle emozioni"¹³. Anche Maria Dąbrowska, che nel 1934 aveva visto gli *Avi* diretti da Leon Schiller, definì lo spettacolo di Bardini "imbarazzante [senza] emozioni collettive". Bardini, a detta della scrittrice, aveva ripulito Mickiewicz di ogni eccesso, di ogni slancio, ma, nello sforzo di fare dei *Dziady* un'opera soave, gli aveva tolto *pathos*:

*La gente di campagna che partecipa alla cerimonia è rappresentata come una massa di pezzenti, mentre, trattandosi di una festa, dovrebbe indossare gli abiti migliori*¹⁴.

Tuttavia anche i più scettici erano dell'opinione che la messa in scena degli *Avi*, proibiti per tanti anni, fosse un avvenimento senza precedenti. Il dramma di Mickiewicz si era trasformato in una "manifestazione nazionale e patriottica, che preannunciava l'arrivo dell'agognata libertà, il primo soffio dell'Ottobre polacco, la fine dello stalinismo e del realismo socialista"¹⁵.

Dopo il 1956, quando Gomulka, di nuovo alla guida del partito, cominciò a smantellare le conquiste politiche e culturali dell'Ottobre, l'opera di Mickiewicz subì una profonda manipolazione che mirava a farne una fonte di legittimazione della nuova *équipe* al potere. La rilettura "internazionale e patriottica" degli *Avi* che i comunisti "nazionali" guidati da Gomulka intendevano realizzare poneva l'accento su alcuni aspetti della sua poesia e della sua attività politica, come la sua amicizia con Puškin e i Decembristi. Alcuni dei suoi scritti potevano servire a fare di Mickiewicz un campione del radicalismo sociale, altri quello del panslavismo, ma per il regime comunista il poeta doveva divenire il campione dell'amicizia con l'Unione Sovietica. Tra tutte le opere di Mickiewicz, gli *Avi* si prestavano in particolar modo a quest'opera di manipolazione attuata nel dopoguerra: la parte finale, la Digressione, offre un quadro straordinariamente realistico della Russia zarista, sulle cui rovine era nato il sistema sovietico.

Proprio su Mickiewicz amico dei sovietici si dilungò Gomulka nel discorso che tenne al partito di Varsavia il 21 marzo 1968, dopo la violenta repressione del movimento degli studenti e in piena campagna antisemita. Gomulka dedicò un intero passo del suo discorso a "Mickiewicz patriota e internazionalista [che] non poteva trovarsi sotto le bandiere della reazione". Dal tempo in cui Mickiewicz scriveva, dichiarò Gomulka:

Ci divide non soltanto mezzo secolo, ma la grande rivoluzione d'ottobre, che ha abbattuto lo zarismo e restituito l'indipendenza alla Polonia. Ci divide la grande

*guerra di liberazione contro il fascismo, nella quale soltanto nella nostra terra e per la nostra libertà hanno dato la vita circa 600.000 soldati sovietici. E se lo spirito di Mickiewicz trovasse adesso un grande portavoce lo ispirerebbe sicuramente a rappresentare un'epopea immortale dedicata a coloro che, pagando con la loro vita e il loro sangue, salvarono la nazione polacca dallo sterminio hitleriano. Oggi, quando l'alleanza con l'Unione Sovietica [...] è il fondamento della nostra sicurezza [...] è nostro dovere, senza deformare la storia, sradicare dalle menti i resti di antichi e superati conflitti [...] Questo è il richiamo del patriottismo e del nazionalismo e dell'internazionalismo [...] ai suoi tempi Mickiewicz fu internazionalista e patriota.*¹⁶

Contro questo stravolgimento del pensiero e dell'opera di Mickiewicz protestarono a più riprese i circoli dell'emigrazione polacca e ad essi fecero eco gli intellettuali occidentali, che comprendevano il profondo significato della poesia di Mickiewicz. Alle celebrazioni polacche del 1955, che si svolsero con grande clamore di propaganda, risposero con contromanifestazioni, con le quali si proponevano, "con la loro presenza e le loro parole, di salvare il nome di Mickiewicz per il mondo al quale appartiene - il mondo della poesia - il mondo dell'arte - dunque, il mondo della civiltà"¹⁷.

In quale delle due "letture" rientrava la sceneggiatura che Dejmek sottopose al vaglio del ministero della Cultura nella primavera 1968? A questo proposito, le testimonianze rilasciate negli anni '80 lasciano pochi dubbi riguardo alle intenzioni del regista, che dichiarò di voler dimostrare, una volta per tutte, che gli *Avi* non erano un'opera antirussa, ma antizarista, che la sua sceneggiatura aveva sottolineato le allusioni e i riferimenti sciovinisti contenuti nel testo, per metterne in risalto il "carattere classista", dato che era sua profonda convinzione che i *Dziady* fossero "l'opera più rivoluzionaria della letteratura drammatica mondiale"¹⁸. Nel dicembre del '67 Dejmek propose al Direttore generale del ministero della Cultura, Balicki, di cambiare l'ultima scena dello spettacolo, nella quale Konrad compariva incatenato e si avviava verso il pubblico, che aveva provocato la riduzione del numero degli spettacoli. Nello stesso tempo il regista difese appassionatamente la sua versione degli *Avi*, "opera rivoluzionaria, patriottica e politica, [nella quale] il misticismo del poeta era trasferito dal terreno devozionale a quello popolare [...]. In quanto materialista ho interpretato con il maggior tatto possibile, secondo le categorie rituali e popolari, la sfera mistica dell'opera"¹⁹.

Oggi, nel trentesimo anniversario di quella rappresentazione, un'opera dedicata alla storia delle rappresentazioni degli *Avi* nei teatri polacchi interpreta il suo messaggio sulla base della lettura di Dejmek²⁰. Secondo l'autore del libro, tutto nello spettacolo, a cominciare dalla scenografia costruita in uno stile "*cepelia*"²¹, doveva servire ad allontanare il testo dell'opera dallo spettatore contemporaneo, riportandola "oltre il secolo XIX, verso un universo astorico, pseudo-popolare, all'atmosfera di uno *skansen* etnico"²².

Dunque il testo di Dejmek corrispondeva ai canoni d'interpretazione vigenti e per questo ottenne il benestare del ministero della Cultura e, dopo lo spettacolo del 25 novembre, anche quello di Mosca, rappresentata dalla delegazione degli scrittori sovietici, che si espressero in toni entusiastici per l'adattamento²³.

Tra i critici teatrali, Zbigniew Raszewski, autore di una lunga recensione degli *Avi* che allora fu bocciata dalla censura, riuscì a cogliere il carattere "rivoluzionario" della messa in scena di Dejmek e a spiegare i motivi che avevano causato la reazione negativa delle autorità. Raszewski scrisse che il significato dello spettacolo non andava ricercato nella sfera estetica, che "non era entusiasmante", ma nel fatto che il regista era riuscito a dare voce a tutto ciò che "travagliava il pubblico polacco", che il messaggio era di natura sociale:

*In un certo paese vive un popolo, in miseria, ma non privo di saggezza, che gli deriva da un'esperienza secolare e dall'intimo rapporto con la natura. Questo popolo ha un senso della giustizia e della verità fortemente radicato, ma nessuna influenza sugli eventi che decidono del suo destino, dei quali è soltanto commentatore e giudice. Il vero dramma si svolge nell'élite, che, dal canto suo possiede un'alta cultura e un'idea ancora più alta del proprio ruolo, ma non può forgiare la storia perché è divisa al suo interno in tre gruppi. Di questi, uno è in prigione, il secondo vorrebbe lottare per la giustizia ma non può e il terzo collabora con l'occupante (Perché va detto che si tratta di un paese occupato). Il rappresentante più famoso di questa élite, un certo Konrad, è scisso: rispetto ai contadini ha anche troppa consapevolezza, ma gli manca la disciplina interna, che possiede il popolo. Lo divora l'orgoglio che alla fine lo getta nelle braccia del diavolo. Se il diavolo non trionfa è grazie al padre Piotr, che unisce la coscienza dell'élite con la saggezza del popolo. Piotr spiega a Konrad che in futuro la giustizia trionferà nel paese, ma che il presente porta ancora una lunga serie di sofferenze.*²⁴

Raszewski riconobbe però che se qualcosa non funzionò nello spettacolo di Dejmek, fu a causa dell'atmosfera creata dal pubblico in sala. Gli spettatori erano soprattutto i giovani polacchi, cresciuti con le parole d'ordine del socialismo, a loro indicato come il sinonimo della libertà e dell'eguaglianza. I loro maestri erano i membri dell'intelligenza formata alla scuola del partito, che aveva creduto nelle promesse fatte da Gomulka durante l'ottobre 1956, riguardanti la costruzione di un socialismo dal volto umano. Per questo, negli anni '60, avevano assistito con crescente impazienza alla "normalizzazione" attuata dal primo segretario, soprattutto nel campo della cultura, nella quale lo spazio concesso alla libertà d'espressione era gradualmente ristretto. La loro insofferenza era accresciuta dalle notizie che giungevano da Praga, dove gli intellettuali e gli studenti cechi si facevano interpreti dell'esigenza di riforme che la Polonia aveva intrapreso nel '56. In ogni modo, per gli spettatori del Teatro nazionale, il dramma di Mickiewicz aveva un significato diverso da quello diffuso dalla propaganda e, grazie alla loro presenza in sala, tornò ad essere ciò che realmente era: un inno all'amore e alla libertà, una condanna univoca della tirannia e del sopruso.

Gustaw Holoubek, l'interprete principale del dramma mickiewicziano, ha ricreato, in due interviste rilasciate negli anni '80, quel particolare processo di interazione tra l'attore e il pubblico che aveva restituito gli *Avi* al "mondo a cui appartenevano":

Quando si entrava in scena, si entrava in un tempo sovrannaturale, in uno spazio incompatibile con le proporzioni sia della scena del Teatro nazionale, sia della sua sala. Si entrava in una particolare atmosfera di riconciliazione, di contatto, d'ispirazione, che proveniva dal pubblico. [...] E per la prima volta persi il controllo su me stesso, la capacità di agire coscientemente sugli spettatori, di dominarli. [...] Durante le dieci rappresentazioni continuò questo mio intervento in una sfera assolutamente irrazionale, nobile, incommensurabilmente commovente. Eravamo consapevoli di essere partecipi di un avvenimento storico speciale, ma eravamo felici soprattutto dell'agire del teatro, della forza della sua interazione, della possibilità reale che aveva di interagire.²⁵

Fu quell'atmosfera, quel silenzio carico di significati che trasformarono l'interpretazione degli attori in un evento straordinario. Invece Gomulka, nel suo discorso del 19 marzo 1968, indicò nella "forza suggestiva dell'attore", grazie alla quale si recepiscono in modo "appropriato o inappropriato" le strofe degli *Avi*, la responsabile delle reazioni del pubblico. In particolare il primo segretario citò il famoso passo, che aveva scatenato l'entusiasmo della sala:

Mam. być wolny-tak, nie wiem skąd przyszła nowina/ Lecz ja znam, co być wolnym z ręki Moskwicina/ Łotry, zdejmą mi tylko z rąk i nóg kajdany, ale włoczą na duszy.

O, ancora, le parole pronunciate dall'ufficiale russo al decabrista Bestużew:

nie dziw, że nas tu przeklinają/ wszak to już mija wiek/ Jak z Moskwy w Polskę nasyłają, samych łajdaków stek²⁶.

A quanto pare, anche Gomulka rivelò un notevole senso teatrale, visto che dalle organizzazioni locali di partito giunsero alla sede centrale numerosi messaggi di congratulazioni da parte di operai e contadini che lodavano la sua recitazione dei versi di Mickiewicz. In uno di questi si riferiva che i contadini del distretto di Garwolin avevano approvato la fermezza con la quale il primo Segretario del partito si era opposto all'"invio di tutti quei furfanti da Mosca"²⁷.

Dalla parte opposta gli scrittori e gli intellettuali polacchi, allora giovani spettatori degli *Avi*, hanno conservato il ricordo delle emozioni vissute grazie alla recitazione di Holoubek:

Avevo ascoltato molte volte l'Improvvisazione e mi ero sempre addormentato, perché mi era sembrata pura retorica, un fiume di parole senza significato. Grazie all'interpretazione di Holoubek divenne una questione che mi riguardava direttamente²⁸.

Lo stesso Holoubek raccontò come, alcuni mesi dopo la soppressione dello spettacolo, si fosse trovato di nuovo immerso in un'atmosfera simile a quella del Teatro naziona-

le. Holoubek infatti recitò gli *Avi* per un pubblico particolare, composto dai membri della cellula del partito di Varsavia, chiamati a decidere del carattere "tendenzioso" della sceneggiatura di Dejmek. Il risultato fu identico: lo stesso silenzio, la stessa sensazione di essere sospesi al di sopra del tempo e le stesse reazioni di entusiasmo da parte degli spettatori²⁹.

Dopo la censura imposta dalle autorità, gli *Avi* di Mickiewicz divennero l'oggetto di un contenzioso tra il partito e gli studenti, che iniziarono una raccolta di firme per la ripresa dello spettacolo. Alla fine del mese di febbraio, gli scrittori dello ZLP si riunirono in una sessione straordinaria, durante la quale protestarono contro l'ingerenza della censura, si ribellarono contro la manipolazione dell'opera di Mickiewicz da parte del regime:

*Per favore non vi difendete con il fatto che Mickiewicz è rappresentato - dichiarò Andrzej Kijowski nel discorso all'Unione degli scrittori - si tratta di questo: quale Mickiewicz? Si vuole un Mickiewicz mistico, un Mickiewicz torbido, un Mickiewicz popolare. Avete paura di Mickiewicz reale, quello che a noi è più vicino, perché condanna il conservatorismo, il servilismo, il crollo delle ambizioni nazionali, l'abbandono della tradizione*³⁰.

Ma ormai non si trattava più della protesta contro l'ingerenza della censura, né della riappropriazione di Mickiewicz. Alla riunione dello ZLP Leszek Kołakowski dichiarò che la lettura data dal regista Dejmek del dramma di Mickiewicz non era rilevante: "ciò che è essenziale è che il potere politico si è arrogato il diritto di stabilire le regole riguardanti l'interpretazione giusta o sbagliata della produzione teatrale". Kisielewski parlò delle "pagine bianche nella letteratura", mentre Paweł Jasienica accusò gli organizzatori della "vergognosa campagna antisemita". Durante gli scioperi nelle Università, gli studenti riscoprono i legami di solidarietà, capirono di essere un corpo sociale vivo e in grado di porsi di fronte al sistema totalitario respingendo ogni tentativo di manipolazione e divisione. Nelle risoluzioni approvate dalle assemblee, gli studenti chiedevano una politica culturale più liberale, il rispetto della costituzione, l'autonomia dell'Università. In una delle ultime dichiarazioni, approvata il 28 marzo nell'Auditorio massimo dell'Università di Varsavia, sono contenute le richieste che saranno alla base del programma dell'opposizione polacca negli anni '70 e '80: organizzazioni studentesche autonome, rispetto dei diritti civili, democratizzazione del sistema politico³¹.

Mickiewicz e gli ebrei

La radicalizzazione della protesta fu la conseguenza degli attacchi verbali e della campagna di diffamazione lanciata dal partito contro gli "istigatori dei disordini", piuttosto che della violenza impiegata per reprimere la manifestazione dell'8 marzo all'Università di Varsavia.

Agli inizi di febbraio la polizia segreta diffuse all'Università volantini, nei quali i responsabili della protesta venivano individuati nei *komandos*, "nei Michnik, nei Blumsztajn, negli Szlajfer, che seminano discordia [...], che rappresentano solo gli interessi dei

loro ispiratori: i sionisti e Radio Europa Libera". Con il passare dei giorni il tono usato dai funzionari dell'Ufficio per la Sicurezza nei pamphlet distribuiti all'Università divenne più esplicito: al posto dei sionisti comparve la parola ebreo, i metodi consigliati agli studenti per liberarsi dei "provocatori" erano sempre più drastici. In uno dei volantini distribuiti agli studenti, la polizia usò il nome di Mickiewicz per compromettere i sionisti-ebrei:

*Wieszcz narodu zszedł na "Dziady"
Czy już o tym wiecie?
Gdy go Michnik i Szlajfery
Okrzykują w świecie
Rzekł tak mądrze ktoś niedawno
O piątej kolumnie
A polacy w Żydów ślepo
Bo jak zwykle- durnie.
Dalej bracie, karabele
Każdy w dłonie chwyla.
Żyda za pejs i za morze
Rada znakomita
Im ta Polska w którą pluja
Daje nadal łaski
Ty studenckie piwko ciągniesz
Czekasz na oklaski³².*

L'11 marzo, pochi giorni dopo la brutale aggressione agli studenti riuniti in assemblea all'Università, la stampa polacca pubblicò i nomi e cognomi dei responsabili dei disordini seguiti, tra parentesi, dal nome ebraico della famiglia. Era il segnale della grande "rotazione dei quadri", al termine della quale circa 8.000 funzionari di partito, in massima parte ebrei, furono licenziati. Nell'estate del '68 iniziò l'esodo della comunità ebraica dalla Polonia. Tra i 20.000 ebrei che lasciarono il paese vi erano molti intellettuali, rappresentanti del pensiero filosofico, come Zygmunt Bauman, sociologico, come Bronisław Baczko, economico, come Włodzimierz Brus.

La liquidazione del movimento studentesco e la caccia agli ebrei interruppero i tentativi di democratizzare e umanizzare il sistema, di cui si erano fatti portavoce gli intellettuali polacchi, che nel '56 avevano inaugurato la lotta in nome della "verità" e contro la menzogna: "Bevevano acqua e credevano che fosse limonata", scriveva nel 1956 il poeta Adam Ważyk, dando inizio al dibattito sulla realtà fittizia creata dal sistema comunista, nel quale "le istituzioni sono finte perché non corrispondono ai fatti". Nel '56, i "revisionisti" credettero che la menzogna su cui si basava il comunismo fosse dovuta alla deviazione dai principi del marxismo leninismo e che sarebbe stato sufficiente tornare alle origini perché gli errori e le deviazioni venissero corretti, perché - così pensavano - il sistema comunista costruito in Polonia dopo il 1945 era il tradimento della rivoluzione, la fine dell'utopia, non la sua realizzazione.

Nel '68 non c'è più traccia di tutto questo; l'utopia è finita, le illusioni dei revisionisti muoiono insieme alla perdita della cittadinanza degli ebrei scacciati dal paese, ma gli studenti riprendono la riflessione iniziata nel 1956, dando inizio al processo di "decostruzione semantica del comunismo". Nei volantini e nei poemi satirici, composti durante il marzo, smascherano il carattere totalitario del regime, trovando in Mickiewicz un sostegno nella loro lotta contro la "menzogna":

*I oto Konrad zszedł ze sceny
I podzwaniając kajdanami
I naród na pozór głuchoniemy
Pieśń swoją poniósł, jak dynamit
A pierwsi zmartwychstali Młodzi
Akademyści Promieniści;
Więc dla nich pierwsze laur i podziw.
Polska się w ich odwadze iści.
To na ich hasło literaci
Poczęli bić skrzydłami w zaduch,
By prawa lotu nie utracić
Gdy cenzor pcha historię na dół.
Więc razem, razem przyjaciele
Młodzi z Uniwersytetów,
I ci, co diament już w popiele
Znaleźli w trudzie twardych grzbietów
Razem?... A pieśń gdzie robotnicza?
Żerań, Cegielski, Nowa Huta?
Wyjdźcie w obronie Mickiewicza.
Tam jest Dom Partii, a my tutaj.
Razem, by Polska była Polską
Nie oszukaną robotnicą
Co sama w sobie ręce wiąże
Co sama sobie szubienicą³³.*

Note

¹ Bernard MICHEL, *Nations et nationalismes en Europe centrale, XIX-XX siècle*, Aubier, Paris 1995. L'esempio più significativo è costituito dai piccoli teatri praguesi degli anni '60. Dopo la repressione sovietica della Primavera di Praga, gli intellettuali cechi prepararono il programma di *Charta 77* durante gli incontri al teatro *La Ringhiera*.

² Janina BAUMAN, *Un sogno di appartenenza. La mia vita nella Polonia del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 219. Secondo il rapporto stilato dai dipendenti del teatro (che dovevano registrare gli applausi, le risate, i commenti), il pubblico applaudì con particolare fervore la scena che rappresentava il banchetto nel salone di Varsavia, durante la quale venivano pronunciate frasi che potevano riferirsi alla situazione politica del momento: "E il governo ha i suoi fini, che deve tenere nascosti"; "Io pensavo che in Lituania fossero

tutti Moscoviti"; "Peccato che non sia polacco, nazionale"; "Se qualcuno sopporta il potere, ciò non significa che lo ascolti"; "Poiché da Mosca inviano solo un sacco di furfanti" (Kazimierz DEJMEK, *Casus "Dziady"*, «Dialog», n. 6, 1981, pp. 102-117).

³ Jan LECHON, *Adam Mickiewicz, a Critical Appreciation*, in *Adam Mickiewicz, 1798-1855*, Selected Poems, The Noonday Press, New York 1956, pp. 25-63.

⁴ Julian KRZYŻANOWSKI, *History of Polish Literature*, PWN, Warszawa 1978, p. 243.

⁵ Jerzy EISLER, *Marzec '68*, PWN, Warszawa 1991, pp. 15, 417.

⁶ Zygmunt BAUMAN, *O frustracji i o kuglarzach*, «Kultura», Paryż, Dicembre 1968, pp. 5-119.

⁷ Antoni CZUBIŃSKI, *Dzieje Najnowsze Polski, 1944-1989*, Poznań 1992, p. 390.

⁸ Kazimierz DEJMEK, *Casus "Dziady"*, cit., p. 104.

⁹ Ibidem, p. 106.

¹⁰ August GRODZICKI, *Dziady w Narodowym*, «Życie Warszawy»; JASZCZ, *Dziady*, «Trybuna Ludu», 28.11.1967.

¹¹ Barbara FIJAŁKOWSKA, *Polityka i twórcy 1948-1949*, PWN, Warszawa 1985, p. 53.

¹² Jerzy MATERNICKI, *Kultura historyczna dawna i współczesna*, PWN, Warszawa 1979, p. 267.

¹³ Andrzej KIJOWSKI, *Dziennik, 1955-1969*, Warszawa 1998, p. 85.

¹⁴ Maria DĄBROWSKA, *Dzienniki*, 25.11.1955, Warszawa 1998, p. 54.

¹⁵ Edward KRASIŃSKI, «Dialog», n. 10, 1990, pp. 128-132.

¹⁶ Władysław GOMUŁKA, *Umacniamy jedność narodu w budownictwie socjalistycznej Ojczyzny*, «Żołnierz Wolności», 20.3.1968.

¹⁷ *Introductory Notes*, in *Adam Mickiewicz*, cit., p. 13.

¹⁸ Kazimierz DEJMEK, *Casus "Dziady"*, cit., pp. 110-111.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zbigniew MAJCHROWSKI, *Cela Konrada*, Gdańsk 1998.

²¹ Dal nome dei negozi nei quali, durante il comunismo, erano venduti i *souvenirs* dell'artigianato.

²² Zbigniew MAJCHROWSKI, *Cela Konrada*, cit., p. 140. *Skansen* è il villaggio contadino museo.

²³ Jerzy EISLER, *Marzec 1968*, cit., p. 147.

²⁴ Zbigniew RASZEWSKI, *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993, pp. 16-17.

²⁵ Gustaw HOŁOUBEK, *Grając w Dziadach*, «Dialog», n. 6, p. 118.

²⁶ Władysław GOMUŁKA, *Umacniamy...*, cit.

²⁷ Jerzy EISLER, *Marzec 1968*, cit., p. 364.

²⁸ Tadeusz KONWICKI, cit. in Zbigniew MAJCHROWSKI, *Cela Konrada*, cit., p. 138.

²⁹ Ibidem, p. 163.

³⁰ Andrzej KIJOWSKI, *Dziennik*, cit., p. 276.

³¹ Zygmunt HEMMERLING, Marek NADOLSKI, *Opozycja wobec rządów komunistycznych w Polsce, 1956-1976*, Warszawa 1991, pp. 321-325

³² "Il grande profeta del popolo è andato in malora/ Lo avete già saputo?/ Sono ora i Michnik e gli Szlajfer/ che portano il suo nome per il mondo/- C'è chi ha detto bene/ della quinta colonna/ Ma i Polacchi come ciechi seguono gli Ebrei/ Perché imbecilli come sempre. / Avanti fratelli la sciabola/ ognuno afferri/ L'ebreo per i riccioli e oltreoceano/ Un consiglio eccellente/ La Polonia su cui sputano veleno/ Continua a favorirli/ E tu studente contento della tua sorte/ Stai aspettando gli applausi". Il testo originale in *Wydarzenia marcowe*, Paris 1969, trad. it. *Contestazione a Varsavia*, Bompiani, Milano 1969, p. 47. Nella traduzione italiana sono stati omissi i versi da "Avanti fratelli" sino a "consiglio eccellente".

³³ "E Konrad scese dalla scena/ con tintinnio di catene/ E la nazione, in apparenza sordomuta/ Levò il suo canto come dinamite/ E i primi a risorgere i Giovani/ Accademici Raggianti;/ Dunque a loro primi l'alloro e l'ammirazione./ La Polonia nel loro ardore s'incarna./ Al loro richiamo i letterati/ cominciarono a muovere le ali nell'aria/ Per non perdere la capacità di volare/ Quando il censore spinge la storia in basso/ Allora insieme, insieme amici / Giovani delle Università/ E quelli che i diamanti nella cenere/ Hanno scavato nella fatica delle dure schiene/ Insieme?... Dov'è il canto degli operai?/ Żeran, Cegielski, Nowa Huta?/ Uscite in difesa di Mickiewicz/ Là è la sede del partito e noi qui/ Insieme, perché la Polonia sia Polonia,/ non quella falsa operaia,/ che da sola si incatena,/ che si autoinganna". Il testo in «Kultura», 1969, pp. 133-134.

Laura Quercioli Mincer
Centro Ebraico Italiano "Il Pitigliani", Roma

La contesa sulle origini ebraiche di Mickiewicz

"Tutta la bontà, tutta la bellezza, tutto il decoro, si trovano in Polonia"

Jakob ben Jehuda Leib detto Frank, il Messia¹

Molto, moltissimo è stato scritto su quanto "il primo poeta di Polonia" ha scritto, fatto, pensato. Ma molto è stato anche, spesso, taciuto, e questa constatazione mi ha dato il coraggio di affrontare un tema così complesso, di vincere, minimamente, il "timore e tremore" con cui, da profana, mi avvicino alla figura del vate.

Restano, infatti, ancora poco studiate delle tematiche di primo piano, come la percezione da parte di Mickiewicz di alcuni dei grandi concetti dell'ebraismo, il messianesimo anzitutto. Lo studio del legame fra messianesimo ebraico e messianesimo mickiewicziano e polacco richiederebbe sicuramente non una ma diverse relazioni a parte. Basterà citare l'affermazione di Gershom Sholem, secondo cui il messianesimo è "il punto essenziale di divergenza fra ebraismo e cristianesimo" per capire quanto, forse, è ancora possibile scoprire in questo ambito. L'affermazione di Mickiewicz, secondo cui il messianesimo polacco è in gran parte debitore a quello ebraico, sembra avere avuto un'eco molto limitata (come anche l'affermazione seguente, sulla possibilità di diverse scuole letterarie in Polonia, fra cui, a pari merito con le altre, una scuola ebraica, anzi, "israelitica"²). Andrebbe altrettanto approfondito lo studio degli elementi frankisti che, tramite la tradizione lituana e sicuramente gli insegnamenti di Andrzej Towiański, sono arrivati a Mickiewicz, che ne opera comunque un'elaborazione originale e spesso stupefacente.

Il "militarismo messianico"³ di Frank, ad esempio, ha probabilmente giocato un ruolo nell'ideazione della Legione Ebraica a Costantinopoli, così come potrebbero forse essere tratti dei paragoni fra il ruolo delle donne nell'*entourage* di Frank (che, come tutti sapeva, amava circondarsi di dodici apostole donne, e praticava nella sua cerchia una sorta di libertà sessuale abbastanza spinta) e l'importanza delle donne nei circoli towianisti. Anche le affermazioni polonofile di Frank, come quella che ho citato come motto, potevano forse essere a conoscenza di Mickiewicz ed averlo confermato nella sua idea che gli ebrei, o almeno un certo tipo di ebrei, avrebbero potuto contribuire in maniera decisiva alla liberazione della Polonia.

Una radiosa eccezione, un segno del reale cambiamento dei tempi, è costituita da Maria Janion, la prima, a quanto mi risulti, ad aver affrontato queste tematiche in ambito polacco, in due recenti studi, con grande coraggio ed enorme perizia. Resta comunque straordinario il fatto che elementi di tale importanza siano stati così a lungo trascurati o taciuti.

ti dalla polonistica ufficiale. La maggior parte delle polemiche, inoltre – quando a polemiche si è arrivati – sono state incentrate quasi esclusivamente sulla possibilità che la madre – o un altro parente prossimo di Mickiewicz – fosse un ebreo convertito, frankista o meno. È anche straordinario l'effetto del doppio enigma della "Visione" di Padre Piotr, uno dei momenti centrali di tutta l'opera di Mickiewicz: la "madre straniera" e la cifra "44". Da una parte, sembra che gli studiosi ne siano rimasti ipnotizzati, come da una testa di Medusa, e si siano dati ad interpretazioni lunghe e spesso astruse, come ad esempio quella di Zdzisław Kępiński in *Mickiewicz hermetyczny*⁴, oppure, d'altra parte, sembra abbiano lasciato gli enigmi del tutto inosservati, come inesistenti.

L'interpretazione ebraica "classica" è nota: secondo la Gematrià, a ogni lettera dell'alfabeto ebraico corrisponde una cifra. Il valore di dalet è 4, di mem è 40. Mickiewicz non sapeva che anche la alef muta ha un valore numerico, ossia 1. Dunque il calcolo esatto del suo nome, Adam, sarebbe di 45, e il poeta avrebbe commesso un piccolo, perdonabile errore (in ebraico le vocali non sono generalmente annotate, e la alef in questo caso fa eccezione). L'importante sarebbe però ovviamente poter definire, da una parte, *come* Mickiewicz fosse venuto a conoscenza della Gematrià: se attraverso l'opuscolo di Saint Martin *Des nombres*, le cui copie manoscritte circolavano nei circoli massonici, o se tramite la madre o altre connessioni familiari dirette; dall'altra parte, *perché* avrebbe scelto proprio una scienza ebraica per definire se stesso, o comunque il nuovo Redentore.

Oggi, non credo comunque che per noi sarebbe vitale scoprire quale percentuale di sangue neofita o frankista potesse scorrere nelle vene di Mickiewicz. Ma, anche se lo fosse stato, ormai è impossibile accertare nulla. I pochi documenti un tempo forse reperibili sono andati distrutti durante la guerra, così come si è per sempre smarrita la possibilità di rintracciare i resti di un'eventuale tradizione orale. Si direbbe tuttavia che la vicenda di come questa *uparta plotka*⁵, questo "pettegolezza caparbio", si sia tramandato nei decenni possa contribuire a illuminare alcuni angoli della storia della letteratura e della cultura in Polonia.

...

In una leggenda ebraica si racconta di un passaggio sotterraneo e segreto dai monti Carpazi a Safed, Zfat, la città santa dei cabalisti, in Israele. Il passaggio era usato dal Baal Shem Tov, il fondatore del chassidismo. La notte egli era fra i cabalisti di Zfat, in preghiera, durante il giorno era in Polonia. È Stanisław Vincenz che cita questa leggenda a proposito di Mickiewicz, dei suoi legami con Israele e l'ebraismo. Ma il passaggio accanto al fiume Czeremosz parla anche, in genere, dei legami che uniscono o potrebbero unire ebrei e polacchi: che scorrono sotterranei, misteriosi, come una sorgente segreta, che non va lasciata inaridire.

Perché il passaggio fra Czeremosz e Zfat è rimasto segreto? Perché il mistero delle origini e degli influssi ebraici nel pensiero di Mickiewicz è rimasto tale? Sembrerebbe sia esistita una sorta di tacito accordo fra gli studiosi. Che ci sono alcune cose di cui non si può parlare, e di cui bisogna perciò tacere, verrebbe da dire, parafrasando Wittgenstein. Per diversi decenni non si è "potuto", almeno a certi livelli, parlare in modo appassionato di

una problematica d'interesse centrale, per chiunque si occupi di lettere polacche, come quella dell'"idea ebraica" nel pensiero di Mickiewicz, e delle sue implicazioni.

Il primo a cercare di fare di Mickiewicz "un uomo, e non una bandiera" era stato Boy Żeleński, alla fine degli anni Venti. Ma *Brązownicy*, il suo libro rivoluzionario, non aveva avuto l'auspicabile seguito di studi. Di lì a pochi anni, la catastrofe della guerra mondiale avrebbe trascinato via tutto con sé: anche i pochi resti di quel mondo dove il giovane Mickiewicz era vissuto: "In Lituania, nei boschi, nelle bettole, con i nobili, con gli ebrei..." (*w Litwie, w lasach, karczmach, ze szlachtą, z Żydami...*)⁶.

Nel 1964 Samuel Scheps indicava:

[...] si avverte una lacuna, sia in quest'opera [gli studi pubblicati per il centenario dalla morte, N.d.A.] che in tutti gli altri articoli apparsi di recente: intendo dire l'aspetto ebraico della personalità di Adam Mickiewicz. Questo aspetto, in effetti, è rimasto negletto da oltre mezzo secolo, e ci sembra, evocandolo, di colmare un vuoto storico, e di aggiungere allo stesso tempo degli elementi indispensabili alla conoscenza di questa grande figura (SCHEPS 1964, p. 22).

Nel 1990 il libro di Jadwiga Maurer "*Z matki obcej...*" *Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów* ("Di madre straniera". Schizzi sui legami di Mickiewicz con il mondo degli ebrei), benché spesso scritto più come un pamphlet che come un testo scientifico, è sicuramente una pietra gettata nell'acqua stagnante di tanta polonistica.

Adesso – attacca Maurer già nelle prime pagine – tratteremo di "una categoria composta da tematiche morte e sepolte. Sepolte nei cimiteri degli studi mickiewicziani. La più importante di queste è la tematica ebraica, rimossa relativamente presto, in modo accurato, e si direbbe, irreversibile. Spessi strati d'oblio l'hanno ricoperta. I sentieri che vi conducono si sono ricoperti d'erbacce. I critici, com'è noto, ripetono solo quello che già c'è, non vanno alla ricerca di cose nuove" (MAURER 1990, pp. 12-13).

In un articolo pubblicato nello stesso anno da «Polin» Maurer sostiene:

La tematica ebraica è generalmente omessa dagli studi mickiewicziani. Se vi compare è solo sporadicamente e viene trattata in modo laconico. Eppure i "passaggi" nella vita del poeta – la sua nascita da "madre straniera", la sua improvvisa e stupefacente decisione di importare una moglie frankista da Varsavia a Parigi e la morte misteriosa e prematura a Costantinopoli mentre stava organizzando "gli Ussari d'Israele" (un'avventura pre-sionista prima ancora che il termine fosse inventato) hanno tutti una componente ebraica di cruciale importanza (MAURER, «Polin», p. 185).

È un "silenzio inesplicabile" (l'espressione è di MAURER, «Polin», p. 189) quello che finora, e con poche eccezioni, ha celato tutto ciò che di ebraico esisteva nella produzione di Mickiewicz.

Ammettiamolo in tutta sincerità: fin dagli albori, gli studi mickiewicziani sono stati accompagnati da un aperto antisemitismo (MAURER 1990, p. 22).

In particolare le opere di Stanisław Pigoń, per decenni depositario di tutta la scienza su Mickiewicz, sono caratterizzate da un antisemitismo che "preannuncia la futura scienza della razza nazista" e le sue "convinzioni antisemite, pur se modificate o addolcite, graveranno in seguito su tutti gli studi mickiewicziani" (MAURER 1990, p. 58).

Il già citato Samuel Scheps, nel breve libro *Adam Mickiewicz, ses affinités juives*⁷, precisa le motivazioni alla base dell'"inesplicabile silenzio":

Non citiamo questi dettagli per lamentarcene. Al contrario. Ci rendiamo perfettamente conto del fatto che se avesse sottolineato [si parla dello studioso dell'Università di Praga Karel Krejčí, N.d.A.] l'origine ebraica dei poeti di cui sopra [Tuwim, Słonimski, Wittlin, N.d.A.] avrebbe rischiato di esporsi a una critica opposta alla nostra, ossia di seguire l'esempio dei critici antisemiti. Nel periodo fra le due guerre, questi, in effetti, hanno fatto largo uso di simili appunti, il cui solo scopo era discriminare i poeti in questione e rifiutare loro il diritto di cittadinanza nella letteratura polacca. In questo clima avvelenato dalle tendenze razziste, attirare l'attenzione del lettore su certi aspetti ebraici di Mickiewicz, il maggiore grande poeta nazionale, sarebbe equivalso a una sorta di "rivendicazione", a una sorta di "razzismo alla rovescia". È per questo motivo che l'aspetto ebraico della sua personalità è passato sotto silenzio, o quasi, nella Polonia fra le due guerre. I pochi studi che si avvicinavano a questa tematica, dovuti alla penna di studiosi polacchi di origine ebraica, non hanno assolutamente dato luogo agli sviluppi necessari (SCHEPS 1964, p. 24).

Se le affermazioni di Scheps possono sembrare azzardate, basterà ricordare che, nel periodo fra le due guerre, l'ONR diffondeva all'Università di Vilna lo slogan *Precz z pół-Żydem Mickiewiczem*, "Via Mickiewicz, il mezzo ebreo". Adam Mickiewicz avrebbe dunque corso il rischio di trovarsi in piedi, nel ghetto di banchi.

E nel dopoguerra, nei tempi recenti? Jastrun, nel suo bel libro sulla vita di Mickiewicz, pubblicato nel '48, riprende, anche se in tono minore, tutte le suggestioni presentate da Boy Żeleński. È fondamentale la biografia di Armand Lévy, il segretario di Mickiewicz (*a Jewish nationalist*, lo definisce Gershom Sholem nell'Enciclopedia Judaica) di Jerzy Bożejsza.

Adam Wążyk, nella raccolta di saggi *Cudowny Kantorek*, del 1979, scopre una stupefacente lacuna nelle interpretazioni scientifiche della IV parte di *Dziady*. "Questa distrazione, se non è una negligenza voluta, è diventata la regola degli studi accademici odierni, osservata nei saggi e nelle pubblicazioni più ampie. È difficile crederlo, ma è la realtà" (cit. da ROSTROPOWICZ CLARK 1992, p. 57).

La maggior parte delle opere pubblicate su Mickiewicz sembrano evitare con la massima cura qualsiasi riferimento ad elementi ebraici. Tutti si direbbero guidati da "lo stesso

preconcetto che ha impedito agli autori dei libri più recenti su Mickiewicz nel *Koło Boże* di Towiański (Konrad Górski, *Mickiewicz-Towiański*, 1986; Krzysztof Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć*, 1988; Alina Witkowska, *Towiańczycy*, 1989) addirittura di pronunciare la parola "ebreo" o "ebraismo", oppure (Dio non voglia!) di citare l'affermazione del poeta, in una delle sue lezioni al Collège de France, che una parte della letteratura polacca (la sua stessa!) fa parte della letteratura "Israelitica" (ROSTROPOWICZ CLARK 1992, p. 62).

L'orizzonte, abbastanza buio, viene però rischiarato dai due splendidi interventi di Maria Janion. Forte del suo inquestionabile prestigio e di un'età che non teme più le mode, Janion tratta approfonditamente di due momenti "ebraici" in Mickiewicz: delle sue connessioni - sia familiari che di intenti - con il frankismo, nell'articolo *Tematy żydowskie u Mickiewicza* (nella miscellanea *Tajemnice Mickiewicza*, di prossima uscita), e della Legione Ebraica (*Legion żydowski Mickiewicza*, testo di una conferenza letta durante il convegno sui "Cento anni del sionismo" organizzato dall'Ambasciata d'Israele, dal Centro Mordechaj Anielewicz dell'Università di Varsavia e dall'Istituto Storico Ebraico, e pubblicata dalla rivista ebraica «Midrasz»). I tempi sembrano essere ormai cambiati e, a differenza di quanto capitato ad esempio a Jan Błoński nel 1984, quando la sua serie di articoli *Autoportret Żydowski* e *Biedny Polak patrzy na getto* aveva sollevato una marea di sgradevoli polemiche, almeno l'intervento di Janion su «Midrasz» non ha suscitato clamori negativi.

In questo breve articolo non è certo possibile riassumere, neanche in maniera approssimativa, tutto ciò che è stato scritto sui legami di Mickiewicz con l'ebraismo. Mi limiterò perciò a una breve panoramica su alcuni punti che, finora, mi sembrano avere in modo particolare eluso l'attenzione della maggior parte degli studiosi.

XAWERA DEYBEL

Una figura che comincia, a fatica, a delinearsi dalla notte nera nella quale era stata soppressa è Xawera Deybel. Xawera potrebbe, forse, costituire un anello importante nella catena dei legami di Mickiewicz con il mondo ebraico. È, come sempre, grazie a Boy Żeleński che Xawera entra a pieno diritto nella comunità scientifica. La donna ci appare immediatamente in un bagliore di fiamme. In *Brązownicy* Boy racconta del suo incontro con Józef Albin Herbaczewski, il fondatore dell'espressionismo lituano, allora professore a Kowno. L'anziano letterato racconta a Boy "di una donna che gli aveva sconvolto la vita: «Una Salomè dai capelli rossi - un'ebrea - la stessa (aggiunse) che aveva tentato Mickiewicz - *Teufel* - *Deybel* - *djabel*: il diavolo». Da ciò - conclude Boy - risulterebbe l'esistenza di una tradizione riguardante l'origine ebraica di Xawera e il suo influsso sulla vita del poeta" (BOY 1930, p. 149; è anche superfluo aggiungere quanto nell'immaginario popolare il diavolo e l'ebreo siano strettamente apparentati).

Povera Xawera Deybel! Da ragazza, una diavolessa sensuale, dagli occhi di fuoco, un'austera e poco attraente matrona nelle foto più tarde, stranamente scompare del tutto

non solo dalla maggior parte delle monografie mickiewicziane, ma addirittura dal libro di Jadwiga Maurer. Eppure, come dimostra in modo convincente Krzysztof Rutkowski nel suo lungo e interessante saggio *Tajemnica Xawery*, era probabilmente l'unica donna da cui Mickiewicz non fosse fuggito, l'unica di cui non avesse paura; e, se non altro per questo, le dobbiamo rispetto e memoria.

Peccato che anche Rutkowski non trovi utile nominare almeno come possibilità la discendenza frankista di Xawera, che pure potrebbe essere una semplice spiegazione ad alcuni misteri: ad esempio del perché la ragazza fosse stata così facilmente accolta in casa Mickiewicz. In modo analogo l'origine frankista di Celina Szymanowska non risulta, neanche come ipotesi, in *Tajemnica małżeństwa Mickiewicza* di Alina Witkowska⁸.

Jastrun nomina l'ebraismo di Xawera solo in nota: l'appellativo di "Principessa Israelitica" datole da Towiański "si riferiva ad una delle (sue) antiche incarnazioni e non faceva allusione alla sua presunta origine ebraica" (JASTRUN 1948, p. 359, nota 1). Ma la stessa Xawera – è sempre Jastrun che scrive – sarebbe stata addirittura il modello per la Judyta di *Ksiądz Marek*!

Samuel Scheps non si perde in eccessive divagazioni: "Notiamo che una delle donne più attive nel circolo di Towiański era la signorina Xawera Deybel, *d'origine ebraica*, istitutrice dei bambini di Mickiewicz, una sorta di donna fatale" (SCHEPS 1964, p. 53; cors. mio).

La pietra dello scandalo era stata lanciata da Boy Żeleński. Non contento di aver dichiarato ai quattro venti la scarsa fedeltà coniugale del vate, Boy si interroga con insistenza sull'origine etnica di questo illecito oggetto d'amore.

Ancora un punto che ritengo importante. L'ascendenza di Xawera. Era ebrea? Towiański la chiamava "la Principessa Israelitica". Lenartowicz, sicuramente bene informato dalla moglie, la nomina, fra parentesi, quando dice nella lettera a Teodora Moszczuska, che "Adam s'infocava in nefandezze con delle giudee"⁹. Era battezzata, dato che era stata la madrina di Rom? Quale fu il suo ruolo, quando Mickiewicz decise di rompere con il Maestro? (BOY 1930, p. 115).

Poco oltre Boy prosegue:

È ovvio che in seguito, man mano che veniva fusa la statua di bronzo, tutto questo ebraizzare [di Mickiewicz, N.d.A.] è stato accuratamente celato. Oggi per noi sarebbe interessante sapere fino a che punto in queste tematiche si fosse potuta imprimere la personalità della "Principessa Israelitica". Lo sapremo mai? (BOY 1930, p. 116).

Se alla fine degli anni Venti Boy poteva ancora aspettarsi, con qualche ragione, che gli studi futuri avrebbero portato un chiarimento anche su questa materia, oggi tutto ci appare molto più complesso. Ci si può però ragionevolmente aspettare, e ce ne sono i segnali, che anche nella storia di Mickiewicz vengano presto colmate lacune e *białe plamy*.

"Non m'importa nulla – così termina Boy il suo capitolo su Xawera – che il signor Deybel [...] fosse circonciso. Ho ricevuto da parte mia delle relazioni private, secondo le quali Xawera non solo veniva chiamata ebrea, ma addirittura «ebrea russa». Attendiamo tranquillamente che i fatti vengano chiariti" (BOY 1930, p. 118).

ISRAELE, FRATELLO MAGGIORE

Sono innumerevoli i punti in cui Mickiewicz scrive di ebraismo, di ebrei e di cose ebraiche, in modo più o meno allusivo. Fra le tante espressioni ce n'è almeno una sulla quale vale la pena dilungarsi, se non altro perché, quasi diventata un modo di dire in polacco, ha anche avuto la fortuna di risuonare sulle labbra del papa durante la sua visita alla sinagoga di Roma. Si tratta di "Israele, fratello maggiore": una formula che aveva suscitato tanto scalpore fra l'emigrazione polacca¹⁰, e che ancora non sembra aver esaurito la sua forza dirompente. Com'è noto, Mickiewicz la usa nello *Skład Zasad*, al punto 10: *Izraelowi, bratu starszemu, uszanowanie, braterstwo*, ecc. (In italiano: *Simbolo politico polacco* "All'Israele, nostro fratello maggiore, rispetto, fratellanza" ecc.)¹¹. È un'espressione così forte ed evocativa che lo stesso Elio Toaff, il rabbino capo di Roma, l'ha impiegata nel titolo del suo libro di memorie: *Perfidi giudei – fratelli maggiori*. Un titolo che vuole indicare il cammino percorso dalla Chiesa in questi decenni nell'avvicinamento all'ebraismo, e nel rigetto dei pregiudizi antiggiudaici, che parevano parte intrinseca dell'insegnamento cattolico.

Un articolo di Carlo Ginzburg ne ha chiarito i riferimenti. La polemica mickiewicziana si sposta quindi dalla Polonia all'Italia dei nostri giorni:

Non so se qualcuno abbia notato (immagino di sì) che quelle parole "fratelli maggiori" riecheggiavano un passo della lettera di san Paolo ai Romani (9,12). [...] Paolo ricorda la profezia che il Signore aveva fatto a Rebecca, incinta di due gemelli (Genesi 25,23) "Il maggiore sarà sottomesso al minore". Ciò era puntualmente avvenuto [...] Paolo applica la profezia al rapporto tra ebrei e gentili convertiti al cristianesimo: "Il maggiore sarà sottomesso al minore", cioè gli ebrei (Esau) saranno sottomessi ai gentili convertiti al cristianesimo (Giacobbe). [...] Paolo fece seguire subito un'altra citazione, le parole che il profeta Malachia attribuisce al Signore: "Ho amato Giacobbe e ho odiato Esau". Per due millenni l'odio cristiano per gli ebrei, considerati i rappresentanti della lettera contro lo spirito e della carne contro lo spirito, ha trovato legittimazione in questa pagina dell'ebreo convertito Paolo. Se c'è un testo fondatore dell'antisemitismo cristiano, è questo (GINZBURG 1998, p. 211)¹².

Se non era certo mancato chi avesse notato il suono poco propizio che può avere il termine "fratello maggiore" per chiunque sia minimamente edotto nelle Scritture, Vecchie o Nuove, sicuramente Carlo Ginzburg è stato il primo, e forse l'unico, ad averne scritto su un media di larga diffusione, e la cui osservazione abbia perciò risvegliato anche una serie di polemiche. Una delle risposte, particolarmente importante per noi oggi, è stata quella di Gian Franco Svidercoschi, che ha notato come probabilmente il Papa non

avesse in mente tanto Paolo quanto Mickiewicz. Ginzburg obietta che, anche se ciò fosse, è comunque "ovvio" che anche il poeta vi facesse riferimento, "perché nessuno, che sia stato anche minimamente lambito dalla tradizione cristiana, può chiamare gli ebrei "fratelli maggiori" senza alludere, in maniera conscia o inconscia, a *Romani* 9,12. Meno che mai poteva farlo Mickiewicz" (GINZBURG 1998, p. 214).

Molte delle osservazioni di Mickiewicz sugli ebrei acquistano quindi una prospettiva diversa. Stupisce solo riscontrare quanto poco il riferimento a Paolo, pure tanto evidente, sia stato utilizzato da tutti i commentatori dell'opera del poeta. Si può certo supporre una saggia "dimenticanza" politica per quanto riguarda la parte ebraica, mentre restano aperte le interpretazioni per l'omissione da parte polacca.

Ma oggi colpisce, forse altrettanto, la singolare passione che nutrivano gli ebrei contemporanei di Mickiewicz per un suo testo nel quale Israele è descritto con i peggiori stereotipi, ossia *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Non solo Władysław Mickiewicz (cit. da SCHEPS 1964, p. 35) scriveva che "Gli israeliti vi sentivano come un alito dell'Esodo, il tono di Isaia", ma la vicenda della sua traduzione in ebraico è la migliore conferma di quanto il vate polacco fosse rispettato e amato dagli ebrei, si potrebbe dire, qualsiasi cosa facesse o scrivesse. *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* venne infatti tradotto in ebraico, in Italia, probabilmente da una versione francese, da Mosè Jechiel Ascarelli, attivista culturale e fondatore della "Società di Fratellanza". Pubblicata a Parigi nel 1881, per le cerimonie dei 25 anni dalla morte del poeta, la traduzione portava una prefazione del rabbino Elihu Chazan, una delle massime autorità religiose sefardite del tempo. L'intero incasso della vendita del libro poi venne devoluto, per desiderio di Ascarelli e Chazan, alla costruzione del monumento di Mickiewicz a Cracovia (KUPFER, STRELCYN 1955, pp. 10, 13)¹³.

È dunque un senso fortissimo di riconoscenza che anima gli ebrei nei confronti di chi "ha abbracciato il popolo d'Israele, ha profondamente amato Israele, il *fratello maggiore*, per il quale ha reclamato diritti e giustizia" (SCHEPS 1964, p. 39; cors. mio).

Diventa quasi logico, a questo punto, che spesso, da parte ebraica, l'origine di Mickiewicz venga data per scontata. Forse era così raro, per un non ebreo, riuscire ad esprimersi con tanta immedesimazione e rispetto nei confronti di Israele, che chiunque lo facesse diventava immediatamente "dei nostri"?

Ad esempio Arthur Mandel, nel suo bel libro su Jakob Frank, sostiene:

La figlia di Maria, Celina, era sposata con il grande figlio della Polonia, il poeta Adam Mickiewicz, anche lui di discendenza frankista. Nel suo Dziady (La Festa degli Antenati), un dramma mistico intessuto di motivi frankisti, Mickiewicz fa allusioni velate al suo essere il Messia il quale, alla testa della Polonia e "del suo fratello maggiore", il popolo ebraico, avrebbe guidato l'umanità alla libertà, un'idea che ricorda vividamente Frank¹⁴.

Un altro sostenitore della "tesi ebraica" è Gershom Scholem, grande studioso, fra l'altro, del movimento sabbataiano. Nel sua voce "Frank e i frankisti" per l'Enciclopedia Judaica, il professor Scholem afferma categoricamente:

Esiste tuttora una controversia irrisolta riguardo all'affiliazione frankista di Adam Mickiewicz, il maggiore poeta polacco. Ci sono delle testimonianze chiare del poeta stesso (da parte di sua madre), ma in Polonia queste prove sono state decisamente travisate. Le origini frankiste di Mickiewicz erano ben note alla comunità ebraica di Varsavia già nel 1838 (secondo la testimonianza della «Allgemeine Zeitung des Judentums» di quell'anno, p. 362). Anche i genitori della moglie del poeta erano di origine frankista¹⁵.

Ma quanto, in realtà, Mickiewicz conosceva del mondo ebraico? Nel suo splendido saggio *The Mystery of the Jews in Mickiewicz's Towianist Lectures on Slav Literature*¹⁶, Abraham G. Duker rileva quanto la concezione del popolo ebraico in Mickiewicz segni "una svolta radicale dalla teologia cristiana fondamentalista" (DUKER 1962, p. 46), ma allo stesso tempo lo studioso deve notare che "esistono pochi materiali negli scritti e nelle conversazioni che provino un'intima conoscenza da parte di Mickiewicz della situazione contemporanea degli ebrei". Poco oltre Duker aggiunge: "Le allusioni del poeta alla storia reale degli ebrei in Polonia sono rare e di scarsa importanza" (DUKER 1962, pp. 51-52). Ad esempio, nel 1844, Mickiewicz, parlando della Vilna della sua adolescenza, sostiene addirittura di aver visto ebrei pregare in ginocchio, insieme ai concittadini polacchi, davanti alla Madonna. Il commento di Duker, in nota, è "Gli ebrei non pregano in ginocchio, e tantomeno pregano la Madonna".

È singolare, d'altro canto, che fra le varie testimonianze raccolte da Jadwiga Maurer (e non solo da lei) a sostegno della tesi "ebraica" si trovino molte affermazioni di semplice giudeofobia: tutte le citazioni di Krasiński, ad esempio. "Da dove vengono le simpatie pro-rivoluzionarie, secondo Krasiński, di Mickiewicz? Mickiewicz è ebreo, accusa Krasiński, e la rivoluzione è giudaismo" (BIEŃCZYK, ZL 29, p. 55). È comunque risaputo che Krasiński aveva una sorta di mania di persecuzione riguardo agli ebrei, e ciò non riguardava certo la sola figura di Mickiewicz. È nota la lettera a Cieszkowski nella quale definisce "giudeo" il wallenrodismo (*wallenrodyzm to żydowstwo*), e dove sostiene anche "Non sai forse che nello spirito giudaico c'è l'eterno istinto di rovesciare il mondo cristiano? Ti stupisci forse di Klaczko [che voleva entrare nella redazione della «Tribune des Peuples», N.d.A.]. Oggi gli ebrei lo fanno ovunque" (BIEŃCZYK, ZL 29, p. 56). Il contrasto fra Mickiewicz e Krasiński, nel quale è centrale il ruolo che ebrei ortodossi ed ebrei convertiti avrebbero potuto giocare in una futura Polonia "non si limita affatto all'epoca del romanticismo, ma - a detta di Maria Janion - travaglia profondamente il diciannovesimo e il ventesimo secolo. Non si può pensare al modello culturale polacco se non ci si rende conto del carattere e della portata di questa polemica"¹⁷.

Almeno ad occhi contemporanei, inoltre, sembra subito evidente che dei lati singolari del comportamento di Mickiewicz potessero venire facilmente classificati e neutralizzati servendosi dell'appellativo di "ebreo" - un epiteto che poteva bastare a definire e a condannare qualsiasi elemento di "estraneità", anche senza nessun riscontro con dei fattori

etnici. Il pensiero corre subito a Marina Cvetaeva, e alla sua osservazione che *use poety żydy*, "tutti i poeti sono ebrei".

Un dibattito relativamente recente che riassume alcune delle posizioni più diffuse rispetto all'ebraismo di Mickiewicz, è quello che si è svolto nel 1981 sulle colonne di «Życie Literackie», e che ha visto protagonisti Konrad Górski, Artur Sandauer e un non meglio identificato Honoriusz Kauza (uno pseudonimo?)¹⁸.

Uparta Plotka, a firma di Konrad Górski, è pubblicato da «Życie Literackie» agli inizi del 1981. Górski, definito "il decano dei polonisti" (in effetti, ai tempi aveva già 86 anni) e "il maggior conoscitore di Mickiewicz dopo Juliusz Kleiner", dedica due intere colonne della rivista per cercare di dimostrare che Mickiewicz nutriva un atteggiamento fondamentalmente poco incline agli ebrei. La prima replica, firmata da Kauza, appare sempre sullo stesso giornale, e termina con:

Solo la lettura di "Un pettegolezzo ostinato" ha seminato in me il dubbio:

a) Nell'origine ariana del vate;

b) Nell'obiettività dei polonisti (di professione). Prima non nutrivo perplessità simili.

Nella lunga risposta Górski sottolinea quanto, a suo vedere, l'atteggiamento di Mickiewicz rispetto agli ebrei fosse dettato esclusivamente dalla ragion di stato e dal patriottismo polacco; qualsiasi altra esternazione gli era dettata da Towiański, e aveva scarsa rilevanza. L'anziano critico chiude la polemica con una certa arroganza:

Il signor Kauza si lamenta di aver perso la fiducia nell'obiettività scientifica dei polonisti. Me ne dispiace molto, ma devo anche ammettere che al momento attuali - come tutta la società polacca - ho dei problemi più gravi.

In un'ulteriore capitolo della discussione (SANDAUER 1985, p. 3), Sandauer propone che Mickiewicz abbia tentato di re-ebraizzare il cristianesimo (*rejudaizacja chrześcijaństwa*), tramite la figura del futuro redentore e in genere la sua concezione messianica. L'ascendenza ebraica da parte materna, della quale Mickiewicz poteva anche non essere a conoscenza, sarebbe la motivazione, conscia o inconscia, delle sue scelte.

E, forse inconsciamente - non sta noi giudicare! - Mickiewicz poteva essersi identificato precisamente con uno dei possibili Messia che gli ebrei ancora aspettano. È una proposta di Wilhelm Fallek, studioso ebreo, in un opuscolo pubblicato nel 1932: *Motywy Biblijne w III cz. Dziadów Mickiewicza*. Bisogna qui, almeno per inciso, nominare la vera e propria rivoluzione nella concezione del tempo e della storia che il messianesimo opera. È infatti un mondo completamente diverso quello già redento dei cristiani, dove, se si vuole, tutto è già avvenuto, e quello dell'attesa messianica, ebraica (e qui anche polacca), dove la redenzione deve ancora arrivare, dove i Messia sono, potenzialmente, molteplici,

e nessuno di loro è vittorioso (Vladimir Jankelevich ha scritto: "Non ci sono altri che falsi Messia, così come non ci sono altri che falsi Demetri"...¹⁹).

Adesso possiamo tornare a Fallek. Gli ebrei, spiega Wilhelm Fallek, accanto al Messia trionfante, il figlio di Davide, conoscono anche altri Messia; Messia sofferenti, Messia figli di Josef. Il Messia ben Josef, peraltro, a differenza del Messia ben David, è privo di caratteristiche universali, e tenderà di farsi carico solo della liberazione del proprio popolo. "Il Messia ben Josef dovrà sopportare il martirio [...]. Solo dopo la sua morte arriverà il secondo Messia, il figlio di Davide, che costruirà in modo definitivo e per sempre lo Stato ebraico", ossia porterà, per tutti, la fine della violenza e dell'oppressione, come nella tradizione talmudica.

È in Isaia (53, 10-12) che compare questo Messia, umano e afflitto:

Ma piacque al Signore prostrarlo col dolore/onde desse in espiazione la sua vita [...]. Il giusto mio servo giustificherà molti/ e delle loro colpe egli si caricherà. Gli darò perciò in premio le moltitudini/ e dei potenti egli farà bottino, // in cambio di aver offerto se stesso alla morte/ e di essersi lasciato annoverare fra i malfattori, / mentre portava la colpa di molti/ e intercedeva per i malfattori.

"Mickiewicz, - conclude Fallek - come molti altri, interpretava forse questa frase, nel senso che Dio voleva mettere alla prova il suo popolo e, se avesse perseverato nella sofferenza, lo avrebbe compensato. E quest'opinione è la base di tutto il messianesimo polacco"²⁰.

È forse qui che può riaprirsi il passaggio misterioso fra i monti Carpazi e la città santa di Zfat. "È nella reciproca riconoscenza", scrive Stanisław Vincenz; è nella reciproca conoscenza, possiamo sicuramente aggiungere.

Bibliografia

- Marian BIENIŃCZYK, *Wileński debiut Juliana Klaczki*, «Zeszyty Literackie», n. 28 e 29, pp. 86-92 e 54-60.
- Jerzy W. BOREJSZA, *Sekretarz Adama Mickiewicza (Armand Lévy i jego czasy, 1827-1891)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, pp. 402.
- Tadeusz BOY-ŻELEŃSKI, *Brązownicy*, Rój, Warszawa 1930, pp. 270.
- Jan DOKTOR, *Jakub Frank i jego nauka*, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1991, pp. 122.
- Abraham G. DUKER, *The Mystery of the Jews in Mickiewicz's Towianist Lectures on Slav Literature*, «The Polish Review», n. 3, 1962, pp. 40-66.
- Wilhelm FALLEK, *Motywy Biblijne w III cz. "Dziadów" Mickiewicza*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1932, pp. 48.
- Carlo GINZBURG, *Un lapsus di papa Wojtyła*, in: *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 210-215.

- Maria JANION, *Legion żydowski Mickiewicza*, «Midrasz», 1988, 4, pp. 27-36.
- Maria JANION, *Tematy żydowskie u Mickiewicza*, in *Tajemnice Mickiewicza*, Wydawnictwo IBL-u, Warszawa, in corso di pubblicazione²¹.
- Mieczysław JASTRUN, *Mickiewicz*, PIW, Warszawa 1963 (10a edizione), pp. 514.
- Aleksander KRAUSHAR, *Frank i frankisci polscy*, Kraków 1895 (Appendice).
- Franciszek KUPFER, Stefan STRELCYN, *Mickiewicz w przekładach hebrajskich*, Ossolineum, Wrocław 1955, pp. 34.
- Arthur MANDEL, *Il Messia militante ovvero la fuga dal ghetto. La storia di Jakub Frank e del movimento frankista*, Arché, Milano 1984.
- Jadwiga MAURER, *The Omission of Jewish Topics in Mickiewicz Scholarship*, «Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies», Oxford, vol. 5, 1990, pp. 184-192.
- Jadwiga MAURER, «Z matki obcej...». *Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1990, pp. 141.
- Joanna ROSTROPOWICZ CLARK, *Adam Mickiewicz's 'Forty and Four' or the Dangers of Playing with Kabbalahs*, «Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies», Oxford, vol. 7, 1992, pp. 57-72.
- Krzysztof RUTKOWSKI, *Tajemnica Xawery*, «Res Publica», n. 12 (111), dicembre 1997, pp. 29-43.
- Artur SANDAUER, *Nie czy, lecz po co 'z matki obcej'*, «Życie Literackie», 1981, n. 36, p. 3 (ora in: *Pisma zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1985, vol. 4, pp. 357-363).
- Samuel SCHEPS, *Adam Mickiewicz. Ses Affinités Juives*, Nagel, Paris 1964, pp. 103.
- Stanisław VINCENZ, *Mickiewicz i Żydzi*, in *Tematy Żydowskie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1977, pp. 67-75.
- Alina WITKOWSKA, *Tajemnica małżeństwa Mickiewicza*, «Res Publica», n. 12 (111), dicembre 1997, pp. 23-27.

Note

¹ Frank ribadisce più volte il concetto. Poco dopo ripete: «È in Polonia che si cela tutto il bene del mondo. Io vi dico: 999 parti del bene del mondo intero sono in Polonia, e nel resto del mondo se ne trova solo una parte di mille». Citato da *Niektóre fragmenty z "Księgi słów"*, n. 1813 e n. 1825, in appendice a KRAUSHAR 1895, p. 365.

² È la lezione del 1 luglio 1942.

³ La definizione è di Arthur Mandel.

⁴ Libro del 1980, citato da ROSTROPOWICZ CLARK. L'interpretazione numerica di Kępiński è così complessa che non cerco neanche di riassumerla.

⁵ È il titolo di un articolo di Konrad GÓRSKI, «Życie Literackie», n. 15, 1981.

⁶ Lettera di Mickiewicz a Odyńiec, cit. da MAURER 1990, p. 23.

⁷ È significativo che Scheps senta comunque il bisogno di apporre al suo testo una sorta di certificato di patriottismo, dedicandolo *À la mémoire de mon frère aîné, Józef Scheps, docteur en médecine, officier de l'Armée polonaise, assassiné à Katyn avec des milliers d'autres officiers polonais*.

⁸ RUTKOWSKI tratta della possibile origine ebraica di Mickiewicz in modo sprezzante in *Kilka uwag z powodu "Kilku szczegółów"*, «Tworczość», 1995, n. 1, pp. 65-83 (l'articolo di Rutkowski è indicato da Janion).

⁹ *grzał w nieprawościach z Żydówkami*. La traduzione è di Luigi Marinelli.

¹⁰ Vedi ad es. la reazione di Norwid, citata da JANION 1998, p. 28.

¹¹ Il "lapsus" del papa, così come citato da Ginzburg, è "Siete i nostri fratelli prediletti e, in un certo modo, si potrebbe dire, i nostri fratelli maggiori". La visita alla sinagoga di Roma è avvenuta il 14 aprile 1986.

¹² Acquista qui un senso nuovo l'affermazione di Frank (KRAUSHAR 1895, n. 1829, p. 365) "Ve lo affermo chiaramente: il mio Dio è in Esau" (*Powiadam wam wyraźnie: mój Bog jest w Ezawie*).

¹³ Samuele Alatri, per decenni presidente della Comunità Ebraica di Roma e, dopo l'unificazione d'Italia, consigliere comunale e assessore della giunta capitolina, nel 1877 richiese che il Campidoglio facesse murare una lapide nella casa romana già abitata da Mickiewicz (vedi KUPFER, STRELCYN 1955, pp. 13 e sgg. e Attilio MILANO, *Storia degli ebrei in Italia*, Einaudi, Torino 1963, p. 369).

¹⁴ Arthur MANDEL, *Il Messia militante ovvero la fuga dal Ghetto. La storia di Jakob Frank e del movimento frankista*, Archè, Milano 1984, p. 265. La citazione è di pp. 151-152. Nello stesso capitolo è descritto il breve innamoramento di Goethe per la bella Maria Szymanowska e, in seguito, per la sorella Kazimiera, e un'osservazione dello stesso Goethe su Frank: "Quanto facilmente la gente bisognosa si lascia ingannare da abili imbrogliatori".

¹⁵ Il testo nell'AZ riguardante Mickiewicz è il seguente: "Ma persino il maggiore poeta che la Polonia abbia mai avuto, e forse il maggiore poeta dei nostri tempi, Mickiewicz, da lungo tempo residente a Parigi, in quanto frankista, fa parte del nostro popolo", frase tratta da una corrispondenza da Varsavia (JANION, in corso di pubblicazione).

¹⁶ Purtroppo l'unico saggio di questo importante studioso che io sia riuscita a consultare.

¹⁷ JANION, in corso di pubblicazione.

¹⁸ Konrad GÓRSKI, *Uparta plotka*, «Życie Literackie», 1981, n. 15; risposte di Sandauer, Kauza e dello stesso Górski in «Życie Literackie», 1981, n. 21.

¹⁹ A.V., *La conscience juive face à l'histoire: Le pardon*, Presses Universitaires de France, Paris 1965, pp. 16-17.

²⁰ Ringrazio Stefano Levi Della Torre per i suoi preziosi suggerimenti.

²¹ Ringrazio l'Autrice e gli editori, in particolare la sig. Thukowska, per avermi reso accessibile questo importante testo.

MICKIEWICZ E L'ITALIA

Jan Ślaski
Università di Padova

Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana

Il "giovane Mickiewicz" indica in questa relazione il poeta polacco fino al maggio del 1829, quando il nostro esule trentenne da Kronštadt si recò in Europa occidentale. Ossia significa il Mickiewicz che aveva alle spalle la prima infanzia e gli anni scolastici a Nowogródek (1798-1815), gli studi universitari a Vilna (1815-1819), il lavoro di insegnante a Kovno (1819-1821, 1822-1823), il processo ed il carcere di sei mesi a Vilna (1823-1824) nonché il soggiorno di quasi cinque anni in Russia (1824-1829).

Nel suo patrimonio letterario pubblicato, il Mickiewicz aveva già allora cinque volumi di poesie (*Poezje*, Vilna 1822, 1823; *Sonety*, Mosca 1826; *Konrad Wallenrod*, Pietroburgo 1828; *Poezje* in due parti, Pietroburgo 1829), ed in essi fra l'altro tre cicli poetici (*Balady i romanse*, *Sonety odeskie*, *Sonety krymskie*), due "romanzi poetici" (*Grażyna*, *Konrad Wallenrod*) e due parti del dramma *Dziady* (II, IV).

L'opera poetica del Nostro in quei tempi si spostava dal classicismo di stampo illuministico verso il Romanticismo. Tale evoluzione, caratteristica per il periodo di transizione fra le due epoche, si svolgeva anche sotto l'influenza delle letterature straniere moderne. Quanto il Mickiewicz classicista rimaneva fedele al suo prediletto Voltaire, tanto la sua svolta romantica si effettuava all'insegna della letteratura tedesca, inglese e... italiana. Perciò, nello studio di questo problema il compito specifico tocca al comparatista. Compiuto che - come vedremo - solleverà problemi interessanti non solo dal punto di vista storico-letterario, ma anche da quello teorico e metodologico.

Nel periodo lituano-russo, la letteratura italiana che ci occuperà in questa relazione è presente nell'opera del poeta polacco in maniera evidente - per non dire intensa - ed in modi diversi. Tale presenza finora non è stata evidenziata e riassunta in un saggio a parte. Dapprima cerchiamo, quindi, di raccogliere i suoi sintomi più rilevanti.

Negli scritti del Mickiewicz, come primo autore italiano apparve Torquato Tasso: in una recensione composta nel 1818, il poeta raccomanda la *Gerusalemme liberata* come

modello per l'epopea che esige un rinnovamento¹. Nello stesso anno, il Nostro presentò in pubblico il sonetto *Przypomnienie*, ispirato dal Petrarca, ma ancora per il tramite di una versione francese². Nel 1821, invece, il Mickiewicz lasciò una traccia della conoscenza di Dante: la poesia (inc. *Jak te imiona błogi los spotyka...*), iscritta nell'album della infelicamente amata Maryla Wereszczakówna (1799-1863), appena sposata, è corredata da un motto italiano tratto dalla *Divina Commedia* ("Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria!" - *Inf.*, V 121-123)³.

Il Tasso, il Petrarca e Dante - intorno a questi tre scrittori presenti nel quadriennio iniziale della sua opera scrittorica si concentreranno le passioni letterarie italiane del Mickiewicz. Ma esse non si limiteranno a questi tre sommi poeti.

I tre scrittori summenzionati, accanto ad altri autori (Gian Giorgio Trissino con l'*Italia liberata dai Goti*, Ludovico Ariosto con l'*Orlando furioso*) nonché la "canzone a ballo" italiana, appariranno nella premessa che apre il primo volume delle poesie del Mickiewicz (1822)⁴. Questo saggio programmatico, che indica anche altre eminenti autorità ed opere poetiche europee, presenta le concezioni estetiche del Nostro ed è considerato il primo manifesto teorico del Romanticismo polacco.

Oltre a ciò, il Tasso, il Petrarca e Dante lasceranno più di una traccia nelle opere poetiche del Mickiewicz composte fra Vilna e Kovno. La *Gerusalemme liberata* nella versione polacca influenzò *Grażyna* (1823), la foggia epica di questo "romanzo poetico" e la visione romantica del Medioevo lituano creata in esso⁵. Nel dramma *Dziady. Część IV* (1823) il capolavoro italiano riecheggia direttamente: il protagonista principale Gustaw, dotato di tratti autobiografici, ricorda la sua infanzia, quando si nascondeva nel bosco per poter "discutere con il Tasso" e si identificava con lo stesso Goffredo⁶. Petrarca, dal canto suo, non solo influenzò il primo sonetto originale del Mickiewicz (*Do Niemna*, 1822)⁷, ma contribuì anche al rinnovo della fraseologia nella sua lirica d'amore. Ed infine la *Divina Commedia* è presente, più volte, nel dramma *Dziady. Część II* (1823), giovando fra l'altro all'arricchirsi dell'arte mickiewicziana di costruire le immagini⁸.

Durante il soggiorno in Russia, il Mickiewicz continuava e sviluppava i suoi interessi per la letteratura italiana.

La *Gerusalemme liberata* è presente nel "romanzo poetico" *Konrad Wallenrod*⁹. Dal Petrarca il Mickiewicz traduce adesso due sonetti ed una canzone: due delle traduzioni sono munite perfino di *incipit* in italiano¹⁰. Nell'autografo contenente i sonetti polacchi è conservato, inoltre, trascritto l'originale di uno dei sonetti del Petrarca (Son. XXXIV)¹¹.

Il lavoro di traduzione doveva favorire relazioni più strette del poeta con la *Canzoniere* nell'originale e con la lingua italiana in generale: l'edizione moscovita di sonetti mickiewicziani è corredata di motto italiano preso dal primo sonetto del Petrarca ("Quand'era in parte altr'uom da quel ch'io sono")¹² e nel suddetto autografo capita perfino una poesia d'amore polacca corredata di titolo in italiano (*Alla donna Giovanna*)¹³. Non meraviglia, quindi, che il Petrarca adesso non solo influenzi il linguaggio d'amore del Mickiewicz, ma perfino foggia in maniera preponderante la sua arte del sonetto (cfr. *Sonety odeskie* e *Sonety krymskie*), e cioè, più precisamente, la forma di singoli sonetti è la costruzione dell'intero ciclo sonettistico.

Anche Dante ha conseguito adesso una traduzione, traduzione alla quale il poeta dovette lavorare col sudore della fronte. Lo testimoniano le modifiche nell'ambito dello stesso autografo, nonché le differenze fra l'edizione principe e l'autografo¹⁴. Il Mickiewicz dunque (si suppone negli anni 1825/1826-1827/1828) tradusse dalla *Divina Commedia* alcuni frammenti dell'*Inferno* (III 1-30; XXXII 124-139; XXXIII 1-78), fra cui l'episodio di Ugolino. Si notano evidenti convergenze fra questa traduzione ed il *Konrad Wallenrod*, composto contemporaneamente ad essa¹⁵.

Durante il periodo russo, il canone degli autori italiani a cui il Mickiewicz attinse si arricchì del Machiavelli. Ebbene, il *Konrad Wallenrod* ottenne come motto un frammento del *Principe* ("Dovete adunque sapere, come sono due generazioni da combattere...bisogna essere volpe e leone")¹⁶. Il Machiavelli comparve fra le letture del poeta proprio in Russia: si sa che negli anni 1826-1827 il Nostro si dedicava alla lettura delle *Istorie fiorentine*¹⁷. Il motto quindi - anche se richiama un frammento circolante come massima - doveva essere il risultato della conoscenza diretta anche del *Principe*. Tanto più che esso, suggerendo il significato più universale del *Konrad Wallenrod*, doveva tranquillizzare la censura zarista che nel poema sospettava contenuti politicamente pericolosi.

Così si delinea in breve il succinto bilancio della presenza della letteratura italiana nell'opera del giovane Mickiewicz, bilancio che all'occasione testimonia indubbiamente la padronanza della lingua italiana da parte del poeta. Esso ha - come si rivela - misure alquanto cospicue. La letteratura italiana compare nel poeta polacco, in un modo o nell'altro, praticamente in tutti i componimenti principali del periodo. Essa è presente sia nelle enunciazioni teoriche che nelle opere poetiche, sia nelle traduzioni che negli scritti originali, sia in polacco che in italiano. Il canone degli autori italiani è, invero, limitato agli scrittori del lontano passato medievale e rinascimentale. Ma essi - fenomeno interessante! - in genere servono a promuovere su diversi piani il Romanticismo nascente, esemplificando così lo storicismo letterario romantico.

Tutto ciò fa sì che alla letteratura italiana spetti un posio fra le letterature moderne che non sono indifferenti per il giovane romantico polacco. La letteratura francese va eliminata da questo complesso, dato che proprio all'inizio del lavoro letterario essa spingeva il giovane entusiasta di Voltaire piuttosto verso il passato illuministico. Rimangono, quindi, due altre letterature, quella tedesca e quella inglese, ambedue molto vicine al Mickiewicz (inizialmente la prima, successivamente anche la seconda) ed ambedue particolarmente ricche di spinte verso il Romanticismo. E subito dopo di esse bisogna collocare la letteratura italiana. Con una considerazione, tuttavia. Fra gli scrittori tedeschi affascinavano il Mickiewicz soprattutto il Goethe e lo Schiller, fra quelli inglesi il Byron e Walter Scott; sempre, dunque, autori contemporanei. La svolta verso il lontano passato letterario italiano si associa, invece, con la fascinazione mickiewicziana per il Medioevo tedesco (*Heldendichtung*, *Nibelungenlied*) e specie per lo Shakespeare.

Stabilitosi nell'Europa Occidentale, il Mickiewicz - com'è noto - visitò l'Italia più volte. Queste visite - cosa significativa! - praticamente non arricchirono il canone degli autori italiani di suo interesse. Il Nostro, infatti, anche adesso rimarrà fedele agli scrittori

approfonditi durante il periodo lituano-russo della sua vita. Lo testimoniano sia le sue vicende biografiche che le sue letture, nonché le sue opere.

Il primo viaggio del Mickiewicz in Italia (1829-1830) ha il sapore del pellegrinaggio letterario: il poeta visita i posti dedicati alla memoria dei suoi autori preferiti¹⁸. Così a Ferrara segue le tracce dell'Ariosto e del Tasso, a Firenze quelle di Dante e del Machiavelli, a Roma quelle del Tasso nel monastero e nella chiesa di S. Onofrio sul Gianicolo. Si reca anche a Tivoli per l'Ariosto, a Sorrento per il Tasso, ad Arezzo per il Petrarca. D'altronde, anche più tardi (1833), capitato ad Avignone, a Valchiusa rende omaggio all'autore del *Canzoniere*¹⁹.

Tali visite furono accompagnate dalle rispettive letture²⁰. A Firenze il Mickiewicz legge l'*Inferno* di Dante, i sonetti del Petrarca, le *Istorie fiorentine* e forse anche il *Principe* del Machiavelli. A Roma, invece, torna di nuovo a Dante, si dedica alla comparazione delle congeniali traduzioni polacche della *Gerusalemme liberata* (conosciuta a memoria) e dell'*Orlando furioso* con i loro originali italiani. D'altronde, si sa che le sue conoscenze di lingua italiana gli hanno permesso di assumersi a Roma perfino l'impegno della traduzione dal polacco di un testamento (1830)²¹.

L'eredità delle fascinazioni italiane del giovane Mickiewicz rimane viva nelle sue opere scritte in esilio. Nel *Pan Tadeusz* (1834), accanto ad Omero e a Virgilio, è presente anche il Tasso con la *Gerusalemme liberata*²². Soprattutto, però, Dante, e non solo con l'*Inferno*, ma anche con il *Purgatorio* e con il *Paradiso*, attira adesso l'attenzione del poeta. Gli echi danteschi risuonano nel dramma *Dziadów część III* (1832), nello scritto poetico-pubblicistico *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832), nel *Pan Tadeusz*²³. Dante nell'opera mickiewicziana è sopravvissuto perfino al periodo dell'influenza preponderante di Andrzej Towiański (1799-1878) negli anni quaranta, quando il poeta sottopose le sue preferenze letterarie a riesame profondo.

L'unica grande novità nell'ambito delle fascinazioni italiane del Mickiewicz, conseguita proprio in Italia, è costituita da Giuseppe Mazzini, simbolo del nuovo rapporto del poeta nei confronti dell'Italia²⁴. Ma l'episodio mazziniano, dato il suo carattere politico, esige un discorso a parte.

Il significato delle conoscenze della letteratura italiana acquisite dal giovane Mickiewicz durante il periodo lituano-russo della sua vita, oltrepassa non solo l'opera del poeta ma anche i confini della letteratura polacca. Il Mickiewicz iniziò ed influenzò in modo notevolissimo il tassismo ed il dantismo polacchi che nel pieno Romanticismo raggiungeranno l'apice del loro sviluppo. Il Nostro, grazie ai suoi sonetti petrarcheschi pubblicati a Mosca, quelli singoli e quelli riuniti in ciclo, influenzò in maniera sostanziale l'arte sonettistica dei poeti romantici russi²⁵.

Adesso, quando si delinea in maniera evidente il significato importante e duraturo della letteratura italiana per il Mickiewicz, si pone inevitabilmente il quesito: come procedeva il cammino del poeta verso di essa, in Lituania ed in Russia, lontani angolini dell'Europa d'allora, situati fuori dei principali percorsi della letteratura europea? Ossia,

in che modo il giovane Mickiewicz si avvicinava alla letteratura italiana, prendeva confidenza con i testi poetici, si persuadeva della loro importanza?

Con la *Gerusalemme liberata* nella traduzione congeniale (1618) di Piotr Kochanowski (1566-1620), il Mickiewicz prese confidenza già durante la prima infanzia, nella casa di famiglia: suo padre conosceva a memoria e volentieri recitava "interi canti" del *Goffredo* polacco²⁶. Tali "letture prime" godevano di un'importanza particolare per i romantici, costituendo "il primo germoglio di immaginazione, la fonte di associazioni, di metafore, di riferimenti"²⁷. Ed in effetti, il Mickiewicz tornava spesso al capolavoro italiano-polacco, sfruttava perfino la sua fraseologia, la sua metaforica, la sua rimica, rivelando così una confidenza straordinaria con il testo. Abbiamo qui, dunque, un interessante esempio di quella che si potrebbe chiamare "la memoria poetica", ingiustamente tralasciata negli studi comparatistici.

Questa "memoria poetica" si è rafforzata e stabilizzata grazie alle letture scolastiche: nel programma della terza classe (1809/1810) della scuola domenicana a Nowogródek si trovava il poema di Tasso-Kochanowski²⁸. Il ruolo duraturo della letteratura polacca antica (*tradycja staropolska*) nella diffusione di capolavori della letteratura mondiale si palesa qui con evidenza particolare.

La terza tappa - dopo l'ambiente familiare e la scuola - nel cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana cade nel decennio 1815-1824, collegandosi con il soggiorno del poeta a Vilna (ed a Kovno), nell'ambiente universitario. Tale fase è non solo la più lunga, ma anche, come vedremo, la più fruttuosa: essa si distingue per le diverse e abbastanza ben documentate - possibilità di contatto con la letteratura italiana. Quattro di esse meritano di essere accennate in questa relazione:

La prima possibilità si apriva grazie ai professori polacchi dell'Università di Vilna. Fra i maestri accademici del Mickiewicz vi era uno studioso che non solo esercitava una forte influenza sul giovane poeta, ma si distingueva anche per la sua passione sincera per la letteratura italiana. Si tratta di Leon Borowski (1784-1846), storico e critico letterario, poeta e traduttore, docente di estetica, teoria della poesia e retorica²⁹.

Borowski nelle sue lezioni e pubblicazioni non di rado accennava agli autori italiani (citandoli a volte perfino nella versione originale), usufruendo volentieri di studi italiani³⁰. Fra i suoi scrittori preferiti c'era il Tasso (Borowski considerava la *Gerusalemme liberata* l'ideale della poesia moderna) e anche l'Ariosto³¹. Soltanto all'università, sotto l'egida del Borowski, il Mickiewicz - secondo la testimonianza di uno dei suoi amici - imparò davvero a capire, sentire e apprezzare le bellezze del *Goffredo* polacco³². Lo stesso Borowski fece sì che l'interesse del poeta si allargasse alla persona del Tasso, che affascinava i romantici europei³³.

La seconda delle possibilità di contatto del Nostro con la letteratura italiana nella Vilna universitaria si collega con l'ambiente di amici e colleghi del poeta nonché dell'Associazione dei Filomati (Towarzystwo Filomatów, 1817-1823). Tale possibilità di conoscere la letteratura straniera, di approfondire e consolidare la sua conoscenza in compagnia di coetanei; capita molto raramente, ed ancor più raramente essa viene esami-

nata negli studi comparatistici. All'esame del caso di nostro interesse giova l'edizione in più volumi delle fonti riguardanti l'attività dei Filomati³⁴.

Nei documenti pubblicati si sono conservate molte tracce dell'interesse per la letteratura italiana nutrita nell'ambiente in cui si muove il giovane Mickiewicz. All'inizio dominavano autori illuministici, come il Metastasio, il Goldoni, il Cesarotti, l'Alfieri, il Filangieri, nonché Ranieri Calzabigi, quest'ultimo letto con fervore particolare³⁵. Col passar del tempo, però, nella cerchia dei Filomati apparvero con sempre maggior frequenza anche i già menzionati scrittori provenienti da un passato più lontano, invero, ma al servizio del Romanticismo nascente.

Lo stesso Mickiewicz – come si è già accennato – durante le riunioni dell'Associazione dei Filomati presentò la *Gerusalemme liberata* come modello per l'epopea, nonché uno dei suoi sonetti ispirato dal Petrarca (*Przypomnienie*)³⁶. La corrispondenza fra il poeta e i suoi coetanei rivela, tuttavia, un interesse particolare di quell'ambiente per il Tasso e la sua traduzione polacca.

Nel 1820 apparve a Breslavia la nuova traduzione del *Goffredo* polacco preceduta da una estesa introduzione³⁷. Questa pubblicazione suscitò molti echi nelle lettere degli anni 1820-1823. Fra l'altro il Mickiewicz, che si trovava allora in "esilio" a Kovno, attraverso gli amici cercava disperatamente copie dell'edizione sia per sé sia per la scuola nella quale insegnava³⁸. La corrispondenza testimonia inoltre come l'ambiente del poeta apprezzasse i valori della traduzione polacca³⁹, ciò grazie anche a una straordinaria confidenza con il testo: una delle graziose protagoniste dello spettacolo tratto dalla *Gerusalemme liberata*, presentato sulla scena amatoriale di Vilna, fra gli amici era chiamata semplicemente... Armida (il Nostro la chiama pure – all'italiana – "bella")⁴⁰. Nella cerchia delle persone vicine al poeta, del resto, la lingua italiana era diffusa – Maryla Wereszczakówna in una lettera del 1822 confessa addirittura: *Je cultive la langue italienne*⁴¹.

La terza delle possibilità di contatto con la letteratura italiana si è aperta davanti al giovane Mickiewicz grazie alla Vilna "italiana", dove "italiana" significa una città che ospitava italiani i quali diffondevano la cultura natia, coltivava la lingua italiana, curava perfino pubblicazioni in italiano⁴². Alle soglie del Romanticismo, la Vilna "italiana" in modo particolarmente attivo influenzava la gioventù, la sua formazione scientifica e letteraria. Tali – per così dire – *enclaves* nell'ambito della cultura sono piuttosto rare. Il comparatista, però, deve prenderle in considerazione, dato che esse rendono possibile all'ambiente circostante il contatto immediato con la cultura straniera.

Fra i professori forestieri dell'Università Imperiale di Vilna nel periodo di nostro interesse vi erano anche due italiani.

L'abate Paolo Tarenghi (ca. 1767-ante 1830) da Roma, chiamato alla cattedra di letteratura latina, fu costretto a lasciare Vilna dopo poco meno di tre anni (1805-1807), a causa della sua vita licenziosa (abuso di alcool e avventure con le donne). Esisteva un piano, non realizzato però, di affidargli i corsi universitari di lingua e letteratura italiana. A Vilna apparvero tre volumi del Tarenghi: una raccolta di poesie latine nonché – dapprima in versione parziale, poi in quella integrale – la traduzione dal greco in ottave italiane della

continuazione dell'*Iliade* (*Le Postomeriche*) composta da Quinto Smirneo (ca. III sec. d. C.), dettò anche Calabro⁴³.

In una delle riunioni dell'Associazione dei Filomati (dicembre 1817), il Mickiewicz - proprio allora particolarmente interessato all'epica - presentò la recensione della traduzione dal greco in polacco di un frammento del poema di Quinto Smirneo (la morte d'Achille), eseguita dal suo amico ispirato dal Tarenghi⁴⁴. Il poeta confrontò la traduzione direttamente con l'originale greco. Tracce dell'utilizzo della versione tarenghiana non ve ne sono, benché il Mickiewicz fosse in possesso di una copia dell'edizione integrale di essa, che donò alla biblioteca dell'Associazione dei Filomati (seconda metà del 1819)⁴⁵.

In questa edizione le ottave della traduzione sono accompagnate da terzine di versi dedicatori che precedono ciascuno dei quattordici canti del poema. Così, grazie al Tarenghi, il Nostro poteva non solo arricchire le sue esperienze epiche, ma anche familiarizzarsi con la poesia in italiano, con la raffinata strofica nobilitata da Dante e dal Tasso.

Il secondo degli italiani, il pistoiense Luigi Cappelli vel Capelli (ca. 1776-1838), dottore in diritto romano e canonico, professore dell'Università di Pisa, chiamato alla cattedra di diritto penale e civile di Vilna, passò nella città gli anni 1804-1838, per tornare in Italia soltanto poco prima della morte⁴⁶. Uomo energico ed intraprendente, partecipò vivacemente alla vita accademica. Nelle riviste locali ed a parte egli pubblicava i suoi studi giuridici e le sue poesie d'occasione in francese, latino, italiano (fra l'altro sonetti), nonché in traduzione polacca.

Dal 1808 in poi il Cappelli - retribuito separatamente - teneva anche corsi universitari di lingua e letteratura italiana⁴⁷. Sembra che proprio le sue lezioni segnino l'inizio di una regolare didattica italianistica universitaria in terre storicamente polacche. Il pistoiense adempiva al suo incarico con brio e in maniera del tutto moderna: i corsi erano accompagnati da pubblicazioni in italiano.

Già nel 1808 il Cappelli pubblicò a Vilna - come proclamava il frontespizio - "per uso degli amatori della lingua italiana" - il famoso *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Melchiorre Cesarotti⁴⁸. Nel 1809, invece, egli pubblicò una *Scelta di poesie italiane* "per uso di coloro che si dedicano allo studio della lingua italiana nell'Università Imperiale di Vilna", alla quale aggiunse nel 1827 una *Scelta di prose*⁴⁹. Oltre alle edizioni di testi, il Cappelli pubblicava anche i propri saggi dedicati alla letteratura italiana, fra i quali si distinguono quelli sull'Alfieri (1806) e sul Petrarca (1817)⁵⁰.

Queste pubblicazioni testimoniano i legami persistenti del Cappelli con l'Illuminismo. Ma tutta la sua attività dedicata alla diffusione della lingua e della letteratura italiana a Vilna serviva già al Romanticismo nascente, poiché il Cappelli non solo animava l'interesse per la letteratura italiana, ma rendeva possibile anche un contatto immediato con essa, insegnando la lingua e fornendo i testi (i testi italiani scarseggiavano a Vilna: l'assenza del Petrarca nella *Scelta di poesia* è giustificata dal pistoiense proprio con l'irreperibilità dei testi...) ⁵¹. Tre suoi allievi sono protagonisti di altrettanti episodi significativi per la fortuna della letteratura italiana in Polonia.

« Józef Sękowski (1800-1858), più tardi apprezzato orientalista presso l'Università di Pietroburgo, studiava a Vilna contemporaneamente al Mickiewicz. Nel 1817 Sękowski pubblicò a Vilna la traduzione del Canto III dell'*Inferno* (lo stesso che più tardi attirerà l'attenzione del Nostro), preceduta da un saggio sulla vita e l'opera dell'autore⁵². Ambedue i lavori godono di carattere pionieristico su terreno polacco: la traduzione costituisce il primo frammento di tale estensione della *Divina Commedia* stampato in versione polacca, il saggio invece – il primo testo così dettagliato dedicato a Dante.

Mikołaj Malinowski (1799-1865), dal canto suo, più tardi stimato come storico, nel 1826 pubblicò a Vilna il *Goffredo* polacco⁵³. L'edizione in due volumi, molto apprezzata dalla critica, era preceduta da un fondamentale saggio introduttivo che rivela la conoscenza, da parte del curatore, della lingua italiana e degli studi italiani in merito.

Michał Baliński (1794-1864), infine, più tardi noto come storico e pubblicista, nel 1817 pubblicò a Vilna il primo vasto saggio in polacco dedicato alla vita e all'opera del Boccaccio, che precede la sua traduzione della novella X 10 del *Decamerone* (di suo pugno doveva essere anche la traduzione della novella X 3, stampata ivi anonima l'anno successivo)⁵⁴. Vale la pena ricordare qui che al giovane Mickiewicz, tempo fa, fu attribuito senza fondamento il racconto *Karylla. Powieść litewska* (1819), pubblicato anonimo sulla stessa rivista, che costituisce dal canto suo un singolare rifacimento della novella IV 5 del *Decamerone*⁵⁵.

E adesso il quesito per noi, in questa sede, più importante: Mickiewicz e Cappelli. Negli studi finora pubblicati incontriamo casualmente il suggerimento che il poeta a quanto pare "poteva essere" allievo del Cappelli⁵⁶. Malgrado le ricerche condotte su vasta scala, finora non siamo riusciti a trovare nelle fonti prove inconfutabili della partecipazione del Nostro ai corsi italianistici del Cappelli. Tuttavia, oltre all'erudizione "italiana" del poeta, alla sua conoscenza della lingua italiana, ci sono altri indizi che ci autorizzano ad ipotizzare contatti diretti fra il Mickiewicz e il Cappelli.

Il Mickiewicz può aver incontrato il Cappelli per la prima volta già nel mese di settembre del 1815, durante la solenne inaugurazione del suo primo anno accademico presso l'Università di Vilna: la prolusione fu tenuta allora proprio dal pistoiese⁵⁷. Negli anni 1811-1817 questi rivestiva la carica di preside della facoltà presso la quale studiava il poeta. Dalle lettere degli amici al Mickiewicz risulta che il Cappelli (che compare spesso in questa corrispondenza) era un personaggio ben noto nell'ambiente dei Filomati⁵⁸. Ed infine colpiscono le evidenti coincidenze fra gli autori italiani che suscitano l'interesse del Cappelli e della sua cerchia e quelli più vicini al Mickiewicz (Dante, il Petrarca, il Tasso).

Tutto ciò, dunque, induce a credere che il giovane Mickiewicz, nella Vilna "italiana", abbia dovuto proprio a Luigi Cappelli la sua iniziazione italiana.

Ed infine la quarta delle possibilità di contatto con la letteratura italiana si presentò al Mickiewicz in virtù di relazioni letterarie indirette, mediate. La comparatistica tradizionale di solito prende in considerazione i rapporti diretti, bilaterali fra due letterature, rapporti consistenti di due componenti elementari: mittente e ricevente. Nei più recenti studi comparati delle letterature si rivelano invece sempre più fruttuose le ricerche su più

lunghe catene di fenomeni, composte di almeno tre anelli, e cioè di mittente, mediatore e ricevente⁵⁹. Tali relazioni plurilaterali, indirette, conducono alla costruzione di triangoli, di triadi di ricerca. Noi avemmo già occasione di verificare, e con profitto, tali costellazioni nell'ambito degli studi sui rapporti italo-polacchi nel Rinascimento e nelle epoche ad esso più prossime, prendendo in esame quattro triangoli: Italia - Ungheria - Polonia, Italia - Polonia - Slavia Orientale, Italia - Germania - Polonia e infine Spagna - Italia - Polonia⁶⁰.

Adesso, nei confronti del giovane Mickiewicz, occorrerà riprendere la triade Italia - Germania - Polonia. In questo caso specifico, nel quale la Germania svolge il ruolo di tramite fra l'Italia e la Polonia, si manifesta un fenomeno interessante, di rado messo in rilievo negli studi: oltre alle relazioni testo letterario - testo letterario, tradizionalmente esaminate nell'ambito della comparatistica, qui - perlomeno da un lato della "equazione" - compare il testo storico-critico, teorico o esteticoletterario⁶¹.

La mediazione della Germania fra l'Italia e la Polonia alle soglie del Romanticismo è stata ultimamente affrontata da noi in quanto specifico problema di studio degno dello *status* di questione scientifica a sé stante⁶². Grazie a ciò, l'atteggiamento del Mickiewicz in merito si inquadra nell'insieme di numerosi fatti affini.

Il giovane Mickiewicz arrivava agli scritti tedeschi con tre percorsi diversi: grazie alle ispirazioni universitarie; nel corso di letture private; durante le riunioni della Associazione dei Filomati⁶³. Per il tramite degli stessi percorsi, il poeta si avvaleva della mediazione tedesca. La via universitaria è rappresentata dal suo maestro, Leon Borowski, che doveva le sue conoscenze italiane non solo ai contatti diretti ma anche alle fonti indirette tedesche⁶⁴. Fra le letture del Nostro spiccavano le opere di Kazimierz Brodziński (1791-1835), che attingeva la sua erudizione italiana da autori tedeschi⁶⁵. Nei suoi interventi pubblici nella cerchia dei Filomati, il poeta più volte si è soffermato sugli scritti tedeschi trattanti anche di letteratura italiana (non mancavano, quindi, neanche le possibilità di contatto immediato con le opere tedesche)⁶⁶.

I primi incontri del Mickiewicz con la poesia italiana non erano sostenuti da una riflessione più generale di carattere storico e teorico. Soltanto le lezioni universitarie e soprattutto la conoscenza degli scritti storici, critici, teorici ed estetici tedeschi hanno consentito al poeta di capire il posto, il ruolo ed il significato degli autori italiani nel processo evolutivo della letteratura europea, di collocarli nell'ambito delle gerarchie dei fenomeni letterari mondiali, di sfruttarli nell'interesse del Romanticismo.

Lo si vede in modo palese nel già citato manifesto teorico del Romanticismo che apre il primo volume mickiewicziano. In questo saggio programmatico, la poesia italiana - come si è già detto - compare più volte, sempre sulla scia di autori tedeschi, dal poeta del resto indicati⁶⁷. Più di tutti egli doveva a Friedrich Bouterwek (1766-1828), allievo di Kant, professore all'Università di Göttingen, del resto ben noto pure in Boemia⁶⁸. Ma era anche debitore nei confronti delle lezioni berlinesi di August Wilhelm Schlegel (1767-1845), nonché dell'opera dell'antikantiano filosofo e teorico dell'estetica Johann August Eberhard (1739-1809). Inoltre Mickiewicz si richiama a Kazimierz Brodziński, allievo a sua volta di tedeschi⁶⁹.

Oltre a ciò, esiste ancora un piccolo episodio nell'ambito della mediazione tedesca fra la letteratura italiana e il Mickiewicz. Ebbene, Johann Samuel Kaulfuss (ca. 1780-1832), professore di storia e letteratura dell'antichità classica in uno dei licei di Poznań, fu il primo a mettere a confronto l'intero *Goffredo* polacco con la *Gerusalemme liberata* (1804)⁷⁰. Ed il Nostro - qui ne siamo sicuri - conosceva il libro contenente i risultati di tale confronto⁷¹.

Questo per quel che riguarda il periodo lituano della vita del Mickiewicz. Ma il cammino verso la letteratura italiana non si fermò durante il soggiorno del poeta in Russia. Anzi, le sue conoscenze sia della lingua, sia della letteratura italiana, proprio là si arricchirono. Purtroppo, per ora non siamo in grado di indicare con precisione le spinte di questo sviluppo. Ci sembra, però, che dopo studi particolareggiati si potranno individuare fra di esse i fenomeni già menzionati, come il ruolo degli italiani - questa volta residenti in Russia, nonché la mediazione - questa volta russa.

Infatti, negli studi talvolta si possono trovare vaghi accenni sparsi sui possibili contatti fra il Mickiewicz e gli italiani specie a Odessa, Mosca e Pietroburgo, sull'eventuale influenza esercitata sull'esule polacco dal letterato russo Avraam S. Norov (1795-1869), ammiratore appassionato di Dante, o dal principe Pëtr A. Vjazemskij (1792-1878), destinatario della canzone mickiewicziana attinta dal Petrarca⁷². Ma d'altra parte, anche nelle poesie del Mickiewicz composte in Russia le influenze italiane si incrociano con quelle tedesche, come ad esempio nei *Sonety krymskie*, dove costantemente presenti sono il Petrarca con i suoi sonetti ed il Goethe con le *Elegie romane*⁷³.

Così si delinea, per sommi capi, il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana. Cammino - com'è facile notare - molto variegato. Le cause di tale diversità si celano - cosa ovvia - nella biografia del poeta, ma traggono origine anche dal periodo storico, di transizione fra due epoche. Poiché tali periodi, che si distinguono per la straordinaria dinamica delle trasformazioni, impongono impegni particolari alle letterature straniere (nel nostro caso: la lotta del Romanticismo nascente con il classicismo illuminista), sono essi in misura maggiore rispetto alle fasi già mature delle epoche, ad offrire al comparatista un campo di studi estremamente fertile⁷⁴. Lo storico delle relazioni italo-polacche, invece, grazie al caso mickiewicziano, sta assistendo alla rinascita degli interessi per la letteratura italiana in Polonia, dopo l'Illuminismo assai poco ricco, da questo punto di vista, rispetto alle epoche precedenti, ad eccezione della fortuna straordinaria del teatro e del dramma italiano (la commedia dell'arte, il Metastasio, il Goldoni).

Il Mickiewicz dapprima - come ricordiamo - è arrivato ad un sonetto modellato sul Petrarca per il tramite di una versione francese. Dopo la mediazione tedesca, invece, egli si avvicinava all'Italia anche attraverso gli scrittori inglesi, fra cui domina il Byron. In tal modo, la successione delle mediazioni fra la letteratura italiana ed il poeta polacco rispetta l'ordine cronologico delle fascinazioni mickiewicziane per le letterature straniere moderne. Dunque non sembrerà, forse, esagerata la constatazione che la letteratura italiana in un modo o nell'altro raccoglie gli interessi del giovane Mickiewicz per le letterature straniere.

Per concludere, cediamo la parola allo stesso Mickiewicz. Il poeta, nell'ode dedicata a Joachim Lelewel' (1781-1861), dice del suo insigne maestro universitario: *A tak, gdzie się obrócisz, z każdej wydasz stopy/Żeś znał Niemna, żeś Polak, mieszkaniec Europy* (*Do Joachima Lelewela*, 1822, vv. 77-78)⁷⁵. In questi versi è racchiusa, in modo estremamente conciso, la questione delle tre patrie dell'eminente storico: quella natale o domestica, familiare e regionale; quella nazionale o politica; e quella culturale o universale. Ci sia concesso di parafrasare quelle parole in chiave autobiografica, per applicarle allo stesso Adam Mickiewicz. Ebbene, l'episodio presentato in questa relazione ci fa vedere come un polacco proveniente dalle rive del Niemen, grazie anche alla letteratura italiana, sta maturando come cittadino dell'Europa culturale.

Note

¹ A. MICKIEWICZ, *Uwagi nad "Jagiellonidą" Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, in IDEM, *Dziela*, vol. V, Warszawa 1950, pp. 160-161, 170-172 (qui compaiono anche il Boiardo e l'Ariosto). La recensione, presentata nel corso di due riunioni dell'Associazione dei Filomati (aprile-maggio 1818), apparve in stampa l'anno successivo, in una delle riviste di Varsavia («Pamiętnik Warszawski», 1819, 5).

² IDEM, *Przypomnienie. Sonet*, in IDEM, *Dziela*, vol. I, Warszawa 1948, p. 96. Il sonetto, presentato per ben due volte in riunioni dell'Associazione dei Filomati (maggio 1818, giugno 1819), apparve in stampa nel primo volume di poesie del Mickiewicz (1822). Cfr. Z. SZMYDTOWA, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955, pp. 143-144.

³ A. MICKIEWICZ, inc. *Jak te imiona błogi los spotyka...*, in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 330. La poesia, iscritta nell'album nell'agosto del 1821, apparve in stampa soltanto nell'edizione parigina delle opere mickiewicziane del 1880.

⁴ IDEM, *Przemowa* (più tardi: *O poezji romantycznej*), in IDEM, *Dziela*, vol. V, cit., pp. 184, 190-193, 195.

⁵ IDEM, *Grażyna. Powieść litewska*, apparsa in stampa nel secondo volume di poesie del Mickiewicz (1823), in IDEM, *Dziela*, vol. II, Warszawa 1948. Cfr. B. CHLEBOWSKI, «*Grażyna*» i jej stosunek do «*Jerozolimy*» Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego (1885), in IDEM, *Pisma*, vol. I, Warszawa 1912; Z. SZMYDTOWA, *Problematyka i kompozycja "Grażyny" na tle jej rodowodu literackiego* (1946), in IDEM, *Rousseau - Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, pp. 302-307; J. KRZYŻANOWSKI, «*Jeruzalem wyzwolona*» Tassa-Kochanowskiego a romantycy polscy, «Pamiętnik Literacki», 1966, 4, pp. 379-383.

⁶ A. MICKIEWICZ, *Dziady. Część IV*, apparsa in stampa nel secondo volume di poesie del Mickiewicz (1823), in IDEM, *Dziela*, vol. III, Warszawa 1948, p. 76, vv. 824-839.

⁷ IDEM, *Do Niemna*, in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 122. Il sonetto, composto nel 1822, apparve in stampa quattro anni dopo in una rivista di Varsavia («Dziennik Warszawski», 1826, 5) e, nello stesso anno, anche nell'edizione moscovita dei sonetti mickiewicziani (1826), sebbene in una versione notevolmente rimaneggiata e perfezionata. Cfr. Z. SZMYDTOWA (1955), cit., p. 144.

⁸ A. MICKIEWICZ, *Dziady. Część II*, apparsa in stampa nel secondo volume di poesie del Mickiewicz (1823), in IDEM, *Dziela*, vol. III, cit. Cfr. Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante*, «Pamiętnik Literacki», 1948, pp. 336-341.

⁹ A. MICKIEWICZ, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, scritto in Russia negli anni 1825-1827 e apparso in stampa a Pietroburgo (1828), in IDEM, *Dziela*, vol. II, cit. Cfr. J. KRZYŻANOWSKI, op. cit., pp. 383-385.

¹⁰ A. MICKIEWICZ, *Z Petrarki*. «Senuccio i' vo' che sappi» (Petr. I 89), inc. «Chcicie wiedzieć, co cierpię, równiennicy moi?», in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 165; IDEM, *Błogosławieństwo (Z Petrarki)*, inc.

"Błogosławiony rok ów, miesiąc i niedziela..." (Petr. I 47, inc. "Benedetto sia 'l giorno..."), in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 168; IDEM, *Z Petrarca*. "Chiare, fresche e dolci acque" (Petr. Canz. XIV), inc. "O jasne, słodkie, o przyste wody...", in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., pp. 214-216. La canzone è corredata dell'annotazione "Osta-fiewo 1827", indicante il podere del principe Pётр A. Wjazemskij nei pressi di Mosca. I sonetti apparvero a stampa nell'edizione moscovita dei sonetti mickiewicziani (1826), la canzone invece - nell'edizione di Pietroburgo delle poesie del Mickiewicz (1829). Cfr. Z. SZMYDTOWA (1955), op. cit., pp. 144-158.

¹¹ *Sonetto del Petrarca*, inc. "Levomi il mio pensier in parte ov'era..." (*Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze w Albumie Moszyńskiego*, Warszawa 1993, pp. 26, 30).

¹² A. MICKIEWICZ, *Dziela*, vol. I, cit., p. 158.

¹³ IDEM, *Alla donna Giovanna. Do D.D.*, inc. "Moja pieszczotka gdy w wesolej chwili..." (*Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu*, cit., p. 41), in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 151.

¹⁴ *Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu*, cit., pp. 80-89, 137-139, 213-216, in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., pp. 205-209. La traduzione apparve in stampa nell'edizione di Pietroburgo delle poesie mickiewicziane (1829). Cfr. Z. SITNICKI, op. cit., pp. 337, 348-349; W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem - Dante e le sue opere in Polonia. Bibliografia critica con una introduzione storica*, Toruń 1957, p. 118; Z. SZMYDTOWA (1955), op. cit., pp. 158-174.

¹⁵ A. MICKIEWICZ, *Konrad Wallenrod*, cit. Cfr. Z. SITNICKI, op. cit., pp. 348-349; *Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu*, cit., p. 215.

¹⁶ A. MICKIEWICZ, *Konrad Wallenrod*, cit., p. 65.

¹⁷ Z. SUDOLSKI, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, p. 192.

¹⁸ Cfr. A. E. ODYNIEC, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski i M. Dernałowicz, voll. I-II, Warszawa 1961, passim; Z. SUDOLSKI, op. cit., passim.

¹⁹ Ibidem, p. 392.

²⁰ Cfr. A. E. ODYNIEC, op. cit., passim; Z. SUDOLSKI, op. cit., passim.

²¹ *Un autografo romano di A. Mickiewicz e altri documenti inediti*, «Ricerche Slavistiche», IV, 1955-1956.

²² Cfr. W. BRUCHNAŁSKI, *Reminiscenze w "Panu Tadeuszu" z Homera, Wergiliusza i Tassa*, «Pamiętnik Towarzystwa im. Adama Mickiewicza», II, 1888, passim; S. WINDAKIEWICZ, *Prolegomena do "Pana Tadeusza"*, Kraków 1918, pp. 203-209; J. KRZYŻANOWSKI, op. cit., pp. 385-388.

²³ Cfr. Z. SITNICKI, op. cit., passim; I. CHRZANOWSKI, *Kilka podobieństw między "Dziadów częścią III" a "Boską Komedją"*, «Przegląd Powszechny», 1921, I.

²⁴ G. MAVER, *Mazzini e Mickiewicz*, «Ricerche Slavistiche», IV, 1955-1956.

²⁵ K. KUYAMA, *Sonety Mickiewicza a sonet rosyjski w dobie Romantyzmu*, Stęszew 1996.

²⁶ M. DERNAŁOWICZ - K. KOSTENICZ - Z. MAKOWIECKA, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, p. 55; Z. SUDOLSKI, op. cit., p. 16.

²⁷ A. KIJOWSKI, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972, p. 84.

²⁸ M. DERNAŁOWICZ - K. KOSTENICZ - Z. MAKOWIECKA, op. cit., p. 53.

²⁹ Ibidem, pp. 83, 85, 143, 225, 279, 288, 315, 325, 369.

³⁰ Cfr. per es. L. BOROWSKI, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, opr. S. Buśka-Wroński, Warszawa 1972, p. 172.

³¹ Ibidem, pp. 21, 70-71, 73-74, 171-172, 176, 182-185.

³² A. E. ODYNIEC, op. cit., vol. I, p. 258.

³³ L. BOROWSKI, *"Zale Tassa" z Lorda Byrona, poety angielskiego*, «Dziennik Wileński», 1820, I, pp. 213-219, 311-315.

³⁴ Cfr. *Archiwum Filomatów*, parte I (voll. I-V), parte 2 (voll. I-III), parte 3 (voll. I-II), Kraków 1913-1934; *Archiwum Filomatów*, opr. Cz. Zgorzelski, vol. I, Wrocław 1973; *Archiwum Filomatów*, opr. Z. Súdolski, vol. I, Warszawa 1997.

³⁵ W. KUBACKI, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*, in IDEM, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

³⁶ Cfr. le note 1 e 2.

³⁷ T. TASSO, *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*. Przekładania Piotra Kochanowskiego, Sekretarza J.K.M. Z przyłączeniem "Rozprawy obejmującej uwagi nad poezją polską, życiopismo Torquata Tassa, rozbiór i przekład 'Jeruzolimy wyzwolonej' Pawła Czaykowskiego, Wrocław 1820:

³⁸ *Archiwum Filomatów*, parte I: vol. II, Kraków 1913, p. 37; vol. III, Kraków 1913, p. 170; vol. IV, Kraków 1913, pp. 318, 352; *Korespondencja Filomatów (1817-1823)*, opr. M. Zielińska, Warszawa 1989, pp. 378, 380.

³⁹ *Archiwum Filomatów*, parte I, vol. III, cit., p. 168.

⁴⁰ A. KAUPUŻ, *Z dziejów "Goffreda" na Litwie (Tasso-Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z r. 1825)*, in AA.VV., *W kręgu "Goffreda" i "Orlanda"*. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, 4-6 kwietnia 1967), Wrocław 1970; M. DERNAŁOWICZ - K. KOSTENICZ - Z. MAKOWIECKA, op. cit., pp. 414-415, 426; A. E. ODYNEC, op. cit., vol. II, pp. 97-98.

⁴¹ W. KUBACKI, op. cit., p. 23.

⁴² Cfr. in questo volume anche la relazione di Dorota PAWLAK:

⁴³ P. TARENGHI, *Odorum libri IV: Quarum singulae singulis Horatianis tam metris, quam versibus respondent. Accedit Epodon Liber eodem modo elaboratus*, Wilno 1805; *La morte d'Achille ed i giuochi funebri al suo sepolcro*. Canti terzo e quarto del Poema di Quinto Calabro, tradotti dal testo greco in ottava rima dall'abate Paolo Tarenghi Romano, Vilna 1806; *I quattordici canti del poema di Quinto Calabro o sia del supplemento alla "Iliade"*. Tradotti dal testo greco in ottava rima dall'abate Paolo Tarenghi Romano, pubblico attuale professore di letteratura latina nella Imperiale Università di Vilna, voll. I-II, s. I e 2. (ma: Vilna 1807 oppure 1808).

⁴⁴ A. MICKIEWICZ, *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra "Śmierć Achillesa"*, in IDEM, *Dziela*, vol. V, cit., pp. 122-124. Cfr. K. MEŻYŃSKI, *Gofryd Ernest Grodecki, profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974, pp. 242-243.

⁴⁵ *Archiwum Filomatów*, parte 2, vol. II, Kraków 1921, p. 326.

⁴⁶ Cfr. in italiano il recente articolo di P. MARCHESANI, *Per una storia della fortuna del Cesarotti in Polonia: il "Karton" (1820) di Władysław Ostrowski*, in AA.VV., *Filologia e letteratura nei paesi slavi*. Studi in onore di Sante Gracioti, a c. di G. Brogi Bercóff, M. Capaldo, J. Jerkov Capaldo, E. Sgambati, Roma 1990, p. 751.

⁴⁷ S. GLIXELLI, *O nauce języków romańskich w Wilnie 1781-1832*, "Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie", VII, 1919-1921 (1922), pp. 160-164.

⁴⁸ *Saggio sulla filosofia delle lingue* dell'abate Melchior Cesarotti Padovano, illustrato con note e pubblicato per uso degli amatori della lingua italiana, Vilna 1808. Cfr. P. MARCHESANI, l. cit.

⁴⁹ *Scelta di poesie italiane* per uso di coloro che si dedicano allo studio della lingua italiana nell'Università Imperiale di Vilna, Vilna 1809; *Scelta di prose*, Vilna 1827.

⁵⁰ L. CAPPELLI, *Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti*, "Dziennik Wileński", 1806, 2, pp. 276-286; IDEM, *Petrarch uważany jako poeta, filolog, moralista*. Rzecz na posiedzeniu akademickim Uniwersytetu Imperatorskiego Wileńskiego dnia 15 listopada 1816 roku czytana w języku francuskim, "Dziennik Wileński", 1817, 5, pp. 118-150.

⁵¹ "Avrei ancora desiderato servirmi di qualche canzone e sonetto del tenero e delicato Petrarca; ma non ho potuto qui procurarmene alcun esemplare" (*Scelta di poesie italiane*, cit., p. non num. 5).

⁵² J. SĘKOWSKI, Z "Boskiej Komedji" Danta Allighieri o Piekło pieśń III, z poprzednią wiadomością o życiu i pismach tego autora, «Dziennik Wileński», 1817, 6, pp. 473-492.

⁵³ T. TASSO, *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*. Przekładania Piotra Kochanowskiego, Sekretarza JKM, voll. I-II, Wilno 1826.

⁵⁴ M. BALIŃSKI, O życiu i pismach Jana Bokkacyjusza / Giovanni Boccaccio/, «Tygodnik Wileński», 1817, 4, 89, pp. 145-160; Z "Dekameronu" Jana Bokkacyjusza Nowella X Dnia X, «Tygodnik Wileński», 1817, 4, 91, pp. 177-192; Z "Dekameronu" zwanego Królem Galeolem Jana Bokkacyjusza. Dnia dzieśiątego powieść trzecia. Natan i Mitrydanes, «Tygodnik Wileński», 1818, 5, 113, pp. 241-251.

⁵⁵ Karylla. Powieść litewska, «Tygodnik Wileński», 1819, 7, 139, pp. 329-343 (ne esiste anche una traduzione italiana: A. MICKIEWICZ, *Due leggende. Żywilla e Karylla*, traduz. di A. Colocci, Roma 1879). Durante la discussione sulla presente relazione, mi è stato fatto notare come omissione grave che ho dimenticato questa... dipendenza del giovane Mickiewicz. Mi sono stupito di tale rimprovero, dato che conoscevo sia il parere corretto in materia, più volte espresso proprio da chi mi ha pubblicamente biasimato (K. ŻABOKLIKI, *La fortuna del Boccaccio in Polonia*, in AA.VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a c. di F. Mazzoni, Firenze 1978, p. 398; IDEM, *Giovanni Boccaccio*, Warszawa 1980, pp. 382-383; IDEM, *Giovanni Boccaccio*, in IDEM, *Da Dante a Pirandello. Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Varsavia-Roma 1994, p. 18), sia lo studio che ha definitivamente dissipato l'attribuzione ipotetica errata (S. PIGOŃ, *Sprawa o autorstwo "Karylli"* (1931), in IDEM, *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*, Kraków 1947). Non volendo, però, davanti all'uditorio - composto in gran parte da giovani - mettere a nudo un tale tipo di "discussione" scientifica sleale, riprovevole, che dovrebbe essere una volta per sempre respinto, quella volta ho assunto su di me tutta la responsabilità, rispondendo umilmente - come ricordano gli ascoltatori attenti - che non ero in grado di spiegare come mai avevo potuto commettere una trascuratezza così seria...

⁵⁶ Cfr. per es. S. SZMYDOWA (1955), op. cit., p. 143; P. MARCHESANI, l. cit.

⁵⁷ L. CAPPELLI, *O źródłach i zasadach prawa kanonicznego*. Rzecz na posiedzeniu publicznym. Uniwersytetu Imperatorskiego Wileńskiego czytana w języku francuskim dnia 25 września 1815, «Dziennik Wileński», 1815, 2, pp. 348-383. Cfr. P. CHMIEŁOWSKI, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, wyd. trzecie popraw., vol. I, Warszawa 1901, pp. 50-51.

⁵⁸ *Archiwum Filomatów*, cit., passim.

⁵⁹ J. ŚLASKI, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce Renesansu (Obserwacje komparatystyczne)*, in IDEM, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce Renesansu. Szkice komparatystyczne*, Warszawa 1991, pp. 302-303, 306-311, 320-321.

⁶⁰ IDEM, *Italia, Ungheria e Polonia al tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento (Proposte di ricerca)*, in AA.VV., *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, a c. di V. Branca, Firenze 1973; IDEM, *Il "triangolo aureo" italo-polacco-ungherese all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, «Rivista di Studi Ungheresi» 1989; IDEM, *Baronio, Botero e Tasso in Polonia e nella Slavia Orientale*, «Europa Orientalis», IV, 1987; IDEM, *Iz istorii italskano-polsko-vostočnoslawjanskich literaturnych swjazej XVI-XVIII vekov*, «Sovetskoe Slavjano-vedenie» 1991, 2; IDEM, *Italia-Germania-Polonia. Un capitolo delle relazioni letterarie multilaterali al tempo dell'Umanesimo rinascimentale*, in AA.VV., *Il Rinascimento in Polonia*. Atti dei colloqui italo-polacchi 1989-1992, a c. di J. Żurawska, Napoli 1994; IDEM, *Polonia-Italia-Europa. Prospettive europee delle relazioni letterarie italo-polacche all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in AA.VV., *La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia*, a c. di S. Graciotti, Firenze 1995.

⁶¹ IDEM, *Polski "Orland" i "Goffred" wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*, «Barok», 1995, 2, passim.

⁶² IDEM, *Kilka uwag o pośrednictwie Niemiec między Włochami a Polską u progu Romantyzmu*, in AA.VV., *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, pod red. J. Z. Lichańskiego, B. Schultze i H. Rothego, Warszawa 1997.

⁶³ Ibidem, p. 171 e passim.

⁶⁴ Ibidem, pp. 169-171.

⁶⁵ Ibidem, pp. 166-168.

⁶⁶ Ibidem, pp. 172-173.

⁶⁷ A. MICKIEWICZ, *Przemowa*, cit., p. 193. Cfr. P. CHMIEŁOWSKI, *Estetyka Mickiewicza*, Lwów 1898, pp. 76-77; J. ŚLASKI (1997), op. cit., pp. 172-174.

⁶⁸ F. BOUTERWEK, *Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit*, voll. I-XII, Göttingen 1801-1819.

⁶⁹ J. ŚLASKI (1997), op. cit., pp. 167-168, 173.

⁷⁰ J. S. KAULFUSS, *Über den Geist der polnischen Sprache und Literatur. Eine Einleitung in die polnische Literaturgeschichte für Deutsche*, Halle 1804, pp. 82-86, 172, 203-205. Cfr. J. ŚLASKI (1997), op. cit., pp. 161, 175.

⁷¹ A. MICKIEWICZ, *Franciszek Karpiński*, in IDEM *Dziela*, vol. V, cit., pp. 3, 420 (il saggio apparve per la prima volta in russo, nella rivista «Moskovskij Telegraf», XV, 1827, pp. 367-372).

⁷² Cfr. per es. *Mickiewicziana w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego w Bilburgu*, cit., pp. 215-216. Cfr. anche in questo volume la relazione di Wanda GASPEROWICZ.

⁷³ J. ŚLASKI (1997), op. cit., p. 160.

⁷⁴ IDEM, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce Renesansu*, cit., pp. 318-320.

⁷⁵ A. MICKIEWICZ, *Do Joachima Lelewela*, in IDEM, *Dziela*, vol. I, cit., p. 110.

Dorota Pawlak
Università di Venezia

La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz

"Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque"
Orazio, *Ars Poetica*.

1. Gli anni di studio di Mickiewicz (1815-1819) all'Università Imperiale di Vilna appartengono all'epoca del più grande sviluppo di questa università come importante centro di scienza e di cultura polacca. Questo ateneo fu fondato dal re Stefan Batory nel 1578 sotto il nome di Accademia di Vilna e diretto dai gesuiti in derivazione dal loro "collegium". Piotr Skarga e Jakub Wujek ne furono i primi rettori. Riformata nel 1780 dalla Commissione dell'Educazione Nazionale, fu ribattezzata "Scuola Generale" del Granduca-to Lituano. Dopo le spartizioni della Polonia (Vilna venne incorporata nella Russia come capitale della provincia) fu trasformata nel 1803 in una moderna università per volere dello zar Alessandro I, con il polacco come lingua d'insegnamento. Questo fu possibile grazie agli sforzi di due persone, i cui nomi sono legati per sempre alla storia dell'educazione polacca in Lituania: Adam Czartoryski e Tadeusz Czacki. Grazie al personale impegno del provveditore Czartoryski, ebbe inizio un'azione, pianificata e concordata col rettore, di reclutamento di professori stranieri che finì per costituire la base della fama e del valore dell'università. Tra i diciotto professori onorari, ben quindici si erano già distinti in diversi atenei stranieri, come ad esempio il professor Cappelli - dell'Accademia Pisana, Groddeck - dell'Associazione Reale di Gottinga, Saunders, che già aveva insegnato all'Accademia di Pietroburgo e a quella di Stoccolma (KURYŁO-OMELLA-NIUK 1993, p. 18).

L'Università era divisa in quattro facoltà: 1) scienze morali e politiche (teologia, storia, diritto), 2) medicina, 3) facoltà fisico-matematica, 4) lettere. Dal 1805 operava la tipografia¹ di Józef Zawadzki, che pubblicava libri non solo in polacco, ma in varie altre lingue (francese, latino, greco, tedesco, italiano, inglese, russo, lituano, prussiano e polacco), sia a spese del proprietario (ad esempio *Grammatica inglese* di B. Haustein - 500 copie), sia a spese degli autori (ad esempio *Pauli Tarenghi Odarum Libri IV* in 12 - 1000 copie) (*Materiały...* 1935, II, p. 376). I professori solevano dare alle stampe presso questa tipografia le loro opere ad uso degli studenti e così l'università costituiva il più grande ed importante istituto per la divulgazione di libri. Durante soli sei anni (1816-1822) la libreria universitaria mise a disposizione 131 000 manuali e altri libri per ca. 18 000 studenti. Tra i 182 titoli, 98 si riferivano alle lingue (tra cui 26 in polacco e i rimanenti in latino, francese, italiano, tedesco, greco, russo, ebraico) (KOSMAN 1981, p. 49).

2. Quando Mickiewicz si immatricolò all'Università (29 IX 1815), era rettore il famoso matematico, astronomo e filosofo Jan Śniadecki (1807-1815), portavoce dell'empirismo di D'Alembert e di Locke. L'Università viveva, allora, di idee illuministiche che erano state introdotte dallo stesso rettore e da suo fratello, Jędrzej Śniadecki.

Nella prima metà del XIX secolo Vilna aveva circa 30 000 abitanti ed il numero di persone legate all'università era di ca. 1500 tra studenti, professori ed impiegati. Questo gruppo così numeroso e significativo proveniente dall'università formava la base dell'intelligenza dell'epoca e tra le sue file c'erano giovani studenti come Adam Mickiewicz, Tomasz Zan, Józef Jeżowski, Franciszek Malewski, Onufry Pietraszkiewicz, destinati a diventare la prima generazione d'intellettuali polacchi a prendere pienamente coscienza dell'importanza dell'istruzione raggiunta: da loro fu fondata nel 1817 l'Associazione dei Filomati, amici del sapere.

Gli studenti avevano la possibilità di seguire le lezioni di professori sia polacchi che stranieri, titolari di varie cattedre. Valgano ad esempio Franck e Bojanus - professori di medicina; Groddeck - professore di lingua e letteratura greca; Cappelli - professore di diritto civile e penale e di lingua e letteratura italiana.

Joachim Lelewel, arrivato come studente all'Università di Vilna nel 1804, così scrive al fratello:

Preti, gioventù e persino ebrei frequentano lezioni dove viene insegnato tutto: fisica, chimica, storia naturale, botanica, agronomia, matematica, astronomia, architettura, anatomia, chirurgia, medicina, veterinaria, logica con metafisica, filosofia morale, diritto civile e penale, economia politica, storia, letteratura greca, latina, russa, e lingue [...]².

3. Anteriormente alla prima metà del XIX secolo non si può parlare né di uno studio scientifico sulle lingue romanze, né dell'esistenza di una cattedra di filologia romanza a Vilna, anche se la conoscenza del francese e dell'italiano era molto diffusa ed ambedue le lingue venivano in qualche modo insegnate all'ateneo. Lo studio scientifico della lingua francese cominciò all'Università di Vilna nel 1797 (BIELIŃSKI 1899, II, p. 12), mentre quella italiana undici anni più tardi. L'italiano era meno diffuso a Vilna, come del resto dappertutto, rispetto al francese. Ad ogni modo il numero di persone che leggevano in italiano doveva essere abbastanza cospicuo, se venivano stampati a Vilna libri in questa lingua. L'italiano si diffuse non solo tramite i libri, ma anche attraverso il contatto diretto con la colonia italiana della città. La gioventù universitaria, che aveva la possibilità di sentire parlare in italiano per le strade di Vilna e conosceva i capolavori della letteratura italiana, cominciò a richiedere lezioni di questa lingua all'università.

La metodica nell'insegnamento delle lingue romanze moderne era in quel tempo molto avanzata all'università di Vilna. Ne abbiamo testimonianza nel libro di M. Jakubowicz *O sposobie uczenia języków*, Moritz, Wilno 1826 (GLIXELLI 1921, p. 165). Tale metodica comprendeva l'uso della madrelingua nell'insegnamento delle lingue straniere e consigliava la lettura di libri in madrelingua come un buon mezzo didattico. L'autore dice che solo la pratica insegna la lingua, però non la insegna in modo approfondito, mentre la grammatica non insegna la lingua, però alla pratica aggiunge l'approfondimento. Inoltre

aggiunge che lo studio pratico della lingua è piacevole e lo studio della grammatica spiacevole. Se perciò tutti e due gli aspetti fossero riuniti e se le spiegazioni grammaticali fossero ripartite a piccole dosi su tutto il tempo delle esercitazioni pratiche, allora, forse, le nozioni grammaticali perderebbero la loro spiacevolezza.

Se tali principi venivano presi in considerazione nell'insegnamento delle lingue, i risultati dell'insegnamento delle medesime dovevano essere eccellenti e la conoscenza dell'italiano e del francese doveva essere molto diffusa e profonda. Questa era la condizione per poter conoscere le rispettive letterature che grazie alla tipografia di Zawadzki godevano di popolarità e fama all'università.

Le autorità dell'ateneo acconsentirono volentieri alla richiesta della gioventù universitaria di lezioni d'italiano e cominciarono le trattative per ingaggiare Pietro De Angelis³, che però fallirono a causa delle esagerate pretese del candidato.

4. Il primo professore ad insegnare lingua e letteratura italiana all'Università di Vilna fu un italiano nativo di Pistoia, il già citato Luigi Cappelli (1776-1838), valente studioso, laureato in giurisprudenza. Egli cominciò la carriera accademica nel 1797 a Pisa tenendo lezioni di diritto. Poi si trasferì a Vilna, dove per 28 anni fu professore di diritto civile e penale, per 24 anni insegnò lingua e letteratura italiana ed infine diritto canonico e storia ecclesiastica.

Il Cappelli fu raccomandato al rettore Stroynowski, che nel 1804 cercava candidati per i posti liberi all'Università di Vilna, dal famoso tipografo Giovanni Fabbri, dal direttore del Museo di Storia Naturale e della zecca reale di Firenze, da un professore onorario dell'Università di Pisa e da un membro dell'Università di Vilna. Forte di tali raccomandazioni mandò a Vilna una dissertazione di diritto scritta in latino. Il 25 agosto del 1804 fu nominato professore ordinario di diritto civile e penale.

Il giovane professore ventottenne sperimentava le proprie forze anche nell'ambito della critica letteraria. Nel 1806 pubblicò nella «Gazzetta Letteraria di Vilna» un giudizio lusinghiero sulla traduzione italiana di una parte del poema di Quinto Calabro *La morte d'Achille* fatta da Paolo Tarenghi, anch'egli professore a Vilna⁴.

Luigi Cappelli cominciò ad insegnare lingua e letteratura italiana dal 1808 alla Facoltà di Lettere ricevendo una speciale remunerazione e doveva certamente godere di una certa stima come professore, se fu eletto preside della facoltà di Lettere. Ricoprì talè carica dal 1811 al 1817 e dal 1827 al 1832.

Il Cappelli si mise ad insegnare la propria lingua nativa con competenza ed un visibile fervore, dato che già nel 1809 pubblicò per l'uso degli studenti che seguivano il corso d'italiano una raccolta di poesie (*Scelta di poesie italiane per uso di coloro che si dedicano allo studio della lingua italiana nell'Università Imperiale di Vilna*, tipogr. Zawadzki, Vilna 1809). Questa *Scelta di poesie* comprende i seguenti testi: Metastasio *Olimpiade*, Alfieri *Virginia*, Ariosto *Orlando Furioso* c. VI, VII, Filicaia *Canzone a Giovanni III Re di Polonia*, Monti *La Bellezza dell'Universo*, Tasso *La Gerusalemme Liberata* c. II, Mazza *Odi all'Armonia*, *La Discordia Civile*, poema dell'autore dell'antologia. I testi sono preceduti da una lettera dedicatoria ad Anna Radziwill.

Diciotto anni più tardi il Cappelli pubblicò una scelta di prose (*Scelta di prose*, Zawadzki, 1827) che comprende: Castiglione *Il Cortegiano* I, Boccaccio *Decameron* VIII 3, X 10, Della Casa *Il Galateo*, Guicciardini *Storia d'Italia* I, Alberto Lollio *Orazione della eccellenza e dignità della lingua toscana*, Paolo Frisi *Elogio del Galileo*, Machiavelli *Storie fiorentine* I. Ovviamente il Cappelli parlava di questi autori anche nelle sue lezioni universitarie, ma bisogna dire che questa antologia contribuì indubbiamente a divulgare la conoscenza della lingua e della letteratura italiana a Vilna e la sua stesura è un indiscutibile merito dell'autore.

Due saggi di Cappelli inseriti nel «Dziennik Wileński» («Giornale di Vilna») dimostrano la sua buona conoscenza della letteratura italiana. Il primo di questi articoli *Wiadomość o życiu i pismach hrabiego Wiktora Alfieri da Asti* (Notizie sulla vita e sugli scritti del conte Vittorio Alfieri da Asti) è stato stampato tre anni dopo la morte di questo poeta⁵. Invece l'altro saggio *Petrarch uważany jako poeta, filolog i moralista, rzecz na posiedzeniu akademickim Uniwersytetu Imperatorskiego Wileńskiego dnia 15 listopada 1816 roku czytana w języku francuzkim* (Il Petrarca poeta e il filosofo morale, discorso letto in lingua francese alla conferenza accademica all'Università Imperiale di Vilna il 15 novembre 1816) è più approfondito e più lungo. L'autore utilizzava prevalentemente le seguenti opere: Crescimbeni *Istoria della volgar poesia*, Tiraboschi *Storia della letteratura italiana*, Ginguene *Histoire littéraire de l'Italie*.

Cappelli sperimentava le proprie forze anche nell'ambito della poesia. Le poche poesie che sono state stampate provano che questo professore di lingua e letteratura italiana non era privo di talento poetico. Molto riuscito è il sonetto scritto per il rettore Stroynowski in occasione della lezione inaugurale di Jan Franck, *In occasione dell'orazione inaugurale letta dal consigliere e professore Giovanni Pietro Franck... il dì 29 Novembre 1804 Sonetto offerto a S.E. Monsignor Stroynowski*.

In ogni caso le ambizioni letterarie di Cappelli dovevano essere grandi se aveva inserito in *Scelta di poesie* un suo poema, *La Discordia Civile*, composto di 226 poesie in terzine (GLIXELLI 1921, p. 162).

Nel 1808, ad opera del Cappelli, fu pubblicato in italiano presso la tipografia di Józef Zawadzki, il famoso trattato di Melchiorre Cesarotti *Saggio sulla filosofia delle lingue, illustrato con note e pubblicato per uso degli amatori della lingua italiana*, la sua opera linguistica più importante, ma mai pubblicata negli atenei all'estero. Il saggio e le idee proposte dall'abate Cesarotti erano molto ammirati dal professor Cappelli, ma purtroppo l'opera, molto innovativa per i suoi tempi, tanto che non erano mai stati scritti prima saggi simili, passò quasi del tutto inosservata in Polonia.

Facendo la presente ricerca non ho trovato in nessun dizionario linguistico polacco il minimo cenno attinente alle proposte linguistiche cesarottiane.

Il professor Cappelli, durante il giubileo dei 250 anni dell'Università (1828), presentò delle poesie d'occasione in latino e in italiano.

Da notare che nonostante la sua lunga permanenza (1804-1838) in Lituania non imparò mai la lingua polacca. Le sue pubblicazioni venivano stampate in italiano, in francese e in polacco (quest'ultime sono state tradotte da: L. Rogalski e Wal. Pietkiewicz), men-

tre durante le lezioni usava due lingue: il francese ed il latino («Biblioteka Warszawska» 1910, I, p. 377).

5. Gli studi ecclesiastici di Melchiorre Cesarotti (1730-1808) presso il seminario di Padova furono molto importanti per la sua formazione come letterato. La conoscenza della cultura francese contemporanea e dei problemi che in essa si dibattevano, come ad esempio la teoria sull'origine del linguaggio di Condillac e De Brosses, ebbero molta influenza sulle sue teorie linguistiche e letterarie e sulle sue concezioni estetiche e critiche.

A Padova il Cesarotti acquisì una conoscenza altrettanto profonda della cultura italiana contemporanea e dei dibattiti intorno al problema della lingua che si svolgevano allora, negli anni successivi alla pubblicazione del *Nuovo Vocabolario della Crusca* (1717), quando l'Italia si stava aprendo al nuovo verbo illuministico e mostrava le prime esigenze di novità e modernità.

Negli anni cinquanta del Settecento il Cesarotti scrisse un dialogo dal titolo *Homines historiones* (in *Opere*, XXXI), titolo da intendersi nel senso dispregiativo di "ciarlatani". In questa importante opera compare già la sua polemica contro la pedanteria dei grammatici e degli imitatori pedissequi dei classici.

6. Il *Saggio sulla filosofia delle lingue* si compone di quattro parti. Nella prima, polemica, il Cesarotti combatte le opinioni sulle lingue nate dai pregiudizi e che ne limitano lo sviluppo: ad esempio quelle che proclamavano la superiorità di una lingua sulle altre. Una famosa asserzione del Cesarotti recita che "niuna lingua originariamente non è né elegante né barbara, né pienamente e assolutamente superiore ad un'altra" (CESAROTTI 1808, p. 8).

Molto interessanti sono anche le osservazioni sui rapporti tra il dialetto dominante e la lingua, e tra l'uso della lingua parlata e quello della lingua scritta. Il dialetto è solo lo strumento espressivo della lingua parlata che segue l'uso e non è preceduta dal pensiero e dall'arte. La lingua scritta, invece, non può seguirne l'uso, perché la scelta delle parole e delle locuzioni deve essere legittimata dalla ragione e perché, avendo come destinatario un pubblico diverso, è diretta da arte e regola.

Nella seconda parte, teorica, del *Saggio* tratta dei principi che debbono guidare la ragione nel giudicare della lingua scritta; nel perfezionarla; e nel farne il miglior uso. La polemica, molto viva nel Settecento, si nutre di due esigenze diverse: quella della prosa francese che vuol essere lucida, chiara, razionale, e quella della poesia italiana, fantasiosa e con libertà espressiva. Il Cesarotti, accogliendo il pensiero del Condillac, vagheggia una soluzione intermedia: non vuole una lingua eccessivamente logica e precisa; ma non vuole neppure una libertà sfrenata rifiutando; ad esempio, le inversioni latineggianti del Boccaccio. In nome dei diritti del gusto il Cesarotti afferma che la collocazione delle parole si deve ispirare non solo ai principi della chiarezza, ma soprattutto alle esigenze della bellezza e dell'armonia.

Nella terza parte, normativa, si espongono le regole di cui deve servirsi uno "scrittore giudizioso nell'usare le varie parti della lingua". Secondo il Cesarotti le lingue non sono destinate ai grammatici, ma all'uso della nazione, la quale è "il solo tribunal competente" per lodare i pregi e biasimare i difetti delle scritture. Non c'è bisogno - secondo il nostro autore - di consultare il Vocabolario della Crusca, definito un "archivio delle parole", per trovare i termini adatti. La lingua letteraria, non possedendo una quantità di vocaboli, deve acquisire nuovi termini dalla lingua nazionale come "primo fonte". Possono arricchire la lingua anche i dialetti, quando forniscono termini noti o intelligibili a tutta la nazione (CESAROTTI 1973, p. 80).

Nella quarta parte, infine, il Cesarotti applica i principi teorici alla lingua vera e propria e traccia allo stesso modo una specie di profilo di storia della lingua italiana. Lo scrittore sostiene che il dialetto fiorentino deve la sua fortuna non ad una sua intrinseca bellezza, ma al fatto di essere stato reso illustre dai tre grandi trecentisti: Dante, Boccaccio e Petrarca. C'era già stato un primo fondo della lingua italiana costituito dai Siciliani e dagli ingegni più alacri delle altre terre della penisola; un nucleo che, però, fu assorbito nell'area fiorentina, grazie all'opera dei tre scrittori più grandi del Trecento.

In tal modo il Cesarotti, tentando di conciliare il principio della libertà dello scrittore con quello dell'autorità dei grammatici, ci dà la chiara dimensione dei principi illuministici della sua proposta linguistica, che era estremamente stimolante in un momento di crisi profonda della cultura italiana.

Anche se il *Saggio* è un'opera più pratica che filosofica, tuttavia il Cesarotti si riallaccia a quanto era stato affermato dai filosofi sensisti francesi (Condillac e De Brosses), che sostenevano l'origine naturale, onomatopeica del linguaggio: l'uomo cioè dà agli oggetti nomi analoghi al suono che gli stessi oggetti comunicano meccanicamente ai sensi.

Altra affermazione che il Cesarotti riprende da Condillac è il legame profondo esistente tra linguaggio e comunità umana; il rapporto cioè tra lingua e pensiero, per cui, evolvendosi la società civile e il pensiero umano, è necessario che anche il linguaggio muti e si evolva.

Conseguenza logica di queste teorie sull'origine del linguaggio è quindi l'affermazione, in opposizione ai puristi, che nessuna lingua è più pura delle altre, nessuna è perfetta e che le lingue europee possono solo servire ad arricchire, ma non a corrompere la lingua italiana. Anzi, il Cesarotti arriva ad auspicare addirittura un unico linguaggio europeo.

7. Il *Saggio sulla filosofia delle lingue* fu pubblicato la prima volta a Vicenza, nel 1785, col titolo di *Saggio sopra la lingua italiana*. Nel 1788 si ebbe una seconda edizione vicentina, sempre con lo stesso titolo. La terza e definitiva edizione uscì nel 1800, a Pisa, quando il *Saggio* fu ristampato nel I volume delle *Opere* col nuovo titolo di *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana con varie note, due rischiamenti e una lettera*.

L'edizione universitaria di Vilna fu pubblicamente elogiata dallo stesso rettore, Jan Śniadecki⁶, che elogiò anche il professor Cappelli per il vantaggio che gli studenti poteva-

no trarre dalle osservazioni profonde e filosofiche sulla lingua, necessarie, a suo giudizio, anche per perfezionare la lingua polacca.

Intanto la critica italiana aveva definito l'opera del Cesarotti come la più complessa e geniale intorno ai problemi del linguaggio. D'altra parte, essa è anche un documento fondamentale della cultura nel trapasso tra illuminismo e romanticismo. L'opera si può porre idealmente sulla stessa linea del *De vulgari eloquentia* (1303) di Dante e delle *Prose della volgar lingua* (1525) del Bembo, come documento della presa di coscienza di un momento di sviluppo del gusto e degli ideali linguistico-letterari.

8. C'è chi suppone che Mickiewicz abbia in quegli anni frequentato come studente le lezioni di lingua e storia della letteratura italiana del Cappelli. Sebbene non esistano delle documentazioni di tale materia nel programma dei suoi studi⁷, possiamo immaginare che la lingua italiana fosse una materia facoltativa accanto alle altre lingue come il latino, il greco, il tedesco, l'inglese ed il francese da lui certamente seguite. Sappiamo di certo che proprio a Vilna ha conosciuto bene la poesia italiana e che leggeva le opere del Petrarca nelle traduzioni francesi. In seguito, facendo le sue traduzioni, avrebbe utilizzato di solito testi in originale, cioè in italiano. Mickiewicz, che usava mettere sotto i titoli polacchi le parole iniziali in italiano; ha tradotto tra l'altro due sonetti e una canzone di Petrarca, giudicati da F. Faleński superiori all'originale (SZMYDTOWA 1955, p. 145).

D'altra parte la lingua italiana era diffusa in Lituania; a Vilna si trovava una colonia italiana e proprio il professor Cappelli fu il primo ad insegnare italiano e storia della letteratura italiana. Grazie a lui gli studenti e probabilmente anche lo stesso Mickiewicz poterono conoscere Tasso, Ariosto e Alfieri. Una certa luce sulla conoscenza dell'italiano tra i Filomati è gettata dalla lettera in francese del 1822 di Maryla (l'amata di Mickiewicz) a T. Zan, nella quale la donna rivela che Adam si occupava ancora della lingua italiana (KUBACKI 1949, p. 23).

Il 14 dicembre del 1818, durante una seduta dell'Associazione dei Filomati, Mickiewicz lesse la sua analisi della traduzione di Quinto Calabro, poeta epico greco del IV secolo d.C., *La morte di Achille* (*Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabry śmierć Achillesa*) (DERNAŁOWICZ, KOSTENICZ, MAKOWIECKA 1957, p. 109).

Un anno più tardi il giovane Mickiewicz donò alla biblioteca della Società dei Filomati *I quattordici Canti del poema di Quinto Calabro tradotti dal testo greco in ottava rima dall'abate Paolo Tarenghi Romano, presso Giuseppe Zawadzki Stampatore di detta imperiale Università di Vilna*; pubblicato su una bella carta in due eleganti volumi con custodia rilegati in marocchino (DERNAŁOWICZ, KOSTENICZ, MAKOWIECKA 1957, p. 165).

9. In conclusione, a quei tempi esisteva un notevole interesse per la lingua e la cultura italiana nella città di Vilna e questo sia per la presenza di una comunità italiana che vi risiedeva per motivi non attinenti alla cultura, sia, e a maggior ragione, per la presenza della fiorente università nella quale, tra gli altri, insegnavano intellettuali italiani di spicco. Ci sembra quindi probabile che il giovane Mickiewicz, intellettuale vivace e curioso,

che visse in quel periodo a Vilna e che per di più frequentò l'università, abbia avuto proprio in questa città un primo approccio con la lingua e la cultura italiana, approccio che avrebbe in seguito convenientemente sviluppato nei modi che tutti sappiamo.

Bibliografia

- BEAUVOIS D., *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803-1832*, t. I, Fundacja Jana Pawła II - Rzym, Redakcja Wydawnictw KUL - Lublin 1991.
- «Biblioteka Warszawska». Pismo miesięczne, poświęcone nauce, literaturze, sztukom, sprawom społecznym, Ogólnego zbioru tom 277, t. I (microfilm), 1910, p. 377.
- BIELIŃSKI J., *Uniwersytet Wileński*, Druk W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1899-1900.
- CESAROTTI M., *Saggio sulla filosofia delle lingue, illustrato con note e pubblicato per uso degli amatori della lingua italiana*, tipogr. di G. Zawadzki, Vilna 1808.
- CESAROTTI M., *Saggio sulla filosofia delle lingue e altri scritti*, a cura di F. Caliri, Paralelo 38, Reggio Calabria 1973.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, voll. XXIV (C), XXXIII (D), Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, Roma 1980.
- Dal Muratori al Cesarotti*, vol. IV: *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, R. Ricciardi (Verona, Tip. Valdonega), Milano-Napoli 1960.
- DE DAUGNON F. F., *Gli italiani in Polonia dal IX secolo al XVIII. Note storiche. Con brevi cenni genealogici, araldici e biografici*, voll. I-II, Plausi e Cattaneo, Crema 1905-1906.
- DERNAŁOWICZ M., KOSTENICZ K., MAKOWIECKA Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1823*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- GLIXELLI S., *O nauce języków romańskich w Wilnie 1781-1832*, «Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie», t. VII, 1921, pp. 152-166.
- Indice Biografico Italiano*, 2a edizione corretta ed ampliata, a cura di T. Nappo, K. G. Saur, München 1997.
- KALLENBACH J., *Adam Mickiewicz*, Wydanie trzecie ozdobione czternastoma ilustracjami, dzieło uwieńczone nagrodą Polskiej Akademii Umiejętności, t. I, Wydawnictwo Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Lwów-Warszawa-Kraków 1923.
- KOSMAN M., *Uniwersytet Wileński 1579-1979*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981.
- KUBACKI W., *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949.
- KURYŁO-OMELIANIUK J., *Profesorowie Uniwersytetu Wileńskiego w latach 1803-1832*, Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1993.
- MARCHESANI P., *Per una storia della fortuna del Cesarotti in Polonia: il Karton (1820) di Władysław Ostrowski*, in *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Gracioti*, a cura di G. Brogi Bercoff, M. Capaldo, J. Jerkov Capaldo, E. Sgambati, Carucci Editore, Roma 1990.

Materjały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego w Wilnie z lat 1805-1865 zebrał Tadeusz Turkowski, t. I, J. Zawadzki, Wilno 1935.

SZMYDTOWA Z., *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

ŚNIADECKI J., *Pisma rozmaite Jana Śniadeckiego, tom II zawierający Zagaienia i rozprawy w Naukach*, J. Zawadzki, Wilno 1814.

Note

¹ Originariamente nel 1547 il palazzo della tipografia era in possesso di Jan Hozjusz, il fratello del cardinale Stanisław. Negli anni 1552-1631 si succedettero vari proprietari ed infine nel 1631 il palazzo diventò proprietà dell'Accademia e venne trasformato in tipografia accademica. Questa tipografia divenne una delle più grandi e forse la più grande officina editoriale del paese. Nel 1804 aveva undici presse da stampa; quella postgesuita - la pressa della Commissione dell'Educazione a Varsavia - possedeva quattro presse; quella degli scolopi ugualmente quattro; quella famosa di Gröll cinque (*Materjały...* 1935, II, p. 369). Dopo le spartizioni della Polonia però, la tipografia decadde molto e le sue cattive condizioni di manutenzione causarono diversi problemi all'università. Dopo la catastrofe dello stato polacco e dopo qualche anno della devastante conduzione economica degli occupanti, la vecchia officina andò completamente in rovina. Il 24 agosto del 1805 J. Zawadzki ne entrò in possesso firmando un accordo con l'università e tale contratto rimase valido fino al novembre del 1828.

² *Listy Joachima Lelewela*, t. I, Poznań (Żupański) 1878, cit. in KALLENBACH 1923, p. 16.

³ Pietro De Angelis (Napoli 1784 - Buenos Aires 1859) studioso, traduttore, letterato, pubblicista. Dal 1811 insegnò grammatica italiana in casa Murat, famiglia nobile di Napoli; nello stesso anno fu nominato professore di geografia locale e di storia presso la Reale scuola politecnica e militare napoletana, di cui fu anche consigliere d'istruzione e vicebibliotecario. Durante l'esilio in Europa acquistò fama di letterato. Nel 1826 giunse a Buenos Aires, fondò *El Conciliador*, nel 1828 aprì l'Ateneo argentino con una scuola di tipo inglese, la *Escuela Lancastriana*. Contribuì alla stesura della relazione di un progetto di statuto riguardante la ristrutturazione della università di Buenos Aires (*Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, pp. 295-300).

⁴ Paolo Tarenghi, nativo di Roma, fatto venire a Vilna dal rettore Stroynowski come professore di lingua e letteratura latina, fu dal medesimo in seguito licenziato perché *sukienkę duchowną mocno szargał w Wilnie, prowadząc życie wysoce niemoralne* ("sporcava tanto l'abito talare conducendo a Vilna una vita altamente immorale") (BIELIŃSKI 1899, III, p. 350). Pubblicò la traduzione della continuazione dell'*Iliade* di Quinto di Calabria (o di Smirne) intitolata *I quattordici canti del Poema di Quinto Calabro o sia del Supplimento alla Iliade, tradotti dal testo greco dall'abate Tarenghi*, Zawadzki 1806 (GLIXELLI 1921, p. 160). I canti del poema sono preceduti da poesie indirizzate a vari personaggi, prevalentemente professori, come ad esempio: G. B. Resta, L. Cappelli, J. Franck, J. Śniadecki, T. Jundziłłowa, E. Grodeck, M. Ogiński, L. Plater.

⁵ «Dziennik Wileński», t. II, 1806, pp. 276-286. Cappelli scriveva gli articoli in francese e li faceva tradurre in lingua polacca (GLIXELLI 1921, pp. 152-161).

⁶ ŚNIADECKI 1814, p. 104: "Il professore ha pubblicato per uso degli studenti un'antologia dei più famosi scrittori italiani diffondendo così tante originali bellezze di cui splende questa letteratura. È un'importante favore per la nostra gioventù che l'opera classica del famoso Cesarotti sulla filosofia delle lingue, sia stata qui stampata per iniziativa proprio di questo professore, perché in essa gli studenti possono trovare delle osservazioni profonde e veramente filosofiche sulla lingua, necessarie anche per la coltivazione, il giudizio e il perfezionamento della lingua polacca".

⁷ DERNAŁOWICZ, KOSTENICZ, MAKOWIECKA 1957, pp. 82, 94, 104, 129.

La scoperta di Mickiewicz in Italia: un mito letterario? Il caso della critica democratica in Toscana (1830-1846)

1. Alcune considerazioni d'ordine generale.

Se è vero che le ricognizioni storico-bibliografiche dedicate ai rapporti tra Italia e Polonia hanno registrato da tempo i nomi più o meno celebri di chi, da Mazzini a Tommaseo, da Giotti a Montazio, da Tenca a Cattaneo, nel Risorgimento si è interessato alla cultura polacca, la maggior parte di quei loro scritti è rimasta praticamente sconosciuta, a volte spersa in appunti, lettere o progetti non realizzati. La mera consapevolezza della loro esistenza ha così rafforzato nei decenni quel senso di comunità ideale – attraverso le “anime dei grandi” – tra i nostri due paesi, senza tuttavia andare oltre una narcisistica ammirazione dei vati, verrebbe quasi da dire nello spirito del prof. Pimko in *Ferdydurke*.

Vale quindi la pena, in questa ricorrenza mickiewicziana, di verificare quanto la cultura dell'Italia preunitaria abbia voluto recepire del Romanticismo polacco, attraverso il suo più grande e noto rappresentante, e quanto invece abbia preferito rigettare o ignorare. Cercheremo così di ricomporre in un quadro il più possibile unitario passioni e idiosincrasie di due generazioni di critici, nei decenni in cui – terminate le battaglie e la vivacità della prima generazione romantica – ci si poneva il problema di un'arte nuova, più rispondente all'urgenza delle lacerazioni politiche nella nostra penisola.

Un primo dato di rilievo, su cui in genere non ci si è soffermati, è che le tracce di un interesse attivo verso Mickiewicz sono riscontrabili solo in *alcune* aree dell'Italia preunitaria: la Firenze di Tommaseo e di Giampietro Vieusseux, la Trieste slavofila della «Favilla», la Venezia di Manin (ma solo attraverso la presenza di Tommaseo), e la Milano del ventennio 1840-1860, rivivificata da una intensa attività giornalistica. Dunque zone politicamente e culturalmente significative, marcate dalla presenza di attivi sostenitori degli ideali risorgimentali e repubblicani. Le nostre riflessioni si concentreranno sull'esperienza toscana, che contribuì in maniera rilevante alla conoscenza delle opere del poeta. Un altro fatto paradossale, ma certo di non minore significato, è che il primo saggio sul poeta scritto da un italiano comparirà solo nel '38 su una rivista dell'emigrazione polacca in Inghilterra (*Mazzini*: 94, pp. 3-43). Per una prima pubblicazione nella nostra penisola occorrerà attendere il '42 (MONTAZIO 1842) (del resto un rimaneggiamento dal francese) e perfino il '46 per un profilo originale e a tutto tondo (GIOTTI 1846).

Malgrado la messe di pronunciamenti critici della stampa francese sugli *Avi* e il forte impatto emotivo del *Livre des pèlerins polonais* (in Francia ne comparvero due versioni a poca distanza l'una dall'altra) negli anni trenta, a parte l'instancabile Mazzini, nessun italiano parve voler concedere attenzione pubblica alla letteratura polacca e al suo più significativo rappresentante. Il fatto è tanto più paradossale in quanto del *Libro dei Pellegrini polacchi*, pieno di echi familiari per tanti nostri proscritti, le traduzioni italiane furono addirittura quattro, tra il '34 e il '35: edizioni di bassa tiratura, oggi praticamente introvabili¹, di cui una stampata a Lugano e due senza l'indicazione del luogo. Tutte senza l'indicazione del nome del traduttore. Questo dato è un'eloquente testimonianza dell'interesse verso il poeta polacco da parte della nostra cultura, tanto più che nel corso del secolo il suo "evangelo della Polonia" (TOMMASEO 1939, p. 98) diverrà il vero *best-seller* polacco nel nostro paese, venendo successivamente ripresentato per ben sei volte da varie riviste del nord e del centro (cfr. BERSANO BEGEY 1949, p. 85) e ispirando perfino parte del "mistero" di Arrigo Boito e Franco Faccio *Sorelle d'Italia* (1862).

Quale fu quindi la causa del silenzio della nostra critica? A tarpare le ali dei cattolici bastarono il breve sul *Livre des Pèlerins* (ottobre 1833) e il decreto pontificio dell'aprile '48 sui due volumetti di lezioni al Collège de France? (MICKIEWICZ W. 1877, pp. 106-107). Perché in Italia si comincerà a scrivere del poeta solo dopo il suo insediamento nella cattedra al Collège de France? Un segno di questo vuoto interpretativo sarà poi riscontrabile nei toni di celato imbarazzo con cui verrà accolta nel '48 la sua Legione: quando l'autore del *Pan Tadeusz* verrà ripetutamente esaltato piuttosto come il "Dante polacco" e l'apostolo degli slavi, che come un grande interprete del Romanticismo europeo.

2. L'entourage fiorentino degli anni trenta.

Poco prima che la bufera dell'insurrezione di novembre sconvolgesse le coscienze dei democratici italiani, ad accorgersi di un'ignota realtà polacca fu il gruppo dell'«Antologia». Il Ciampi era tornato in Toscana da ormai otto anni, ma solo nel '27, dopo l'arrivo di Tommaseo a Firenze, la rivista di Vieusseux, espressione di un liberalismo pragmatico e riformista, parve cogliere la necessità di occuparsi della *Pologne et des Polonais* con un'ampia recensione dei *Mémoires* di un aristocratico trapiantato a Firenze, M. Ogiński. Nel 1830 comparve un secondo articolo, *Sullo stato di inciviltà dell'attuale Regno di Polonia*. Proprio il suo autore, Bernard Zaydler, un altro polacco-fiorentino, in un suo successivo testo avrebbe accennato a Mickiewicz e al *Wallenrod*, paragonandolo alle opere dei "più brillanti ingegni europei" (ZAYDLER 1831: 2, p. 56)².

È molto probabile che le discussioni con Zaydler (cfr. TOMMASEO 1938, p. 110) e Ciampi, che aveva guidato Mickiewicz e Odyniec durante la loro visita a Firenze nell'autunno '29 (cfr. BILIŃSKI 1979), possano aver gettato il seme dell'interesse di Tommaseo per la cultura polacca: in ogni caso nel '31 il dalmata, che da tempo esaltava la questione slava e andava pubblicando vari articoli sulla cultura illirica, era già pronto a esaltare la comunanza di obiettivi dell'insurrezione con la lotta dei popoli europei. Nel *Polen-*

lied da lui composto a Sebenico nel luglio i polacchi venivano infatti chiamati "[...] stirpe di prodi che [...] per ogni oppresso pugna / e per la patria e per me stesso" (PIRJEVEC 1977, p. 31).

La corrispondenza di Vieusseux testimonia d'altro canto come nel corso di quell'anno ci si rivolgesse proprio all'*entourage* dell'«Antologia» per cercare dati e informazioni sulla situazione a Varsavia: la scelta dell'editore ginevrino fu tuttavia il silenzio, forse per la mancanza di informazioni di prima mano o per le pressioni della censura, e ciò nonostante il fatto che si esortasse la sua rivista a pubblicare un articolo sulla "notte di novembre", suggerendone perfino il nome dell'autore, Gabriele Pepe³. L'unico accenno alla Polonia fu costituito quindi dalla pubblicazione, ormai dopo la disfatta, di una lettera del 1625, sicuramente fornita da Sebastiano Ciampi, del mercante G. B. Titi sulla distruzione della città di Jaroslaw. Nei suoi toni drammatici ci pare riecheggiare un vago richiamo all'attualità: "Dicon li vecchi che in Polonia mai sia stato né un simil fuoco né una simil perdita, della quale e l'Alemagna e l'Italia si dorrà" (*Antologia* 44, dicembre 1831, pp. 53-54).

A simili confuse aspettative darà risposta nel 1833 *Italia e Polonia*, un opuscolo in cui Tommaseo polemizzava con la condanna dell'insurrezione da parte di Gregorio XVI, testo che tuttavia verrà dato alle stampe solo nel 1835⁴. Il critico aveva pubblicato sulla rivista di Vieusseux recensioni sul Ciampi⁵, profittandone tra l'altro per richiamare il "nome di Polonia [che] porta ormai seco indivisibile l'idea di tante sventure, tante glorie e tante speranze" (*Antologia* 44, marzo 1831, p. 122): non è escluso che avesse anche avuto intenzione di scrivere a favore della "rivoluzione polacca" (si potrebbe così intendere un polemico passo di una sua lettera a Mickiewicz, apparsa sulla «Fratellanza dei Popoli» (TOMMASEO 1849)), ma che la prudenza di Vieusseux o le forbici del censore avessero impedito la cosa. Meno chiaro è invece il suo rapporto con l'opera letteraria del bardo polacco: il dalmata rinunciò infatti anche a presentare ai suoi lettori il *Livre des Pèlerins polonais* e la martirologia degli *Avi*⁶, comparsi in francese nel '33 (sul «Polonais») e nel '34: del resto proprio nella primavera del 1833 l'«Antologia» era stata costretta a cessare le pubblicazioni, anche a causa di un articolo sul dispotismo russo in Polonia⁷.

In quegli anni era assai vivo in Toscana l'interesse verso i tentativi di riforma religiosa di ispirazione francese. È quindi ben comprensibile come all'indomani della sconfitta dell'insurrezione il *Livre des pèlerins polonais* aprisse uno squarcio sull'ignoto mondo polacco soprattutto ai seguaci di Lamennais e Saint-Simon. Nell'autunno '33 il libro fu fatto leggere dal Tommaseo agli allora saintsimonisti Giuseppe Montanelli e Silvestro Centofanti⁸. Non è un caso che una richiesta di informazioni sulla Polonia venisse rivolta a Vieusseux proprio da un'altra seguace livornese di Saint-Simon⁹. Sedici anni dopo un altro ex simpatizzante del gruppo e intimo amico del Tommaseo, l'abate R. Lambruschini, avrebbe accolto Mickiewicz in Santa Croce con un commosso sermone, stilizzato sul *Libro dei pellegrini polacchi* (cfr. BIANCHI 1848, p. 900). Già nel '34 il loro anonimo traduttore italiano aveva posto l'accento sui legami tra il libro del "profeta di Polonia" e le *Parole di un credente* di Lamennais, "sacerdote novello della nostra libertà", insistendo sulla "ci-

vile virtù" e sui "sani precetti" del testo polacco per "i pellegrini italiani" e "i popoli d'Italia", che da essa sarebbero stati "certamente infervorati d'amore per la loro patria, accesi d'odio contro i tiranni [...], e confortati dalla speranza più viva per la rigenerazione di quella" (*Traduttore* 1834, pp. 3-6). Il libro dovette quindi coinvolgere intensamente, anche se in maniera "sommersa" il mondo cattolico: ciò che sappiamo del suo presunto traduttore (l'aristocratico marchigiano Giacomo Ricci, segretario del nunzio pontificio a Vienna nel '26, attivo a Parigi nel '34¹⁰, che fu in contatto con Vieuksseux almeno dagli anni quaranta)¹¹, confermerebbe questa tesi.

Il testo mistico di Mickiewicz dovette comunque interessare anche altre schiere di lettori: va notato che lo stesso Vieuksseux provvide a ordinarlo appena tre mesi dopo la sua uscita¹². Se qualche abbonato al suo Gabinetto avesse cercato ulteriori informazioni sul "poeta guerriero" di Polonia, avrebbe inoltre avuto a disposizione articoli e recensioni delle sue opere comparsi in Francia («Le Globe», «Le Polonais», «Le Temps», «La Revue Européenne», «Le National», «La Revue des Deux Mondes» ecc.), ancora oggi conservati nell'archivio fiorentino. L'editore ginevrino non ritenne tuttavia necessario (come era successo per l'insurrezione del '30-31) dedicare attenzione al bardo polacco-lituano sulle pagine dell'«Antologia». Forse riteneva che l'unico ad apparire qualificato a scriverne fosse Tommaseo, mentre questi se ne astenne, vuoi a causa della chiusura della rivista, vuoi per le sue riserve sulle altre opere del poeta.

La corrispondenza e il diario di Tommaseo sono una prova della sua commossa lettura del *Livre des Pèlerins polonais*, tradotto nel 1833 dall'amico Montalembert (TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932: I, p. 263; TOMMASEO 1939, pp. 98, 103, 213). Durante l'esilio parigino avrebbe poi condiviso con Mickiewicz i contatti con gli stessi salotti e ambienti (i saintsimonisti, Montalembert, Buchez, Ballanche): dopo il loro primo incontro nel '35, se ne sarebbe dichiarato entusiasta ("Semplice, franco: parola colorata, affetto spedito. [...] Conoscere Mikiewicz [sic] a Parigi gli è come cogliere una viola in Siberia" (TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932: I, p. 263)¹³. Nei cinque anni trascorsi in Francia (1834-39), ombroso collaboratore del «Polonais» di Plater nel 1835¹⁴, egli avrebbe tuttavia lasciato ancora da parte i temi polacchi. Da tempo ci sono noti i problemi caratteriali che rendevano difficili i rapporti con la *Wielka Emigracja*, ai suoi occhi "leggiera, [...] ostentatrice e [...] avveduta a speculare sulle proprie sventure" (TOMMASEO 1974, p. 180)¹⁵. Il silenzio nei confronti dell'autore degli *Avi* non può tuttavia essere imputato né a incomprensioni personali né tanto meno a un'eccessiva cautela politica, estranea del resto al suo temperamento.

Come è noto, Tommaseo era fortemente ancorato agli ideali cattolici, costante riferimento della sua estetica: essi potevano costituire l'unico antidoto allo scetticismo, "malattia di una generazione, di un popolo, di gran parte d'Europa"¹⁶. Il suo approccio al Romanticismo fu sempre critico e venato di residui classicisti: "Il romanticismo nostro - aveva dichiarato nel '28 - è quel d'Omero, d'Anacreonte, e di Saffo; di Virgilio di Dante e di Manzoni; è la poesia della verità, della virtù, dell'amore, della natura"¹⁷. Proclamava infatti una letteratura nazionale a carattere morale, manzonianamente ispirata dal vero

e dalla "morale possibilità", e talmente epurata da ogni vena fantastica, da stigmatizzare perfino Ariosto e Tasso per "le loro fantasie" ¹⁸.

Si capisce quindi come l'interesse verso Mickiewicz negli anni trenta fosse generato da un equivoco. L'esaltazione del dalmata nasceva infatti dalla sola lettura delle *Księgi Pielgrzymstwa i Narodu Polskiego*. Nelle memorie di quel periodo il poeta polacco viene ripetutamente paragonato a Lamennais e al suo seguace Montalembert: tuttavia è "più semplice scrittore perché più poeta" (TOMMASEO 1974, p. 66), non si lascia cogliere dall'enfasi e dall'ira, esprime la sua fede con la "semplicità della preghiera" (TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932: I, p. 262 e TOMMASEO 1939, p. 103). Si manifesta qui, potenziato dalla contrapposizione tra genuinità slava e artificiosità occidentale, l'ideale romantico di una poesia di ispirazione biblica, ma insieme vivificata e resa più accessibile da un innesto con la tradizione popolare. Il *Libro dei pellegrini polacchi* aveva inoltre il pregio di fondere l'amore per le proprie tradizioni con la fraternità sovranazionale: la sua mancanza di artificiosità, di formalismo, la sua fede non incrinata dal dubbio ne facevano un rigido modello cui Tommaseo avrebbe guardato qualche anno dopo nelle sue *Iskrice*. È intuibile quindi che in questa griglia interpretativa, che accentuava herderianamente il carattere "popolare" della letteratura e vedeva nel poeta l'interprete fedele dell'afflato religioso della sua nazione, non vi fosse gran posto per le altre opere dell'autore dei *Sonetti di Crimea* caratterizzate da elementi di un romanticismo più nordico, che potevano richiamare proprio quei modelli schilleriani e byroniani osteggiati dal critico.

Gli unici fuggevoli riferimenti alla poesia di Mickiewicz compariranno infatti solo molto più tardi, con una condanna senza appello, che si basava ormai su una contrapposizione tra Slavia meridionale e settentrionale: polacchi e russi si lasciavano infatti ammalare da "quella noia arrabbiata, quell'orgoglio infernale, quella meditata e fredda perversità di pensieri" dello "zoppo titano di Scozia" (TOMMASEO 1867, p. 559): come Puškin, V. Hugo o Guerrazzi anche il poeta polacco imitava Byron, "anima inaridita dai propri ardori" (TOMMASEO 1862, p. 150). Un riferimento evidente alla blasfema ribellione di Konrad nella *Wielka improwizacja*, i cui tratti byroniani - esaltati dalla critica francese, la Sand in testa - avrebbero messo in imbarazzo più di un censore italiano di Mickiewicz: basti pensare al Mazzini del '38 e ai suoi equilibrismi interpretativi del dramma. Né d'altra parte poteva sembrare possibile a Tommaseo un confronto critico con le lezioni al Collège de France, su cui si teneva comunque informato attraverso la stampa francese (PIRJEVEC 1977, p. 89): troppo marcata ne era l'ottica polonocentrica, troppo eterodosso l'afflato mistico del poeta, per non parlare poi della sua esaltazione della figura di Napoleone (altro motivo di imbarazzo per molti italiani). In questo senso il tentativo di far accogliere la Legione polacca nelle file della Repubblica di Venezia e la citata lettera aperta al poeta sulla «Fratellanza dei Popoli» nel maggio '49¹⁹, sono solo un'ennesima testimonianza della difficoltà di una reale intesa con Mickiewicz, nel tentativo di spingere i polacchi a comprendere il rischio di una sottovalutazione del potenziale positivo, morale, culturale e politico, offerto dagli slavi del sud.

3. La stampa liberale fiorentina degli anni '40. Montazio e Giotti.

Dopo la partenza di Tommaseo da Firenze si dovrà aspettare oltre un decennio perché la stampa toscana (e italiana) dedichi attenzione all'autore del *Pan Tadeusz*, da qualche anno discusso professore di letterature slave al Collège de France²⁰. Nel 1842 su «Mondo Contemporaneo», silloge di compilazioni straniere a carattere biografico-letterario e geografico, diretta dall'ex collaboratore dell'«Antologia» Eugenio Albèri, apparve un profilo del poeta polacco, pubblicato a Parigi appena un anno prima da Louis de Loménie²¹. Il traduttore, Enrico Valtancoli (pseud. Montazio [1817-1886]), mazziniano di formazione, sarebbe divenuto di lì a poco una figura di spicco tra i democratici fiorentini, animando con le sue posizioni spesso radicali e anticlericali il dibattito letterario e politico degli anni Quaranta (cfr. DE GUBERNATIS 1879, pp. 733-735 e DELLA PERUTA 1979, pp. 284). Il suo approccio verso l'opera di Mickiewicz fu palesemente di seconda mano (si veda la replica di un'inesattezza del Loménie a proposito di *Grażyna* [p.292], rimarcata quattro anni dopo da Giotti): non sembra che abbia sentito il bisogno di scorrere il volume delle *Oeuvres* da poco tradotte da Ostrowski o controllare i riferimenti ad articoli della stampa francese. Per rendere più accessibile l'articolo al lettore italiano, vi inserì invece delle interpolazioni, riguardanti sia il poeta polacco sia la riflessione critica sulla sua opera. Alcune di esse – quali la messa in rilievo del ruolo benefico, quasi iniziatico del suo *Grand tour* in Italia nel '29 (p. 283), del suo incrollabile patriottismo o l'esaltazione di una fratellanza naturale tra Italia e Polonia, derivata dal loro comune passato di discordie e lotte fratricide (p. 285) – saranno riprese nel corso del secolo da altri critici italiani. Seguendo l'originale francese, Montazio accentuò anche il parallelo tra l'arte e la vita di Mickiewicz, identificandolo *tout court* con Konrad; ma non tanto nel senso del profetismo mistico esaltato dal Mazzini nel '38, quanto per poter giustificare con maggior efficacia l'immagine del Loménie di un «Byron cattolico del Nord». Un elemento di innovazione rispetto all'originale francese è invece costituito da alcune riflessioni a carattere estetico: da una parte il riferimento all'opposizione tra poesia «soggettiva» e «oggettiva» del Romanticismo tedesco, già fatta propria da Mazzini nei primi anni trenta (per Montazio Mickiewicz è un poeta «soggettivo»; accanto a grandi come Dante, Alfieri, Lamartine e Byron), dall'altra la *reportatio* del saggio di George Sand *Sur le drame fantastique*, apparso nel '39 sulla «Revue des Deux Mondes». Siamo quindi su una linea interpretativa assai diversa da quella del Tommaseo: il democratico Montazio sorvola rapidamente sui *Libri della Nazione polacca*, mettendo invece in risalto il «maggior lavoro» del poeta, *Gli avi*. In essi – come aveva notato con entusiasmo la Sand – nemmeno Dante e Goethe avrebbero potuto descrivere con più efficacia le visioni tra cielo e inferno (p. 295). Tra i vari contributi critici italiani su Mickiewicz, questo è uno dei pochi che faccia *esplicito* riferimento all'importante saggio della scrittrice francese. In Italia gli elementi fantastici del dramma, estranei alla tradizione romantica di casa nostra, venivano in genere rigettati o ignorati: la critica si lascerà piuttosto impastoiare dalla ricerca del «Vero» e da un accanimento investigativo verso gli elementi storici o autobiografici nella vicenda di Gustaw-Konrad. Il riferimento al fantastico è quindi qui un fattore marginale e di momenta-

neo eclettismo per Montazio, impegnato altrove a "sceverare il vero dal falso nella storia" e a battersi mazzinianamente per un dramma storico che non fosse "più [...] la rappresentazione delle gesta di un individuo ideale, senza nazionale carattere, senza l'impronta di un'epoca"²².

Discusso protagonista di trent'anni di giornalismo a Firenze, in Francia, a Milano e Torino (fu tra l'altro direttore della «Rivista Contemporanea»), Montazio collaborò e diresse la «Rivista» (il titolo si modificò poi in «Rivista di Firenze» e «Rivista Indipendente»), periodico che per quasi un decennio si impegnò in una battaglia di rinnovamento nel campo della "letteratura, arti e teatri". Sensibilmente influenzato dagli ideali estetici mazziniani, esso promuoveva un'estetica a carattere sociale. Tema dibattuto fin dai suoi primi numeri fu la definizione dell'"arte nuova", fatto assai importante in un periodo in cui, scomparsi i grandi protagonisti, sembrava essersi inaugurata l'era dei loro epigoni. Montazio avrebbe curato la rubrica teatrale, condividendo l'interesse della generazione postromantica per il dramma storico, ma opponendosi ad una passiva imitazione di Manzoni o dei modelli francesi²³. Si capisce quindi come il suo interesse per Mickiewicz non potesse essere che effimero: quando nel '48 dirigerà il quotidiano radicale «Popolano», sul poeta polacco pubblicherà solo una nota biografica non priva di inesattezze, seguita da brani del *Libro dei pellegrini polacchi*²⁴.

Anche attraverso la collaborazione con Dall'Ongaro e Tenca (che nel '47 vi avrebbe ristampato il saggio *Sulla letteratura slava*)²⁵ «La Rivista» andava proponendo un'apertura alle letterature europee attraverso scritti critici e traduzioni²⁶, seguendo così la linea di apertura inaugurata in Toscana dall'«Antologia» (per merito anche del Mazzini e Tommaseo). A occuparsi di Mickiewicz fu un suo successivo direttore, Napoleone Giotti (pseud. di Carlo Jouhaud [1803-1897]), poliedrico autore di libretti d'opera, drammi e romanzi nonché traduttore²⁷, lo stesso che nell'aprile '48 avrebbe accolto Mickiewicz con un entusiastico e fiorito discorso²⁸. Il giornalista vi curò due cicli di articoli nella rubrica *Studi sulle letterature straniere*, il primo dedicato a Schiller (1845), il secondo, altrettanto ampio, a Mickiewicz, nell'estate dell'anno dopo. Fu questa la prima assunzione al Parnaso italiano del poeta polacco, conosciuto in sordina – come abbiamo visto – nel quindicennio precedente: non ci stupisce quindi il fatto che il testo sia stato poi ampiamente riportato dal *Mémorial de la Légion polonaise* di W. Mickiewicz (MICKIEWICZ W. 1877, pp. 397-404). Significativo è inoltre l'anno in cui esso apparve, lo stesso della tragica *rabacja* galiziana, di cui si era discusso con fervore anche in Toscana²⁹, e in cui era finalmente stata pubblicata a Lugano anche la terza parte di *Sul dramma storico*, il saggio in cui Mazzini faceva esplicito riferimento agli *Avi* (Mazzini: I, p. 327)³⁰. Non è improbabile che Giotti fosse al corrente dell'impegno dimostrato dall'autore di *Fede e Avvenire* e dai suoi collaboratori – come A. Melegari – per tradurre vari testi di Mickiewicz: sembra suffragare questa ipotesi il preannuncio (a quanto pare mai realizzatosi) della pubblicazione a Losanna di tutte le sue opere in italiano (GIOTTI 1846, p. 203). Un altro elemento che dovette stimolare la stesura dell'articolo fu probabilmente la necessità di commentare la recente pubblicazione delle lezioni pargine, discusse con scalpore in Francia.

In realtà a interessare il giornalista fiorentino non erano tanto le dichiarazioni messianiche di Mickiewicz, riportate attraverso il resoconto che ne aveva fatto Lèbre sulla «Revue des Deux Mondes»: gli premevano assai più i poemi storici *Grażyna* e *Konrad Wallenrod*, di cui riportava in traduzione ampi brani (pp. 190-191). Un segno tangibile del suo entusiasmo non era solo l'accostamento del polacco a Schiller, esaltato dalla critica romantica italiana come incarnazione dell'ideale di poeta-patriota, ma anche l'inserimento dell'opera mickiewicziana nell'alveo della letteratura europea (i cui antesignani erano per lui non solo Dante e Foscolo, ma anche Parini e Alfieri). Come in Montazio, i particolari biografici della prigionia e l'esilio ("battesimo di genio e di sventura") assumevano la valenza di un'iniziazione, mentre l'intenso legame con le voci della nazione, realizzato grazie a un pellegrinaggio "framezzo al popolo pollacco" (p. 182), permetteva di proporla l'opera come modello di rinnovamento per le stanche lettere italiane, troppo auliche e accademiche e perciò distanti dalle "santissime fonti dello spirito nazionale"; che il genio di Dante aveva invece ben compreso. Appare qui più articolato e esplicito il tentativo di servirsi dell'opera del poeta polacco per le battaglie di casa nostra, incastinandola a forza entro un modello di una letteratura profetica e militante già praticata da Mazzini. Le conseguenze sono immaginabili: poche osservazioni sulle liriche e i *Sonetti di Crimea*. Se uno di essi, *Il pellegrino*, viene posto in testa all'articolo è soprattutto perché il motivo della nostalgia della patria perduta predomina su altri elementi, quali il fascino dell'esotismo orientale. Così l'autobiografismo si esaurisce nell'identificazione con Konrad, su Gustaw si sorvola per permettere di contrapporre Mickiewicz ai poeti che da Lamartine in poi non sembrano fare altro che "cantare se stessi" (p. 202). Giotti, che pur pare condividere l'entusiasmo della Sand per il *Manfred* ed al pari di lei esalta il "sublime delirio di Corrado" (anche se si tratta di poesia "mistica, selvaggia e spezzata del Nord" - p. 203) recepisce nella *Wielka improwizacja* solo il preludio a una fusione del prigioniero con le aspirazioni della nazione, ridotte unicamente a istanze di tipo patriottico. Nessuna attenzione viene rivolta invece all'elemento metafisico, fantastico o folklorico dei *Dziady*. Quest'ultimo consiste secondo Giotti solo in un "acozzo di popolari superstizioni" abbellite dal poeta. Il critico dimostra comunque di conoscere a fondo il dramma (è l'unico che si dimostri capace di orientarsi nella sua complessa struttura), coraggiosamente difeso malgrado le sue imperfezioni formali: esso assomiglia a una "sublime cattedrale che l'architetto non è giunto mai a ultimare, ma che nonostante palesa la potenza del genio che la immaginava" (p. 203).

Attraverso la promozione degli *Avi* e dei poemi storici mickiewicziani, che, a differenza di quelli occidentali, non trovavano nel passato una facile evasione dai problemi del presente, Giotti si batteva quindi per un rinnovamento della letteratura che recepisce le aspirazioni patriottiche e di rinnovamento spirituale della società. Quindici anni dopo tornerà al *Konrad Wallenrod*, la "novella poetica" già tradotta ampiamente in prosa per l'articolo del '46, con una versione integrale in endecasillabi. Essa verrà dedicata ad Andrea Maffei, noto traduttore di Milton, Schiller e Byron, e autore del libretto dei *Masnadieri*: Mickiewicz vi verrà ricordato come "l'esule cantore [...] come un poeta dalla

fantasia potente, dal core melancolico e dalle aspirazioni altamente religiose" (GIOTTI 1861, p. 201)³¹.

4. Conclusioni.

È possibile quindi tentare di fare un primo bilancio di questi pronunciamenti nel quindicennio 1831-46, pronunciamenti che prepararono il terreno alla nascita del mito di Mickiewicz ancor prima del suo intervento in Italia nel '48. Un dato importante è l'intrecciarsi della lettura della sua opera con il dibattito sul rinnovamento della letteratura e del teatro (dibattito inaugurato da Mazzini sull'«Antologia» con il saggio *Sul dramma storico*) e con la crisi di identità della cultura italiana degli anni quaranta. Scomparse di scena le grandi figure del primo Romanticismo, finite le discussioni cui avevano dato vita le riviste a carattere più europeo come «Il Conciliatore» o il periodico del Vieuksseux, la letteratura offriva "il destro alle accuse di individualismo, di inadeguatezza morale alla situazione italiana" (RONCHI 1963, pp. 79-80): spinta da un'intelligente ricerca del nuovo, la critica fiorentina (come successivamente quella milanese, da Tenca a Cattaneo) cercava ispirazione in quelle realtà culturali che sembravano offrire un'alternativa, ben calata nel presente, ai modelli ormai logori del Romanticismo occidentale.

La conoscenza di Mickiewicz, che ebbe inizio solo con l'insurrezione di novembre, nacque con questi presupposti. Tuttavia essa conteneva in sé una contraddizione. Mettendo in risalto le affinità tra le condizioni politiche dei due paesi e presupponendo che la letteratura della Polonia avrebbe potuto insegnare qualcosa alla nostra, gli intellettuali dell'Italia preunitaria erano pronti a recepire ciò che poteva apparire necessario alle loro proposte di rinnovamento. Gli elementi compositi dell'opera mickiewicziana (l'attivismo politico, il misticismo towianista, l'impegno militante, l'interesse per le tradizioni folkloriche ecc.) erano fatti invece per piacere agli uni e scontentare gli altri. I liberali laici sensibili agli ideali risorgimentali (si pensi agli ambienti vicini a Vieuksseux) avrebbero potuto interessarsene se vi avessero potuto intravedere solo la manifestazione di una letteratura patriottico-militante. Anche l'entusiasmo della critica di ispirazione cattolica, aperta alle speranze di rinnovamento della Chiesa e pronta a cogliere unicamente la vena spiritualistica dei *Libri dei Pellegrini Polacchi*, era destinato a venire mitigato dal difficile confronto con *Gli avi*. Il dramma, che la Sand aveva disinvoltamente paragonato alle *Mie prigioni* del Pellico, sembrava invece fatto per creare delle difficoltà agli italiani. Il suo soggetto non era storico, alla Schiller, considerato da molti in Europa l'incarnazione di un ideale patriottico e di una missione profetica: era un testo complesso, innovativo e frammentario e perciò difficilmente difendibile dalle critiche del tradizionalismo classicista. In una realtà culturale in cui la battaglia per la piena accettazione del teatro shakespeariano e byroniano non era stata ancora vinta (sostenitore di entrambi sulla rivista di Vieuksseux era stato G. Montani, scomparso prematuramente nel '33), era difficile esaltarne come George Sand la vena fantastica e metafisica, le implicazioni oniriche e demoniache. Abbiamo già visto come il Tommaseo attribuisse allo "zoppo titano di Scozia" l'influenza malefica esercitata sull'esperimento fallito dei *Dziady*: per molti l'identificazione del Konrad

mickiewicziano con personaggi byroniani, a cominciare dall'omonimo protagonista del *Corsaro*, doveva essere inevitabile. Lo stesso Mazzini, che fin dal saggio *D'una letteratura europea*, comparso nel '29 sull'«Antologia», aveva espresso riserve sull'individualismo byroniano, nell'intervento su Mickiewicz del '38 si era trovato in difficoltà a presentare i passi della tentazione blasfema di Konrad nella *Wielka improwizacja* (cfr. TOMASSUCCI 1998, p. 558). Si capisce quindi la difficoltà, affrontata con coraggio da Giotti nel '46, di proporre il testo in una Firenze dominata da personalità come il Niccolini, autore del *Discorso sull'Agamennone di Eschilo, sulla tragedia greca e la nostra* (1844) o arroccata sulla difesa degli elementi "veritieri". È altrettanto evidente quanto fosse più semplice il ricorrere alla biografia del poeta, calcando sulle sue esperienze della prigione e dell'esilio, richiamandosi idealmente all'operazione condotta dal Foscolo, che per primo aveva interpretato l'Alighieri in chiave patriottico-risorgimentale. Non è un caso infatti che, durante le manifestazioni in suo onore, il 16 aprile '48 Mickiewicz e i suoi fossero condotti in Santa Croce, a contemplare le "urne de' forti", esposte nella basilica fiorentina. Divenuto il Dante degli slavi, il profeta di una prossima riunificazione, Mickiewicz diverrà un autore monumentale, imbalsamato in un *topos* destinato a perdurare a lungo, negli scritti di molti altri critici italiani, e perfino di qualche polonista del Novecento.

Bibliografia

Abbreviazioni

- Antologia** «Antologia. Giornale di scienze lettere e arti». Firenze, Al Gabinetto scientifico e letterario di G.P. Vieusseux, 1821-1832, mensile
- Dizionario** *Dizionario del Risorgimento nazionale*. v. 3: *Le persone, E-Q*, Milano, Vallardi, 1933
- Mazzini** MAZZINI Giuseppe, *Scritti editi e inediti*. Imola, 1906-1943, 100 vv.
- Popolano** «Il Popolano». Firenze, Passigli [ecc.], 1848-1849, varia periodicità

Testi

- BERSANO BEGEY Maria - BERSANO BEGEY Marina
1949 *La Polonia in Italia. Saggio bibliografico*. Torino, Rosenberg e Sellier
- BIANCHI Celestino
1848 *Mickiewicz a Firenze*. «La Patria» 1, 17.4.1848, pp. 899-900
- BILIŃSKI Bronisław
1979 *L'autore dei "Dziady" in S. Croce a Firenze*, in *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*. Pisa, Giardini, pp. 33-40

CARPI Umberto

- 1974 *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*. Bari, De Donato

CRONIA Arturo

- 1958 *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*. Padova, Stediv

DAMIANI Enrico

- 1949 *La fortuna di Mickiewicz in Italia, in Mickiewicz e l'Italia*, Pubblicazioni del Seminario dell'Istituto Universitario Orientale, s. 2 n. 1, Napoli, pp. 17-25

DE BARDI Bardo

- 1848 *Mickiewicz a Firenze*. «La Rivista di Firenze» n. 36, 17.4.1848, pp. 133

DE GUBERNATIS Angelo

- 1879 *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*. Firenze, Le Monnier

DELLA PERUTA Franco

- 1979 *Il giornalismo dal 1847 all'Unità. Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, v. 2: A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana nel Risorgimento*. Roma-Bari, Laterza, pp. 247-569

Discorso

- 1848a *Discorso di Mickiewicz al popolo toscano*. «La Rivista di Firenze» 4, n. 36, 17.4.1848, pp. 134-135
- 1848b *Discorso di Mickiewicz ai bolognesi*. «La Rivista di Firenze» 4, n. 46, 10.5.1848, pp. 175-176

FERRARIS Angiola

- 1978 *Letteratura e impegno civile nell'Antologia*. Padova, Liviana

Firenze

- 1848 *Firenze 17 aprile. Viva la Polonia!* «L'Alba» 17.4.1848

GIOTTI Napoleone

- 1846 *Studi sulle letterature straniere, Adamo Mickiewicz*. «La Rivista» n. 46, 7.7.1846, pp. 181-182; n. 47, 14.7.1846, pp. 186-187; n. 48, 21.7.1846, pp. 190-191; n. 49, 25.7.1848, p. 194; n. 51, 8.8.1846, pp. 202-203
- 1861 *All'illustre poeta Signor Cavaliere Andrea Maffei*, [premessa a] Mickiewicz 1861, pp. 201-202

GIUSTI Wolf

- 1968 *Tommaseo e la Polonia*, in *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a cura di L. Cini. Venezia-Roma pp. 285-295

GÖMÖRY George

- 1999 *Adam Mickiewicz and the Hungarian Struggle for Independence of 1848/49*, re-

lazione al convegno *Mickiewicz, la France, l'Europe*, Parigi 17-20 dicembre 1998
[in corso di pubblicazione]

LITWORNIA Andrzej - LUCARINI Alessandro

1998 *Il dottor Bernardo Zaydler polacco*, in *La Polonia, il Piemonte e l'Italia*, omaggio a M. Bersano Begey. Alessandria, Dell'Orso, pp. 123-137

LOMÉNIE Louis de

1841 *Galerie des Contemporaines illustres par un homme de rien*, Paris, Impr. d'A. René

MICKIEWICZ Adam

1861 *Corrado Wallenrod, poema di Adamo Mickiewicz tradotto in versi italiani da Napoleone Giotti* «Rivista Contemporanea» 9 (1861), v. 24, pp. 201-235 e 387-412; v. 25, pp. 41-60

MICKIEWICZ Władysław

1877 *Mémorial de la Légion polonaise de 1848 créé en Italie par Adam Mickiewicz*. Paris, Librairie du Luxembourg

Mickiewicz

1849 *Mickiewicz e la civiltà slava*. «La Gazzetta di Venezia» n. 35, 4.2.1849, pp. 136-139

MITOSEK Zofia

1992 *Mickiewicz aux yeux des Français*. Warszawa, PWN

MONTAZIO Enrico

1842 *Biografia di Adamo Mickiewicz*. «Mondo Contemporaneo», 2, vol. 3, pp. 281-305

PETRACCHI Giorgio

1994 *Adam Mickiewicz e la Legione polacca a Firenze e in Toscana nel 1848-49*. «Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagellońskiego, Prace Historyczne», n. 110, pp. 223-235

PETROCCHI Massimo

1947 *Riflessi europei nel '48 italiano*. Firenze, Sansoni

PIRJEVEC Jože

1977 *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*. Venezia, Marsilio

PITOCCO Francesco

1972 *Utopia e riforma religiosa nel Risorgimento. Il saintsimonismo nella cultura toscana*. Bari, Laterza

Proclama

1848 *Proclama del Comitato Centrale della causa Polacca*. «La Rivista di Firenze» 4, n. 35, 14. 4.1848, p. 130

Pubblica

- 1848 *Pubblica dimostrazione ai Pollacchi*. «La Rivista di Firenze» 4, n. 36, 17.4.1848, pp. 134-135

RONCHI Carla

- 1963 *I democratici fiorentini nella rivoluzione del '48-49*. Firenze, Barbera

SFORZA Giovanni

- 1898 *I giornali fiorentini degli anni 1847-49*. *La Rivista di Firenze*. «Rivista del Risorgimento» 3, fasc. 3, pp. 254-270

TOMASSUCCI Giovanna

- 1998 *Romantyzm polski w pismach G. Mazziniego*, in *Contributi italiani al XII Congresso internazionale degli slavisti* (Cracovia 26 agosto-3 settembre 1998), a cura di F. Esvan, Napoli, pp. 541-570

TOMMASEO Niccolò

- 1849 *Ad Adamo Mickiewicz*. «La Fratellanza dei Popoli» 1, 16, p. 131
- 1862 *Il secondo esilio. Scritti (...) concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*. Milano, F. Sanvito
- 1863 *Polonia e Roma*. Milano, Vallardi [1. ed. Firenze, 1835]
- 1867 *Dizionario estetico*, Firenze, Le Monnier, 4^a ed.
- 1904 *Il primo esilio di Niccolò Tommaseo. 1834-1835: lettere di lui a Cantù*, a cura di E. Verga. Milano, Cogliati
- 1939 *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini. Torino, Einaudi
- 1974 *Un affetto. Memorie poetiche*, a cura di M. Cataudella. Roma, Edizioni di storia e letteratura

TOMMASEO Niccolò - CAPPONI Gino

- 1911-1932 *Carteggio inedito*, cura di I. Del Lungo e P. Prunas, 4 v. Bologna, Zanichelli

TOMMASEO Niccolò - VIEUSSEUX Gian Pietro

- 1981 *Carteggio inedito*, a cura di V. Missori. Firenze, Olschki

Traduttore

- 1834 *Il traduttore italiano* [premessa a] A. Mickiewicz, *Il libro dei Pellegrini polacchi. Con un proemio di Montalembert ed un Inno alla Polonia di Lamennais*. [S.l., 1834?], pp. 3-6

ZAYDLER Bernardo

- 1831 *Storia della Polonia fino agli ultimi tempi*. Firenze, Batelli, 2 vv.

Note

¹ Delle quattro edizioni citate in BERSANO BEGEY 1949, pp. 84-85, mi è stato possibile consultare solo l'esemplare mutilo *Il libro dei Pellegrini Polacchi* (Traduttore 1834), conservato nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e curiosamente ignorato da una recente mostra organizzata dalla stessa istituzione per il bicentenario mickiewicziano.

² Zaydler, sulla cui attività di storico e divulgatore Mickiewicz aveva espresso delle riserve, divenne un sostenitore entusiasta del poeta nel '48, stilando tra l'altro una sfortunata *Storia della Legione Pollacca*, (Vercelli 1848): cfr. LITWORNIA-LUCARINI 1998, passim.

³ Cfr. la corrispondenza del 1831-32 del polonofilo livornese Pietro Salvatore Janer, BNC Firenze, fondo G.P. Vieusseux 46, 10-34.

⁴ TOMMASEO 1863, cfr. GIUSTI 1968.

⁵ L'erudito pistoiese rimase in contatto con Tommaseo anche durante il primo esilio del critico dalmata, insistendo perché questi recensisse e promuovesse in Francia la sua *Bibliografia critica*. Cfr. TOMMASEO-VIEUSSEUX 1981, passim; TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932, 1-2, passim.

⁶ Il Tommaseo era renitente agli inviti che gli venivano rivolti da chi, come il Capponi, lo esortava a un lavoro più ampio sugli Slavi e non solo sulla Dalmazia (lett. del novembre 1844: TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932: 3, p. 253).

⁷ L'altro testo incriminato fu una recensione del volgarizzamento ciampiano del Pausania, che indispettì gli Austriaci. Tommaseo se ne attribuì la paternità e, in seguito alla chiusura della rivista, affrontò l'esilio.

⁸ "Ho mandato il libretto di Mickiewicz al Montanelli": lett. non datata di S. Centofanti a Tommaseo, BNC Firenze Fondo Tommaseo 67,25,2: cfr. PITOCCHI 1972, p. 153.

⁹ Si veda la lettera a Vieusseux di Matilde Calandrini (Pisa 20.1.1832): *Mon ami le chanoine a la bonté de venir se faire écorcher les oreilles par moi, et au moins je voudrais adoucir les écorchures, en lui lisant des choses qui l'intéressent. Il est enragé politique, auriez vous quelque chose sur la Pologne, sur ces malheureux héros, enfin vous comprenez ce que je veux dire* (BNC Firenze Fondo G. B. Vieusseux 10, 114).

¹⁰ L'attribuzione a Giacomo Ricci fu fatta dai curatori della corrispondenza con Capponi, sulla base di una lettera di Tommaseo del 1835 (TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932: 1, pp. 245n. e 262).

¹¹ Nella Biblioteca Nazionale di Firenze sono conservate tre lettere, dal 1841 al 1862, di Giacomo Ricci all'editore ginevrino: Fondo Vieusseux BNC Firenze, 90, 97-99.

¹² Lett. del 20.8.1833 al libraio parigino J. Renouard: copialettere di G. P. Vieusseux: Archivio Vieusseux Firenze, v. 5, p. 190.

¹³ Cfr. la missiva di Montalembert del 25 marzo a Tommaseo: *Venez chez moi mercredi soir [...] Vous y trouverez Mickiewicz, Sainte-Beuve, Ballanche* (TOMMASEO 1944, p. 147; cfr. TOMMASEO 1939, p. 208). Per i contatti con altri importanti esuli polacchi, da Niemcewicz a Czartoryski e K. Ostrowski, si veda TOMMASEO-CANTÙ 1904, pp. 69-70.

¹⁴ Una traccia dei non facili rapporti con W. Plater è conservata in *Fede e bellezza*, dove il polacco è ritratto nei panni di un dissoluto conte russo: "Un giovane [...] colto, di coltura russa, colore parigino, sapore sarmatico, un misto d'orgoglio, vanità, d'albagia". Nella corrispondenza con Vieusseux e Capponi si parla frequentemente degli articoli comparsi sul «Polonais» (TOMMASEO-VIEUSSEUX 1981, passim; TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932, passim).

¹⁵ Sui rapporti con l'emigrazione polacca vedi PIRJEVEC 1977, pp. 35-40.

¹⁶ *Necrologia di un anonimo*, «Antologia», 1832, 45, febbraio, p. 69.

¹⁷ [Rec. a] *Sullo stato attuale della tragedia in Italia. Discorso di Antonio Beduschi*, «Antologia», 1828, marzo, p. 84.

¹⁸ *I Lombardi alla prima crociata. Articolo secondo*, «Antologia», 24 (1826), ottobre, p. 11. Sulla collaborazione all'«Antologia» di Tommaseo si vedano FERRARIS 1978 e CARPI 1974.

¹⁹ Ne riportiamo integralmente il testo: «Ad Adamo Mickiewicz. Ho seguito i suoi fraterni consigli; e studiatomi di mantener viva nel popolo quella modesta e concorde fiducia, senza cui non si vince. Ella di costì può con la sua voce possente, da troppo lungo tempo mutola, far del bene a noi, alla sua Polonia, a tutti gli Slavi, e quindi all'umanità tutta quanta; lo può, raccomandando ai Polacchi, si facciano mediatori tra Slavi e Magiari: che n'hanno bene autorità, e come prodi, e come amici alle libertà degli uni, e come fratelli agli altri d'origine e di dolori. La Polonia farebbe con tal mediazione atto altamente cristiano: ella che ha salva Vienna da Turchi, salverebbe l'Europa da Vienna. Le parole di Lei, poeta e cittadino, risuonerebbero volgarizzate in tutti i dialetti della progenia slava; risparmiando battaglie, vincerebbero a un tratto battaglie molte. L'affetto compone, la forza divide; la guerra disfa, la parola crea».

²⁰ In Italia gli articoli sulle lezioni parigine cominceranno ad apparire assai tardi e in maniera sporadica. Tre mesi prima della citata lettera del Tommaseo, la «Gazzetta di Venezia» aveva pubblicato un confuso e sintetico *compte-rendu* di alcune lezioni del terzo e quarto corso, ricordando con enfasi la Legione polacca «drappello di generosi polacchi [...] [e il] poeta guerriero che ne era capitano» (Mickiewicz 1849, p. 140).

²¹ LOMÉNIE 1841 e varie edizioni successive. Nell'unica tradizione italiana in volume che mi risulti sia uscita in Italia (Milano 1845), la biografia di Mickiewicz non era compresa.

²² «La Rivista» 9.7.1844 (cfr. RONCHI 1963, pp. 91-92).

²³ Montazio si batterà contro «gli spettacoli lagrimevoli in cui nessuno insegna al popolo a sceverare il vero dal falso nella storia» (cfr. RONCHI 1963, pp. 79, 81, 91), e andrà interessandosi via via alle forme di letteratura a diffusione popolare (fu uno dei pochi sostenitori dei romanzi di Sue in Italia).

²⁴ «Il Popolano», 1 (1848), n. 25 (18 aprile), p. 99; n. 36 (16.5.1848), p. 144. Nel n. 51 (20.6.1848, pp. 201-202) apparve anche una nota in cui si denunciava il rifiuto del governo provvisorio milanese ad accogliere la Legione polacca.

²⁵ «La Rivista», 1847, n. 36 (9.10.1847, pp. 142-143); n. 39 (19.10.1847, p. 150).

²⁶ Quando le distrazioni dei censori lo permettevano (nel maggio 1847 fu sottoposto a processo per un articolo contro l'Austria), il periodico dedicava attenzione anche alle iniziative della *Wielka Emigracja*: nel dicembre 1847 riportò stralci del celebre discorso di Bakunin per l'anniversario dell'insurrezione di novembre e nel numero del 14.4.1848 il proclama del Comitato Centrale della Società Democratica Polacca.

²⁷ Sulla sua figura si veda DE GUBERNATIS 1879, pp. 1059-1060 e *Dizionario*: 1933, p. 234.

²⁸ Vi si fa ampio cenno in *Discorso* 1848a.

²⁹ Nel 1846 Montanelli contribuì a diffondere il discorso alla Camera dei Pari con cui Montalembert aveva denunciato la responsabilità del governo austriaco delle stragi galiziane (PETRACCHI 1994, p. 225).

³⁰ Il nome di Mickiewicz tornerà negli scritti mazziniani di quegli anni anche nel saggio pubblicato nel '47 in Gran Bretagna *On the Slavonian Movement* (Mazzini: 36, pp. 186 e segg.).

³¹ Il *Wallenrod* fu uno dei testi mickiewicziani più diffusi in Italia: tra le numerose versioni degli anni sessanta e settanta, vale la pena di ricordare quella del librettista Ferdinando Fontana, che fu alla base del libretto dei *Lituani* di Ponchielli (1874). Il personaggio del *wajdelota* era comparso inoltre nel già citato mistero musicale di Arrigo Boito *Le sorelle d'Italia*.

Adam Mickiewicz e Venezia nel 1848

L'argomento di questo lavoro riguarda il coinvolgimento di Adam Mickiewicz nella rivoluzione di Venezia del 1848-49. Ritengo opportuno partire da una rapida analisi della situazione veneziana prima e durante la rivoluzione, per poi soffermarmi sul carteggio tra il Poeta e uomini fondamentali per la sorte della città lagunare, come Giuseppe Mazzini, Daniele Manin e Niccolò Tommaseo, individuando forse i motivi che indussero questi ultimi a prendere determinate decisioni invece di altre.

Il Trattato di Campoformido del 1797, con il quale Venezia viene ceduta da Napoleone all'Austria, e più tardi il Congresso di Vienna 1814-15, ripristinano il dominio austriaco. Inizia così un periodo di insoddisfazione che si acuisce con la pressante politica fiscale dell'Impero che colpiva soprattutto la classe agiata; a ciò si aggiunge, con l'elezione del nuovo Pontefice Pio IX, la diffusione di idee cattolico-liberali opposte al cattolicesimo reazionario asburgico.

Esponenti di questo malcontento sono Daniele Manin e Niccolò Tommaseo, che si adoperano per difendere gli interessi della nuova borghesia. Essi infatti iniziano una lotta legale contro l'amministrazione austriaca, rivendicando le antiche promesse che Francesco I aveva fatto¹. Tra il 22 e il 23 marzo del 1848 viene proclamata la Repubblica di San Marco con presidente Daniele Manin.

Senza addentrarmi nei contrasti interni dei sostenitori della Repubblica ricordo solo che c'era chi, come Niccolò Tommaseo, credeva in una "primavera dei popoli" e vedeva tutti questi avvenimenti in senso democratico e repubblicano e chi, forse dotato di maggiore senso pratico, accettò come utile risorsa della guerra anti-austriaca l'annessione al Regno di Savoia.

Proprio durante il periodo che va dalla proclamazione della Repubblica di San Marco all'annessione al Regno di Sardegna si inseriscono i tentativi di Adam Mickiewicz per intervenire nelle vicende veneziane. Egli infatti, esasperato dagli ambienti piemontesi e lombardi, ripone in Venezia la speranza di realizzare il suo progetto che consisteva nell'unione dei popoli oppressi contro il comune dominatore austriaco.

Già in una lettera a Krasinski datata 23 aprile 1848 egli manifesta l'intenzione di muovere verso la città².

Ecco che alla fine di maggio dello stesso anno giunge a Venezia l'inviato polacco Onufry Korzeniowski che, in una lettera del 27 maggio '48, viene presentato da Mazzini a Tommaseo come colui che aveva il compito di consegnare al governo veneziano una lettera di Mickiewicz³. In questo scritto al ministro della guerra il Poeta manifesta l'intenzione di impegnare nel Veneto la sua Legione, che non era riuscito a fare utilizzare in

Lombardia. Esprime questo suo desiderio con parole piene di speranza e di passione, scrive infatti: "Se saremo fortunati potremmo trovarci a fianco delle truppe della Repubblica di Venezia nella lotta contro il comune nemico e abbiamo la speranza che il nostro desiderio si realizzi in un prossimo futuro"⁴.

Anche se la lettera è indirizzata al ministro della guerra, si capisce subito bene che il Polacco intendeva rivolgersi a Niccolò Tommaseo allora ministro dell'istruzione; si appella infatti alla conoscenza del Dalmata per ciò che riguardava le problematiche del mondo slavo. Si esprime infatti con tali parole: "La conoscenza delle questioni italiane e slave e la sua grande esperienza le permetteranno di valutare il vantaggio che si potrebbe trarre dall'impiego delle truppe slave contro l'armata austriaca, visto che è composta in gran parte da elementi slavi"⁵.

La missione di Korzeniowski sembra avere in un primo momento un discreto successo; nella lettera dell'ambasciatore polacco a Mickiewicz infatti non si leggono parole di sconforto e di rassegnazione. Nel suo resoconto al Poeta, della fine di maggio, egli espone i risultati ottenuti. Il Governo provvisorio infatti aveva posto alcune condizioni ad un'eventuale partecipazione polacca alla guerra. La prima richiedeva la rinuncia da parte di Mickiewicz a quella clausola, che egli stesso aveva posto, la quale prevedeva la possibilità di abbandonare il territorio veneziano se fosse scoppiata in Polonia una rivolta. La seconda condizione consisteva nell'ammettere solo un nucleo limitato di volontari polacchi, a causa della scarsa disponibilità finanziaria di Venezia. Solamente se tale operazione avesse conseguito un buon esito, il governo si sarebbe dichiarato disposto ad accettare nuovi legionari. Nel resoconto di Korzeniowski si legge infatti: "Se la Repubblica vedrà che l'organizzazione e il comportamento di tale armata [...] corrisponderà a quell'alta immagine universalmente riconosciuta dell'armata polacca, [...] solo in tal caso essa acconsentirà ad aumentare di numero e di quantità le legioni polacche"⁶. Tutto sembrava pronto all'utilizzo della Legione, tanto che nelle righe a Mickiewicz si legge che i Polacchi avrebbero dovuto trovarsi presso la linea del fronte per il 15 giugno. Evidentemente, per la Repubblica, armare dei volontari che avrebbe rischiato di perdere, poteva essere molto rischioso; mi chiedo se in questo senso va interpretata la prudenza con cui il governo ha gestito le trattative con il rappresentante polacco.

Tommaseo è a Venezia sicuramente il più fedele sostenitore dell'iniziativa polacca, tanto che, nella sua risposta a Mickiewicz del 30 maggio, si dichiara sinceramente commosso dinanzi a tanta partecipazione. Confida, inoltre, nella piena disponibilità della Legione polacca, augurandosi che ad un eventuale scoppio della guerra in Polonia, i suoi volontari non avrebbero abbandonato il territorio veneziano⁷. Fa leva dunque su quel sentimento di profonda affinità di intenti che aveva spinto molti esuli polacchi a desiderare di partecipare alla lotta anti-asburgica di Venezia; sostiene così l'importanza di una loro completa disponibilità con parole che avrebbero toccato gli animi polacchi, confidando nel fatto che non avrebbero potuto che sentire l'Italia e la Polonia: "[...] due sorelle nella medesima carcere, le porte non potere essere aperte all'una e le catene sciolte, se è l'altra chiusa ed avvinta"⁸.

Vale la pena ricordare come, invece, i Polacchi avessero manifestato il desiderio di soccorrere la loro patria, se questa fosse stata scossa da impeti rivoluzionari. Mi pare dunque di individuare, già in questa prima fase di trattative, un embrionale disaccordo negli intenti. Ecco che l'ideale di collaborazione tra i popoli, concetto che ha sempre animato una certa retorica risorgimentale e post-risorgimentale, inizia già in questo primo scambio epistolare a manifestare i suoi limiti, dettati da necessità contingenti, pratiche e politiche. Si vede come anche colui che aveva sempre sostenuto la lotta comune per la libertà dei popoli intenda perseguire in primo luogo gli interessi veneziani.

Sicuramente accettare l'aiuto polacco sarebbe stata una buona opportunità per rafforzare l'ala più radicale del governo, gli esponenti della quale non paiono, all'analisi delle trattative intercorse, così coinvolti nella aspirazione alla lotta per l'indipendenza della Polonia. Tommaseo infatti, pur informando Mazzini, nella lettera del 30 maggio 1848, che i Polacchi erano stati accettati, cerca però di assicurarsi che la condizione da loro posta non venga messa per iscritto⁹. Manifesta inoltre il timore che il Governo regio potesse ostacolare il passaggio della Legione attraverso la Lombardia, intuendo come tale operazione avesse un chiaro significato politico.

I Polacchi di Mickiewicz, infatti, erano ispirati da ideali democratici e repubblicani. Se quindi l'unico ostacolo pareva essere in un primo momento solamente quello di trasferire la Legione in territorio veneziano, nei giorni seguenti il Comitato di guerra e Manin individuano, in quella che sembrava già una decisione presa, degli ulteriori impedimenti.

Il primo consiste per Manin nella mancanza di disponibilità finanziaria per allestire la Legione, visto che c'erano già delle difficoltà ad armare i cittadini veneziani. Tommaseo risponde a Manin, nella lettera del 3 giugno, sostenendo l'importanza di accettare l'aiuto polacco¹⁰. Si avvale di motivazioni come l'antica amicizia che nei secoli ha sempre unito i due popoli, dichiarando inoltre che rifiutare una simile occasione significava rinunciare a vedere la lotta anti-asburgica in un più ampio contesto, cioè quello europeo. Scrive infatti: "L'Italia non sarà mai libera né grande davvero, se non quando abbracci nel concetto e nell'amor suo tutti i popoli che possono con lei consentire"¹¹. Egli desidera sostenere l'intervento polacco perché ciò avrebbe potuto allontanare quello che, per lui, era lo spettro dell'aiuto piemontese.

La questione doveva quindi essere autorizzata nuovamente dal Comitato di guerra, il quale richiede, tramite una lettera di Tommaseo a Mazzini del 7 giugno, l'assicurazione che i mille uomini, pronti a partire, fossero sinceramente disposti a combattere e a cercare altrove i mezzi necessari per essere armati¹².

Oltre alle spese che il Governo veneziano avrebbe dovuto sostenere, c'era tra i motivi di prudenza, anche quello di trovarsi in conflitto con l'Inghilterra e la Francia. Questi Paesi infatti, pur sostenendo ideologicamente tale lotta per l'indipendenza dall'Impero asburgico, evitano il coinvolgimento concreto nelle guerre risorgimentali in Italia. Si oppongono dunque alla formazione delle legioni polacche nella Penisola, poiché temono i sospetti del governo viennese. C'era infatti la preoccupazione che un loro intervento più diretto potesse causare un conflitto europeo¹³.

A Venezia le difficoltà per i Polacchi provengono da due fronti; uno interno, in cui si stanno opponendo reciprocamente fusionisti e radicali, e uno esterno, secondo me molto più influente, che confina la lotta veneziana ad una dimensione relativa e periferica. Ecco che i politici della città si devono muovere entro determinate "regole del gioco" per non rischiare di perdere il controllo e l'autonomia della situazione.

Dinanzi alla revisione degli accordi presi pochi giorni prima, Korzeniowski si appella ai membri del Governo, affinché persuadano il comitato di guerra a non ostacolare l'iniziativa polacca. Si lamenta inoltre delle condizioni che gli sono state imposte, considerate da lui poco vantaggiose¹⁴.

Korzeniowski manifesta ulteriormente il suo disagio in una lettera confidenziale a Manin, esortandolo ad adoperarsi per assicurare alla Legione migliori condizioni. Si lamenta inoltre di come i volontari polacchi fossero stati considerati non compagni nella comune lotta di liberazione, ma avventurieri non certo ispirati da un sincero sentimento di partecipazione¹⁵. Si rende perfettamente conto della difficile fase politica che Venezia stava vivendo, perciò esorta Manin a non farsi ingannare e a scegliere in maniera oculata i giusti alleati. Mi pare chiaro che si riferisca alla possibile alleanza con il Piemonte, che avrebbe vanificato gli sforzi dei legionari di Mickiewicz per combattere a fianco dei Veneziani.

Ritengo opportuno ricordare che le richieste di Mickiewicz a Venezia non si discostavano da quelle mosse dal Poeta al Governo Provvisorio di Milano nei primi giorni di maggio del '48¹⁶.

È molto interessante vedere che, nonostante le condizioni poste dai Polacchi, Venezia si impegna in un primo momento a fornire, almeno in parte, i mezzi finanziari richiesti.

Korzeniowski nella sua prima relazione a Mickiewicz sottolinea l'impegno di Venezia nel sostenere l'organizzazione e il mantenimento della prima Legione, composta da un battaglione di fanteria, due squadre di cavalleria, metà dell'unità di artiglieria e un reparto adeguato di artiglieri. La Repubblica inoltre si riservava, nel caso di successo dell'operazione, di finanziare altre legioni polacche¹⁷. Si legge inoltre: "La Repubblica promette a questa Legione polacca di mantenerla al suo servizio persino dopo la fine della campagna, per rendere eterno il sacrificio dei Polacchi per la questione dell'indipendenza italiana"¹⁸.

Il ministro della guerra Paolucci, che aveva precedentemente accolto buona parte delle richieste di Mickiewicz, detta ora però condizioni meno favorevoli. Egli infatti non vuole più una Legione, ma un battaglione; inoltre nega ai Polacchi l'apporto di uno squadrone di cavalleria e di artiglieria, evitando così la formazione di un corpo troppo indipendente di Polacchi. Vista la scarsa utilità dei cavalli a Venezia sembra quasi di poter intravedere in questi nuovi ostacoli delle scuse per impedire i progetti dei Polacchi.

In una seconda relazione di Korzeniowski a Mickiewicz, del 4 giugno 1848, si legge che il colonnello Cavedalis ostacolava ulteriormente i propositi della Legione, pretendendo che rinunciassero a combattere come un'unità e venisse invece divisa in parti. A tali richieste l'inviato polacco risponde che: "[...] una volta formato il secondo squadrone e il

secondo plotone di artiglieria, ognuna di queste parti avrebbe potuto essere separata dallo stendardo"¹⁹.

In più occasioni sembra che siano i Polacchi a non voler rinunciare alle loro aspirazioni, infatti essi non vogliono perdere la loro compattezza e identità, tanto che dalle righe dell'ambasciatore polacco traspare quanto importante fosse per loro militare sotto la propria bandiera. Combattere in Italia era, per questi esuli, anche un modo per giungere poi equipaggiati in Polonia, dove avrebbero condotto la vera battaglia per l'indipendenza del loro paese. In questo senso vanno lette le parole di Korzeniowski rivolte ai membri del Governo Veneziano a proposito del possibile abbandono della città:

Qualora le circostanze richiedano di venire in aiuto degli altri fratelli delle nazioni slave, oppure direttamente in aiuto della nostra patria, lo faremo solo nella situazione in cui tutti i fratelli in Italia, per quanto sarà possibile chiedere il loro parere, ci diano prontamente il loro consenso, e in più ci impegniamo a lasciare alla Repubblica Veneziana le legioni illiriche, la cui organizzazione ci sta molto a cuore, affinché la Repubblica trovi in esse una forza ulteriore per la sua difesa, avendo l'aiuto dei propri abitanti slavi, che sono tra i più interessati a vederla sempre libera e fiorente²⁰.

Tra il luglio e l'agosto del 1848, però, due sono gli avvenimenti che hanno influenza decisiva sulle trattative polacco - veneziane. Infatti, l'annessione del 4 luglio al Regno di Sardegna e la stipulazione, un mese più tardi, dell'armistizio Salasco vanificano gli appassionati tentativi di Korzeniowski per far partecipare i legionari polacchi alla guerra veneziana. Il primo avvenimento toglie alla città, almeno momentaneamente, l'urgenza di rinforzi che non fossero quelli piemontesi; il secondo, segnando la sconfitta di Carlo Alberto e la riconquista del Veneto da parte dell'esercito austriaco, toglie la possibilità alla Legione di Mickiewicz di trasferirsi da Milano a Venezia, visto che la città si trova isolata.

Ecco che elementi di carattere interno e principi di equilibrio internazionale impediscono alla legione polacca di Mickiewicz di combattere a Venezia.

A questo punto si può fare qualche considerazione sui motivi che hanno ostacolato l'intervento polacco a Venezia, nonostante ci siano state diverse trattative fra i rappresentanti veneziani e quelli polacchi.

Mi è subito parso che la partecipazione polacca a Venezia fosse stata considerata, da coloro che aspiravano all'annessione al Piemonte, come una contraddizione, vista la natura democratica e repubblicana dello spirito che animava i legionari di Mickiewicz. Esso infatti era incompatibile con le tendenze monarchiche che nell'estate del 1848 si stavano affermando sempre di più nella città lagunare, e poteva costituire un pericolo per la dinastia sabauda. Probabilmente arruolare volontari polacchi significava sostenere l'ala democratica e repubblicana del Governo veneziano, dando quindi a tale iniziativa un valore innanzitutto politico. Tutto ciò potrebbe essere quindi ricollegato sia ad esigenze e motivazioni esterne, legate alla necessità di non alienarsi un eventuale aiuto sabauda, sia a necessità di carattere interno.

Nonostante sia da ricordare sempre che l'eventuale accoglimento della Legione polacca a Venezia non sarebbe stato forse determinante, bisogna considerare che esso avrebbe potuto compromettere il precario equilibrio interno al Governo veneziano. Manin infatti, pur di fede repubblicana, era giunto a compromessi soprattutto con l'alta borghesia veneziana, i cui desideri dovevano essere seriamente presi in considerazione, poiché questa sosteneva economicamente la guerra anti-austriaca. L'alta borghesia temeva probabilmente di dover rinunciare ai propri privilegi, se fossero state accettate risorse militari animate da convinzioni repubblicane e democratiche.

Anche se il Governo veneziano più volte adduce impedimenti di carattere economico per l'accettazione della Legione di Mickiewicz, ritengo che il vero impedimento non era costituito certo da motivazioni economiche o organizzative visto che Venezia utilizzò centinaia di "mercenari" svizzeri per la sua difesa²¹. I Polacchi di Mickiewicz, invece, non chiedevano una paga e avrebbero combattuto a fianco dell'esercito veneto senza particolari condizioni non compromettendo così le finanze veneziane. I fattori che hanno ostacolato il loro ingresso a Venezia vanno quindi individuati in motivazioni di carattere politico.

I legionari polacchi infatti, come l'ampia corrispondenza tra Tommaseo, Mazzini e Mickiewicz testimonia, erano sostenuti solo dai repubblicani democratici veneziani. Non vennero però mai considerati dalla maggioranza dei rappresentanti del Governo veneziano come una risorsa né militare né ideale, utile da sfruttare a scopo propagandistico. Sembra di poter sostenere che ci fosse qualcuno che proprio non voleva i Polacchi a Venezia. Molto lascia supporre che fosse la borghesia terriera veneziana, la quale non voleva che si diffondessero ideali democratici e repubblicani, a causa dei quali avrebbe potuto perdere i privilegi di cui godeva²².

L'alta borghesia e il patriziato, che rappresentavano economicamente la città, avrebbero potuto temere da questi legionari il diffondersi dell'aspetto sociale della guerra all'Austria. Questo infatti era un fattore importante per la sinistra democratica polacca, che, pur non aderendo totalmente al pensiero di Mickiewicz, aveva da lui acquisito l'intento di assegnare la terra ai contadini, non appena fosse stata sconfitta l'Austria.

Ci fu chi, come Tommaseo, rimpianse l'aiuto polacco, quando in occasione della resa di Venezia agli Austriaci e rivolgendosi ai rappresentanti del Governo veneziano dice: "Soli non saremmo rimasti mai se nel maggio '48 si accettavano le offerte dei Polacchi di unire la loro bandiera alla nostra e con quella attrarre i Galiziani combattenti nell'esercito austriaco e poi gli slavi non immemori della comune origine; se invitavasi un prode generale polacco a capitanare la guerra d'Italia"²³.

Molta storiografia risorgimentale ha voluto vedere spesso in questo periodo un momento di comunione di spiriti e di ideali tra i popoli oppressi. Non di rado, invece, sono stati i concreti interessi, di carattere economico, ma soprattutto politico, ad essere i veri protagonisti.

Appendice

Documenti²⁴

ONUFRY KORZENIOWSKI A MICKIEWICZ

[Prima relazione da parte dell'inviato di Mickiewicz a Venezia, Onufry Korzeniowski, nella quale sono esposte le condizioni del Governo Veneziano per la partecipazione della Legione polacca alla guerra veneziana]

Venezia, 30 maggio 1848

Comandante!

Come avevi previsto, il Governo della Repubblica di Venezia è orientato favorevolmente circa la questione dell'accoglimento e delle trattative di accordo con le legioni polacche, che verranno organizzate come da te indicato nella lettera inviata al Governo Provvisorio della Lombardia, e la cui copia è stata da me consegnata.

L'unica riserva, che ha presentato alcune difficoltà, consisteva nel definire le condizioni nelle quali le legioni polacco - italiane potrebbero lasciare il territorio della Repubblica per recarsi nel proprio paese. Potrebbe accadere che il loro ritiro privi la Repubblica di una parte notevole delle sue forze, proprio nel momento in cui ne avrebbe più bisogno. Ho, nei limiti del possibile, superato questa difficoltà, indicando l'esempio del comportamento dell'armata polacca nel 1813, quando questa, senza esitare, lasciò la propria patria nella quale si era organizzata dopo la sfortunata campagna del 1812, muovendosi attraverso un paese nemico per unirsi all'armata francese, invece di accettare le condizioni, a lei assai vantaggiose, proposte dai nemici della sua patria, se questa avesse dimenticato le questioni della Francia, che, trovandosi in difficoltà, era un suo alleato per natura. Questo modo di ragionare, che non ha mai abbandonato noi Polacchi, verrà prima o poi premiato da Dio, a condizione però che rimaniamo sempre fedeli ai nostri impegni, valutati con cura, assunti per libera decisione, e sanciti con il nostro giuramento. Dunque, crediamo che, prendendo l'impegno di combattere a fianco dei nostri, con il sacro simbolo della croce, in quanto reparto polacco alleato, anche se assoldato dalla Repubblica Veneta per l'indipendenza italiana, con lo stesso atto dichiariamo di rimanere fedeli alla voce di Dio, che ci ordina di sacrificarci per salvare i nostri fratelli, e rimaniamo fedeli alla politica dei nostri padri, guidati sempre nei rapporti internazionali dal vero spirito cristiano.

Qualora le circostanze richiedano di venire in aiuto degli altri fratelli delle nazioni slave, oppure direttamente in aiuto della nostra patria, lo faremo solo nella situazione in cui tutti i fratelli in Italia, per quanto sarà possibile chiedere il loro parere, ci diano prontamente il loro consenso, e in più ci impegniamo a lasciare alla Repubblica Veneziana le legioni illiriche, la cui organizzazione ci sta molto a cuore, affinché la Repubblica trovi in esse una forza ulteriore per la sua difesa, avendo l'aiuto dei propri abitanti slavi, che sono tra i più interessati a vederla sempre libera e fiorente.

La seconda riserva, sorta nel corso dei colloqui con i membri del Governo della Repubblica, consisteva nella questione del numero e della preparazione al combattimento delle legioni polacco - italiane. La decisione dice:

"La Repubblica si impegna per il momento a fornire i mezzi, limitati solo all'organizzazione e al mantenimento della prima Legione, composta da un battaglione di fanteria, due squadre di cavalleria, metà dell'unità di artiglieria e un reparto adeguato di artificieri. Per quanto riguarda gli ufficiali, ce ne saranno solamente tanti quanti ne saranno indispensabili per servire questa armata e allo stesso modo per la rispettiva riserva. Tutti gli altri vecchi ufficiali, che avrebbero potuto trovarsi nelle file della Legione polacca, avrebbero ottenuto invece soltanto la paga da soldati semplici e non avrebbero potuto portare i distintivi propri del loro grado; questo fin quando non sarebbero stati chiamati a servizio attivo.

Si accetta l'uniforme proposta da Mickiewicz, costituita dalla giacca da uniforme e dal copricapo polacco. Se la Repubblica vedrà che l'organizzazione e il comportamento di tale armata, che, basata su elementi polacchi emigranti e in gran parte formata da prigionieri di guerra (che, inseriti nell'armata austriaca, potevano perdere caratteristiche nazionali), corrisponderà all'alta immagine universalmente riconosciuta dell'armata polacca, in conformità con ciò che la storia ha tramandato circa il nobile coraggio dei soldati Sobieski, Dąbrowski, Poniatowski e che la recente armata polacca ha ripetuto così degnamente agli occhi dei contemporanei, solo in tal caso essa acconsentirà ad aumentare di numero e di quantità le legioni polacche. Tuttavia essa trasmetterà le proprie aspettative soltanto al signor Mickiewicz, considerato da lei il comandante in veste civile e ideatore delle legioni, ma solo nel momento in cui la prima Legione si presenterà sul fronte di combattimento e offrirà le necessarie prove del suo valore.

La Repubblica promette a questa Legione polacca di mantenerla al suo servizio persino dopo la fine della campagna, per rendere eterno il sacrificio dei Polacchi per la questione dell'indipendenza italiana. Per quel che riguarda le altre legioni che eventualmente la Repubblica formerà, essa si riserva di mantenere la prima Legione e di organizzare le altre che avrebbe invece sciolto a guerra finita, informando le persone che ne fanno parte con un preavviso di almeno sei mesi avendole prima pagate; le persone al suo servizio si possono inoltre aspettare che il loro compenso sia uguale a quello degli altri cittadini che difendono la Repubblica a prezzo della propria vita.

Come era prima in uso nelle legioni polacco - italiane di Dąbrowski, la Repubblica considererà Mickiewicz l'organizzatore di tali legioni e condurrà le trattative con lui in base a tale considerazione fin quando egli non riterrà opportuno presentare al Governo un sostituto militare capace di comandare di persona le legioni, che in breve tempo possono diventare più di una.

La Legione, comandata dal Polacco, sarà messa a disposizione del ministro della guerra e prenderà ordini da lui. Essa dovrebbe venire organizzata e presentarsi al fronte entro il quindici giugno. All'inizio solo il primo squadrone avrà i cavalli. L'organizzazione del secondo squadrone e la trasformazione del plotone di artiglieria in artiglieria a cavallo avverranno nel corso delle successive due settimane dello stesso mese e dovrebbero essere definitivamente terminate per il primo luglio.

ONUFRY KORZENIOWSKI A MICKIEWICZ

[Seconda relazione dell'inviato Korzeniowski a Mickiewicz, dove si legge la preoccupazione per le difficoltà sorte a proposito dell'ammissione della Legione polacca alla guerra]

Venezia, 4 giugno 1848

Fino all'altro ieri le cose stavano in questo modo. Il ministro della guerra ha promesso in un primo momento di sostenere la nostra idea, dicendo solamente di rivolgersi, per la Legione, al Governo, che ha fatto quel che segue, trascritto da loro. Appena la questione è tornata dal ministro, quello ha cominciato a tergiversare.

1° Non vuole una Legione ma solo un battaglione. 2° Lo squadrone di cavalleria no, perché i cavalli li vuole per i propri squadroni che intende organizzare. 3° L'artiglieria no, perché non vuole un corpo troppo indipendente e che volendo se ne possa andare dove più gli piace.

Tommaseo se ne è preoccupato, voleva anche lasciare il gabinetto, poi ha assunto una posizione intermedia e cioè di nominare la nostra unità non Legione ma corpo polacco. Questa era la sua concessione nei confronti del ministro della guerra. Ci avrebbero dato i cavalli per lo squadrone e i loro cannoni al nostro servizio e inoltre un gruppo di giovani italiani per l'addestramento. Questa versione è stata accolta dal colonnello Cavedalis e le cose dovevano stare in questo modo. La questione durante la notte ha assunto un'altra piega, poiché Cavedalis ha preteso che noi rinunciassimo alla condizione di combattere sempre come un'unità e che combattessimo invece frazionati. Ho detto che, una volta formato il secondo squadrone e il secondo plotone di artiglieria, ognuna di queste parti avrebbe potuto essere separata dallo stendardo. Ma fino a quel momento lo squadrone e i due cannoni sarebbero stati indispensabili alla fanteria dove si trova lo stendardo, perché altrimenti gli Austriaci avrebbero vanificato tutti i nostri sforzi, e noi non avendo neppure una parte di cavalleria per farci strada nel paese straniero, e privi dell'organizzazione dei reparti, saremmo stati esposti

ad una sicura sconfitta al primo scontro. Avendo invece i mezzi per tenerci informati, ci sono sufficienti mille uomini determinati e quattro cannoni per opporre resistenza, cosicché gli Austriaci non ci sopraffacciano.

Essi hanno detto: "Non abbiamo alcuna cavalleria, questo squadrone sarebbe servito per tutta l'armata". Ho risposto: "In una settimana sarebbe sfinito". Alla fine è stato deciso che noi dobbiamo costituire con i nostri mezzi, in base all'offerta dei patrioti, sia lo squadrone che il plotone di artiglieria. Quando giungeremo da loro organizzati in una unità già costituita, essi non potranno più frazionarci. E il nostro stendardo, che deve attirare tutti gli Slavi, sarà sicuro. Tommaseo ha promesso di chiedere di incentivare i contributi e questa notte Dio mi ha infuso il coraggio di rivolgermi ai Veneziani e convincere, implorare, pregare e far accettare la proposta di un contributo fisso per il periodo della guerra.

C'è stato il momento del trionfo totale, il diavolo però ha ispirato il ministro; può darsi che sia meglio, perché, se la questione si allontana di qualche giorno, ci presenteremo smisuratamente forti, ricchi come lo richiede lo scopo, perché i poveri non sanno trovare i soldi. Pesa dar da mangiare all'armata, costituita da quarantacinquemila persone, quando quasi nessuno combatte. Il Presidente dice: "Non ho paura degli Austriaci ma della fame".

L'amato fratello
Onufry

Note

¹ Cfr. Paul GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-49*, Milano 1978, pp. 83-88.

² Cfr. Henryk BATOWSKI, Alina SZKLARSKA-LOHMANNOWA, *Legion Mickiewicza. Wybór źródeł*, Wrocław 1958, pp. 101-102.

³ Cfr. Giovanni GAMBARIN, *Il Mazzini, il Tommaseo, il Manin e la difesa di Venezia*, «Archivio Veneto», V (1929), p. 326.

⁴ Cfr. BATOWSKI, SZKLARSKA-LOHMANNOWA, op. cit., p. 77.

⁵ Ibidem, p. 78.

⁶ Ibidem, p. 84.

⁷ Cfr. GAMBARIN, op. cit., p. 327.

⁸ Ibidem, p. 332.

⁹ Cfr. BATOWSKI, SZKLARSKA-LOHMANNOWA, op. cit., p. 83.

¹⁰ Cfr. GAMBARIN, op. cit., p. 334.

¹¹ Ibidem, p. 335.

¹² Ibidem, p. 336.

¹³ Cfr. Kalikst MORAWSKI, *Polacy i sprawa polska w dziejach Italii w latach 1830-66*, «Rozprawy Historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego», XVIII (1937), p. 217.

¹⁴ Cfr. GAMBARIN, op. cit., p. 338.

¹⁵ Ibidem, pp. 339-340.

¹⁶ Cfr. Adam MICKIEWICZ, *Dzieła*, a cura di Stanisław Pigoń e Leon Płoszewski, vol. III, Warszawa 1955, pp. 214-218.

¹⁷ Cfr. BATOWSKI, SZKLARSKA-LOHMANNOWA, op. cit., p. 84.

¹⁸ Ibidem, p. 85.

¹⁹ Ibidem, p. 88.

²⁰ Ibidem, p. 85.

²¹ Cfr. Giovanni PILLININI, *Soldati svizzeri alla difesa di Venezia (1848-49)*, «Ateneo Veneto» CLXXXII (1995), pp. 313-320.

²² Cfr. Adolfo BERNARDELLO, *La paura del comunismo e dei tumulti popolari a Venezia e nelle province venete nel 1848-49*, «Nuova Rivista Storica», LIV (1970), pp. 1-61 (p. 15).

²³ Cit. in Vincenzo MARCHESI, *Storia documentata della rivoluzione e della difesa di Venezia negli anni 1848-49, tratta da fonti italiane e austriache*, Venezia 1913, p. 486.

²⁴ Trattati da: Henryk BATOWSKI, Alina SZKLARSKA-LOHMANNOWA, *Legion Mickiewicza. Wybór źródeł*, Wrocław 1958. La traduzione è di chi scrive.

Mickiewicz e il "fantasma di Margaret"

In un celebre scritto sull'*Arte del romanzo* Henry James giunse a sostenere che uno dei presupposti teorici della sua attività di narratore stava nel convincimento che "il romanzo è storia" e che "rappresentare e illustrare il passato, le azioni degli uomini, è compito sia dello storico che del romanziere"¹. Era stato e fu ancora tanto coerente con questa affermazione da lasciare che spesso le due nature in lui si sovrapponessero sino a confondersi (non sempre con risultati felici, per la verità), o quantomeno che la natura del romanziere non ignorasse le tecniche di ricerca e di lavoro dello storico, per attingervi i materiali di cui poi si sarebbe intessuta la narrazione e che avrebbero fatto da sfondo non casuale alle vicende dei protagonisti del romanzo. Sicché, quando ebbe raggiunto la piena maturità, James volle farsi lui stesso storico e dedicarsi ad una ricostruzione d'ambiente in piena regola, basata su una vera e propria documentazione tratta da un archivio di famiglia; e, con l'intento di ritrovare il filo che a metà Ottocento aveva portato alcuni dei suoi connazionali a riscoprire il legame ideale con l'Europa, mise mano ad un paziente lavoro di indagine al termine del quale poté pubblicare a sessant'anni, nel 1903, i due volumi su *William Wetmore Story and his friends*²: il sottotitolo, ricordando come l'opera fosse basata su *letters, diaries and recollections*, serviva anche a precisare quanto essa si differenziasse almeno esteriormente dalla precedente produzione letteraria di James, scrittore già affermato pur se non popolarissimo.

Originario di Salem, Massachusetts, e dunque cresciuto in quella feconda propaggine di cultura alta quanto raffinata che era stato il New England, Story era uno scultore che nel 1847 si era trasferito con la famiglia in Europa e aveva preso stanza a Roma per poter continuare il proprio lavoro laddove l'arte classica era fiorita. Nel 1856 vi si sarebbe stabilito definitivamente andando ad abitare a Palazzo Barberini; quando morì (a Vallombrosa, il 7 ottobre 1895) lasciò negli scritti³ e nella corrispondenza una testimonianza particolarmente ricca della realtà osservata durante il suo lungo soggiorno (vi attingerà S. Negro nel suo libro sulla *Seconda Roma*⁴): per citare un altro titolo di James, potremmo dire che anche Story fu *A passionate pilgrim*, e certo il tema del viaggio come ricerca interiore fu ciò che di lui affascinò lo scrittore che, egli stesso inquieto viaggiatore e come romanziere portato sempre a mettere qualcosa di se stesso nel carattere dei protagonisti dei suoi racconti, senza dubbio volle cercare nell'esperienza di Story le radici della propria.

Non vorrei con questa premessa dare l'impressione di avere sbagliato convegno. In realtà, lavorando alla biografia di Story, James intendeva anche tracciare l'itinerario spirituale di una intera generazione, partita da una città - Boston - e da una regione - il New

England appunto – dalla valenza simbolica assai forte e che molto aveva significato per la costruzione dell'identità americana una volta terminata la fase di raccoglimento seguita al conseguimento dell'Indipendenza⁵. Story, e quelli come lui, avevano inaugurato, diceva James, l'alba della *American consciousness of the complicated world*⁶: in genere artisti e letterati, non erano stati in molti ad affrontare il viaggio verso il vecchio continente, ma col loro coraggio, superando difficoltà e pericoli d'ogni sorta, tentando d'annullare il *gap* psicologico e culturale che fin allora li aveva tenuti lontani da un mondo per l'appunto "complicato", *those comparatively few*⁷ – osservava ancora James con una espressione che ci ricorda gli stendhaliani *happy few*⁸ – avevano aperto una strada che altri sul loro esempio avrebbero percorso: tra costoro proprio il futuro scrittore, che non ancora tredicenne era arrivato in Europa nel 1855 e c'era rimasto per tre anni, vivendo così, ha scritto un critico, "l'avvenimento forse più importante di tutta la vita"⁹.

L'iniziazione europea di Margaret Fuller risaliva invece al 1846. I nove anni che avevano separato il suo viaggio da quello di James racchiudevano in realtà un tempo molto più ampio, perché in mezzo c'era stato il 1848 e c'erano state le esistenze che la rivoluzione aveva cambiato o sconvolto, o addirittura distrutto. Malgrado la loro relativa vicinanza, il 1848 e il 1855 appartenevano a due epoche diverse: visto attraverso gli occhi della Fuller, anche lei bostoniana¹⁰, anche lei nostalgica di un futuro che avrebbe dovuto ricollegare la giovane confederazione americana al vecchio mondo in una riscoperta che non sarebbe stata meno importante di quella di Colombo, il '48 europeo rappresentò qualcosa come una pionieristica perdita dell'innocenza. Non a caso nel ritratto penetrante e affettuoso ma anche un po' ambiguo che James le dedicava nella sua biografia di Story (la cerchia in cui lei e lo scultore si erano mossi era la stessa), il *Margaret-ghost*¹¹, il fantasma di Margaret, era un ricordo ossessivo che il mezzo secolo e più trascorso dalla sua morte non era ancora riuscito a cancellargli dalla mente. Nel ripensare a questa *somewhat angular Boston Sybil*¹², James ancora non riusciva a far combaciare in modo unitario e coerente i pezzi della sua esistenza, incerto se a prevalere in lei fosse stata la cerebralità o la componente emotiva. Quantunque profondamente convinto della rilevanza assoluta della sua personalità, non sapeva capire come in quella donna potessero stare insieme le due stagioni che avevano scandito i suoi 40 anni: quella americana, che aveva fatto della Fuller un'intellettuale versata nella critica letteraria, amica e seguace di R. W. Emerson e del suo trascendentalismo e poi – e soprattutto – indomita banditrice dell'emancipazionismo femminile; e quella europea e in particolare italiana, che l'avevano vista abbandonare di colpo le riflessioni filosofico-letterarie e le battaglie polemiche di cui s'era diletta in passato per calarsi, anima e corpo, nelle lotte per la nazionalità, sporcandosi le mani con la cospirazione e abbracciando con calore la causa della Repubblica romana dopo essersi unita in matrimonio ad un oscuro nobile romano che le aveva dato un figlio, perito poi con loro nel naufragio, avvenuto a poche centinaia di metri dalla costa americana, della nave che li trasportava negli Stati Uniti.

Nonostante la sua sostanziale indeterminatezza, questo schema delle due vite che si contraddicono, ponendo in primo piano una volta il cervello e l'altra il cuore, esercitereb-

be anche su di noi un suo facile potere di suggestione se, rispetto a James, non disponessimo di alcuni elementi in più per tentare di decifrare il mistero del fantasma di Margaret. Mi limiterò qui a segnalare quelli che ritengo i nessi e i passaggi fondamentali per comprendere gli sviluppi della personalità della Fuller, rinviando per una più dettagliata ricostruzione della sua vita alla "voce" pubblicata pochi mesi fa nel LI volume del *Dizionario biografico degli Italiani*, le cui porte le sono state spalancate in virtù di quei suoi due anni di matrimonio italiani: avverto anche, però, che la suddetta "voce" rappresenta ben poca cosa rispetto ai molti e spesso molto approfonditi lavori che gli studiosi americani hanno dedicato e continuano a dedicare alla Fuller¹³, considerata tuttora una figura non solo di spicco ma anche di grande attualità, come dimostrano i 6 volumi delle sue *Letters* da poco dati alle stampe¹⁴ e l'accurata biografia - l'ultima di una lunga serie - che su di lei sta pubblicando Charles Capper e che per ora è ferma al primo dei due volumi previsti¹⁵.

Volendo isolare i momenti che contarono davvero nella formazione della Fuller, estrapolandoli da tutta questa letteratura e da una mole non indifferente di fonti, bisogna dire che essi non furono moltissimi: certamente, in primo luogo, la sua cultura letteraria, organizzata attorno ai grandi della letteratura universale, da quella latina e greca delle origini (da cui ricavò, confesserà più tardi, *a powerful, almost Promethean reverence for fact and action*¹⁶) ai fondatori delle varie scuole nazionali e, tra i contemporanei, a Goethe e ai romantici tedeschi. A far sì che il suo interesse ed anche le sue prime prove nella saggistica si polarizzassero attorno all'opera di Goethe, del Goethe classicamente romantico e maestro di libertà interiore, molto aveva contribuito la lettura di Thomas Carlyle, lo storico scozzese che di qua dell'oceano aveva trovato un largo seguito anche come sostenitore della germanistica, proposta come antidoto alle pretese egemoniche della più frivola e irrequieta letteratura francese. Su questa strada anche la Fuller lo seguì, a ciò persuasa oltre tutto dalle sue tirate contro l'utilitarismo benthamiano e qualunque cosa sapesse di materialismo; ma con Carlyle, come già con Goethe, la sua ammirazione, per quanto profonda, non attutì il suo senso critico, che si espresse, nei confronti dello scrittore tedesco, con una presa di distanza dalla sua spregiudicatezza morale e dal suo vitalismo sensualistico (almeno così lo vedeva la Fuller), nei confronti dello scozzese con una graduale disaffezione che dal piano teorico - dove ad essere rifiutati erano certi eccessi di moralismo - si trasferì al piano umano quando lo incontrò e lo frequentò a Londra.

Poi c'era stato Emerson, col quale la Fuller era riuscita, dopo un lungo assedio, ad entrare in rapporto, attirata dal suo trascendentalismo, in cui vedeva una versione americana del romanticismo tedesco, una versione che conciliava idealismo e razionalismo e appariva perfezionata dalla soluzione che Emerson aveva dato del contrasto tra natura e spirito. La conoscenza del filosofo segnò profondamente il suo itinerario intellettuale, non solo attraverso l'ascendente esercitato dai saggi emersoniani (che la Fuller non esitò a definire *landmarks of my spiritual history*¹⁷), ma soprattutto attraverso la fiducia che egli espresse per le sue capacità e l'incoraggiamento continuo che diede alle sue iniziati-

ve, culminate da un lato nella direzione editoriale del «Dial», il periodico dei trascendentalisti fondato nel 1840, dall'altro nella pubblicazione del saggio su *Woman in the Nineteenth Century*¹⁸, autentico manifesto di una ideologia che postulava l'affermazione della parità uomo-donna in tutti i campi e insieme chiamata a raccolta della donna americana per una battaglia non più dilazionabile¹⁹. Sostenute da lei stessa in fitti cicli di conferenze davanti a compatriote entusiaste e per giunta paganti, le idee della Fuller in materia di femminismo fecero rapidamente breccia, alienandole però molte simpatie in campo maschile dove, per esempio, N. Hawthorne si ispirò a lei per disegnare in un suo racconto il ritratto di una zitella particolarmente acida²⁰. A queste, come ad altre denigrazioni²¹, la Fuller rispondeva con una forza di carattere che ben mascherava una latente insicurezza di fondo, umana prima ancora che ideologica.

Poi venne il viaggio in Europa, atteso da tempo e per un motivo o l'altro sempre rimandato. Il soggiorno di sei settimane a Londra, che avrebbe dovuto avvicinarla definitivamente a Carlyle, da lei ritenuto una specie di essere superiore, le rivelò invece il fascino di Mazzini, conosciuto in casa Carlyle e subito apprezzato per una sua presenza molto meno trombonesca; più lo scozzese si autoesaltava nel suo titanismo pomposo e declamava la sua apologia della forza materiale e del successo come solo *test* del diritto, più Mazzini se ne stava da parte²², vittima anch'egli di un torrente di parole che, intollerante di altre ragioni, riduceva a *rose-water imbecilities*²³ le sue teorie sull'autodeterminazione dei popoli e sulla vita come missione. In quella circostanza la Fuller fece suo il giudizio severo che la moglie di Carlyle, la ben nota Jane Welsh, riversò sul marito: *These are but opinions to Carlyle; but to Mazzini, who has given his all, and helped bring his friends to the scaffold, in pursuit of such objects, it is a matter of life and death*²⁴; e le rimase la sensazione sgradevole di un personaggio che non si confrontava con il prossimo ma lo schiacciava: *The worst of hearing Carlyle is that you cannot interrupt him [...] To interrupt him is a physical impossibility. If you get a chance to remonstrate for a moment, he raises his voice and bears you down*²⁵. Non era certo il massimo per una che come la Fuller aveva bisogno anzitutto di capire e di mettere a fuoco le proprie idee sull'Europa²⁶.

Si capisce dunque come, pur restando nella cerchia dei Carlyle, ella si volgesse altrove, trovando nella ben più persuasiva e appassionata dialettica di Mazzini ciò che forse cercava. Fu l'inizio della sua grande svolta esistenziale. Per lei che aveva sempre valorizzato la vita interiore e amato gli uomini di carattere e di saldi principi, non fu difficile cominciare a considerare con qualche attenzione l'offerta che le fece l'Apostolo di un lavoro comune *contre le matérialisme et l'égoïsme du siècle*²⁷. Su questa collaborazione tra la Fuller e Mazzini, nata da una forte carica di reciproca stima e di simpatia umana e cementata dall'adesione ad un codice morale in cui l'americana ritrovava non più solo teorizzati ma tradotti in pratica quotidiana i principi emersoniani del dovere e dell'unità di pensiero e azione, scrisse a suo tempo un articolo assai partecipe Pasquale Villari, sottolineando la dedizione prestata dalla Fuller alla causa repubblicana sia con le corrispondenze da Roma assediata inviate ai giornali americani, sia con l'opera di crocerossina prestata negli ospedali romani²⁸. A distanza di un secolo è seguito il lavoro, assai ricco per documenta-

zione, di Emma Detti che, scavando nelle Carte della Fuller conservate a Harvard, ha riportato alla luce - dal versante delle relazioni della donna con i problemi dell'Italia del 1847-1849 - molti nuovi elementi di conoscenza e valutazione su questo personaggio tanto dibattuto negli U.S.A. quanto sostanzialmente ignorato in Europa²⁹. Un po' meno ignorato dopo la recente pubblicazione di alcuni suoi scritti: risale infatti al 1988, ed è merito di Rossella Mamoli Zorzi, l'iniziativa di una parziale versione nella nostra lingua delle corrispondenze giornalistiche inviate dalla Fuller durante i suoi anni italiani³⁰.

Ciò che ora può valer la pena di puntualizzare a proposito di colei che fu definita la Corinna americana³¹ è lo svolgimento finale del suo pensiero attraverso il legame intellettuale con Mazzini, *by far the most beautiful person I have seen*³². Fu lui che, nel salutarla mentre si accingeva a partire per Parigi e di qui per l'Italia, le lasciò una lettera di presentazione per George Sand³³ e le raccomandò di prendere contatto con le sole persone che in Francia potessero far parte di questa ideale catena della fratellanza repubblicana e rivoluzionaria, Mickiewicz e Lamennais³⁴. La Fuller eseguì scrupolosamente: vide la Sand e, trovando che corrispondeva in pieno all'immagine che se ne era fatta da tempo leggendone i romanzi³⁵, approvò totalmente (salvo qualche lieve ripensamento successivo) le sue scelte anticonformistiche in fatto di matrimoni e di rapporti con gli uomini; poi conobbe Lamennais e, impressionata dalla sua forza visionaria, gli scrisse una lettera piena di riverente ammirazione; infine - si era a gennaio-febbraio 1847 - incontrò Mickiewicz che certamente sapeva essere stato il primo in Europa a parlare, dalla sua cattedra al Collège de France, dei saggi di Emerson (e qualche connazionale, confesserà molti anni dopo il figlio di Mickiewicz, aveva recriminato su questa attenzione concessa dal padre ad uno sconosciuto d'oltre oceano)³⁶.

L'effetto che ebbe su di lei la visita che le fece uno dei maggiori rappresentanti della poesia romantica in Europa fu dirompente. Se di Mazzini l'aveva colpita la totale identificazione con una causa politica - "È uno di quegli uomini che misurando tutti gli avvenimenti con un criterio ideale non hanno tempo per piangere un insuccesso o una imperfezione", aveva scritto di lui³⁷, confermando quanto acuta potesse essere la sua capacità d'intuizione -, di Mickiewicz l'impressionò una forza vitale che si manifestava in tutte le direzioni³⁸. In un certo senso si trattò per lei di una replica del rapporto che negli anni della giovinezza l'aveva legata a Goethe, la riproposizione di quella che nel poeta tedesco aveva percepito come una carica esplosiva e contagiosa di vitalità e sensualità; la differenza - e non era differenza da poco - fu che questa nuova esperienza non aveva nulla di libresco o di cerebrale; ma mentre Goethe l'aveva affascinata con le sue pagine, Mickiewicz le comunicò sensazioni altrettanto emotivamente forti ma assai più dirette, quasi fisiche: *He came, and I found in him the man I had long wished to see, with the intellect and passions in due proportion for a full and healthy human being, with a soul constantly inspiring*, confidava a Emerson pochi giorni dopo averlo visto³⁹, rimpiangendo il tempo sprecato in inutili colloqui salottieri. Quando lo incontrerà di nuovo a Roma, nel marzo del 1848, dirà, sempre rivolgendosi a Emerson: "Era lui che volevo vedere più di chiunque altro, se fossi tornata a Parigi"⁴⁰.

In mezzo, tra il primo e il secondo incontro, c'era stata una fitta corrispondenza epistolare, della quale ci restano solo le otto lettere di Mickiewicz, pubblicate nel 1942 da Emma Detti⁴¹. Il poeta vi proseguiva l'opera iniziata a Parigi, quando nella conversazione a quattr'occhi non aveva esitato a porre la Fuller davanti al groviglio di nodi irrisolti che ancora le impedivano di essere veramente libera. Erano così venuti in superficie, in questa donna all'apparenza fortissima, le sue debolezze e i suoi limiti caratteriali; soprattutto era venuta fuori la sua incapacità di misurarsi con la realtà interna ed esterna senza lo scudo protettivo di un approccio dettato dall'intelletto o dalla volontà. In fondo Mazzini si era limitato a spingerla a confrontarsi con una realtà politica fatta di rivoluzione, di sangue, di violenza, ma anche di aspirazioni alla giustizia. Fu il letterato Mickiewicz a dirle che non si poteva conoscere il mondo attraverso la letteratura e che la vita andava vissuta con pienezza e senza rimozioni di sorta. Messa all'angolo da un esercizio di maieutica in cui grande peso dovette avere la suggestione della sua personalità, la Fuller non poteva che rimettere in discussione tutti i propri comportamenti, a cominciare da quell'autocontrollo di matrice puritana che sin dalla giovinezza l'aveva indotta a reprimere tutti i propri istinti. Ma leggiamo alcune delle frasi che in un crescendo di franchezza le scriveva Mickiewicz: *J'y ai vu [nelle vostre lettere] une tendance vers les rêveries romanesques qui pourrait épuiser votre imagination*⁴²; *Je vous ai vue, avec toute votre science, et toute votre imagination, et toute votre réputation littéraire, vivant dans un esclavage plus dur que celui d'une domestique*⁴³; *Vous avez oublié qu'un esprit revêt le corps, précisément pour réaliser ce qu'il a déjà appris ailleurs*⁴⁴; *J'ai tâché de vous faire comprendre le but de votre existence, de vous inspirer des sentiments mâles [...] mais vous n'y croyez pas assez et vous vivez encore spirituellement en société de Shakespeare, de Schiller, de Byron. La littérature n'est pas la vie toute entière*⁴⁵; *N'oubliez pas que même dans la vie privée, comme femme, vous avez vos droits à maintenir. Emerson dit bien givé all for love mais ce love ne doit plus être celui des bergers de Florian*⁴⁶; *Aspirez la vie par tous vos pores. Une vie inférieure, il est vrai, terrestre et matérielle, mais qui vous est nécessaire*⁴⁷. Intanto, nel cercare di far capire alla sua amica cosa ci fosse stato di sbagliato nell'impostazione che aveva dato alla propria vita, Mickiewicz usava – sia pure con un senso diverso – lo stesso termine (*ghost*) del quale si sarebbe servito molti anni dopo Henry James per designare l'indecifrabilità di un personaggio e del suo destino: *Vous existiez – le spiegava – comme un esprit (ghost) qui souffle aux vivants ses projets et ses droits, ne pouvant plus les réaliser lui-même*⁴⁸.

Pian piano, metodicamente, Mickiewicz era arrivato a quello che considerava e forse era il punto centrale della questione Fuller. C'era del maschilismo nel suo modo di fare, in quel vestire i panni di consigliere spirituale e nel tipo di soluzione che proponeva? Direi di no: il suo era piuttosto l'atteggiamento coerente di colui che nella sua prima lettera alla Fuller aveva confessato che, non avendo mai raggiunto la gloria con le imprese militari, non poteva entrare negli annali altro che per un motivo: *Nous n'avons vécu que dans l'âme et nous n'avon agi que sur les âmes*⁴⁹. Nella Fuller aveva creduto di intravedere un equilibrio imperfetto e su quello aveva lavorato con demiurgica ostinazione, non per-

ché volesse conquistarla ma per aiutarla a realizzarsi secondo un ideale di vita che a lui sembrava il più armonioso. Per di più, come ha osservato Emma Detti, non aveva fatto "nulla per trattenerla a Parigi"⁵⁰, e anzi l'aveva esortata ad affrettarsi a raggiungere l'Italia e a cercare, come le avrebbe scritto più tardi, *la société des Italiens, les conversations des Italiens, la musique des Italiens*⁵¹. Noi non sappiamo se, parlandogli, la Fuller si fosse spinta sino a confidargli che all'arrivo in Europa era appena reduce dalla prima, e per di più infelice, relazione sentimentale⁵² di una vita che le era stata assai avara di affetti; è probabile però che Mickiewicz qualcosa avesse intuito dai lineamenti di questa donna che l'unica fotografia giunta sino a noi⁵³ ci rivela in possesso di un viso dalla fronte troppo ampia, dagli occhi incavati e dal mento pronunciato. Da lui era venuto dunque alla Fuller un tacito invito a non farsi condizionare da modelli esteriori, una spinta a sentire le proprie qualità di mente e di corpo non inferiori a quelle di nessuna altra donna: *Apprenez à vous estimer comme beauté et après avoir admiré la femme de Rome, dites, et moi je suis donc belle*⁵⁴; ma venne anche, come già era successo con Mazzini, la sollecitazione ad uscire dall'egocentrismo (suo personale e del suo genere) in cui fino ad allora si era mossa. Una chiave di lettura che evidenziasse solo l'aspetto – per così dire – privato e comportamentale dell'influsso esercitato su Margaret Fuller da Mickiewicz, una chiave già utilizzata in passato⁵⁵, apparirebbe in verità piuttosto riduttiva e tale da banalizzare un incontro assai più denso di significati.

Ciò che avvenne dopo dimostrò che sia Mazzini sia Mickiewicz avevano visto giusto quando avevano puntato, toccando corde diverse, a plasmare in lei una personalità nuova. Soggiogata dallo stesso potere della parola da lei sperimentato in precedenza sulle proprie compatriote, Miss Fuller partì per l'Italia, dove aveva preventivato di fermarsi per qualche mese: ci restò invece per più di tre anni, e furono, nonostante la sostanziale rimozione operata da parte della storiografia sulla Fuller⁵⁶, anni decisivi. Il profilo pubblico e quello privato si confusero in una militanza che era anche pienezza di vita, nel senso auspicato per lei da Mickiewicz: i suoi articoli sull'Italia e su Roma, inviati al «New-York Daily Tribune», riversarono torrenti di pathos sul pubblico americano, e già questo era un cambiamento notevole per lei che da Emerson era stata accusata di avere una penna che era pessima conduttrice di calore; e il senso profondo di quelle corrispondenze riguardava proprio i connazionali della Fuller, sollecitati a sostenere la causa della Repubblica romana con un argomento tipicamente mazziniano quale quello della libertà che è veramente tale quando è di tutti⁵⁷. Detto per inciso, la propaganda fulleriana e il suo esempio di partecipazione in prima persona possono essere visti all'origine di quella nobile tradizione di generosità verso i popoli in lotta di cui molti americani avrebbero offerto testimonianza anche nel nostro secolo.

In questo suo impegno la Fuller ebbe vicino il marito. Era giunta da pochi mesi a Roma quando molto casualmente, e direi quasi facendosi abbordare, in una chiesa conobbe Giovanni Angelo Ossoli, un giovanotto che, chiuso com'era ad ogni forma di cultura e ricco soltanto di un titolo nobiliare appariscente quanto vuoto di sostanza, per ammissione della stessa Fuller non era affatto *such a person as people in general would ex-*

*pect to find with me*⁵⁸. Memore delle raccomandazioni di Mickiewicz, non si sottrasse al corteggiamento di *ce petit jeune italien que vous avez rencontré à l'église*⁵⁹, del quale tra i suoi connazionali si diceva che non avesse *no appearance of smartness*⁶⁰, né si soffermò a riflettere più di tanto sui molti lati incerti che l'unione così repentina di due personalità così lontane poteva presentare, e se lo fece non lo diede a vedere; alla fine né le considerazioni sulla diversa condizione sociale né quelle sulla differenza di mentalità e di religione valsero a distoglierla da una decisione già presa, e questo anche a prescindere dallo stato di gravidanza in cui si era venuta a trovare. Della vecchia Fuller che in precedenza aveva sempre avvolto nel massimo riserbo i propri sentimenti qualcosa era rimasto, soprattutto nella determinazione di nascondere a tutti, anche ai propri familiari, la condizione in cui era precipitata d'improvviso. Probabilmente per non compromettere la posizione familiare del marito, si allontanò discretamente da Roma trovando rifugio prima a L'Aquila e quindi a Rieti. Qui, tra sofferenze e momenti di scoramento sempre repressi e con Ossoli che andava a trovarla ad ogni fine settimana, vide la luce il suo bambino; ed è significativo che fosse Margaret la prima a scorgere un nesso tra questo evento e il lavoro di maturazione che aveva compiuto su di lei Mickiewicz, il quale era stato uno dei pochi ad essere informati della sua gravidanza. Quando mancavano pochi mesi al parto, la donna manifestò infatti il desiderio che fosse lui a far da padrino al neonato e fece il possibile perché la cerimonia potesse aver luogo, tramite regolare procura, anche in assenza del poeta⁶¹. Forse per motivi di carattere burocratico, il progetto non andò in porto.

I mesi successivi – l'abbiamo già detto – videro il pieno coinvolgimento di colei che ora si chiamava marchesa Ossoli nella difesa di Roma. Giorno dopo giorno, la figura di Mazzini acquistava ai suoi occhi tutti i contorni di una insuperabile grandezza morale. Già il 9 marzo 1849, tre giorni dopo essere giunto a Roma, il futuro triumviro le appariva *the only one, the only great Italian*⁶². Assorbita totalmente dal contesto politico, pacificata nella maternità e rassicurata sulle qualità umane di un marito di dieci anni più giovane di lei, il problema esistenziale non l'angosciava più come un tempo e ciò l'induceva a diradare la corrispondenza con Mickiewicz. Confrontandolo istintivamente con gli altri personaggi a cui sentiva di dover molto, e cioè con Emerson e Mazzini, non esitava a dire che *Mickiewicz is a great poet, an inspired man, but he belongs to a different order of spirits from them*⁶³.

Alla caduta della Repubblica la famiglia Ossoli ottenne un passaporto americano e un lasciapassare per Firenze, dove si stabilì e visse in condizioni abbastanza precarie sotto il profilo economico. Dalla lettera con cui a fine agosto la Fuller si risolveva finalmente a comunicare alla madre e ai fratelli le ultime novità sul proprio conto trasparivano, assieme ad un certo imbarazzo, la sicurezza delle scelte compiute e la ferma intenzione di difenderle da ogni eventuale attacco⁶⁴. Era consapevole dei molti passi avanti fatti, ma non era sicura che la società di Boston, per quanto aperta, fosse disposta ad approvare la sua unione con un cattolico di dieci anni più giovane di lei⁶⁵ e a tollerare un figlio battezzato nella stessa fede⁶⁶. Non era certamente una che si tirava indietro, e anzi gli anni di vita

italiana avevano ulteriormente rinsaldato quella determinazione di cui aveva già dato prova in passato: A un'amica confidava infatti: *I go home prepared to expect everything that is painful and difficult*⁶⁷. Ma che nelle cerchia dei suoi amici più stretti circolasse ancora un bel tasso di ipocrisia dovette constatarlo di persona quando, avendo annunciato loro l'intenzione di rimpatriare, si sentì consigliare di restare in Italia, da dove le sarebbe stato più facile seguire la pubblicazione del manoscritto sulla *Storia della rivoluzione italiana* a cui stava lavorando da tempo (e che sarebbe andato distrutto nel naufragio)⁶⁸. Nessuno ebbe il coraggio di dirle che in realtà era la sua situazione familiare a suscitare più di una perplessità sul suo ritorno a casa⁶⁹. Le premeva soltanto di trovare per il marito e per il figlio un futuro migliore di quello che poteva loro garantire un paese come l'Italia, sul quale la fine della rivoluzione aveva fatto cadere una pesante cortina di reazione, e per questo dribblò consigli e suggerimenti di rinvio del ritorno in patria, interessati o meno che fossero⁷⁰: non la fermarono neanche i presagi di sciagura⁷¹ che l'idea di salire su un malconco veliero le aveva suscitato dentro sin da quando l'aveva concepita⁷². Il mare le negò la possibilità di proseguire in America la battaglia cui l'avevano addestrata Mickiewicz e Mazzini.

Note

¹ H. JAMES, *L'arte del romanzo*, Milano, Lerici, 1959, pp. 33-60 (le nostre citazioni a p. 38). Nella sua introduzione A. LOMBARDO (poi ripubblicata in IDEM, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 213-240) sottolinea l'importanza del ricordo autobiografico nella narrativa di James e richiama la "realtà concreta e riconoscibile" (p. 19) su cui poggia l'intelaiatura delle sue ricostruzioni.

² Editi a Boston da Houghton, Mifflin & Co. nel 1903.

³ Tra i quali spiccano i due volumi di *Roba di Roma*, una accurata descrizione pubblicata per la prima volta a Londra nel 1864 e utilizzata a lungo dai suoi connazionali come guida alla scoperta della Città eterna. Vedi ora la versione italiana di alcuni passi dell'opera di Story e il relativo inquadramento critico nel bel volume del Centro di Studi Americani, *Scrittori Americani nella Campagna Romana. L'Ottocento*. Antologia a cura di A. Pinto Surdi, Roma, F.lli Palombi editori, 1999, pp. 9-86. Un esauriente profilo biografico di Story in *Dictionary of American Biography*, vol. IX, New York, Scribner's Sons, 1958, *sub voce*.

⁴ Vicenza 1966.

⁵ Particolarmente ricca risulta l'analisi che di questa presa di contatto con l'Italia e dei molteplici significati che essa assunse nell'evoluzione spirituale degli intellettuali americani della prima metà dell'Ottocento ci fornisce A. W. SALOMONE, *The Nineteenth-Century Discovery of Italy: An Essay in American Cultural History. Prolegomena to a Historiographical Problem*, «The American Historical Review», LXXIII (1968), pp. 1359-1391: la stessa problematica è ripresa e ampliata in un altro saggio dello stesso autore, *Il Risorgimento nella storiografia americana*, in AA. VV., *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra civile*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 69-117.

⁶ H. JAMES, *W. W. Story*, cit., I, p. 6.

⁷ Ibidem, p. 3.

⁸ Ai quali, come è risaputo, Stendhal si rivolgeva con una dedica finale nelle *Passeggiate romane* (cito dall'edizione Laterza, con prefazione di A. Moravia, Roma-Bari 1991, p. 550).

⁹ Così F. CORDELLI nell'introduzione a H. JAMES, *Principessa Casamassima*, Milano, Garzanti, 1975, p. VII.

¹⁰ Era nata a Cambridgeport, sobborgo di Boston, nel 1810.

¹¹ H. JAMES, *W. W. Story*, cit., I, pp. 99 e 127.

¹² *Ibidem*, p. 130.

¹³ Alcune sommarie indicazioni bibliografiche sono offerte da G. MONSAGRATI, *Fuller, Margaret*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1998, *ad nomen* (alle molte biografie ivi indicate va aggiunta quella di J. Von MEHREN, *Minerva and the Muse: a Life of Margaret Fuller*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994); utilissimo, anche per le molte citazioni da fonti coeve, *Margaret Fuller. An Annotated Bibliography of Criticism, 1983-1995*, a cura di J. MYERSON, Westport-London, Greenwood Press, 1998, seguito di IDEM, *Margaret Fuller: An Annotated Secondary Bibliography*, New York, Burt Franklin, 1977, e di IDEM, *Supplement to Margaret Fuller: An Annotated Secondary Bibliography*, in *Studies in the American Renaissance 1984*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1984, pp. 331-385.

¹⁴ *The Letters of Margaret Fuller*, edited by R. N. Hudspeth, 6 voll., Ithaca and London, Cornell University Press, 1983-1994.

¹⁵ Ch. CAPPER, *Margaret Fuller: an American Romantic Life. The Private Years*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1992. Derivano da questo lavoro tutte le notizie da noi fornite sulla maturazione intellettuale della Fuller e sulle influenze che su di lei esercitarono le opere di Goethe, Carlyle ed Emerson.

¹⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷ *Ibidem*, p. 216.

¹⁸ Editto a New York nel 1845 da Greeley e McElrath, il testo ha avuto successivamente moltissime altre riedizioni: quattro a New York tra il 1968 e il 1972 e una della University of South Carolina Press nel 1982. Non mi risulta invece un'edizione italiana del saggio.

¹⁹ E. A. Poe lo definì il libro *which few women in the country could have written, and no woman in the country would have published, with the exception of Miss Fuller* (cit. da E. KORNFELD, *Margaret Fuller. A Brief Biography with Documents*, Boston-New York, Bedford Books, 1997, p. 233).

²⁰ È il personaggio di Zenobia, in N. HAWTHORNE, *The Blithedale Romance* (cfr. in proposito Ch. CAPPER, op. cit., p. 97). Sulle testimonianze abbastanza maligne lasciate da Hawthorne sulla Fuller si vedano pure le considerazioni di R. HUDSPETH nell'introduzione al vol. VI di *The Letters of M. Fuller*, cit., p. 9 e segg.

²¹ Una delle più banalmente e meschinamente ostili è senza dubbio quella che J. R. Lowell tracciò in una sua lettera del 10.3.1848 al già ricordato W. W. Story: il motivo della lontananza intellettuale dalla personalità della Fuller vi si intrecciava con quello, assai facile, dell'ironia sul suo aspetto fisico. Riferendo di un probabile interessamento della polizia austriaca a "Miss F.", Lowell infatti commentava: *It would be a pity to have so much worth and genius shut up for life in Spielberg. Her beauty might perhaps save her. Pio Nono also regards her with a naturally jealous eye, fearing that the College of Cardinals may make her the successor of Pope Joan* (H. JAMES, *W. W. Story*, cit., I, p. 105). Il risentimento di Lowell, "poeta modesto, seppure elegante e civile" (così A. LOMBARDO nell'introduzione citata, p. 14), nasceva da una recensione critica della Fuller ad un suo testo di poesie.

²² Una dettagliata ricostruzione del rapporto che Mazzini ebbe con i Carlyle nella prima fase del suo esilio londinese in E. MORELLI, *L'Inghilterra di Mazzini*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, 1965, pp. 27-36.

²³ Leggiamo questa espressione, proveniente proprio da una testimonianza della Fuller, in J. A. FROUDE, *Thomas Carlyle. A History of his Life in London 1834-1881*, 2 voll., London, Longmans, Green and Co., 1885, vol. I, p. 402.

²⁴ M. Fuller a R. W. Emerson, Parigi, 16.11.1846, in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. IV, p. 249.

²⁵ J. A. FROUDE, op. cit., vol. I, pp. 401-402.

²⁶ Non minore il disagio di Carlyle nei suoi confronti: in una lettera del novembre 1846 al fratello John lo storico scozzese confidava: *Last night, a weary tea with the American Margaret Fuller and Mazzini, not to be repeated!* (cit. in *The Correspondence of Emerson and Carlyle*, a cura di J. Slater, New York and London, Columbia University Press, 1964, p. 410).

²⁷ Mazzini a M. Fuller, 10.2.1847, in E. DETTI, *Margaret Fuller Ossoli e i suoi corrispondenti*, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 269.

²⁸ P. VILLARI, *Le memorie di Margaret Fuller Ossoli*, in IDEM, *Scritti vari*, Bologna 1912, pp. 231-259 (lo scritto, in origine una recensione, era apparso per la prima volta nel fascicolo di marzo 1857 della «Rivista di Firenze»).

²⁹ Si tratta del lavoro da noi citato alla nota 27.

³⁰ M. FULLER, *Un'americana a Roma 1847-1849*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1986. La versione, curata in parte dalla Mamoli Zorzi e preceduta da una introduzione della stessa studiosa, riguarda solo parte delle corrispondenze europee della Fuller al «New-York Daily Tribune»: per quelle non tradotte si rinvia a M. FULLER, *These sad but glorious days, Dispatches from Europe, 1846-1850*, a cura di L. J. Reynolds e S. Belasco Smith, New Haven-London, Yale University Press, 1991. A Reynolds si deve anche un'analisi critica delle corrispondenze giornalistiche: L. J. REYNOLDS, *European Revolutions and the American Literary Renaissance*, New Haven and London 1988, pp. 54-78).

³¹ V. W. BROOKS, *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy 1760-1915*, New York, Dutton and Co., 1958, p. 114. Cfr. anche il riferimento bibliografico nella scheda di J. MYERSON, *Margaret Fuller. An Annotated Bibliography of Criticism, 1983-1995*, cit., p. 31.

³² Così lo definiva la stessa Fuller nella lettera a Caroline Sturgis del novembre 1846 (M. FULLER, *Letters*, cit., vol. IV, p. 240).

³³ Che Margaret Fuller conosceva già bene attraverso le sue opere (E. DETTI, op. cit., pp. 138-139), una delle quali, *Consuelo*, aveva recensito nel «New-York Daily Tribune» del 24.6.1846.

³⁴ Si vedano le lettere di Mazzini a Giuseppe Lamberti a Parigi, in particolare quella del 9.11.1846, in cui gli chiede di dare alla donna l'indirizzo di Lamennais (G. MAZZINI, *Edizione nazionale degli Scritti*, vol. XXX, Imola, Galeati, 1919, p. 266) e le risposte di Lamberti in *Protocollo della Giovine Italia (Congrega centrale di Francia)*, vol. V, Imola, Galeati, 1919, pp. 194, 197, 205, 213; cfr. inoltre E. DETTI, op. cit., pp. 138-139.

³⁵ Ch. CAPPER, op. cit., pp. 260-262.

³⁶ A. MICKIEWICZ, *La Tribune des Peuples*, Paris 1907, p. 47 (dalla prefazione del figlio Ladislas).

³⁷ In un articolo sul «New-York Daily Tribune» del 19.2.1847 (cit. da E. DETTI, op. cit., p. 133).

³⁸ Sul rapporto tra il poeta polacco e la scrittrice americana esiste un lavoro di L. WELLISZ, *The Friendship of Margaret Fuller D'Ossoli and Adam Mickiewicz*, New York, Polish Publishing Co., 1947, che non ho potuto consultare: una copia è posseduta dalla British Library di Londra con la collocazione 10891.bb.17.

³⁹ Lettera da Napoli, 15.3.1847, in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. IV, p. 261.

⁴⁰ In M. FULLER, *Letters*, cit., vol. V, p. 55.

⁴¹ E. DETTI, op. cit., pp. 309-317: si tratta di otto lettere, non tutte di sicura datazione, ma collocabili nel biennio 1847-1849; non si sono invece mai trovate le lettere della Fuller a Mickiewicz.

⁴² A. Mickiewicz a M. Fuller, 3.8.1847, ibidem, p. 311.

⁴³ Lo stesso alla stessa, ibidem.

⁴⁴ Lo stesso alla stessa, ibidem.

⁴⁵ Lo stesso alla stessa, 16.9.1847, ibidem, pp. 313-314.

⁴⁶ Lo stesso alla stessa, 3.8.1847, ibidem, pp. 311-312.

⁴⁷ Lo stesso alla stessa, s.d., ibidem, p. 312.

⁴⁸ Lo stesso alla stessa, 3.8.1847, ibidem, p. 311.

- ⁴⁹ Lo stesso alla stessa, 26.4.1847, ibidem, p. 310.
- ⁵⁰ E. DETTI, op. cit., p. 144.
- ⁵¹ A. Mickiewicz a M. Fuller, s. d., ibidem, p. 312.
- ⁵² Con un ebreo amburghese, James Nathan, da lei conosciuto nel 1845 (E. KORNFIELD; op. cit., pp. 56 e 74).
- ⁵³ La si può vedere sulla prima di copertina di Ch. CAPPER, op. cit., e in E. KORNFIELD, op. cit., p. 52.
- ⁵⁴ A. Mickiewicz a M. Fuller, s. d., in E. DETTI, op. cit., p. 313.
- ⁵⁵ Da R. MAMOLI ZORZI nell'introduzione a M. FULLER, *Un'americana a Roma...*, cit., pp. XXV, dove si parla del "grande poeta cattolico, che non ha certo paura del sesso".
- ⁵⁶ Basti pensare che nelle oltre 400 schede compilate da J. MYERSON, *Margaret Fuller. An Annotated Bibliography of Criticism...*, cit., il nome di Mazzini compare una sola volta, quello di Mickiewicz mai; quanto all'Italia, R. Mamoli Zorzi riscontra "nella Fuller un eccesso di entusiasmi ottocenteschi per Mazzini" (introduzione a M. FULLER, *Un'americana a Roma...*, cit., p. XXIV), ragion per cui la studiosa ritiene di doverne ridimensionare al massimo il ruolo, introducendo in compenso una fantomatica possibilità di incrocio ideale della giornalista americana con Marx (ibidem, p. XIX).
- ⁵⁷ Rinvio in proposito a G. MONSAGRATI, *Alle prese con la democrazia. Gran Bretagna e U.S.A. di fronte alla Repubblica romana*, «Rassegna storica del Risorgimento», LXXXVI (1999), numero speciale per il 150° anniversario della Repubblica romana del 1849, pp. 287-306.
- ⁵⁸ M. Fuller a M. C. Fuller, 31.8.1849, in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. V, p. 261.
- ⁵⁹ A. Mickiewicz a M. Fuller, 26.4.1847, in E. DETTI, op. cit., p. 309.
- ⁶⁰ Il giudizio era di un americano, G. Curtis: lo si legge in nota ad una lettera in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. V, p. 288.
- ⁶¹ La Fuller illustrava questa idea in due lettere al marito del 7 e del 13.10.1848 (vedile in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. V, pp. 124-125 e 129).
- ⁶² M. Fuller a M. Spring, ibidem, vol. V, p. 201.
- ⁶³ La stessa allo stesso, 9.3.1849, ibidem, vol. VI, p. 377.
- ⁶⁴ La stessa a M. C. Fuller, 31.8.1849, ibidem, vol. V, pp. 259-262.
- ⁶⁵ Osserva R. N. HUDSPETH nella sua introduzione a M. FULLER, *Letters*, vol. VI, pp. 9-10: *Apparently the sexual implications surrounding the secrecy of her marriage and Nino's birth and the overall "strangeness" of Fuller's life in Italy were more than American society wanted to confront* (e si vedano anche le fonti ivi citate).
- ⁶⁶ Elizabeth Barrett Browning, con la quale Margaret e il marito furono in contatto assai stretto a Firenze, raccontava la reazione dell'ambiente anglosassone fiorentino quando, al loro arrivo in città, si era diffusa la notizia del matrimonio: *Nobody had even suspected a word of this underplot and her American friends stood in mute astonishment before this apparition of them here. The husband is a Roman marquis, appearing amiable and gentlemanly [...] but with no pretension to cope with his wife on any ground appertaining to the intellect*; e qualche mese dopo, commentando l'imminente partenza della famiglia per gli U.S.A.: *[...] indeed I cannot believe that her Roman husband will be easily naturalised among the Yankees* (entrambe le lettere a Miss M.R. Milford, la prima dell'1.12.1849, la seconda a fine aprile 1850, in *The Letters of E. BARRETT BROWNING*, a cura di F. G. Kenyon, 2 voll., London, Smith Elder and Co, 1898: vol. I, pp. 428 e 441).
- ⁶⁷ M. Fuller a E. Story, 16.4.1850, in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. VI, p. 76.
- ⁶⁸ Notizie su quest'opera cui la Fuller stava già lavorando nel giugno del 1848, quando contava di terminarla entro tre mesi, e che poi fu costretta ad aggiornare con la narrazione degli eventi del 1848-49, nelle sue lettere al fratello Richard (ibidem, vol. V, pp. 73 e 82, e VI, p. 213). Dei tentativi fatti per pubblicare il lavoro in Inghilterra parlava Emerson in una lettera a Carlyle del 13.8.1849 (*The Correspondence of Emerson and Carlyle*, cit., p. 456).

⁶⁹ Considerate tutte queste perplessità circa l'accettazione da parte della società americana di un matrimonio che non è nemmeno certo che fosse stato celebrato (E. DETTI, op. cit., p. 192, cita una lettera della sorella di Ossoli che diceva di aver sentito dire che la coppia si era sposata a Firenze), appare abbastanza curioso che tutte le opere della Fuller pubblicate negli U.S.A. dopo la sua morte rechino sul frontespizio il suo cognome da sposata, spesso con l'aggiunta del titolo nobiliare di "marchioness", e che il catalogo della Library of Congress schedi tutta la sua produzione – anche quella precedente al 1846 – sotto il nome Ossoli Fuller.

⁷⁰ Si veda la lettera con cui il 14.5.1850 Marcus e Rebecca Spring consigliavano alla Fuller di non tornare in patria (in M. FULLER, *Letters*, cit., vol. VI, pp. 88-89).

⁷¹ Li manifestava nelle lettere alla madre, del 14.5.1850, e ai coniugi Spring, dello stesso giorno (ibidem, vol. VI, pp. 86-88).

⁷² Il 12 e il 21.4.1850 si era detta molto preoccupata per i naufragi subiti poco tempo innanzi da alcune navi americane (a C. Arconati Visconti, ibidem, vol. VI, pp. 75 e 81).

Miniato Ricci primo traduttore italiano del sonetto *Alusztu w nocy*

In questo intervento presenterò la prima traduzione italiana del sonetto *Alusztu w nocy* (Alušta di notte) di Mickiewicz, rimasta finora inedita. Fu fatta dal conte Miniato Ricci (1792-1877), personalità eclettica, cosmopolita, che passò a Mosca otto anni della sua vita (1820-28).

L'inedito si trova nella collezione manoscritti della "Société Historique et Littéraire Polonaise" di Parigi e reca la collocazione MAM 793. Sul foglio non c'è la firma del traduttore, ma nell'angolo superiore destro si intravede un'annotazione in polacco in caratteri assai minuti: "Tradotto a Mosca probabilmente da Ricci". Autore di questa annotazione, come sostiene Ewa Rutkowska, la responsabile dei manoscritti di Mickiewicz conservati nell'archivio parigino del poeta, fu Franciszek Malewski, intimo amico del poeta e suo parente acquisito, dal momento che i due sposarono due sorelle: Celina e Helena, figlie della pianista Maria Szymanowska. Senza dubbio, Malewski conosceva benissimo la calligrafia di Ricci. Comunque non risulta che altri italiani in grado di fare una simile traduzione frequentassero in quegli anni l'ambiente di Mickiewicz a Mosca. Come è noto, anni dopo, proprio Malewski aiutò il figlio del poeta - Władysław - a sistemare l'archivio del padre e a prepararne la nuova edizione delle opere complete. Ora la traduzione si trova in una cartella che porta in copertina l'indicazione "Ricci", mentre prima degli anni Ottanta si trovava in un faldone di manoscritti vari. Secondo l'opinione dei responsabili dell'archivio, la traduzione fu fatta nel 1827, ma sarei propensa a datare la traduzione tra le ultime settimane del 1826 e l'inizio del 1827. La traduzione s'intitola semplicemente *Alusztu*.

Il volumetto *Sonety* di Mickiewicz uscì in polacco a spese dell'autore nel dicembre 1826; alcune settimane prima, il 28 ottobre, ne era stata autorizzata la pubblicazione dalla censura di Mosca¹. Per il poeta la pubblicazione del volumetto fu un successo. Dall'inizio del 1827 i *Sonety* furono stampati in volume in molte città della Polonia e della Lituania e apparvero anche nei periodici. Mickiewicz ne era molto contento.

I diari di Malewski contengono alcune notizie riguardanti la versione in prosa dei sonetti di Mickiewicz ad opera di Pëtr A. Vjazemskij, poeta russo amico sia di Mickiewicz sia di Ricci. In data 31 marzo 1827 Malewski scrisse: "Vjazemskij ha finito la sua traduzione dei sonetti. Nel tradurre non si poteva essere più cauti. Per le correzioni sono stati chiamati Dmitriev e Baratynskij"².

Al riguardo S. S. Landa, noto studioso di Mickiewicz, scomparso pochi anni fa a San Pietroburgo, ha avanzato quest'ipotesi: "La scelta dei sonetti, che per molti anni avrebbe

orientato i gusti dei traduttori russi di Mickiewicz, fu di principio e, verosimilmente, concordata insieme col poeta polacco, il quale conobbe le traduzioni di Vjazemskij ancora prima della loro pubblicazione³. Dal momento che Ricci frequentava, oltre che Mickiewicz, anche Vjazemskij e Polevoj – il direttore di «Moskovskij Telegraf» (Il Telegrafo Moscovita, in cui poi apparvero i *Sonety*) – e frequentava i salotti della principessa Zinaida A. Volkonskaja e della pianista Maria Szymanowska, egli poté conoscere le loro versioni russe e poi decidere di tradurre proprio *Alusztu w nocy*.

In una lettera datata 14 aprile 1827 Mickiewicz scrisse all'amico A. Odyniec: "[...] Qui a Mosca il celebre principe Vjazemskij li ha tradotti [i sonetti] in russo e tra poco appariranno sul «Telegrafo» con una recensione lusinghiera nei miei confronti [...]"⁴. Effettivamente due settimane dopo, il 30 aprile, uscì il numero di «Moskovskij Telegraf» coi sonetti di Mickiewicz tradotti in prosa da Vjazemskij e con un'introduzione, nella quale il traduttore invitava Puškin e Baratynskij a «illuminare con i loro nomi l'auspicata amicizia tra le muse russe e polacche»⁵.

In seguito (1827-28) uscì una bella, anche se non fedele, traduzione ad opera del poeta I. Kozlov⁶, che ebbe tre edizioni. Negli anni seguenti altri traduttori avrebbero continuato a tradurre i sonetti. La maggior parte di loro si servì della traduzione in prosa di Vjazemskij⁷; Mickiewicz stesso con soddisfazione scrisse all'amico Odyniec il 3 aprile 1828: "[...] Sono uscite alcune traduzioni complete dei sonetti. Una soprattutto è migliore: quella di Kozlov (l'autore della *Notte veneziana*), che dovrebbe uscire a giorni [...]"⁸.

Mickiewicz ebbe molti buoni traduttori, tra cui anche celebri poeti che riuscirono a creare autentiche opere d'arte. Tra di loro vanno ricordati soprattutto Lermontov, Majkov, Fet, Bal'mont, Bunin, Chodasevič. Ma torniamo al conte Ricci.

Il conte Miniato Ricci spesso si dilettava a tradurre. Lo fece anche nei momenti più difficili della sua vita. Prima di lasciare nel 1828 la Russia e, – come vedremo – la moglie, egli tradusse diverse liriche di poeti russi, che poté conoscere nei salotti moscoviti. Ce lo testimoniano due lettere che egli scrisse a Puškin in francese:

Da qualche tempo, gentile Signor Puškin, mi sono dato ad uno dei flagelli (secondo l'espressione di Byron) degli scrittori – la traduzione. Il Vostro grande talento non mi è potuto rimanere celato, perciò Vi mando un piccolo esempio per far vedere come io Vi storpio.

Scrivetemi che cosa ne pensate [...], indicatemi le opere, i brani che Voi vorreste vedere tradotti nella nostra lingua. Sarebbe bello che mi inviaste alcuni brani del Vostro Boris Godunov che non darò a nessuno. [...]. Se il Bojan dell'Onegin vorrà dedicarmi un minuto del suo "dolce far niente" (che non gli impedirà lavorare troppo), gli sarò molto riconoscente

Vostro devoto Ricci⁹

La lettera è databile febbraio-aprile 1828. Ricci vi accluse la traduzione del *Demone* puškiniano, intitolata da lui *Il Genio Malefico*.

⁹ In italiano nel testo.

Puškin rispose alla richiesta di Ricci con una lettera che purtroppo non ci è nota. Ma leggendo una successiva lettera di Ricci al grande poeta russo datata 1 maggio 1828, possiamo immaginarne il contenuto:

Come Vi sono riconoscente, signor Puškin, per la lettera, veramente gentile e lusinghiera che mi avete scritto. Avete letto i miei versi con gli occhi dell'uomo di gran talento [...] ma per quel che riguarda la richiesta che Vi avevo rivolto, l'avete completamente elusa, cosa che non può certo destare la mia gratitudine. Lasciamo da parte la richiesta indiscreta che Vi avevo fatto, anche se era mia intenzione conservare il segreto; ma non posso esimerVi da un'altra preghiera che Vi rinnovo, e precisamente, – indicare, quali tra le Vostre brevi poesie e brani già pubblicati, desiderereste vedere tradotti [...]. Ma siccome ora sono impegnato a comporre un'antologia di diversi poeti russi [...] indicatemi solamente, non Vi chiedo di trascrivere i versi, sarebbe inutile. Vi accludo la traduzione di Deržavin e del vostro Profeta. Per cortesia, fatemi sapere la Vostra sincera opinione riguardo alle mie traduzioni e Vi giuro su Apollo che considererò la vostra critica un segno di stima e amicizia.

Avete letto la mia Primavera? È un ricordo della mia giovinezza e della mia bella Patria...

C(onte) Ricci

... Appena ho saputo che avete cambiato il Vostro programma mi sono rallegtrato. Possiamo avere la speranza di vederVi? La principessa Volkonskaja mi incarica di ricordarVi la Vostra promessa e di mandarLe il Vostro ritratto¹⁰.

Alla lettera erano accluse le traduzioni di *Prorok* (Il profeta) di Puškin e dell'ode di Deržavin *Na smert' knjazja Meščerskogo* (In morte del principe Meščerskij). Riportiamo la traduzione di *Prorok*, fatta da Ricci:

IL PROFETA

*Da spiritual sete tormentato
 I' mi traeva in un triste deserto:
 Allor che un Serafin sei volte alato
 D' innanzi al guardo mio si fu offerto.
 Lievi qual sogno, a fior de' gli occhi miei
 Passò sue dita, e, nel futur veggenti,
 Spalancaronsi gli occhi, uguali a quei
 D' aquila che sul nido si spaventi.
 Egli di tanger le mie orecchie assunse,
 E di suono riempielle, e di frastuono:
 E fin de' Cieli il fremito a me giunse;
 E de' gli Angioli l'elevato volo;
 Fra l'acque e il gir del popolo marino;*

E ne le valli il crescer de le piante.
 Ed egli fèsi a le mie labbra chino,
 E ne strappò la lingua mia peccante,
 E mensognera, e frivola, e maligna;
 Ed il dardo del savio serpente
 Innestò con la destra sua sanguigna,
 Ne le mie labbra assiderate, e spente.
 Ed ei fendèmi, con la spada il petto,
 E palpitante il cuor fuori- n' emerse,
 E de l'aperto vedovo vicetto
 Infuocato carbon nel vano immerse.
 I' nel deserto, qual cadaver steso
 Giacea, e la voce scosseme de l'Alto:
 «Sorgi, o profeta, e vide, e audi, disse,
 Adempi ciò che mia mente prefisse,
 E i mar scorrendo, e lo terrestre spalto
 Ogniun que cuor sia da tue verba acceso.¹¹

Nel volume di studi in cui apparvero le traduzioni da Puškin, figura anche un breve giudizio di A. A. Smirnov sulle capacità di Ricci come traduttore. Ecco il suo parere:

La traduzione delle due poesie di Puškin Il Demone e Il Profeta è compiuta da Ricci con un'esattezza straordinaria, addirittura fino al mantenimento, nella maggior parte dei casi, dell'ordine delle parole dell'originale. Non ho trovato neanche un errore nel senso delle parole e nessuna imprecisione per quel che riguarda lo stile. Il neo principale è il cambio della misura dell'originale con la misura tradizionale della poesia italiana ma queste aggiunte hanno un carattere irrilevante e non danneggiano affatto lo stile dell'originale. Gli slavianismi di Puškin non sono, ovviamente, resi in nessun modo¹².

Ma torniamo al nostro inedito. Ecco la traduzione del sonetto di Mickiewicz, che nella traduzione di Ricci s'intitola semplicemente *Alusc-la*:

L'aure più fresche fannosi: e del giorno
 Pallidi i fuochi: insù la cima altera
 Del Sc-ciatyrdah de' mondi la lumiera
 Cade: si frange, e lunghe strisce intorno

Purpuree sponde, spegnesi... rivolge
 L'errante peregrin suo sguardo in giro:
 Ascolta.. gli alti monti già anneriro.
 E densa notte già le valli involge.

Quasi sognando infra l'erbose sponde
 Sussurrano i ruscei con l'armonia

*De' fiori al cuor l'aura olezzante invia
 Tai sensi, che a gli orecchi un velo asconde.*

*Sotto d'oscurità l'ali tranquille
 I' mi sopisco, e destami il brillare
 D'abbagliante meteora: i monti, il mare
 Le valli inonda pioggia d'aurée stille.*

*Noite d'oriente eguale a l'Odalisca
 Me inviti al sonno allor che m'accarezzi,
 E col balen del ciglio, a nuovi vezzi,
 Mi desti allor, che il suo poter m'invisca.*

Considerazioni analoghe a quelle del prof. Smirnov possono farsi sulla versione del sonetto *Alusc-la*, che è più lunga dell'originale ed è assai vicina alla traduzione in prosa che del sonetto fece Vjazemskij¹³: ciò lascia supporre che Ricci abbia tradotto il sonetto dalla sua versione prosastica russa e non dall'originale polacco.

La versione di Ricci è più lunga dell'originale, e appare in certi punti incisiva e abbastanza felice. La struttura sintattica dell'originale (russo o polacco che fosse) non interferisce con la sintassi italiana della traduzione: ne risulta una lirica che oggi potrebbe sembrare una gradevole poesia italiana dell'800. La struttura ritmico-strofica del testo, invece, è irregolare: non siamo di fronte a un sonetto. Il testo presenta 5 strofe di 4 versi. Lo schema è seguente: ABBA CDDC EFFE GHHG ILLI. È difficile pensare che un poeta professionista potesse ricorrere a uno schema così bizzarro e irregolare. Ricci impiega endecasillabi a rime incrociate, con alcuni *enjambements*.

La studiosa Claudia Lasorsa è stata tra i primi ad occuparsi, in Italia, dell'attività letteraria e delle traduzioni di poesia russa di Ricci¹⁴. Erano però finora ignoti gli interessi di Ricci come traduttore di poesia polacca¹⁵. Ma vediamo meglio chi fu Miniato Ricci, grande amico di tanti contemporanei di Puškin, e come mai si ritrovò a vivere in Russia.

Da una ricerca scrupolosa sulla cerchia delle conoscenze di Puškin, fatta da L. A. Čerejskij¹⁶, sappiamo che Miniato Ricci, conte, traduttore, compositore, cantante da camera dilettante, frequentatore della cerchia di Puškin, sposò nel 1820 Ekaterina Petrovna Lunina, figlia di un generale e cugina del decabrista Michail Sergeevič Lunin, anche lei bravissima cantante dilettante. La Lunina era compositrice, suonava l'arpa e il clavicembalo. Nel 1809 aveva terminato l'Accademia Filarmonica di Bologna con il titolo di Cantante di I classe ricevendo la corona d'oro d'alloro¹⁷. Così la dipingeva un suo contemporaneo:

La Lunina era una leonessa del gran mondo. Aveva più di 30 anni. Non era molto brutta: allora era di moda considerarla una donna interessante. Con la madre viaggiò molto, aveva visitato la Francia, la Germania, conosceva bene la musica e aveva una bella voce. A Parigi, nel salotto della Regina Ortensia riscosse un tale successo che Napoleone chiese di farla cantare nella cerchia dei suoi amici alle Tuileries. Questo bastò a darle notorietà nella società russa¹⁸.

Dopo essersi sposata nel 1820 col conte Ricci, "un fiorentino senza nessuna dote"¹⁹, visse con lui a Mosca vicino alle porte Nikitskie. Nel 1828 gli sposi si lasciarono e Ricci tornò in Italia. "In seguito Ekaterina Lunina perse tutti gli averi, vendette la casa e dal 1848 visse nei dintorni di Mosca nella tenuta appartenuta ai Golitsyn-Prozorovskij. Morì vecchissima, a 99 anni"²⁰.

La prima testimonianza riguardante l'inizio del soggiorno moscovita dei Ricci, del 1821, appartiene a Konstantin Jakovlevič Bulgakov, direttore delle poste di Mosca e poi di Pietroburgo. Egli così scrive al proprio fratello:

Ieri ho passato una bellissima serata in casa Lunin. O fratello mio, come canta questo Ricci, si vorrebbe ascoltarlo sempre! Nous étions en petit comité e vedendo che eravamo tutti appassionati di musica egli non risparmiava né la sua voce, né quella di sua moglie; egli ha cantato circa otto volte; da tempo non godevo più di una tale musica [...] mi sono divertito talmente che dopo pranzo mi è stata offerta la pipa ed io ho ascoltato la musica fumando. Je le prendrai au mot, et certes j'irai le voir souvent. Lui, Ricci, a l'air très comme il faut, malgré la langue de vipère de Bogolouboff²¹, qui prétend qu'il aura été chanteur à quelque théâtre d'Italie²².

Anni dopo, Michail Dmitrievič Buturlin, figlio di Dmitrij Petrovič Buturlin, noto collezionista e proprietario della biblioteca più ricca di Mosca, avrebbe scritto:

[...] La contessa Ricci era considerata in passato la più celebre e migliore cantante appartenente alla categoria dei dilettanti. Ai miei tempi ella non era più giovane e il suo talento artistico stava tramontando [...]. Il conte Ricci, più giovane di lei di dieci anni o più, era un fiorentino privo di qualsiasi sostanza. Era un eccellente cantante di musica da camera e si distingueva soprattutto nel canto di romanze francesi, di sua composizione, che all'epoca erano molto di moda a Mosca²³.

Miniato Ricci scriveva poesie e traduceva. Sul XIII volume di «Moskovskij Vestnik» del 1826 comparve questo trafiletto: "Per far conoscere all'Italia le opere del nostro nativo Nord egli [Ricci] ha intenzione di pubblicare un'Antologia di autori russi in lingua italiana"²⁴.

Già dal '700 la Russia era una delle mete delle compagnie italiane d'opera e balletto. Con l'arrivo a Mosca, nel 1825, della principessa Zinaida Volkonskaja e di Maria Szymonowska si crearono due centri culturali di musica italiana.

Testimone delle serate moscovite fu, tra gli altri, Andrej Nikolaevič Murav'ëv, amico di Esper, il fratellastro di Zinaida. Ecco che cosa scriveva Murav'ëv:

... In questi salotti si potevano incontrare tutte le celebrità del Parnaso russo, tutti però si inginocchiavano di fronte a quella donna di talento [la Volkonskaja]. Puškin e Vjazemskij, Baratynskij e Del'vig erano suoi visitatori assidui [...]. Il principe Odoevskij non perdeva neanche una sua serata²⁵.

Una sera Murav'ëv ruppe per caso una mano a una statua di Apollo che si trovava nelle sale della Volkonskaja, nello stesso anno Puškin scrisse un epigramma graffiante sulla sua goffaggine²⁶.

Ecco un'altra testimonianza del Murav'ëv sull'atmosfera delle feste in casa della principessa:

*[...] Nelle meravigliose sale del palazzo Beloselskij, come in un palazzo romano, le opere liriche, i tableaux vivants e i balli in maschera si ripetevano in continuazione per tutto quell'inverno ed ogni rappresentazione era curata con un gusto particolare, perché la principessa era sempre circondata da italiani, i quali poi l'attirarono con sé a Roma [...]*²⁷.

Leggendo le lettere di Puškin all'amico Vjazemskij, troviamo, in data 25 gennaio 1829, una frase scherzosa del poeta sui ricevimenti della principessa: "[...] Da parte mia, sono entusiasta dei ricevimenti di gala e mi riposo dai maledetti pranzi di Zinaida. Accidenti a lei, che non le siano più concessi né l'Italia né il conte Ricci! [...]"²⁸.

Le testimonianze degli amici sono molto elusive riguardo al tipo di rapporto che legava la principessa Zinaida e il bel conte italiano, ma nessuna di esse ha mai precisato il grado di intimità di questo legame.

Il 27 ottobre 1828, Mickiewicz scrive a Varsavia al poeta e amico Antoni Odyniec, informandolo dell'arrivo di S. Sobolevskij:

[Egli] ti racconterà di più della mia vita a Mosca.

*È una brava persona e mio buon amico. Sii gentile con il conte Ricci, mio amico e uomo molto affabile. È un buon poeta e ha scritto cose bellissime. Con loro ho passato a Mosca momenti allegri. Se ti vuoi fare un'idea del bel canto, fai conoscere Ricci alle signore capaci di cantare e chiedigli di cantare qualche cosa e soprattutto qualche salmo di Marcello [Benedetto Marcello], la mia musica preferita, oppure un'aria di Mozart, per esempio dalle Nozze di Figaro: "Non più andrai"; egli la canta in modo squisito"*²⁹.

Una curiosità. Puškin amava viaggiare e da sempre desiderava visitare l'Europa, ma gli fu sempre negato il permesso. Nella lettera al fratello Lev Sergeevič, intorno al 20 dicembre 1824, il poeta scriveva da Michajlovskoe: "... Non mi piacciono affatto le dicerie pietroburghesi sulla mia fuga. Perché dovrei fuggire? Qui si sta così bene..."³⁰. Chi sa se c'era qualche verità in questi pettegolezzi. Si sa di sicuro che tutte le lettere del poeta venivano controllate e talvolta trafugate dagli "amici collezionisti" e lo sapeva anche lui. Questa volta, però, intendeva partire proprio insieme a S. Sobolevskij e Ricci. Lo scrittore V. V. Kunin scrive:

... il 23 agosto 1827 [...] un agente della terza sezione (non è escluso che fosse F. V. Bulgarin) fece pervenire le seguenti notizie a Benckendorff: 'Il famoso Sobolevskij [...] è diretto verso la casa di campagna del poeta Puškin e lo vuole convince-

*re a recarsi assieme a lui all'estero. Sarebbe un peccato. Puškin deve essere sorvegliato come un bambino. È un poeta, vive di immaginazioni ed è facile influenzarlo. Il gruppo al quale appartiene Sobolevskij è soggetto a cattive influenze. Gli etmani sono il principe Vjazemskij e Polevoj; gli amici - Titov, Ševyrëv, Rožalin e altri moscoviti [...]*³¹.

Intanto la richiesta del poeta, rivolta al capo della gendarmeria Benkendorf, di poter passare sei-sette mesi a Parigi, rimase, a quanto pare, senza risposta.

Il 18 maggio 1828 Puškin scrisse al fratello Lev Sergeevič: "...Domani parto per Pietroburgo per fare visita ai cari genitori, *comme on dit*, [...]. Da Pietroburgo andrò all'estero, e cioè in Europa, o "vo svojasi", cioè a Pskov, ma è più probabile in Georgia..."³². Confrontando le date di queste due lettere possiamo capire l'ottimismo e la speranza del poeta di vedere terre straniere.

Abbiamo fatto questa digressione per mostrare come proprio nello stesso periodo i migliori amici di Puškin lasciarono la Russia per recarsi all'estero, alcuni per sempre. Ricci e Sobolevskij partirono il 18 ottobre 1828, mentre la principessa Volkonskaja col figlio Aleksandr e Ševyrëv partì intorno al 24 febbraio 1829.

Dopo la loro partenza anche Adam Mickiewicz cominciò a prepararsi a lasciare la Russia sistemando alcune questioni riguardanti il passaporto. Sarebbe partito il 15/27 maggio 1829 anticipando, a quanto pare, la partenza e senza poter salutare la famiglia della Szymanowska³³. È noto che il poeta polacco fu aiutato da diversi amici della cerchia della Volkonskaja a risolvere i problemi con il passaporto per l'estero. Nella lettera datata 12 giugno 1829 e scritta da Berlino, Mickiewicz esprime tutta la sua gratitudine a Faddej Bulgarin per il grande aiuto fornitogli³⁴. S. Fizman³⁵ sostiene che Bulgarin, tanto odiato dai russi, era solito prodigarsi in favore dei compatrioti polacchi, cosa che avrebbe fatto con grande generosità nei confronti del vate polacco che, comunque, fu aiutato in questo anche dal marito della principessa Zinaida - Nikita Grigor'evič Volkonskij e dal governatore di Mosca, Dmitrij Vladimirovič Golitsyn, grande amico sia della Volkonskaja sia di Mickiewicz.

Lasciando la Russia, Mickiewicz portava con sé i ricordi del suo soggiorno tra gli scrittori russi, come in più occasioni ripeté ai diversi letterati e semplici viaggiatori russi che incontrò a Parigi³⁶.

Alla fine dell'ottobre 1829 Mickiewicz arrivò a Roma in compagnia del poeta Antoni E. Odyniec. Qui subito i due ritrovarono gli amici moscoviti. Su consiglio della Volkonskaja e di Ševyrëv presero alloggio alla locanda dell'Orso, in Via dell'Orso numero 35, accanto a Palazzo Ferrucci, in Via Monte Brianzo, al numero 20, dove allora risiedeva la famiglia Volkonskij.

Molte notizie riguardanti il soggiorno romano del poeta si trovano in *Listy z podróży* (Lettere di viaggio) di Odyniec³⁷, in cui vengono registrati gli incontri quasi quotidiani dei due poeti polacchi con Ricci, la Volkonskaja e Ševyrëv.

La principessa Zinaida voleva in ogni modo allietare i suoi cari amici. E così, insieme col conte Ricci li portò ai Musei Vaticani, agli studi di Bertel Thorvaldsen e Vincenzo Ca-

muccini; con Ševyrëv, grande conoscitore delle antichità romane, essi visitarono la Campagna Romana, facendo gite a Tivoli, Albano, Villa Adriana, poi Villa Pamphili e la Galleria Borghese³⁸. Inoltre fecero visita alla regina Ortensia e alla madre di Napoleone - madame Letizia³⁹. Visitarono Villa Madama, le basiliche romane, le catacombe. Già nei primi giorni del soggiorno romano furono invitati a un ricevimento nella residenza del principe Grigorij Ivanovič Gagarin, - ambasciatore della Russia presso lo Stato Pontificio - al palazzo di Propaganda Fide in Piazza di Spagna, dove ebbero occasione di conoscere molte personalità: il pittore Horace Vernet, lo scultore danese, romano di adozione, Thórvaldsen, il pittore Camuccini, la musa di Byron - Teresa Guiccioli Gamba, - i cardinali Pacca, Vigoni e Mezzofanti, il celebre poliglotta⁴⁰. Visitarono inoltre la quercia del Tasso e l'ultima dimora del poeta - la cella del monastero di S. Onofrio, con l'umile pietra tombale⁴¹.

Aveva ragione Odyniec quando scriveva già nella prima lettera datata 25 novembre 1829 e indirizzata a Julian Korsak:

... credo che la casa della principessa Zeneide sarà qui per noi il principale punto d'appoggio; questo primo pranzo e la sera (perché siamo rimasti per tutta la serata) hanno mostrato in modo chiaro [...] la divisione di quest'ambiente familiare in due livelli: in quello superiore ci sono: la padrona di casa, Adam e il signor Ricci, mentre in quello inferiore: i due giovani figli - uno della padrona, l'altro della principessa⁴², il signor Ševyrëv ed io [...]. Alla fine della serata il signor Ricci ha cantato su nostra richiesta quella bellissima aria del Don Giovanni, "Nozze del Figaro" [sic!] : "Non più andrai farfallone...", con la quale fece impazzire tutti a Varsavia, mentre la signora Vlasova ha cantato alcune canzoni ucraine... [...]. La principessa che, come dicono, canta molto bene, era indisposta e non ha cantato⁴³.

Racconta Odyniec:

Quel giorno dopo il pranzo non entrammo nel salotto, ma passammo nella camera da letto, dove avevano accesso solo i più intimi della casa e dove c'era una stufa di maiolica bianca, appositamente trasportata via mare da Pietroburgo e costruita sotto la direzione del signor Ricci, il quale aveva imparato questa meccanica a suo tempo durante il soggiorno in Russia⁴⁴.

Neanche Odyniec quindi parla apertamente del legame tra la principessa Zinaida e il conte Ricci e solo con una punta di malizia si potrebbe supporre che tra loro ci fosse un legame affettuoso.

In un'altra lettera a Korsak, un mese dopo, il 25 gennaio 1830, Odyniec descrive le serate teatrali a casa della principessa, a cui partecipavano amici italiani e stranieri, soprattutto inglesi. La domenica sera era dedicata alla musica e al canto, "eseguiti di solito dalla principessa e dal signor Ricci, di cui non esiste cantante migliore!..."⁴⁵.

Miniato Ricci è nominato nelle lettere di Odyniec agli amici tante altre volte in occasione degli incontri o delle gite in gruppo nei dintorni di Roma⁴⁶. Ma dal mese di aprile 1830 non incontriamo più il suo nome. Gli amici si lasciano, la Volkonskaja parte per la montagna, per passarvi alcune settimane⁴⁷, invece Mickiewicz va a Napoli con amici e con Odyniec.

Negli anni successivi il nome di Ricci si incontra raramente nella corrispondenza tra Mickiewicz e la principessa Zinaida. Possiamo solo dedurre che il conte Miniato si trovasse sempre al fianco della "Corinna del Nord" come "cavalier servente".

Sono molto interessanti, a questo riguardo, le lettere dall'Italia di Aleksandr Turgenëv al principe Vjazemskij⁴⁸, dove l'erudito, letterato e attento osservatore Turgenëv scrive all'amico dedicando molte pagine non solo alla descrizione delle bellezze storiche e naturali dell'Italia, ma anche alle sue opinioni su filosofia, scienze naturali, economia, commercio e addirittura meccanica! Con grande franchezza egli condivide con Vjazemskij le impressioni sui nuovi conoscenti: scrittori, poeti, personalità.

Tra i suoi amici figuravano il diplomatico August Kestner (il figlio della *Lotte* di Goethe), l'archeologo Antonio Nibby, Stendhal, il geografo Alexander Humboldt, lo scrittore svizzero Bonstetten ed altri. Egli trascorreva molte serate con gli amici moscoviti - la principessa Volkonskaja e il conte Ricci.

Nella lettera cominciata da Turgenëv il 2 gennaio 1832, alla data del 3 gennaio si legge:

*Ieri sono stati aperti qui cinque teatri dei dodici che vi si trovano. Nel foyer ho incontrato il Conte Ricci che mi chiede spesso di te e prega di salutarti. Mi porta in un teatro amatoriale dove danno anche Anna Bolena e lui vi canta nel coro. Egli non si fa vedere nell'alta società...*⁴⁹

Spesso negli studi russi Miniato Ricci viene confuso con altri omonimi. Ecco un esempio. In una lettera da Napoli datata il 12 marzo 1833, Turgenëv parlando di Montecassino ricorda:

... Tasso, Dante e poco fa anche Ricci - hanno cantato questo convento e il suo fondatore San Benedetto:

Che'n terra addusse

*La verità che tanto ci sublima...*⁵⁰

Credo che Turgenëv conoscesse bene gli autori italiani e non penso che egli intendesse il nostro conte Miniato Ricci autore di questa ode. Egli sapeva che si trattava di Angelo Maria Ricci (1776-1850)⁵¹, mentre O. G. Bazankur, autore del saggio *Ricci traduttore di Puškin*, analizzando questa lettera di Turgenëv attribuisce l'ode a Miniato Ricci⁵².

Descrivendo il tempo trascorso con Žukovskij, Turgenëv ricorda le serate passate a casa della Volkonskaja:

*... A Roma siamo stati nella villa di Zinaida e la sera ci ha offerto il suo canto, quello di Ricci e della contessa Potocka, che canta come un usignolo*⁵³.

Nell'autunno del 1834 arrivò in Italia il principe Vjazemskij insieme alla moglie e le figlie, la minore - Pašen'ka - morì poi a Roma a marzo e venne seppellita nel cimitero acattolico all'ombra della Piramide Cestia. La famiglia Vjazemskij giunse a Roma nel dicembre 1834. Nella sua nuova residenza a Palazzo Poli, a Fontana di Trevi, la Volkonskaja organizzò una cena il 3 gennaio 1835, in occasione della quale Vjazemskij ricevette un omaggio in versi da parte del vicino di casa della principessa - il noto poeta romanesco Giuseppe Gioachino Belli. Nei versi vengono nominati "Sor Artezza Zenavida Vorcoschi" e "Zor Viaseschi"⁵⁴.

Invece in occasione del Capodanno ortodosso, il conte Ricci ricevette dal poeta Belli un grazioso sonetto a lui dedicato, su richiesta della principessa:

*Quanno che l'anno nostro è già sfornato,
avanti ch'in Moscovia s'arisforni
dice ch'hanno da stà dodici giorni
per avello più asciutto e biscottato.*

*Questa nun zaperia, sor don Mignato,
s'è una carota pe gabbà li sciorni.
Però, s'è verità, pare che torni
proprio stanotte qui st'anno sciancato.*

*Dunque io viengo a portà li complimenti
e l'uguri dell'anno cacandido
a quell'antro che già mette li denti.*

*E voi, sor Ricci, pe la bocca mia
de tutt'e dua graditene uno spido
come de tordi grassi, e accusi sia.
13 gennaio 1835⁵⁵.*

Gioachino Belli frequentò assiduamente Ricci e la principessa Volkonskaja, essendo loro vicino di casa a Palazzo Poli. I due romani si scambiarono a volte i propri sonetti. In una lettera da Frascati datata 28 agosto 1846 e indirizzata a Francesco Spada, grande amico anche di "zor Mignato", il Belli chiede di salutargli Ricci e altri amici comuni⁵⁶. In un'altra lettera, datata 3 agosto 1846, Belli racconta di come passava il tempo con amici in villeggiatura a Frascati:

... perché questa sera in casa Ricci v'è musica, andando noi tutti i giorni a passeggiare per qualche villa, e specialmente per Villa Conti, quantunque in questa locanda si spenda molto ma si stia bene e godasi buon trattamento, come potranno far fede coloro che non vi sono mai stati: e qui cade in acconcio il prevenirvi che oggi la banda di Frascati si è recata in abito e senza tonsura a Villa Piccolomini per sonar sotto la Principessa Volkonski, che vi abita, essendo la di lei festa, ben-

*ché faresti male a credere che questa Volkonski abbia sulle spalle la stessa testa che appartiene a quell'altra Volkonski chiamata Zenaide: in fondo poi la banda sonerà, il pranzo sarà magnifico, siccome si rileva dai mazzi enormi di fiori che vanno lassù da tutte le parti...*⁵⁷.

Le preziose ricerche di Nina Kauchtschischwili⁵⁸, condotte sui diari di Vjazemskij e le lettere di Dar'ja Fëdorovna Ficquelmont-Tiesenhausen, danno nuovi e interessanti particolari sulla vita privata e sociale di Ricci e della Volkonskaja.

Anche i diari di V. Žukovskij contengono informazioni su Ricci per quel che riguarda gli anni 1833, 1838 e 1839⁵⁹.

Basandosi sul carteggio tra Zinaida Volkonskaja, la sorella maggiore Marija Vlasova e Stepan Ševyrëv, - O. G. Bazankur scrive:

*Il periodo 1831-1854 è pieno di contatti e delle più tenere mansioni su Ricci, si vede che la sua familiarità con casa della Volkonskaja durò tutta la vita. Attraverso queste lettere si può seguire la sua vita in Italia, la sua conoscenza con Gogol', l'affettuosa partecipazione durante la malattia dell'amico dello scrittore russo - Iosif Viel'gorskij, diversi avvenimenti nella vita dei parenti del Conte ed infine, l'affetto verso di lui non solo da parte di Zinaida, ma anche di suo figlio, della sorella Maria e di tutte le altre persone a lei vicine [...]*⁶⁰.

Dall'archivio della Filarmonica Romana risulta che negli anni 1830-32 presso il Palazzo Sinibaldi a Roma sotto la direzione artistica del marchese Muti-Papazurri si svolsero diversi concerti privati, a cui presero parte, oltre alla Volkonskaja e al conte Ricci, anche la "Contessa (sic!) Wlasoff"⁶¹.

Nel periodo che va dal 20 novembre 1830 al 28 gennaio 1831, furono eseguiti brani di melodrammi di Rossini, Bellini (*La Straniera* e *Il Pirata*), Donizetti, Pacini, Morlacchi e Carlo Conti.

*... Ad essi prese diretta parte il Pacini, che si prestava ad accompagnare col pianoforte i pezzi di sua composizione; così nel primo esercizio accompagnò Elena Angelini e Miniato Ricci nella cavatina degli Arabi e nel duetto dei Fidanziati; [...] nell'esercizio del 1 gennaio accompagnò il duetto tra Maria Cecconi e il Ricci nella Gioventù di Enrico*⁶².

Il verbale della Filarmonica Romana prosegue:

Tra le nobili coltivatrici del canto l'Accademia aveva nominato socia d'onore la principessa Zenaide Wolkonski Beloselski, in quel tempo già dimorante in Roma col figlio; gentildonna amatissima delle arti e nota per le frequenti serate musicali da lei offerte nella propria casa; essa cantò, a partire dalla sera del 25 dicembre, in un duetto della Zelmira (che ha una parte obbligata d'oboe), un terzetto del Costantino dello Stunz e brani del Morlacchi e del Pacini. [...] A titolo di gloria per il

*nostro istituto, conviene ricordare Felice Mendelssohn, eletto socio d'onore proprio allora, il quale suonò, nella sera dell'8 gennaio (1831) un Tema e Variazioni per pianoforte e altre variazioni alla fine del programma; il 14 gennaio egli si prestò ad accompagnare l'aria del Don Giovanni di Mozart, cantata dal basso conte Ricci. [...] L'ultimo esercizio privato, del 28 gennaio, fu formato tutto da musica del Pacini..., e cantato dalla Volkonski, dalla Perugini, dall'Angelini, dal Ricci, dallo Spada e dal Fantaguzzi, con evidente soddisfazione della contessa Giulia Samoyloff, la nota grande protettrice del maestro catanese, e anch'essa da due mesi accademica onoraria [...]*⁶³.

In una delle lettere scritte da Mendelssohn durante la sua permanenza a Roma leggiamo:

*[...] quando recentemente nella Filarmonica dopo tutti i Pacini e i Bellini, il cav. Ricci mi pregò di accompagnargli Dove andrai, fin dalle prime note le trovai profondamente diverse e lontane le mille miglia da quelle di tutti gli altri [...]*⁶⁴.

Dalle carte d'archivio della Filarmonica risulta che nel 1832 Ricci partecipò a saggi privati il giorno dell'Epifania con i brani di musiche di Rossini, di Meyerberg e di Bellini. Al secondo saggio, in febbraio, con musiche del Rossini, Mercadante, Pacini, Donizetti, presero parte anche la Volkonskaja, Erminia Spada, il Ricci ed altri.

È da notare che in questi due saggi furono eseguiti per la prima volta alla Filarmonica il terzetto e il quartetto del *Guglielmo Tell* di Rossini, il primo cantato dal Compagnoni, dal Ricci e dal Collini, mentre il secondo dalle "contesse Wlasoff" e Toni, da Luigi Viviani e dal Colini⁶⁵.

Infine le carte d'archivio registrano che in un altro saggio privato del 25 giugno si ripeté il terzetto di *Guglielmo Tell* con la partecipazione del Ricci e dei soliti cantanti. La stessa sera furono eseguiti anche brani delle opere di Donizetti⁶⁶.

Il Conte Ricci conobbe anche Nikolaj Gogol'. Lo scrittore, che passò a Roma tanti anni e frequentò assiduamente la villa della principessa Volkonskaja, dove per un periodo abitò, amava quel magico luogo e riposava spesso nella grotta del meraviglioso giardino antico. In quella villa morì nel giugno 1839 il giovane Iosif, forse il migliore amico di Gogol', figlio di Michail Viel'gorskij, musicista, compositore, e mecenate. Nel suo salotto pietroburghese si poteva incontrare non solo Puškin, ma anche tanti altri poeti e scrittori, amanti della musica e artisti italiani in tournée in Russia. Non bisogna dimenticare che la morte di Iosif Viel'gorskij impressionò talmente Gogol' da fornirgli lo spunto per il racconto, rimasto incompiuto, *Noči na ville* (Le notti alla villa). In una lettera a Gogol', Michail Viel'gorskij ricorda di aver spedito da Marsiglia un ritratto del figlio a casa di Ricci⁶⁷.

Il materiale fin qui presentato è noto alla maggior parte degli studiosi, anche se non sempre è stato analizzato a fondo.

Era finora ignota, invece, l'esistenza di un saggio intitolato *In morte di Miniato Cav. Ricci. Ragionamento di Antonio Bianchini*⁶⁸. Esso si trova agli Archivi Vaticani e fa parte del Fondo Ferraioli.

Antonio Bianchini (Roma 1803-ivi 1884) pittore e letterato, allievo di T. Minardi e F. Overbeck, fu una personalità importante nella vita romana della metà del secolo scorso. Egli è noto come autore del *Manifesto dei puristi* del 1843, che rappresenta l'attardato aggiornamento italiano agli ideali dei Nazareni. Nel 1850 lavorò nella Cappella del Caporale della Cattedrale di Orvieto, rifacendo in gran parte gli affreschi di Ugolino di Prete Ilario. Bianchini era in contatto con la colonia russo-romana e godeva della stima di Aleksandr Ivanov⁶⁹, il grande pittore russo autore del quadro *L'apparizione di Cristo al popolo*.

Il saggio dedicato alla memoria di Miniato Ricci si compone di sette pagine ed è stato stampato a Roma presso la tipografia di D. Morini nel 1877, anno della morte del conte. Finora gli studiosi ritenevano che Ricci fosse morto nel 1860, mentre questo documento fissa in maniera definitiva l'anno della sua morte al 1877. È quindi un documento prezioso, perché fa luce su alcuni fatti di vita e della personalità del conte Miniato finora sconosciuti o poco chiari. Così veniamo a sapere che egli nacque a Roma - non a Firenze, come finora hanno sostenuto gli studiosi che si sono occupati di Ricci - nel 1792 da Giovanni Ricci e di D. Faustina Paracciani. Diamo però la parola all'autore:

*[...] Perocché oltre agli studi delle lettere, fatti non senza lode nel collegio romano, attese privatamente alla filosofia ed alle leggi, ebbe alcuno ammaestramento della pittura, parlò più lingue, né trasandò pur uno di quegli esercizi che a leggiadro cavaliere credonsi convenienti. Avveniva pertanto che dove i giovani al primo comparire nelle brigate ingegnansi in mille modi a moltiplicare amicizie, ed accendere affezioni, Miniato penava assai a risparmiare il tempo, a difendere la libertà del suo cuore: tanto la grazia e piacevolezza di lui era in ogni parte richiesta e desiderata [...]*⁷⁰.

Veniamo a sapere che

*[...] l'Imperatore Napoleone, chiamata alle armi la gioventù italiana, vuole a sua guardia i nati di miglior sangue; il che non essendo in grado alla casa Ricci e men di tutti a D. Faustina, tanto feciono e dissero che Miniato sotto spezie d'infermità fu lasciato in Roma e dopo certo tempo mandato a Firenze [...]*⁷¹.

A Firenze, città d'arte, Ricci ebbe modo "a contrarre dimestichezza, ad acquistare benevolenza e di toscani e di stranieri altresì; [...] era assai bene ammaestrato della recitazione e intenditore di musica e dilicato cantore"⁷². Ricci iniziò a comparire in casa del marchese Pietro Rinuccini,

*[...] uno di que' rarissimi uomini che sanno usar le ricchezze e tener vivo lo splendore de' lor casati. Aveva questi in una sua villa, forse ad 8 miglia da Firenze, acconcio un teatro domestico, dove a quando a quando invitava gli amici suoi, cioè dire il meglio della vicinanza, chi per udire chi per essere udito in rappresentanze drammatiche o musicali [...]*⁷³.

L'autore del saggio, risparmiandoci i particolari sulla permanenza del conte in Russia scrive:

*Non commodità di viaggi né amenità di ville né splendore di corti; solo una cosa fu da lui vanamente desiderata, la pace. Per cui riacquistare, fallitegli quante prove poteva mettergli a mano la benignità del suo animo, salutò per sempre la Russia e tornò fra le braccia de' suoi parenti. Finché menò vita privata e libera trattò molto la musica, si diletto alquanto della pittura, si esercitò nella caccia; sopra ogni cosa fece opera nella beneficenza. Prestava, donava, e dove mandava medici e pagava medicamenti, altri vestiva, tutti a poter suo consolava [...]*⁷⁴.

Per otto anni Ricci fu presidente di due rioni del centro storico di Roma⁷⁵. Nel 1850, dopo una lunga malattia agli occhi, perse la vista del tutto. Nel periodo successivo si aggiunsero spasimi alla testa e principalmente agli occhi; poi egli cominciò a soffrire di fegato. Nonostante ciò Ricci non si lamentò mai, accettando tutto come volontà divina. Soprattutto fu mirabile la sua pazienza, dopo che si manifestò anche una malattia cardiaca e polmonare che per circa dieci anni gli impedì la libertà dei movimenti. E così "andava spegnendosi la sua vita né mai perciò veniva meno la sua graziosa serenità [...]". La sera del 15 di febbraio di questo anno 1877 si coricò, varcata la mezzanotte, e poche ore dopo chiese aiuto [...] mentre un suo fedel familiare, accortosi della minacciosa debolezza di lui, correva a destare i congiunti"⁷⁶ egli si spense per sempre.

L'amicizia che aveva unito Bianchini e Ricci era durata ben 40 anni.

Nel 1862 a Firenze per i tipi dell'editore Le Monnier uscì la *Storia della letteratura russa* di S. Ševyrëv e G. Rubini, in cui Ricci è ricordato come pregevole traduttore di liriche russe. Purtroppo per una svista o per ironia della sorte egli viene chiamato con il nome di Luigi⁷⁷.

Suppongo che rimase agli eredi di Ricci la sua raccolta di versioni italiane di numerose poesie, che "per modestia del traduttore disgraziatamente non fu mai data alle stampe"⁷⁸. Sarebbe bello ritrovare questi preziosi inediti del primo traduttore e amico dei più grandi poeti slavi - Puškin e Mickiewicz - e perché no, anche le due lettere che Puškin gli inviò.

Lo stesso Ricci nella lettera scritta a Mosca il 26 febbraio 1828 e indirizzata a Giampietro Vieusseux scriveva:

*[...] La mia intenzione è di dare in seguito a conoscere ai miei compatriotti in una scelta, che ho già incominciata i differenti Poeti, che nella loro ricca, e armoniosa lingua, con tanta gloria si esercitano [...]. Aggradevole suppongo sarà all'Italia l'avere un'idea di una letteratura, quasi del tutto fino ad ora incognita all'Europa [...]*⁷⁹.

Nonostante la competenza traslatoria e la sensibilità nei confronti della poesia russa, le traduzioni poetiche del Conte Ricci non videro mai la luce in Italia, cosa di cui possiamo solo dispiacerci. Perciò speriamo di poter approfondire le ricerche presso gli archivi ita-

liani per dare la possibilità agli amanti della poesia di conoscere le primissime traduzioni italiane da Puškin, Mickiewicz e altri poeti slavi, opera di questa singolare figura di grande dilettante.

Note

¹ Cfr. A. MICKEVIČ, *Sonety*, izd. podgotovil S. S. Landa, Leningrad 1976, p. 258.

² Cit. ibidem, p. 309; cfr. anche: «Przewodnik naukowy i literacki», Lwów, 1898, p. 1147.

³ A. MICKEVIČ, op. cit., p. 309.

⁴ A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. XIV, p. 338.

⁵ Cfr. «Moskovskij Telegraf», 1827, parte 14, n. 7, p. 222.

⁶ Cfr. I. KOZLOV, *Krymskie sonety Adama Mickeviča*, Sankt Peterburg 1829.

⁷ Cfr. «Moskovskij Telegraf», cit., p. 14.

⁸ A. MICKIEWICZ, op. cit., p. 375.

⁹ Cit. in: «Literaturnoe Nasledstvo», tt. 16-18, Moskva 1934, p. 564.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 576.

¹² Ibidem.

¹³ Cfr. A. MICKEVIČ, op. cit., p. 40 (per l'originale di Mickiewicz: *Rzeźwią się wiatry, dzienna wolniej po suchu, / Na barki Czatyrdahu spada lampa światów, / Rozbija się, rozlewa strumienie szkarłatów, / I gasnie. Błędny pielgrzym ogląda się, słucha: // Już góry poczerniały, w dolinach noc głucha, / Źródła szemrzą jak przez sen na łożu z bławatów, / powietrze lchnące wonią, tą muzyką kwiatów, / Mówi do serca głosem tajemnym dla ucha. // Usypiam pod skrzydłami ciszy i ciemnoty, / Wtem budzą mię rażące meteory błyski, / Niebo, ziemię i góry oblat potop złoty, / Nocy wschodnia! ty na kształt wschodniej odaliski, / Pieszczotami usypiasz, a kiedyś snu bliski, / Ty iskrą oka znowu budzisz do pieszczoty*) e p. 108 (per la traduzione di P. A. Vjazemskij: *Sveżet veter, dnevnoj znoj utichaet; na ramena Čatyrdacha padaet / lampada mirow, razbivaetsja, / razlivaet purpurnye strui i gasnet, / Zabludivšijsja pilgrim ogljadyvaetsja, vslišivaetsja, / Uže gory počerneli, v dolinach gluchaja noč', ručej lepečet, kak / skvoz son, na lože iz cvetov, govorit serdca jazykom, utaennym ot ucha, / Zasyjaju pod kryłami tišiny i sumraka; vo! budja! menja porazajuščije / bleski meteora; nebesa, dol i gory oblił potop zolota, / Noč' vostočnaja! Ty, podobno vostočnoj odaliske, laskami usypļjaeš' / a kogda son uže blizok, ty iskroju oka vnov' probuždaeš' k laskam*).

¹⁴ Cfr. C. LASORSA, *Pervyj etap znakomstva s Puškinym v Italii*, «Russkaja literatura», 1970, 4, pp. 96-97; cfr. anche EADEM, *Pagine di slavistica italiana*, Roma 1979, pp. 24-25, 155-157.

¹⁵ L. GOMOLICKI, *Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji 1824-1829*, Warszawa 1949, p. 176. L'autore annota che nella famiglia dei marchesi Ricci a Roma si conserva la traduzione in francese in prosa di Konrad Wallenrod fatta da Karolina Pavlova-Janiš, con l'autografo della traduttrice. È un quaderno rilegato in marocchino di color rosso e le pagine ingiallite. Questo fa presupporre che Ricci avesse intenzione di tradurre anche questo poema di Mickiewicz.

¹⁶ Cfr. L. A. ČEREJSKIJ, *Puškin i ego okruženie*, Leningrad 1989¹, pp. 371-372.

¹⁷ Cfr. ibidem, p. 371; *Moskovskaja izobrazitel'naja Puškiniana*, Moskva 1986, pp. 194-195.

¹⁸ *Iz zapisok Ippolita Ože*, «Russkij Archiv», 1877, 1, pp. 255-256.

¹⁹ *Zapiski M. D. Buturlina*, «Russkij Archiv», 1897, 2, pp. 178-179.

²⁰ *Moskovskaja izobrazitel'naja Puškiniana*, cit., pp. 194-195.

²¹ Bogoljubov V. F. (1786-1842), diplomatico, considerato dai contemporanei una spia della polizia zarista.

²² «Russkij Archiv», 1900, parte III, p. 567; cfr. anche N. KAUCHTSCHISCHWILI, *L'Italia nella vita e nell'opera di Vjazemskij*, Milano 1964, p. 249.

²³ «Russkij Archiv», 1897, t. II, pp. 178-179.

²⁴ «Moskovskij Vestnik», 1826, t. XIII, cit. in: A. PUŠKIN, *Pis'ma. 1815-1833*, pod red. i s prim. B. L. Modzalevskogo, Moskva-Leningrad 1926-1928, pp. 329-330.

²⁵ *Puškin v vospominanijach sovremennikov*, t. II, Moskva 1985, pp. 54.

²⁶ Cfr. L. A. ČEREJSKIJ, op. cit., pp. 271-272.

²⁷ *Puškin v vospominanijach sovremennikov*, cit., t. II, p. 54.

²⁸ A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. X, Moskva Leningrad 1951, p. 257.

²⁹ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, cit., t. XIV, p. 426.

³⁰ A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. X, cit., p. 117.

³¹ V. V. KUNIN, *Bibliofily puškinskogo porya*, Moskva 1979, p. 70.

³² A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. X, cit., p. 228.

³³ Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dziela*, cit., t. XIV, pp. 486-489.

³⁴ Cfr. ibidem, pp. 493-494.

³⁵ Cfr. S. FISZMAN, *Mickiewicz w Rosji*, Warszawa 1949, p. 57n.

³⁶ Cfr. A. MICKEVIČ, *Izbrannoe*, Moskva 1946, pp. 31-38.

³⁷ Cfr. A. E. ODYNIEC, *Listy z podróży*, Warszawa 1876.

³⁸ Cfr. ibidem, pp. 17-18; 85-86; 147-148; 179; 203-204.

³⁹ Cfr. ibidem, pp. 47-51.

⁴⁰ Cfr. ibidem, pp. 22-28.

⁴¹ Cfr. ibidem, pp. 199-202.

⁴² Odyniec sbaglia, poiché non risulta che la sorella maggiore di Zinaida, Marija, avesse un figlio, mentre sappiamo che a casa della Volkonskaja viveva Vladimir Pavej, da lei adottato ancora a Mosca.

⁴³ Cfr. A. ODYNIEC, *Listy z podróży*, cit., pp. 13-14.

⁴⁴ Cfr. ibidem, p. 14.

⁴⁵ Cfr. ibidem, p. 157.

⁴⁶ Cfr. ibidem, pp. 209; 299-303; 359-370.

⁴⁷ Cfr. ibidem, p. 377.

⁴⁸ Cfr. *Perepiska A. I. Turgeneva s kn. P. A. Vjazemskim*, t. I, 1814-1833 gody, Petrograd 1921.

⁴⁹ Cfr. ibidem, p. 139.

⁵⁰ Ibidem, p. 175.

⁵¹ Cfr. C. TENCA, *Saggi critici*, Firenze 1969, pp. 227, 231.

⁵² Cfr. O. G. BAZANKUR, *Ričči perevodčik Puškina*, «Vremennik puškinskogo komissii», 6, Leningrad 1941, p. 428. Bazankur trae la notizia da: *Puškin i graf Ričči*, Materialy i predisl. P. E. Ščegoleva, komment. Ju. Oksmana, in «Literaturnoe Nasledstvo», tt. 16-18, pp. 562-568, 575-576; Ščegolev per primo considerò erroneamente M. Ricci autore dell'ode dedicata al fondatore del monastero benedettino di Montecassino, basandosi sulla lettera di A. Turgenev.

⁵³ Cfr. *Perepiska A. I. Turgeneva s kn. P. A. Vjazemskim*, t. I, 1814-1833 gody, cit., p. 226.

⁵⁴ Cfr. G. G. BELL, *I sonetti*, vol. III, Milano 1980, p. 1487.

⁵⁵ Ibidem, p. 1500.

⁵⁶ Cfr. G. G. BELLÌ, *Lettere, giornali, Zibaldone*, Torino 1962, p. 205.

⁵⁷ Cfr. ibidem, pp. 196-197. Belli conosceva bene anche Marija Vlasova - sorella della Volkonskaja -, che, rimasta vedova, venne in Italia insieme con lei nel 1829.

⁵⁸ Cfr. N. KAUCHITSCHISCHWILI, *L'Italia nella vita e nell'opera di Vjazemskij*, cit.; cfr. anche, della stessa autrice, *Il diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont-Tiesenhausen*, Milano 1968.

⁵⁹ Cfr. *Dnevnik V. A. Žukovskogo*, Sankt Peterburg 1903.

⁶⁰ O. G. BAZANKUR, *Ričči perevodčik Puškina*, cit., p. 428.

⁶¹ A. CAMETTI, *Memorie storiche dell'Accademia Filarmonica Romana*, Roma 1924, p. 42.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, p. 43.

⁶⁴ Cit. ibidem, p. 43, n. 47; lettera del 17.I.1831.

⁶⁵ Ibidem, p. 50.

⁶⁶ Cfr. ibidem.

⁶⁷ Cfr. *Perepiska N. V. Gogol'ja v 2-ch tomach*, vol. II, Moskva 1988, p. 202, lettera del 16/28.VII.1839. Nel museo di belle arti della città di Rjazan' si trova uno schizzo preparatorio ad olio raffigurante un giovanotto girato verso destra. Sul retro c'è una scritta abbreviata: los. Viel'g. Il volto girato è lo stesso che si trova nel famoso quadro di A. A. Ivanov *L'apparizione di Cristo al popolo*. Forse nella lettera di Michail Viel'gorskij si parla di un'altra versione dello stesso ritratto del figlio, anche questo eseguito da Ivanov. Non è escluso che attualmente esso si trovi nella collezione privata dei discendenti dei marchesi Ricci.

⁶⁸ *In morte di Miniato Cav. Ricci. Ragionamento di Antonio Bianchini*, Roma 1877.

⁶⁹ A. A. Ivanov (1806-1858) - uno dei più insigni pittori russi della prima metà dell'Ottocento, visse a Roma dal 1830 fin quasi alla morte avvenuta nel 1858 a Mosca pochi mesi dopo il suo ritorno dall'Italia. Il suo celebre quadro *L'apparizione di Cristo al popolo* si trova alla Galleria Tret'jakov di Mosca. Sulla buona opinione che Ivanov aveva di Bianchini, cfr. *Aleksandr Andreevič Ivanov. Ego žizn' i perepiska 1806-1858 gg.*, Sankt Peterburg 1880, p. 141.

⁷⁰ *In morte di Miniato Cav. Ricci. Ragionamento di Antonio Bianchini*, cit., p. 1.

⁷¹ Ibidem, p. 2.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem, p. 3.

⁷⁵ Cfr. ibidem, p. 4. Bianchini non lo specifica, ma dalle prime ricerche da me condotte negli archivi romani risulta che egli fu per otto anni presidente dei rioni Parione e S. Eustachio.

⁷⁶ Ibidem, p. 7.

⁷⁷ Cfr. S. SCHEVIREF, G. RUBINI, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1862, p. 166. All'epoca a Roma erano famosi due fratelli compositori, Luigi e Federico Ricci, autori di opere liriche e buoni conoscitori sia del conte Ricci sia del Belli. Non è forse questa la causa dell'errore? Ma nonostante ciò, è strano che Ševyrëv, grande amico del conte Miniato, che frequentò quotidianamente, prima a Mosca e poi a Roma, ne confonda il nome.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Cit. in: C. LASORSA, *Pagine di slavistica italiana*, cit., pp. 155-156.

Claudio Zanco

Torino

Considerazioni a margine della traduzione ungheriniana dei *Dziady* cento anni dopo la sua pubblicazione

1. Le traduzioni dei *Dziady* prima di Aglauro Ungherini.

Quando nel 1838 Giuseppe Mazzini traduce in inglese e pubblica in «The Polish Monthly Magazine» di Londra un frammento dei *Dziady*¹, a Parigi Adam Mickiewicz stesso cura la terza edizione della III parte del poema, pubblicata con il titolo *Adama Mickiewicza Dziadów Część Trzecia*, presso l'editore Aleksander Jełowicki. La traduzione mazziniana costituisce il primo esempio di versione del poema compiuta da un italiano, anche se non nella propria lingua.

Occorre attendere il 1843 perché la prima traduzione in lingua italiana di un frammento dei *Dziady*, tratto dalla III parte, veda la luce nell'articolo di Orsatto Pozza *Adam Mickiewicz*, pubblicato ne «La Favilla» di Trieste².

Nel 1850 «La Fama» di Milano pubblica, con il titolo *Drammi fantastici. Gli Dziady di Mickiewicz*, uno studio di Pietro Cominazzi contenente la traduzione di alcuni brani dal prologo della parte III, resi in endecasillabi sciolti³. La versione è scorrevole, alquanto fedele e ricostruisce in modo efficace le immagini e l'atmosfera fantastico-drammatica del prologo, passo assai delicato dal punto di vista della traduzione, in quanto anticipa il carattere «politico» della III parte e contiene in nuce i temi dell'Improvvisazione.

Nel saggio che precede la traduzione, Cominazzi traccia un percorso ideale del dramma fantastico, dal *Faust* di Goethe al *Manfred* di Byron passando attraverso i *Dziady* di Mickiewicz. Cominazzi sembra cogliere bene la posizione di Mickiewicz, sia in assoluto sia in relazione agli altri due scrittori:

Altri opinerà [...] che Byron trascese in questa sua opposizione al Fausto, altri dirà che se questi s'aggira soverchio nella realtà, Manfred si perde troppo nello immaginario. A me sembra migliore l'accorgimento del Mickiewicz [sic], che sfuggendo lo eccesso dell'uno e dell'altro, porge della vita reale un quadro energico, toccante, terribile, nel grembo del quale è l'idea. Il perché il fantastico non al di fuori, non sopra, non sotto, ma sibbene nelle interne viscere s'incarna e sta, e tutto muove, ed è l'anima di tutto e in tutti i fatti alberga e s'acchiude⁴.

Un intervallo di dodici anni separa la versione di Cominazzi dalla traduzione immediatamente successiva, realizzata da Paolo Lioy e pubblicata nel 1862 a Rovigo con il titolo *La veglia dei morti, frammento de Gli Avi*. Altri frammenti vengono pubblicati ne «Il

Museo di Famiglia», *I martiri, frammento del dramma nazionale Gli Avi e Una conversazione a Varsavia (Dziady, parte III)*, mentre a Vicenza esce la brochure *Il delirio dell'orgoglio, carne titanico*⁵.

Queste traduzioni sono avvolte da un'aura di spirito eroico. Si avverte in esse l'onda lunga del fermento patriottico degli anni 1860-63. I fatti d'Italia del 1861, i moti e la grande insurrezione polacca del 1863 sono infatti all'origine di un fiorire di pubblicazioni di storia, letteratura, poesia che vengono stampate e diffuse in Italia ed in Francia, curate per lo più da polacchi.

Nelle versioni di Lioy la fedeltà all'originale viene subordinata all'esigenza di raccontare le sofferenze di un popolo affratellato nella causa comune dell'indipendenza e di esprimere il sentimento di stima e di gratitudine nei confronti di Mickiewicz, propagatore delle idee di libertà anche tra la gioventù italiana. Il linguaggio ampolloso e l'interpretazione sovente molto libera del testo polacco rendono queste traduzioni difficilmente leggibili e non utilizzabili ai fini della conoscenza di Mickiewicz in polacco.

È necessario ricordare un'importante traduzione non italiana, ma sulla quale sicuramente molti dei polonofili e dei traduttori italiani, tra i quali lo stesso Ungherini, hanno basato la loro conoscenza e le loro traduzioni di Mickiewicz: la versione francese *Les Aïeux* del conte Krystyn Ostrowski, pubblicata a Parigi nel 1841⁶. In una prosa non sempre lineare e snella, Ostrowski traduce integralmente il poema, ad eccezione di *Dziady - Wido-wisko*, pubblicato per la prima volta nel 1861⁷. Il dramma mickiewicziano nella traduzione di Ostrowski appare scialbo e privo dei suoi vigorosi toni passionali; non vi è quasi traccia delle potenti descrizioni delle presenze soprannaturali che caratterizzano la cerimonia dei *Dziady*.

Esaminiamo in proposito il caso dell'*Upiór*, per genesi e funzione uno dei passi più problematici dell'intero poema. L'idea del vampiro, scrive Ostrowski, venne a Mickiewicz ancora in età giovanile, un giorno in cui, diffusasi la notizia della sua morte, mentre vagava per le campagne incontrò un amico il quale, nel vederlo pallido e con un'espressione allucinata, si spaventò terribilmente, corse via facendosi il segno di croce e raccontò poi di aver visto il fantasma di Mickiewicz⁸. Il fatto colpì il giovane poeta e pare lecito supporre che tale idea si sviluppasse nella sua mente e prendesse forma in maniera più concreta man mano che egli andava evolvendo verso la letteratura romantica, di cui il vampiro è uno dei simboli più frequenti⁹.

La funzione del brano all'interno del poema è di collegare la II parte (cerimonia dei *Dziady*) con la IV (incontro di Gustavo con il prete). In altri termini, Il Vampiro mette in relazione di identità lo spettro muto del giovane dal petto insanguinato che compare inatteso, perché non evocato, alla fine della cerimonia dei *Dziady*, con la figura del *Pustelnik* della IV parte, Gustavo, il quale racconta al prete la storia del suo amore infelice per la fanciulla andata in sposa al rivale. Nella fanciulla di cui è innamorato Gustavo riconosciamo la pastorella della II parte, alla quale lo spettro si rivolge con un lungo muto sguardo di dolore. Nella realtà essa si richiama a Maryla Wereszczakówna, la giovane amata da Mickiewicz e costretta dalla famiglia a sposare il conte Puttkamer.

Un passo autobiografico, dunque. Ma perché Mickiewicz ricorre ad un simbolo così *noir*? Occorre innanzi tutto osservare che il vampiro dei *Dziady* non rappresenta il mostro che si nutre del sangue dei viventi, a cui il romanzo gotico ci ha abituati. L'*Upiór* mickiewicziano è invece un essere che si risveglia una volta l'anno, sorge dalla tomba e vaga alla ricerca dell'innamorata. La sua condizione di morto vivente richiama immediatamente la morte-resurrezione di Gustavo-Corrado (*Dziady*, parte III - Prologo) ed il suo avvenimento è più volte annunciato nel corso del dialogo tra il *Pustelnik* ed il prete (*Dziady*, parte IV). Si tratta quindi di un simbolo che rappresenta in modo efficace uno stesso evento, la morte, vissuto in due contesti differenti: la morte fisica di Gustavo, suicida per amore, e la morte metafisica di Gustavo, prigioniero politico, che rinascerà come Corrado.

Il carattere raccapricciante del simbolo potrebbe suscitare qualche perplessità, specie se messo in relazione con una storia d'amore dai contorni delicati. Ma ecco intervenire un fatto imprevisto che può fornire un'interessante chiave interpretativa: alla fine del brano, il "Vampiro", rivolgendosi alla fanciulla, esprime la certezza che essa non lo scaccerà inorridita come invece fa tutta la gente, non rimarrà impressionata dalla testa di un morto o dalla voce dell'oltretomba, ma lo accoglierà e lo ascolterà "come sempre". Probabilmente il poeta ha voluto in questo modo sottolineare l'intensità e l'esclusività del suo rapporto con Maryla. In un tale spirito romantico, possiamo addirittura pensare ad un messaggio cifrato, che, per mezzo di un paradosso, ci rivela il livello di profondità della relazione.

In un'opera dai contorni estremamente frastagliati quale sono i *Dziady*, ricca di spunti e riferimenti autobiografici e la cui traduzione è impresa veramente ardua, "Il Vampiro" costituisce un brano di particolare difficoltà traspositiva. La versione di Ungherini¹⁰ sembra particolarmente felice, in quanto riesce a restituire al lettore la forza delle immagini ed anche l'andamento sinusoidale del brano, che alterna momenti di elevata tensione drammatica ad altri di più pacato tono sentimentale.

Occorre sottolineare che nella versione ungheriniana il termine "vampiro", per il corrispondente polacco *upiór*, si è mantenuto, e, probabilmente, in maniera filologicamente corretta. Nel dramma, infatti, il personaggio che appare nella II parte e che viene designato con il termine *upiór*, è un essere che giace nella bara durante tutto l'anno, si ridesta la notte del dì dei morti e si aggira per i paesi. Dopo un mese torna nel sepolcro ma con il petto imbrattato di sangue fresco, quasi fosse stato ferito da poco. Questo "essere" ha una sua consistenza corporea, nel corpo patisce una sofferenza fisica e pertanto è più assimilabile a ciò che comunemente si intende per "vampiro" che ad uno "spirito", uno "spettro" o un "fantasma", traduzioni italiane del termine francese *revenant* impiegato da Ostrowski.

Ungherini, traduttore scrupoloso, si pone il problema e chiede consiglio a Władysław Mickiewicz: *Upiór. Je traduirai mieux vampire ne croyez vous? Chez nous le revenant est l'âme d'un mort, qui se fait voir aux membres de la famille ou à des amis, mais il n'a pas de tendances de vampir*¹¹.

Anche Władysław Mickiewicz utilizza il termine già impiegato da Ostrowski, sembrandogli più adatto ad un significato generale. Infatti, nella sua risposta ad Ungherini scrive:

*"Vampire (dict. Litt.) être chimérique, qui sort du tombeau pour sucer le sang des vivants". C'est à cause de cette signification toute spéciale que j'ai employé le mot revenant qui a un sens plus général. "Révénant (dict. Litt.) esprit qu'on supposait revenir de l'autre monde"*¹².

In considerazione della caratteristica peculiare del "vampiro", il nutrirsi cioè di sangue umano, Władysław Mickiewicz ha ragione nel voler utilizzare un termine di significato più ampio. Tuttavia, per i motivi già espressi ed anche per un certo vigore che il termine "vampiro" conferisce alla traduzione, mi sembra quella di Ungherini una scelta da preferire.

Di tono decisamente inferiore appare la versione di Ostrowski, scarna, priva di emozioni, quasi cronachistica. Osserviamo, ad esempio, le soluzioni adottate dai due traduttori di fronte ad un passo di forte suggestione emotiva:

*Duchu przeklęty, po co śród parowu
Nieczulej ziemi ogień życia wzniesasz?
Blasku przeklęty, zagasłeś i znowu
Po co mi znowu przyświecasz?*

Ungherini: "Spirito maledetto! perché riaccendi il fuoco della vita fra le zolle della terra insensibile? Maledetta luce! T'eri spenta, e di nuovo... perché di nuovo mi risplendi?".

Ostrowski: *Âme reprouvée, pourquoi viens-tu rallumer la flamme de la vie au sein glacé d'un cadavre enfoui dans la terre? Je ne te voyais plus, odieuse lumière, e tu viens encore m'apparaître!*

Nella versione di Ostrowski lo "Spirito maledetto" (*Duchu przeklęty*) diventa un'"Anima reietta" (*Âme reprouvée*); il "profondo di una fossa, [scavata] nella terra insensibile" (*Śród parowu / Nieczulej ziemi*) viene sostituito di sana pianta dal "petto ghiacciato di un cadavere seppellito nella terra" (*au sein glacé d'un cadavre enfoui dans la terre*); la "Luce maledetta" (*Blasku przeklęty*) si stempera in una "odiosa luce" (*odieuse lumière*) che invece di "illuminare" (*przyświecać*) semplicemente "appare" (*apparaître*).

La versione di Ungherini, pur presentando imprecisioni ed adattamenti ("zolle della terra insensibile"), mantiene il tono drammatico dell'imprecazione del Vampiro, che invece la traduzione di Ostrowski perde quasi completamente.

2. I *Dziady* nella traduzione di Ungherini.

La traduzione dei *Dziady* ad opera di Aglauro Ungherini costituisce ancora oggi la sola edizione italiana del poema che possa definirsi integrale. Mancano alcune parti che Ungherini, modellando il suo lavoro sull'edizione francese dei *Chefs d'oeuvre poétiques d'Adam Mickiewicz* curata da Władysław Mickiewicz, ritenne di minor interesse¹³. Della versione esistono due edizioni, distanti tra loro dieci anni esatti, tra le quali vi sono notevoli differenze, sia editoriali che letterarie. Mentre l'edizione del 1888 appare a puntate

nella «Rivista Contemporanea» di Firenze curata da Angelo de Gubernatis, quella del 1898 esce accorpata in un volume che comprende, oltre ad una lettera-prefazione in francese di Władysław Mickiewicz e ad una introduzione a cura di Ungherini, anche il poema *Konrad Wallenrod* ed una scelta di liriche di Adam Mickiewicz. Il libro, molto curato nella veste tipografica, è integrato dalle note esplicative redatte dallo stesso Ungherini sulla base della corrispondenza con Władysław Mickiewicz.

Anche sul piano letterario è possibile cogliere, dal raffronto dei testi, una certa qual evoluzione tra la prima e la seconda edizione. In quest'ultima, che mantiene le caratteristiche di linearità, di pulizia di stile e, soprattutto, di apprezzabile fedeltà all'originale che contraddistinguono la versione del 1888 (ma che sono i tratti distintivi costanti di tutte le traduzioni di Ungherini), possiamo osservare che la prosa ungheriniana tende ad abbandonare il tono dell'espressione poetica per orientarsi verso la rigidità propria della traduzione letterale, senza per questo privare il poema della sua atmosfera romantica né appiattirne lo spessore sentimentale.

È evidente lo sforzo di Ungherini verso la ricerca di un linguaggio che gli consenta di adempiere meglio a quello che sembra essere il suo compito precipuo: "offrire un aiuto a chi voglia leggere Mickiewicz nell'originale", come egli stesso scrive nella premessa al volume. La sensibilità artistica e filologica di Ungherini è tale che la preoccupazione didattica non prende mai il sopravvento sulle profonde motivazioni etico-politiche né sulla spinta emotiva che stanno alla base della sua dedizione alla causa polacca e del suo vero e proprio "culto" per Mickiewicz. Il risultato finale è un "prodotto" che si fa apprezzare per equilibrio ed armonia, nonché per la relativa facilità di lettura che non degrada nella banalizzazione.

La traduzione, in entrambe le edizioni, non è immune da errori, talvolta anche clamorosi, che si possono in massima parte ascrivere alla non perfetta conoscenza del polacco da parte di Ungherini. Ciò risulta più evidente nelle espressioni idiomatiche o nella resa italiana delle complesse forme verbali polacche, ad esempio il verso *Bądź zdrów; stój i raz jeszcze ściśni dziada rękę!*¹⁴. Ungherini nella prima edizione traduce: "Addio!... fermati, anche una volta stringi la mano al tuo nonno", mentre nella seconda edizione "Stasano!... fermati, anche una volta stringi la mano al nonno"¹⁵.

Gli errori e le imprecisioni non sono in linea di massima così gravi da travisare il senso del testo originale, anche se in qualche caso isolato ciò avviene. Si veda ad esempio il verso: *Wysmukły narcyz kłania się tobie, / Jasną źrenicą wśród polnych dzieci, / Jak księżyc między gwiazdami świeci*¹⁶. Le due edizioni ungheriniane riportano: "il leggiadro narciso, fra i figli dei campi, ti si inchina davanti colla brillante pupilla; già la luna splende fra le stelle"¹⁷. È evidente che l'intenzione del poeta è quella di paragonare il brillante della pupilla chiara del narciso tra gli altri fiori del campo allo splendore della luna tra le stelle; la traduzione ci restituisce invece un'inattesa atmosfera notturna di cui non abbiamo riscontro nel testo polacco.

La scelta di Ungherini di omettere alcuni passi dei *Dziady*, pur se di rilevanza minore, può suscitare alcune perplessità. Nella sua traduzione mancano, per esempio, consistenti

parti dei paragrafi *Droga do Rosji* e *Przegląd wojska*, nonché l'intero paragrafo *Przedmieście stolicy*, tutti facenti parte dell'*Ustęp*, *Dziady* parte III. Pare difficile condividere l'opinione di Ungherini circa il carattere di trascurabilità dei brani, sembrando essi, al contrario, di importanza primaria ai fini della ricostruzione sia del quadro storico che dell'atmosfera spirituale all'interno dei quali si muovono i personaggi del poema.

Il volume di Ungherini viene tuttavia accolto favorevolmente dalla critica e dalla stampa, come si può evincere dalle numerose recensioni apparse sui giornali italiani e polacchi. Della pubblicazione di alcune di esse abbiamo notizie ancora dal carteggio Ungherini-Mickiewicz.

Nella lettera del 20 gennaio 1898 Ungherini comunica a Mickiewicz: *J'ai reçu un numéro de la «Gazeta Lwowska» du 8 janvier où il est fait mention de mon travail. Jusqu'ici en Italie on n'en parle pas.* Władysław Mickiewicz scrive ad Ungherini il 23 febbraio 1898: *Le «Przewodnik Naukowy» de Février, qui paraît à Lemberg vous consacre une soixantaine de lignes qui exposent d'une manière concise mais exacte ce qu'est le volume.* Qualche mese dopo è ancora Mickiewicz a comunicare brevemente che *Presque tous les journaux polonais ont parlé de votre traduction et tous avec éloges* (W. Mickiewicz a Ungherini, 11 aprile 1898).

La prima recensione italiana appare su «Il Secolo Illustrato» di Milano, che il 23 gennaio 1898 pubblica un articolo il cui esordio altisonante non può che essere lusinghiero per il poeta polacco, poiché nelle prime righe riunisce i massimi esponenti della letteratura romantica europea: «Come Goethe e Schiller in Germania, Walter Scott e Byron in Inghilterra, Manzoni in Italia, così Adamo Mickiewicz fu il capo del movimento romantico in Polonia». Da questo momento l'interesse della stampa verso il lavoro di Ungherini sembra risvegliarsi e ciò anche a motivo del concomitante centenario della nascita di Mickiewicz.

La «Gazzetta del Popolo» di Torino pubblica il 5 febbraio un articolo nel quale l'autore anonimo, elogiando gli scritti di Mickiewicz, afferma:

Le sue opere hanno fra noi diritto di cittadinanza, e noi invitiamo gli studiosi e gli amanti delle nobili aspirazioni di ricercare nell'opera del Mickiewicz, popolarizzata per gli italiani dal suo traduttore, quel conforto e quel presidio che sono gradimento ed aiuto per quei caratteri che amano sentire fortemente! E davvero in questi tempi di questa robusta scuola ve n'è necessità grande.

La traduzione ungheriniana, però, resta ancora in secondo piano, brilla di luce riflessa.

Un giudizio positivo e più qualificato esprime Oreste F. Tencajoli in un suo articolo apparso sulla «Gazzetta Letteraria» di Torino del 26 febbraio 1898. Tencajoli, dopo aver lamentato la scarsità di interesse che il centenario mickiewicziano suscita in Italia, esterna il suo competente apprezzamento per il valore letterario della traduzione:

Tutta la Polonia si prepara con straordinarie manifestazioni a celebrare degnamente il primo centenario della nascita del grande poeta e patriota nazionale

Adamo Mickiewicz. [...] A Parigi dove esiste una fiorente e numerosa colonia di emigrati, il Bulletin Polonais, rivista mensile polacca, redatta in lingua francese, pubblica in traduzione il Pan Tadeusz [...]. Le colonie di Londra, di Berlino, di Vienna e Ginevra seguiranno l'esempio di Parigi [...]. In Chicago, in New-York, in Washington, dove abitano numerosi polacchi, non mancheranno pure le commemorazioni. [...] E in Italia? Nulla di tutto questo! Solo il Professore Aglauro Ungherini, fece una bellissima traduzione italiana delle principali opere del poeta, che consiglio di leggere agli studiosi della letteratura slava.

Come Tencajoli, anche Cosimo Giorgeri-Contrì, in un suo articolo dal titolo *Il poeta della Polonia*, pubblicato su «La Stampa» del 24 dicembre 1898, constata lo scarso interesse che in Italia circonda il centenario mickiewicziano. Giorgeri-Contrì però muove da ben altre posizioni rispetto a Tencajoli. Pochi sanno nel nostro paese chi è Mickiewicz, egli sostiene, e anche se il suo nome “ha valicato le frontiere patrie, come, vivendo le aveva valicate lui stesso”, la figura del poeta polacco rimane per un qualche motivo in ombra: “La sua opera poetica è per noi quasi sconosciuta, e credo che invano a questa ignoranza ha cercato di supplire una pregevolissima traduzione che dei due poemi *Dziady* e *Corrado di Vallenrod* [sic] ha pubblicato il signor Aglauro Ungherini”.

Perché, si chiede Giorgeri-Contrì, Mickiewicz non ha raccolto i pur meritati “lauri abbondanti”? Perché la traduzione ungheriniana, anche se definita “pregevolissima”, rischia di rimanere un lavoro fine a se stesso, insufficiente a contribuire validamente alla comprensione del poeta polacco? La risposta di Giorgeri-Contrì, difficilmente condivisibile, sta nel carattere eccessivamente slavo dei poemi mickiewicziani:

Per quanto il signor Ungherini cerchi nella sua prefazione di spiegarne brevemente il contenuto, essi, e specialmente Dziady, restano sempre slavamente incomprensibili. E c'è troppo elemento fantastico, e troppo elemento nazionale, e non abbastanza di quella chiara coordinazione dei fantasmi poetici senza la quale l'opera d'arte apparirà sempre più frondosa che fruttifera.

Favorevoli sono anche le critiche riportate dalla stampa polacca, che dimostra benevola accoglienza nei confronti del lavoro ungheriniano. Sul «Przegląd Literacki» di Cracovia, n. 4 del 25 febbraio 1898, viene pubblicata una breve ma positiva recensione:

Ceniony pisarz włoski, Aglauro Ungherini, przetłumaczył z polskiego oryginału i wydał obecnie szereg utworów Adama Mickiewicza. Tytuł jego dzieła jest następujący: «Adamo Mickiewicz. Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie. Traduzione dal polacco die [sic] Aglauro Ungherini, preceduta da una lettera del sig. Ladislao Mickiewicz. Editori Roux Frassati et Co. Torino». Jak z osnovy tytułu wynika, tłumaczenie poprzedza (napisany po francusku) list syna wieszczu, Władysława Mickiewicza, do tłumacza; prócz tego p. Ungherini daje na kilkunastu stronicach szczegóły biograficzne z życia Adama Mickiewicza, charakterystykę jego twórczości, znaczenie jego poezji dla Polaków i charakterystykę utworów. Oprócz “Dziadów” i “Konrada Wallenroda” znajdujemy tu “Trzech Budrysów”, “Panie Twardowską”, “Farysa”, “Ode do młodości”, “Rezygnację” i t.p.

W końcu dodane objaśnienia. Tłumaczenie jest wierne, oddaje wszystkie właściwości i ducha utworów naszego poety a dokonane jest prozą. Wydanie nader staranne.

La Polonia apprezza dunque il lavoro di Ungherini, definito "stimato scrittore italiano", e gli riconosce lo sforzo compiuto nella traduzione e nel corredare il volume con un'introduzione all'opera e alla figura di Mickiewicz.

La stessa recensione, o una recensione simile, era già stata pubblicata sul «Kurier Warszawski», secondo quanto scrive Władysław Mickiewicz a Ungherini il 13 gennaio 1898:

13 Janvier 1898. Cher monsieur, je lis dans le plus répandu des journaux de Varsovie: «Un écrivain italien estimé M.A[glauro]. U[ngherini]. a traduit de l'original polonais et vient de publier une série des créations d'A[dam]. M[ickiewicz]. Le titre du volume est le suivant: Adame etc. Comme le titre l'indique la traduction est précédée d'une lettre de M. L[adislas]. M[ickiewicz]. C'est édité chez Roux et Frassati à Turin. M.U. dans une préface d'une vingtaine de pages donne des détails biographiques sur le poète, des appréciations de ses poèmes, du caractère de son génie, de la signification de ses poésies pour ses compatriotes et de la portée de sa création. Outre les Ayeux et Conrad Wallenrod, nous trouvons les trois Boudrys etc. Des éclaircissements se trouvent à la fin du volume. La traduction est fidèle, elle rend toutes les nuances et l'esprit des oeuvres. Elle est exécutée en prose. L'édition est très soignée» (Courier de Varsovie du 11 Janvier).

Non mancano articoli bizzarri e curiosi. Ne «La Vita Internazionale» di Milano viene pubblicata nell'aprile 1898 una graziosa recensione nella quale l'autore del pezzo, oltre a proporre un improbabile accostamento Mickiewicz-Walt Whitman, ci regala una vera e propria perla confondendo la Polonia con l'Ungheria:

La Vita Internazionale, Milano, anno I, n. 8, 20 aprile 1898. ADAMO MICKIEWICZ [sic] - Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie (traduz. dal polacco di Aglauro Ungherini - Torino - Roux Frassati & C. - 1898). È non solo un poema, ma un'epopea che forse, in oggi (in questi tempi in cui dell'epico è perso il gusto, e fino il nome è poco inteso) non sarà gustata in tutto ma che pur merita di venir letta e meditata dai giovani. È infatti un libro d'attualità per le imminenti feste che l'Ungheria [!] sta per tributare al Mickiewicz [sic], il suo più grande poeta: libro che si sente, non si riassume, perché il fantastico si associa e si amalgama col reale, la lirica si fonde all'epica ed il dramma alla commedia, perché ha muscoli, sangue, ribellioni, ire beffarde, speranze infinite e spazia dovunque abbracciando la terra ed il cielo. È infine un libro che soggioga e s'impone e che, dalle semplici, rozze e quasi innocenti descrizioni dei siti sacri nella gran notte degli Dziady, assurge spesso a immense altezze e in "Improvviso" (Dziady - parte III atto primo, scena II) [l'improvvisazione] ha qualche cosa delle visioni di Dante e della sfrenata fantasia di Walt Whitman. E questa sembraci la maggior lode. (c.m.).

3. Le traduzioni dei *Dziady* dopo Ungherini.

Nel corso dei dieci anni che separano la prima edizione della traduzione ungherina dalla seconda, sono due i traduttori che pubblicano brani dai *Dziady*: Paolo Lioy e Umberto Norsa.

Di Lioy, che aveva già pubblicato molti frammenti negli anni 1862-63, esce in «Lettere e Arti» di Bologna una versione in rima del canto dei prigionieri (*Dziady*, parte III, atto I, scena I, vv. 420-441)¹⁸. La traduzione è molto libera, come è nello stile di Lioy, e solo in qualche passaggio restituisce al lettore italiano l'atmosfera dell'originale. Esaminiamo ad esempio la terza strofa della canzone. Il testo polacco suona: *Gdy będę na zaludnieniu./ Pojmę córeczkę Tatara:/ Mzoe w moim pokoleniu/ Zrodzi się Palen dla cara* (*Dziady*, parte III, atto I, scena I, vv. 428-431). Lioy traduce: «Se spezzar potrò un dì le catene/ e mi vincan d'amore gli inganni,/ fra gli amplessi, alla donna: «Oh mio bene,/ griderò, dona un Bruto ai tiranni!»». Scompare ogni traccia dell'ironica allusione politica contenuta nel testo originale: il conte Pëtr Alekseevič Pahlen, che era di madre tatara, fu ministro e favorito dello zar Paolo I e fu anche l'organizzatore del complotto che portò al suo assassinio nella notte tra il 22 ed il 23 marzo 1801. Pahlen, nella versione di Lioy, diventa addirittura Bruto!

Nel 1894 ne «Il Fanfulla della Domenica» appaiono due frammenti dei *Dziady* tradotti in versione lineare da Umberto Norsa. Il primo, pubblicato il 12 agosto 1894 sul n. 33, è il racconto che Jan Sobolewski, uno dei prigionieri protagonisti della parte III del poema, fa ai compagni di cella a proposito della partenza di giovani studenti condannati alla deportazione in Siberia (*Dziady*, parte III, atto I, scena I, vv. 188-288). Il secondo brano è *Przegląd Wojska*, un paragrafo tratto dall'*Ustęp* – che conclude la III parte dei *Dziady* – pubblicato il 9 settembre 1894 sul n. 36 della rivista. Una postilla a questa seconda pubblicazione dice:

La versione lineare dell'intero poema, alla quale attende il signor Umberto Norsa, sarà pubblicata prossimamente. Dai brani che abbiamo avuto occasione di esaminare possiamo arguire che, libero dalle strettoie della rima e del metro, il signor Norsa è riuscito a tradurre con scrupolosa fedeltà nella nostra lingua i concetti dell'illustre poeta polacco. Nel n. 32 di questo giornale abbiamo pubblicato un brano del poema. Siamo lieti di potere oggi, grazie alla cortesia del traduttore, riprodurne un'altra pagina, a nostro giudizio, sommamente interessante¹⁹.

Nel 1904, qualche anno dopo la seconda edizione della traduzione di Ungherini, a Lipsia viene pubblicato un libro di versioni italiane di poeti stranieri, nel quale un discreto spazio è riservato ai poeti polacchi²⁰. Nella raccolta è inserito l'*Upiór*, tradotto in versi da Domenico Ciampoli, la cui traduzione è accurata, gradevole e piuttosto fedele al testo polacco, del quale riesce a conservare l'intonazione poetica. L'antologia include anche i poemi *Trzech Budrysów*, *Oda do Młodości* e *Do Matki Polki*, tradotti da Ungherini e pubblicati nel volume del 1898.

Un'altra piccola raccolta di scritti mickiewicziani appare in appendice al volumetto *Adamo Mickiewicz*, pubblicato da Treves a Milano nel 1915, testo della conferenza tenu-

ta dall'eminente letterato Tommaso Gallarati Scotti al Circolo Filologico di Milano in quello stesso anno²¹. In una settantina di pagine Gallarati Scotti ricostruisce, attraverso osservazioni critiche assai penetranti ed intuizioni acute, la figura del vate polacco e la sua personalità eccezionale, nella quale si intrecciano indissolubilmente animo poetico e fede politica. Il saggio diventa così strumento attendibile ed autentico punto di riferimento per la conoscenza di Mickiewicz in Italia.

Non altrettanto brillante si rivela il Gallarati Scotti come traduttore. Il brano dei *Dziady* che viene presentato nell'antologia, *Il Monologo di Corrado* (*Dziady*, parte III, atto I, scena II - Improvvisazione) è uno tra i più famosi ma anche tra i più difficili da tradurre, in quanto richiede di essere innanzi tutto interpretato. È la vetta massima della lirica mickiewicziana e pertanto, al pari della maestosa Nona Sinfonia, vetta massima dell'espressione beethoveniana, impegna la mente ed il cuore di chi vi si accosta e non ammette di fare da sottofondo. Ed invece è proprio questa l'impressione che si ha leggendo il *Monologo*, a motivo della sua collocazione anonima in mezzo ad altri brani, avulsa dal contesto del dramma, e dell'interpretazione piuttosto superficiale da parte del traduttore²².

Mi sembra comunque condivisibile l'opinione sull'opera di Gallarati Scotti espressa in una recensione pubblicata nel numero di giugno-luglio 1924 della «Rivista di Cultura letteraria, scientifica, artistica» di Roma, a firma di Giorgio Clarotti: «In complesso Tommaso Gallarati Scotti si rivela, se non come il più profondo conoscitore dell'opera di Adamo Mickiewicz, come il più forte interprete dell'anima del simbolico rappresentante della nazione polacca [...]»²³.

L'utilizzo che Gallarati Scotti fa del *Monologo di Corrado* è all'origine di una tendenza che, sviluppandosi e cristallizzandosi, porterà a privare in misura crescente i *Dziady* della loro individualità di poema, arrivando ad assegnare loro il ruolo, indubbiamente riduttivo, di appendice di saggi e pubblicazioni commemorative. Del poema si traducono soltanto alcuni frammenti, i più conosciuti o quelli che meglio supportano la teoria espressa nel testo a cui fanno da corollario.

È il caso, ad esempio, delle versioni di Aurelio Palmieri pubblicate all'interno della sua *Antologia della vita spirituale*²⁴. In questo saggio molto interessante Palmieri ricostruisce la figura spirituale di Adam Mickiewicz e presenta, tradotti correttamente in una prosa piuttosto scorrevole, alcuni brevissimi frammenti dei *Dziady* che meglio si prestano a riassumere il pensiero religioso del poeta.

Lo stesso problema parrebbe presentarsi a proposito della versione di *Pomnik Piotra Wielkiego* (*Dziady*, parte III - *Ustęp*) ad opera di Enrico Damiani e pubblicata nella già citata «Rivista di Cultura letteraria, scientifica, artistica» nel 1924. Damiani riesce invece a dare alla versione, realizzata in versi endecasillabi, un valore elevato di poesia. Il brano riesce a stare in piedi da solo, e da solo riesce egregiamente a ricreare l'atmosfera gravida di forti sentimenti dello straordinario incontro tra Mickiewicz e Puškin che in esso viene descritto. Due anni dopo Damiani traduce nuovamente, ma in versi liberi, il *Pomnik Piotra Wielkiego* insieme con tutto l'*Ustęp* che viene pubblicato in una raccolta di opere di Mickiewicz edita a Firenze²⁵.

Due frammenti dei *Dziady* compaiono all'interno di un volume che raccoglie due opere di Zygmunt Krasiński, *Przedświt* e *Syn cieniów*, la cui traduzione è curata da Carlo Verdiani ed è pubblicato a Firenze nel 1950²⁶. I brani, *La visione di don Pietro* (*Dziady*, parte III, atto I, scena V) e *La visione di Ewa* (*Dziady*, parte III, atto I, scena IV), sono inseriti in appendice a documentare il confronto che il traduttore traccia nell'eccellente saggio introduttivo fra la concezione messianica di Krasiński e quella di Mickiewicz. La differenza, egli sostiene, sta nel diverso atteggiamento dei due grandi poeti nei confronti della vita e della poesia: "La poesia, per lui [Krasiński], spesso fu dramma, ma non sangue e vita come per Mickiewicz, anima e ragione di vita come per Slowacki"²⁷.

Verdiani, straordinario studioso e traduttore, conferisce alla versione dei due brani lo splendore e la dignità che ad essi conviene, riscattandoli in tal modo dalla posizione subordinata allo studio che apre il volume. Egli sembra voler rendere giustizia a Mickiewicz scrivendo nel saggio:

*Alla base della "ripresa" della sua [di Krasiński] attività di scrittore e di poeta restano pur sempre: la Visione di Don Pietro e i Dziady in genere, il Libro dei Pellegrini Polacchi, fra il 1832 e il 1840 e, fra il 1841 e il 1843, alla base degli ulteriori sviluppi del suo sistema restano le lezioni al Collège de France*²⁸.

Nel 1955, in occasione del centenario della morte di Mickiewicz, viene pubblicato un volume antologico di scritti mickiewicziani corredato da saggi di Carlo Verdiani, Riccardo Picchio e Bruno Meriggi. Di Verdiani e di Picchio vengono pubblicate alcune traduzioni dai *Dziady*: *Il signore malvagio* (*Dziady*, parte II), *La seconda ora* (*Dziady*, parte IV) e *l'Improvvisazione* (*Dziady*, parte III, atto I, scena II) a cura di Carlo Verdiani; *In viaggio per la Russia* (*Dziady*, parte III - *Ustęp*) a cura di Riccardo Picchio²⁹. Le versioni, che sembrano risentire dell'extrapolazione dall'ambito del poema, sono comunque tutte molto fedeli al testo polacco e spesso superiori alle ungheriniane. Le traduzioni ungheriniane, infatti, tenuto conto degli oltre cinquanta anni che le separano da queste, sembrano essere caratterizzate da un maggiore didatticismo rispetto a quelle di Verdiani. Ungherini mostra una costante preoccupazione verso il mantenimento del significato letterale del testo polacco e anche là dove Verdiani propone qualche interpretazione personalissima, Ungherini preferisce non discostarsi dall'aderenza all'originale, talvolta con risultati che hanno un sapore un po' artificiale. Un esempio è costituito dal brano *Il signore malvagio*, *Dziady* parte II, dove Mickiewicz descrive il rito evocativo degli spiriti. La seconda delle quattro apparizioni che nella cerimonia si susseguono è la figura del ricco e malvagio signore del paese, morto tre anni prima, autore di misfatti terribili ai danni dei suoi servi e della gente del villaggio, dedito alla crapula e completamente accecato dall'avidità. La punizione che egli subisce è altrettanto tremenda quanto le colpe che l'hanno determinata: egli è in preda ad una fame ed una sete eterna, uno stormo di uccelli rapaci dilania le sue carni e gli impedisce di accostarsi al cibo e all'acqua. Esaminiamo una semplice esclamazione. Quando appare lo spettro orribile del signore malvagio il Guślarz esclama: *Wszelki duch!*. La nota a p. 45 dell'edizione Biblioteka Narodowa dice: *domyślnie: Pana*

Boga chwali. Ungherini traduce: "Ogni Spirito!..." mentre Verdiani adotta, in modo molto più efficace: "Oh per tutti gli spiriti!...". Abbiamo così, a fronte di una poco incisiva traduzione letterale, una eccellente traduzione non letterale.

In quest'ordine cronologico, gli ultimi frammenti dei *Dziady* apparsi in traduzione sono *Widzenie* (*Dziady*, parte III, atto I, scena V) e *Pomnik Piotra Wielkiego*, tradotti da Elena Croce ed Elisabetta Cywiak e pubblicati nel 1977³⁰. La traduzione è rispettosa del significato del testo originale di cui mantiene in parte l'ordine delle parole, secondo quanto afferma la stessa Elena Croce nell'introduzione. Questi due brani, collocati in un volume che raccoglie un *corpus* poetico di ispirazione "orientale"³¹ ed inseriti tra altre poesie senza un adeguato apparato critico che ne metta in risalto la bellezza e la funzione da essi svolta nell'economia del poema da cui sono tratti, costituiscono un esempio evidente di decontestualizzazione.

4. Per concludere.

La traduzione ungheriniana dei *Dziady* si discosta notevolmente dai tentativi che l'hanno preceduta per diverse ragioni e sotto molteplici punti di vista. Il lavoro di Ungherini, considerato dalla nostra prospettiva storica, viene ad assumere una duplice valenza che potremmo definire spirituale e scientifica.

La valenza spirituale, più immediata rispetto alla seconda, trova il suo fondamento nell'enorme contributo dato alla conoscenza ed alla diffusione della letteratura polacca in Italia in un periodo (fine Ottocento) in cui sono ancora forti le emozioni del Risorgimento ed è vivo il ricordo di Mickiewicz e della sua partecipazione a numerose battaglie, fedele al motto "per la nostra e la vostra libertà".

La valenza scientifica emergerà più tardi, nel nostro secolo, quando si affermerà la slavistica come disciplina autonoma nel campo dello studio delle letterature. Gli studi mickiewicziani intesi a collocare il poeta all'interno del quadro storico-culturale non solo polacco ma europeo, avranno nella traduzione ungheriniana un supporto indispensabile, in quanto rimarrà fino ai giorni nostri l'unica versione integrale italiana dei *Dziady*.

L'eccellente conoscenza della lingua polacca dimostrata da Ungherini, la buona comprensione del testo e quindi la pressoché totale rispondenza all'originale, rendono la sua versione un testo affidabile. L'onestà intellettuale spinge Ungherini a chiedere più volte l'aiuto di Władysław Mickiewicz. Frutto di questo atteggiamento sono le caratteristiche di scrupolosità e di "genuinità" del lavoro, aspetti immediatamente percepibili anche dal lettore non specialista.

A ciò occorre aggiungere lo stile lineare della prosa ungheriniana, che contribuisce non poco ad avvicinare il lettore italiano al dramma dei *Dziady*, complesso e permeato di un'elevata tensione emotiva, immerso in un'atmosfera romantica e caratterizzato da ritmi in continua variazione.

La particolare sensibilità di Ungherini nei confronti della causa polacca conferisce alla traduzione un carattere di sostanziale rispetto dello spirito del poema, restituendo in prospettiva un'immagine corretta del contesto storico entro il quale si svolgono i fatti.

Dopo Ungherini sono rare le versioni dei *Dziady* non interessate dal fenomeno della decontestualizzazione. Molti studiosi si occupano di Mickiewicz e dei *Dziady* traducendone brani sparsi, quasi sempre quei passaggi che possono meglio adattarsi a corredo di saggi e studi. Il poema mickiewicziano perde così importanza: da opera spirituale, specchio e sostanza della vita del poeta polacco, diventa un serbatoio di frammenti avulsi dal loro naturale contesto, a cui attingere citazioni d'appendice.

La versione ungheriniana dei *Dziady*, al contrario, non è nulla di tutto ciò. Tantomeno rappresenta un esercizio di stile, una "tappa obbligata" che ogni polonofilo deve affrontare: le traduzioni di Ungherini, prima tra esse i *Dziady*, rendono testimonianza di una letteratura, ma sono soprattutto l'espressione di uno spirito libero. Ungherini è in perfetta sintonia con il *pathos* dei poemi mickiewicziani: l'idealismo di Gustavo-Corrado è il suo stesso idealismo, il travaglio di Konrad è il suo stesso travaglio. Il Mickiewicz di Ungherini non ha il colore freddo e il sapore un po' stantio del brano antologico, ma riesce restituire il vigore delle autentiche emozioni e, cosa non meno importante, a superare la barriera esistente tra il lettore "occidentale" e le opere della letteratura polacca.

Nonostante ciò, in conclusione, riteniamo importante evidenziare come una nuova traduzione integrale dei *Dziady* in tempi brevi sia auspicabile per diversi motivi. Innanzi tutto per restituire al poema quella dignità di opera letteraria che gli compete. È necessario che il diario spirituale del grande poeta polacco torni al centro delle attenzioni degli specialisti, e che ad esso venga consacrato un nuovo interesse. Occorre abbandonare decisamente l'atteggiamento tenuto fino ad ora nei confronti dei *Dziady*, responsabile in parte della diffusa opinione che vuole Mickiewicz un poeta meno importante rispetto agli autori delle letterature più note e la sua produzione incomprensibile, non più adeguata ai nostri tempi. Bisogna smentire tale opinione e, attraverso una nuova elaborazione che tenga conto delle mutazioni stilistiche e di linguaggio intervenute nell'arco di circa cento anni dalla comparsa della traduzione ungheriniana, riproporre una versione aggiornata ed attuale del poema.

Una rivalutazione dei *Dziady* e del loro valore profetico nel nostro Paese è tanto più importante ed urgente alla luce degli sconvolgimenti storici e politici attraversati dalla Polonia nel XX secolo. Sia la rilettura degli avvenimenti storici ultimi ed ultimissimi, sia la corretta percezione dell'immagine della nuova Polonia, hanno quale premessa indispensabile la conoscenza delle sue radici storico-culturali. A queste radici la Polonia si è sempre rifatta in tutti i suoi momenti difficili. Nel XIX secolo essa esisteva solo come ideale, era rappresentata da patrioti e letterati, spesso coincidenti. Stringendosi attorno ai poemi di Mickiewicz la Polonia spartita si sentiva "nazione". Lo stesso si può dire per il periodo dell'occupazione nazista, quando una nuova spartizione russo-tedesca minacciava ancora di far sparire la Polonia. La cultura fu uno dei punti di riferimento per la resistenza: sorsero scuole clandestine di tutti i gradi, dalle scuole elementari alle università, nelle quali si insegnava la lingua, la letteratura e la storia polacca. Gli anni del regime comunista hanno costretto la Polonia ad un intenso sforzo per conservare la propria identità nazionale: ed ecco, di nuovo, lo studio dei classici diventare momento centrale di tale sforzo.

Oggi la Polonia vive profonde trasformazioni, conseguenza del mutamento di rotta operato nel corso degli ultimi anni. Per cogliere pienamente il nuovo che emerge in tale congiuntura è fondamentale riaccostarsi alle tradizioni culturali della Polonia, indispensabile conoscere i classici della letteratura polacca. Riproporre i *Dziady* diventa in questo contesto un'esigenza di primaria importanza.

A ciò potremmo aggiungere che, anche nella nostra epoca, la lettura dei *Dziady* rappresenta un contributo valido alla riflessione spirituale, trattandosi di un'opera a carattere non solo nazionale ma di portata universale.

Quale occasione migliore del bicentenario della nascita di Mickiewicz per una rivisitazione della sua opera che sia rispettosa della grandezza del poeta polacco? In un tale ambito, ai *Dziady* non può che spettare un ruolo primario.

Note

¹ A. MICKIEWICZ, *Fragment of Dziady (Feast of the Dead)*, traduzione poetica inglese di Giuseppe Mazzini, «The Polish Monthly Magazine», London, novembre 1838, n. 2. Il brano tradotto da Mazzini è *L'improvvisazione di Corrado*. La traduzione è stata ripubblicata a cura di Adam LEWAK nell'articolo *Giuseppe Mazzini e l'emigrazione polacca*, «Il Risorgimento Italiano», Torino, vol. XVII, fasc. I-II, pp. 95-170; vol. XVII, fasc. III, pp. 399-429; vol. XVII, fasc. IV, pp. 719-754, 1924.

² Orsatto Pozza, (in croato Medo Pucić) (Ragusa di Dalmazia, 12/3/1831 - 30/6/1882). Letterato, discendente da antica famiglia patrizia, ebbe educazione prevalentemente italiana: studiò a Ragusa, Venezia e Padova, visse a lungo in Italia quale gentiluomo alle corti dei duchi di Lucca e Parma. Scrisse diverse opere in italiano, tra cui fondamentali sono le traduzioni di Mickiewicz. Fu precettore del principe Milan a Belgrado, nel 1872 si ritirò nella città natale. O. POZZA, *Adam Mickiewicz (con la traduzione di un passo dei Dziady)*, «La Favilla», Trieste, 1843.

³ Pietro Cominazzi, (Milano, 1802 - 1877). Giornalista repubblicano, storico e poeta. P. COMINAZZI, *Drammi fantastici. Gli Dziady di Mickiewicz [sic] (con la traduzione di alcuni passi)*, «La Fama», Milano, anno IX, n. 1-2, 14/1/1850; n. 3, 17/1/1850; n. 4, 20/1/1850.

⁴ P. COMINAZZI, op. cit., 14/1/1850, nr. 1-2, p. 2.

⁵ Paolo Lioy, (Venezia, 1836 - Vancimuglio, VI, 1911). Naturalista, scrittore e patriota, fu eletto senatore nel 1905. Autore di varie opere di divulgazione scientifica, scrisse anche di letteratura e pubblicò traduzioni che ebbero un buon successo. A. MICKIEWICZ, *Gli Avi. Dramma nazionale di A. Mickiewicz. I Martiri*, traduzione in versi di P. Lioy con introduzione, «Il Museo di Famiglia», Milano, vol. III, anno III, n. 14, 5/4/1863, pp. 209-215. A. MICKIEWICZ, *Una conversazione a Varsavia*, traduzione di P. Lioy, «Il Museo di Famiglia», Milano, vol. III, anno III, n. 16, 19/4/1863, pp. 241-245. A. MICKIEWICZ, *Il delirio dell'orgoglio, carne tilanico*, traduzione di P. Lioy, Vicenza, Longo, 1863.

⁶ C. OSTROWSKI, *Oeuvres d'Adam Mickiewicz, professeur de littérature slave au Collège de France. Traduction nouvelle par Christien Ostrowski*, Paris, H.-L. Deloye, 1841, tome premier.

⁷ Władysław Mickiewicz esprime un giudizio assai negativo sul lavoro di Ostrowski, tanto sul piano stilistico quanto su quello filologico: *Ostrowski était un médiocre traducteur et un plus médiocre commentateur. Moins vous l'utiliserez et mieux ce vaudra. Il n'était pas Lithuanien, ne savait rien de première source et prenait mal ses reinsegnements* (Lettera di W. Mickiewicz ad A. Ungherini, 7 ottobre 1897). Il carteggio A. Ungherini - W. Mickiewicz, inedito, è giacente in parte a Varsavia, Museo della Letteratura "Adam Mickiewicz" (colloc. 490, tomo IV delle collezioni del Museo e colloc. BP34, tomi 45-46 del Deposito della Biblioteca

Polacca di Parigi) ed in parte a Torino, Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano (Fondo Grandi, Carte Ungherini, scatole 164 e 166).

⁸ *La jeunesse de M. Mickiewicz, comme celle de la plupart des poètes a été malade et pleine de souffrances. Des maux physiques, engendrés par la faiblesse de sa constitution, préludaient à ces peines du coeur, qui bientôt devaient bouleverser toute son existence. Une fois le bruit de sa mort s'était tellement répandu et accrédité qu'un de ses voisins, paisible habitant de Novogrodek, l'ayant aperçu, pale et défall, au milieu de la campagne, se mit à fuir à toutes jambes en faisant le signe de la croix, et courut annoncer à ses concitoyens, qu'il avait vu le spectre, le fantôme de M. Mickiewicz. Cet incident, puéril en apparence, lui suggéra l'idée du prologue et peut-être de tout le poème des Aïeux*, citato da: C. OSTROWSKI, op. cit., pp. 471-472, nota 4. L'aneddoto è riportato anche da Ungherini in A. MICKIEWICZ, *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, traduzione dal polacco di A. Ungherini. Preceduta da una lettera del sig. Ladislao Mickiewicz, Roux e Frassati, Torino 1898, p. 296, nota 4; e da A. MICKIEWICZ, *Dziady Wileńskie*, opracował J. Kallenbach, Biblioteka Narodowa, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, pp. VIII-IX.

⁹ "L'introduzione del Vampiro [...] ha potuto aver luogo sotto l'effetto di varie esperienze personali, ed anche in quanto applicazione del motivo romantico allora in voga. Nella nota ai *Dziady* il poeta dice chiaramente: «ho udito favole, racconti e canti sui defunti che ritornano con preghiere o con avvertimenti» (A. MICKIEWICZ, *Dziady Wileńskie*, cit., p. VIII).

¹⁰ Aglauro Ungherini nasce il 22 novembre 1847 a San Marino. Frequenta per qualche tempo il seminario di Camerino (PG) ma difficoltà finanziarie lo costringono ad interrompere gli studi. Inizia a lavorare come maestro elementare, prima a Sigillo (AN) e poi a Cagli (PS). Nel 1873 viene pubblicata la sua prima traduzione, *L'insegnamento del Popolo* di Edgar Quinet (Cagli, Tipografia G. Reali, 1873). Si trasferisce a Rocca S. Casciano (allora provincia di Firenze, oggi di Forlì) dove, oltre al lavoro di maestro elementare, gli viene affidato l'incarico di bibliotecario presso la Biblioteca Comunale, dal quale viene sospeso dopo breve tempo a causa delle sue idee politiche "avanzate". Nel marzo 1876 gli viene revocato anche l'incarico di maestro. Nello stesso anno escono le traduzioni *Corrado Wallenrod* di Mickiewicz e *L'Ultimo* di Krasiński, pubblicate nella rivista «La Favilla» di Assisi. Un anno dopo, nel marzo 1877, si trasferisce a Verona. Qui lavora per circa 10 anni nella libreria Drucker e Tedeschi. Nel corso dell'anno esce la traduzione *I Libri della Nazione Polacca e del Pellegrino Polacco* di Mickiewicz, pubblicata nella rivista «La Giovine Italia» di Barletta e ripubblicata ne «La Favilla» di Assisi. Nel 1878 esce la traduzione *I tre pensieri di Ligenza* di Krasiński, pubblicata ne «La Favilla», ed un'edizione accorpata de *I Libri della Nazione Polacca e dei Pellegrini Polacchi*, Assisi, Sgariglia. Nel corso dello stesso anno inizia a collaborare a diversi periodici politici, tra i quali ricordiamo «La Farfalla» e «La Plebe» di Milano, il «Lucifero» di Ancona, «La Gazzetta di Torino»; tale attività lo impegna fino al 1916. Nel 1879 esce la traduzione *La Crociata contro la Repubblica* di Edgar Quinet, Bertinoro, Tipografia Maldini. Qualche anno dopo, nel 1882, ne «La Farfalla» di Milano pubblica due brevi saggi su Slowacki e Krasiński. Tra il 1884 ed il 1886 escono le traduzioni di autori classici. Nel 1884 esce la versione di Quinto Orazio Flacco, *Il libro secondo dell'epistole e l'arte poetica*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi. Nello stesso anno vengono pubblicate le versioni *Maria* di Malczewski e *Il Castello di Kaniów* di Goszczyński nella «Nuova Rivista Internazionale» di Firenze. Nel 1886 escono i primi volumi di traduzioni di autori classici della serie «Piccola collana di classici greci e latini», Paravia, Torino. Trasferitosi a Torino nel 1887, si impegna presso la libreria Renzo Streglio. L'anno seguente esce la prima traduzione dei *Dziady* pubblicata nella «Rivista Contemporanea» di Firenze. Nel 1892 esce il primo volume della sua opera biografica *Manuel de Bibliographie Biographique des femmes célèbres*, Turin, L. Roux & C., Paris, Librairie Nilssen. L'anno 1898 vede la pubblicazione del volume di traduzioni mickiewicziane *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, Roux e Frassati. Due anni dopo viene pubblicato il secondo volume del *Manuel de Bibliographie Biographique des femmes célèbres*, presso gli stessi editori del primo. Nel 1902 pubblica il volume di traduzioni di Slowacki *Mindowe e il Padre degli appestati*, Torino, Roux e Viarengo. Nel 1905 esce il terzo ed ultimo volume del *Manuel de Bibliographie Biographique des femmes célèbres*, Turin, Roux e Viarengo, Paris, Honoré Champion. Nel 1908 pubblica con lo pseudonimo U. Filastori il volume sulla caccia *Falconeria moderna e pesca col cormorano*, Torino, S.T.E.N. Tre anni dopo si trasferisce a Roma presso i librai Romagna & C. e vi rimane fino al 1914, quando ritorna a Torino in qualità di «commissionnaire de librairie» e bibliotecario del barone Weil Weiss di Lainate, presso Palazzo Graneri, sede del Circolo degli Artisti. Nel 1927 viene nominato socio onorario dell'Asso-

ciazione "Adamo Mickiewicz" di Roma. Nel 1931 si ritira nel paese di origine della famiglia Ungherini, Serra S. Quirico (Ancona), semiparalizzato ed assistito dalla figlia Amalia. Qui muore il 9 novembre 1934. Le spoglie sono tumulate nella cappella di famiglia, nel cimitero comunale di Serra S. Quirico. Circa l'attività di traduzione dei romantici polacchi da parte di Aglauro Ungherini, si veda C. ZANCO, *Le traduzioni ungheriane dei romantici polacchi sullo sfondo del carteggio con Władysław Mickiewicz*, in *La Polonia, il Piemonte e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey. Atti del convegno "Marina Bersano Begey, intellettuale piemontese e polonista". Torino, 12 dicembre 1994*, a cura di K. Jaworska, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998.

¹¹ Lettera di A. Ungherini a W. Mickiewicz, 11 agosto 1897.

¹² Lettera di W. Mickiewicz ad A. Ungherini, 14 agosto 1897.

¹³ W. MICKIEWICZ, *Chefs d'oeuvres poétiques d'Adam Mickiewicz traduits par lui-même et par ses fils et suivis du Livre de la Nation Polonoise et des Pèlerins polonais*, Paris, Librairie de Luxembourg, 1882. "La traduzione degli *Dziady* non è integra, e benché quanto scrisse Mickiewicz sia tutto degno d'esser letto, ho creduto bene di seguire le tracce [sic] - scostandomene solo in parte - del sig. L. Mickiewicz nella sua edizione dei *Chefs-d'oeuvres*, lasciando fuori alcuni passi di minore interesse" (A. MICKIEWICZ, *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, cit., p. XXIV).

¹⁴ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, t. III *Dramaty. Dziady*, Czytelnik, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, Warszawa 1995, *Widowisko*, v. 225, p. 107.

¹⁵ A. MICKIEWICZ, *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, cit., p. 15.

¹⁶ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, t. III *Dramaty. Dziady*, Czytelnik, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, Warszawa, 1995, *Widowisko*, vv. 112-114, p. 103.

¹⁷ A. MICKIEWICZ, *Gli Dziady, il Corrado Wallenrod e poesie varie*, cit., p. 8.

¹⁸ A. MICKIEWICZ, *Dziela*, t. III *Dramaty. Dziady*, Czytelnik, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, Warszawa, 1995, Cz. III, Akt I, Sc. I, vv. 420-441, pp. 151-152. La traduzione è pubblicata in P. LIOY, *Dai Dziady*, «Lettere e Arti», Bologna, anno II, n. 38, 4/10/1890, p. 609.

¹⁹ A proposito della notizia circa la pubblicazione successiva dell'intera traduzione, non risulta mai essere stata pubblicata una versione integrale dei *Dziady* a cura di Umberto Norsa, né ulteriori frammenti tradotti dal medesimo sono apparsi in altre pubblicazioni. Il saggio bibliografico di Maria e Marina Bersano Begey riporta un altro scritto di Norsa sul «Fanfulla della Domenica», 1900, dal titolo *Adamo Mickiewicz*, che però non compare nella rivista.

²⁰ D. CIAMPOLI - L. MORANDI, *Poeti stranieri lirici, epici, drammatici, scelti nelle versioni italiane da L. Morandi e D. Ciampoli*, Verlag Von Raimund Gerhard, Leipzig, 1904, 2 voll.

²¹ Tommaso Fulco Gallarati Scotti (Milano, 1878 - Bellagio, 1966), letterato e diplomatico, di antica famiglia patrizia, discepolo di Fogazzaro, legato di amicizia con esponenti della cultura religiosa europea ed italiana (Alfred Loisy, George Tyrrel, Giovanni Semeria, Geremia Bonomelli), partecipò al movimento modernista e fu codirettore del periodico «Il Rinascimento» (1907-1908). Ritiratosi dal giornale dopo la condanna della Santa Sede, si dedicò ad opere di carattere sociale. Partecipò alla prima guerra mondiale e fu per molto tempo ufficiale d'ordinanza di Cadorna. Antifascista, collaborò alla rivista d'opposizione «Il Caffè» e fu costretto a rifugiarsi in Svizzera dopo l'8 settembre 1943, da dove collaborò al giornale «Il secondo Risorgimento» pubblicato da Einaudi, Parri ed altri antifascisti. Fu ambasciatore in Spagna (1945-47) e in Gran Bretagna (1947-52). Scrisse un buon numero di opere, la più nota delle quali è *La vita di A. Fogazzaro* (1920). Ricordiamo anche una *Vita di Dante*, una raccolta di novelle, alcuni romanzi, opere teatrali (fra cui una, *Così sia* portata in scena da Eleonora Duse) e numerosi ritratti e bozzetti. Il testo citato è: T. GALLARATI SCOTTI, *Adamo Mickiewicz. Conferenza*, Treves, Milano 1915.

²² A. MICKIEWICZ, *Il Monologo di Corrado*, trad. di T. Gallarati Scotti, in T. GALLARATI SCOTTI, op. cit. La traduzione è stata ripubblicata in AA.VV., *Adam Mickiewicz. Opere scelte* (a cura di R. Pollak), ed. "Polonia", Warszawa 1955.

²³ «Rivista di Cultura letteraria, scientifica, artistica», (Vol. X), giugno-luglio 1924, anno V, p. 285.

²⁴ A. MICKIEWICZ, *Antologia della vita spirituale*, traduzione ed introduzione di Aurelio Palmieri, Anonima Romana Editoriale, 1925.

²⁵ "Il Monumento a Pietro il Grande" di Adamo Mickiewicz, introduzione e traduzione di Enrico Damiani, «Rivista di Cultura letteraria, scientifica, artistica», cit., pp. 244-249. La traduzione è stata ripubblicata in P. LA CUTE, *Scrittori stranieri*, Trevisini, Milano 1947, e in M. PRAZ - E. LO GATTO, *Antologia delle letterature straniere*, Sansoni, Firenze 1946-47. A. MICKIEWICZ, *Canti. I Sonetti di Crimea. Il Farys. L'Episodio*, traduzione di Enrico Damiani, Vallecchi, Firenze 1926. *L'Episodio* è stato ripubblicato in A. MICKIEWICZ, *Tadeusz Soplica. Canti*, Edipem, Novara 1975.

²⁶ S. KRASIŃSKI, *Prealpa e il figlio delle ombre*, a cura di C. Verdiani, La Nuova Italia, Firenze 1950.

²⁷ Ibidem, p. 20.

²⁸ Ibidem, p. 61.

²⁹ AA.VV., *Pagine scelte di Adam Mickiewicz*, Italtpress, Milano 1955.

³⁰ A. MICKIEWICZ, *I Sonetti di Crimea e altre poesie*, a cura di Elena Croce e Elisabetta Cywiak, Adelphi, Milano 1977.

³¹ Enrico Damiani, in un saggio comparativo del *Farys* e del *Sonetti di Crimea* dice: "Il poema [il *Farys*] è tutto un inno di sfida e trionfo sfolgorante nello splendore delle tinte suggestive d'Oriente. Per questo suo carattere orientale si riconnette in modo speciale coi *Sonetti di Crimea*. Le steppe e le lande della Russia meridionale porgono evidentemente all'uno e agli altri il motivo generico dell'opera d'arte, costituendo lo sfondo del canto lirico" (E. DAMIANI, "Il *Farys*" di Adamo Mickiewicz, «Rivista di Cultura letteraria, scientifica, artistica», cit., p. 229).

Grażyna

Raffronti critici e traduzioni italiane e francesi

Grażyna appartiene al ciclo giovanile ispirato dalla storia e leggenda di Nowogródek. Il motivo appare per la prima volta all'inizio dell'opera poetica di Mickiewicz con *Mieszko, Książę Nowogródka*, poemetto scherzoso sulle orme di Voltaire (1817-1819)¹, si sviluppa nel racconto in prosa *Żywła Powiastka*², affiora nella ballata *Świtez* (1820)³ e trova una piena rielaborazione nel romanzo in versi *Grażyna* (1823)⁴. Caratteristica di questo motivo è il rilievo dato alla figura femminile, che Mickiewicz sente la necessità di giustificare con richiami alle cronache e alle monete, ma costituisce in realtà un'inclinazione fantastica che diventa un *topos* della sua poesia giovanile. Infatti sia nel poemetto scherzoso, sia nella ballata, sia nel racconto in prosa e nel romanzo in versi la figura eroica e patriottica è rappresentata esclusivamente dal personaggio femminile. In *Mieszko*, con Zyla siamo di fronte quasi ad un'eroina dell'epica poiché essa appare sicura e decisa, astuta, abile e piena di successo. Nella ballata del lago non meno decisa è anche la figlia di Tuhan e sicura del suo sentimento, come pure Żywła che uccide l'amato venuto a liberarla con l'aiuto dei nemici. Il carattere dell'eroina cambia però al momento in cui Mickiewicz da questi pre-testi passa al vero testo, *Grażyna*. Il passaggio appare laborioso.

Una prima redazione, intitolata *Korybut książę Nowogródka. Poema z dziejów litewskich*⁵ ci presenta l'eroina con un nome, Karyna (la Guerriera), coerente con l'immagine disegnata nei pre-testi e con il sottotitolo che richiama un poema di gesta. Però la figura, come il poema, è in via di sviluppo: infatti i versi 566-574, che figuravano alla fine del primo incontro con Rymwid, vi sono spostati dopo il verso 755 (e divenuti 756-762), cioè alla fine del secondo incontro con il Consigliere, mutando il momento della decisione di rinviare gli ambasciatori crociati e andare a combattere in veste del principe, e quindi il carattere della donna che in un primo tempo è subito determinata nelle sue scelte, poi invece è più esitante e agisce solo quale estremo rimedio dopo il fallito tentativo di convincere il consorte a rinunciare all'impresa.

La seconda redazione, *Grażyna. Powieść litewska*, non è più canzone di gesta ma romanzo in versi e l'eroina ha ora un nome che mette in risalto la femminilità (la Bella Principessa) e si mostra più incerta e lenta nel decidere, come si conviene alla sua nuova figura.

Epica nel suo tema, romanzo in versi nel suo svolgimento, *Grażyna* presenta un equivoco, che nel corso del tempo la critica ha cercato di dipanare.

Il tema di *Grażyna* è certamente epico, poiché racconta un episodio di guerra e di eroismo; ed è nazionale poiché dà espressione allo spirito d'opposizione allo straniero,

tanto nelle figure più umili quanto in quella dell'eroina. Solo a Litawor sembra mancare questa coscienza, ma il poemetto lungamente spiega le cause del timore e dell'invidia che lo spingono contro Witold. Il *plot* ha dunque lo stesso schema della *Powiaszka*, dove pure il sentimento nazionale ed eroico è incarnato dall'eroina mentre l'eroe maschile sembra obliarlo accecato dall'amore. Però la *Powiaszka* è uno schema di racconto che ci dà un motivo senza sviluppo. *Grażyna* ne è indubbiamente lo sviluppo, ma in questo sviluppo qualcosa di essenziale è cambiato.

Il fatto è che Mickiewicz intendeva dare alla Polonia una poesia nazionale ma non era tentato dall'epica. Sin dall'inizio questa maniera gli è estranea e al poema eroico preferisce quello scherzoso, traducendo con diletto Voltaire che aveva seguito questa strada in modo originale, con fine e divertita ironia, lontano dalla grassa risata del genere eroicomico. Ma tale ironia non andava bene per Mickiewicz. Per lui il poema nazionale era un'esigenza non solo letteraria e dunque qualcosa da realizzare seriamente anche se senza privarsi marginalmente d'un tono leggero di cui non solo Voltaire ma anche Puškin e Byron gli davano esempio. L'epoca era al byronismo, ma un byronismo enfatico e portato agli estremi, assunto come una maschera. Maschera, istrionica nei minori e minimi che pullulavano anche nella vicinissima Russia, ma che segnerà tragicamente la vita di Lermontov. Il suo byronismo è pari al puškiniano, anche se il tono e la misura ne sono diversi.

Però questo byronismo non è in *Grażyna*. *Grażyna* manca dell'ironico ed è questo un tratto che la distingue nettamente dall'epopea mickiewicziana. Con *Grażyna* Mickiewicz ha già trovato la sua strada ma non sa ancora come percorrerla.

Ma la strada c'è. Essa è segnata in maniera evidente dallo sviluppo del componimento, poiché dei 1089 versi, 797 rappresentano l'antefatto. Una lunga descrizione del castello, dell'arrivo nella notte dei cavalieri, dell'ira febbrile di Litawor, del discorso di Rymwid con lui, con se stesso e con la principessa, dell'incontro, però in penombra, e del dialogo tra questa e il principe, del comportamento dei paggi verso lo straniero. Il fatto, il nucleo propriamente epico, è poco chiaro in certi punti (lo stesso autore lo riconosce nell'*Epilogo*), la battaglia è descritta a distanza o come su uno scacchiere, mediante movimenti di squadre, il duello di Grażyna travestita da Litawor col Maestro dei Crociati è sbrigativo e così pure l'arrivo precipitoso del Cavaliere nero. Con la ferita mortale di Grażyna anche la battaglia finisce e tutto si conclude con il rogo che avvolge il principe, la principessa e il Maestro.

Dal punto di vista epico certamente il testo è squilibrato; non però dal punto di vista della narrazione poetica.

Lo squilibrio consiste nel fatto che duelli e battaglie costituiscono la parte prominente del poema di gesta. Qui esse invece formano giusto l'epilogo secondo uno schema che andrebbe meglio in una ballata, il genere che in quel momento Mickiewicz predilige. L'antefatto invece ha già l'impronta della sua futura narrativa poetica. La lunga descrizione del castello nella notte, la corsa misteriosa e il baluginio di corazze nel piano, l'attesa e le considerazioni delle guardie, l'arrivo sonoro di trombe e scalpito di cavalli (vv.

1-29), infine la raffigurazione dei cavalieri sopraggiunti (vv. 30-48): un quadro pittorico, denso di aspettativa e di *pathos*, che impegna quasi tanti versi quanto la battaglia in cui culmina il poema. Lo stesso rapporto tra descrizione e azione si riscontra anche nel funebre conclusivo, 92 versi del quale descrivono la preparazione e lo svolgimento e solo una strofe di 8 versi è dedicata al triplice rogo.

Questa contabilità meschina è densa di molti significati. Il primo è la conferma della struttura da ballata dell'andamento del plot. Però, se nella ballata questo andamento rappresenta il culmine emotivo d'una crescente tensione, qui manca allo scopo, se mai tale scopo era prefisso.

Ma la conseguenza più importante è che distaccare completamente questo racconto dall'epica significa anche mettere in discussione il raffronto con i personaggi epici.

Il richiamo alle grandi figure che hanno incarnato nei secoli le virtù della guerra e dell'amore costituisce la parte più abbondante del commento critico di *Grażyna*.

Il principale testo di riferimento è stato la *Gerusalemme liberata*. Il che è naturale, poiché la traduzione poetica di Piotr Kochanowski ha costituito il modello dell'epica polacca.

Il primo raffronto però è stato con l'*Iliade* e si è andato rafforzando per opera di vari critici (TARNOWSKI 1877⁶; TRETLAK 1884⁷; BRUCHNALSKI 1890⁸; WOJCIECHOWSKI 1902⁹; CHRZANOWSKI 1918¹⁰; SINKO 1920¹¹) ma il più completo e meglio argomentato è quello di ZIELIŃSKI 1923¹². Il suo richiamo a Omero è basato sull'intreccio, che si fonda sull'ira dell'eroe, la conseguente decisione funesta, la sostituzione a lui di Grażyna-Patroclo e la sua morte che non è vendicata ma espiata.

Per quanto apparente possa essere questo raffronto, esso è fuori luogo poiché, come abbiamo visto, *Grażyna* è il punto di arrivo d'un *topos* mickiewicziano che fa incarnare nella figura femminile il senso patriottico. Le figure di contorno, che hanno lo scopo di mettere in risalto il valore assoluto del sentimento patriottico rappresentato dall'eroina, nei testi precedenti sono: un ridicolo personaggio come il principe Mieszko, quindi Poraj, un guerriero sdegnato dall'ingratitude del suo signore che per ottenerne in sposa la figlia Żywila si allea con i nemici. Poraj è già chiaramente Litawor anche se i motivi della sua rivolta sono un poco diversi. L'innovazione di *Grażyna* non sta tanto nelle figure e nel plot quanto nel fatto di aver trasportato l'intreccio da un vago mondo cavalleresco a quello concreto delle lotte tra lituani e cavalieri crociati, introducendo con ciò il motivo nazionale della riscossa contro l'occupante. Questo motivo costante della sua riflessione poetica esclude nella maniera più assoluta ogni possibile richiamo diretto all'*Iliade* dove i guerrieri sono ispirati da sentimenti estranei totalmente alla tematica e al fine della poesia di Mickiewicz. Infatti di eroi che sdegnati oppure solo offesi si ribellano, i racconti cavallereschi di ogni letteratura dell'Asia e dell'Europa sono pieni. Per stabilire un rapporto con Achille occorrono ben più precise connotazioni.

Zieliński insiste anche sul confronto tra l'inganno di Giunone a Giove e le presunte lusinghe con cui Grażyna avrebbe addormentato il principe. Però anche qui il paragone è debole. Anzitutto tali lusinghe sono solo immaginate da Zieliński sulla base della forma

dubitativa con cui Rymwid nella prima redazione di *Grażyna* conclude il suo lacunoso racconto. Però qui si tratta d'un errore di valutazione poiché il confronto tra le due redazioni mostra come Mickiewicz abbia sistematicamente soppresso le formule dubitative sostituendole con formule assertive (per es. *I legł, nie na to pewnie, aby zasnął* (v. 470) > *I legł nie na to, aby zasnął; już w swój gmach niewieści/Musiała odejść* (v. 601) > *Już w gmach niewieści/odeszła księżna*) più efficaci nella descrizione e più svelte. Del resto in sé il richiamo allo stratagemma di Giunone appare fuori luogo dato il carattere assolutamente diverso dell'episodio omerico. Il terzo raffronto è tra l'apparizione del Cavaliere nero e il ritorno improvviso d'Achille alla battaglia. Poiché il motivo del Cavaliere sconosciuto che arriva all'ultimo momento è *topos* comune all'epica cavalleresca di tutti i tempi, questo richiamo ad Achille è il meno convincente, tanto più che il cavaliere nero arriva per salvare Grażyna e non per vendicarla. Quanto al paragone Rymwid-Nestor, non è il caso di attardarsi a rilevare che la figura del consigliere saggio è anch'essa un *topos* troppo generale per giustificare il rinvio ad una precisa fonte.

Dopo Omero, l'autore più citato è il Tasso, poiché il riferimento alla Camilla vergiliana, in sé assai vago, avanzato sulla fine del secolo¹³, non è molto insistito.

B. CHLEBOWSKI (1885)¹⁴ è il primo ad asserire che esiste nel Mickiewicz di questa epoca una grande influenza del Tasso, che sarebbe presente già in *Pierwiosnek* e *Świtez*. Poiché l'influenza, come egli rileva, era soltanto attraverso Piotr Kochanowski, Chlebowski si limita a richiamare le coincidenze formali con questo testo. Egli raffronta *błyszcząca twarz i warkoczem złotym* di Kochanowski con *błysnął zza złotych obłonek* di Mickiewicz ma si tratta d'un'immagine troppo comune e d'un verbo usatissimo. Insiste anche su parole come *oro, dorato, fiorire, gigli, rose, celeste* etc., frequenti nel Tasso certo, ma anche in tutta la tradizione lirica ed epica del Rinascimento. Ulteriori raffronti tratti dalle ballate sono ancora meno significativi.

Per quanto riguarda *Grażyna* afferma:

Lo sfondo e gli accessori, la caratterizzazione estrinseca e psicologica dei personaggi, la rappresentazione dei più importanti momenti dell'azione, i discorsi e i dialoghi di Grażyna sono prevalentemente imprestati o liberamente imitati da Tasso.

Ma già il primo esempio smentisce una tale affermazione. Egli cita il canto VI della *Jerozolima* di Kochanowski:

*Noc na się była rąbek z gwiazd włożyła
A niebo jasne świeciło pogodnie,
Już i Cynthia pełna prowadziła
Swe złote wozy między mniejsze ognie;
Erminia też swoje rozłożyła,
Pospołu z niebem, gorące pochodnie:*

*Czyniąc ich świadkiem życzliwe milczenie
I nieme pola i miesięczne cienie*

(La notte aveva indossato un velo di stelle/e il chiaro cielo splendeva serenamente,/e già colma Cinzia conduceva/i suoi carri dorati tra i fuochi minori;/anche Erminia aveva dispiegato,/insieme con il cielo, le sue ardenti torce:/facendo di lor testimone il benigno silenzio/e i muti campi e le ombre lunari)

E compara con *Grażyna*:

*Coraz to ciemniój, wiatr północny chłodzi,
Na dole tuman, a miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi
We mgle nie całe pokazywał oko;
I świat był nakształt gmachu sklepionego,
a niebo nakształt sklepu ruchomego,
księżyc jak okno którejś dzień schodzi.*

(Sempre più oscuro, il vento del nord raggela/in basso il turbine, e la luna in alto,/tra un diluvio vagante di nuvole nere/nella nebbia mostra appena il suo occhio;/il mondo era un edificio a volta/e il cielo una volta movente,/la luna come una finestra, da cui scende il giorno).

Comparare "il chiaro cielo senza nubi, lo splendore sereno della luna e il suo carro dorato" con la tenebrosa e turbinante immagine mickiewicziana è effettivamente comparare gli estremi della sentimentalità poetica, senza dire che di cieli, di notti è piena ogni narrazione poetica: quello che le distingue è il tono, l'atmosfera, il *pathos* come anche lo stile delle immagini, ed è certo che *gorące pochodnie* ("le sue ardenti torce" che traduce il convenzionale "le sue fiamme") è un barocchismo lontano dallo stile mickiewicziano. I due *pathos* sono opposti. Si è osservato che Piotr Kochanowski ha polonizzato la natura del poema italiano. Possono questi cambiamenti d'atmosfera considerarsi imitazioni ancor più polonizzate? Assolutamente no, poiché non è l'ambiente a cambiare, bensì il tono poetico.

Inutile rilevare che tutti gli altri confronti sono ancora meno significativi. Piuttosto va messa in risalto una questione di metodo. Non si può prendere qua e là dal poema a cui si vuole per forza riportare *Grażyna* frammenti di immagini che sono legati a particolari situazioni, differenti e spesso tra loro opposte, e farne un mosaico da confrontare con un insieme continuo e definito del testo, in questo caso l'inizio del poemetto.

Anche per quanto riguarda le figure, *Grażyna* non è né *Clorinda* né *Erminia*, né tanto meno uno strano coacervo delle due. Prima di tutto perché tali coacervi sono impossibili, poi perché il senso patriottico che *Grażyna* esprime, rappresenta ed esalta, è completamente estraneo alle eroine del Tasso, l'una tutta presa dalla sua passione guerriera, l'altra

dalla sua passione amorosa. Un poema nazionale e patriottico, come è e vuole essere *Grażyna*, non ha modelli fino all'età romantica. Certo Mickiewicz aveva le sue molte letture e il suo mondo artistico era nutrito di esse. Ma altro è un nutrimento culturale, altro la diretta e precisa derivazione da un testo determinato. È quanto aveva lucidamente riconosciuto già verso la fine del secolo Tretiak, che ha scritto:

Dunque Grażyna non è la copia né di Camilla né di Clorinda o Erminia, anche se certo questi modelli non sono rimasti senza influsso nella formazione di questa figura. (TRETIK 1884)¹⁵

Non si può che essere d'accordo e riconoscere definitivamente l'originalità di *Grażyna*. Culmine d'una riflessione che, abbiamo visto, si è gradualmente approfondita, *Grażyna* rappresenta un punto finale nella meditazione poetica del giovane Mickiewicz. Il difetto maggiore di tutti questi raffronti dei critici consiste proprio nel fatto che essi sottraggono questa meditazione poetica e nazionale al suo fondo storico, sperdendola in un tessuto letterario astorico e internazionale che la astrae completamente dal suo senso e dal suo fine. Il problema critico consiste proprio in questo: non nel discutere, senza troppa utilità, raffronti privi di base concreta e di costruito, ma riconoscere la specificità d'un testo, il clima e il motivo della sua nascita, la posizione ideale che esso ha nella storia poetica dell'autore. Come diceva Luigi Russo: riportare Venere alla schiuma del mare da cui è nata.

...

Benché poco conforme ai canoni dell'estetica ufficiale, *Grażyna* ha avuto subito eco tra i giovani: Krasiński nel 1828 in epigrafe a *Grób rodziny Reichstałów* ne cita dei versi (*A wy dla znaku pierścien tylko weźcie...pozna kto jestem*)¹⁶ e Słowacki nel 1830 nel poemetto *Hugo* ne riprende alcuni motivi inseriti in una trama ispirata al *Konrad Wallenrod*.

All'estero *Grażyna* arriva più tardi almeno come traduzione, ma nell'originale circolava tra gli emigrati polacchi dispersi soprattutto in Germania e Francia. In Francia la prima traduzione del poemetto esce nel 1844 per opera di Krystyn Ostrowski¹⁷. La traduzione è in prosa e non particolarmente felice. Al contrario, nel 1851 Ostrowski ne dà *za upoważnieniem Autora* una nuova e splendida redazione in versi¹⁸. Poi nel 1924 uscirà anche una seconda traduzione in prosa, *Grażyna. Légende Lithuanienne*, fatta da Ladislao Mickiewicz¹⁹.

La traduzione del figlio di Mickiewicz è molto precisa, benché talvolta abilmente sostituisca una sola parola a una descrizione (per es. *miesiąc.../we mgle niecałe pokazał oko* è dato soltanto *la lune.../perce à peine la brume*, con un rendimento che toglie la pittoricità insistita del testo e il forte colorito romantico) e talaltra tralasci elementi del quadro (per es. sempre nello stesso passo iniziale: *I świat był na kształt gmachu sklepionego*).

La traduzione in versi di Ostrowski è la sola a farne un testo letterario francese, poiché è veramente poetica, suggestiva e bella. Ostrowski tuttavia aggiunge al romanticismo di Mickiewicz un suo tono più cupo. Basti come esempio l'inizio:

*Coraz to ciemniéj, wiatr północny chłodzi,
Na dole tuman, a miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi
We mgle nie całe pokazywał oko;*

*Le vent du nord fraîchit au milieu des ténèbres.
La lune au front voilé de nuages funèbre,
Étend sur l'horizon ses changeantes clartés;
Et le pâle croissant est une meurtrière
Par où l'ange du jour fait jaillir la lumière.*

Il chiasmo oppositivo *na dole...wysoko* è abbandonato e con ciò una intellettualizzazione retorica che viene sostituita dall'intensificazione coloristica ma a tinte cupe, anzi funeree, estranee al quadro tracciato da Mickiewicz (per es. *front voilé de nuages funèbres, le pâle croissant est une meurtrière*), e maniere tipiche di un romanticismo più avanzato come *dôme aux piliers argentés* per *gmachu sklepionego*, *l'ange du jour fait jaillir la lumière* per *księżyc jak okno którego dzień schodzi*, che dalla descrizione architettonica (*gmach okno, naksztalt*) passa a un'allusività quasi simbolica.

In Italia la prima versione è di Raffaele Palizzolo, uomo politico siciliano che nel 1913, "in giorni assai dolorosi" per lui (potrebbe alludere alla condanna per il trafugamento d'un rapporto segreto sul Banco di Sicilia, sottratto al Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio e trovato in suo possesso, dalla quale fu assolto nella revisione del processo già nel 1903) ha tradotto in versi sciolti *Konrad Wallenrod, Grażyna* e altre poesie di Mickiewicz²⁰. In *Grażyna* particolarmente Palizzolo vede l'espressione dello spirito eroico e patriottico e la compara con Emilia Plater, della quale fa un vivo elogio. La traduzione, alquanto libera e nel linguaggio poetico convenzionale dell'epoca, è condotta su "una traduzione in prosa francese"²¹. La traduzione dovrebbe essere quella di Ostrowski. Palizzolo chiama il poemetto "legenda", che è anche nel sottotitolo di Ostrowski e che resterà nella successiva traduzione italiana. Il testo, al confronto, presenta indubbie concordanze. Se restiamo alla parte iniziale si notano parole che si trovano soltanto nella traduzione di Ostrowski (come *oceano, portico oscuro, lo stagnante limo, colonna rovesciata, un punto...all'orizzonte, covon d'ombra*):

*Alta è la notte, freddo soffia il vento,
E la luna che sorge, attraversando
Penosamente un ocean di nubi,
Fra la nebbia che inonda la pianura,*

*Mesta rimane e pallida, siccome
Breve spiraglio che dall'alto mandi
Ad un portico oscuro i rai del sole.
Sopra il fianco d'un monte il suo castello
Novogrodek aderge; lo rischiara
L'argentea luna, e l'ombra sua cadendo
Sul fosso colmo di stagnante limo,
Si spezza, qual colonna rovesciata
Sugli arenosi spaldi e sui ripari
D'erba sì folti!*

*In un profondo sonno
È immersa la città, dentro al castello
Lume non brilla, e dai merlati muri
Danno le scolte dell'all'erta il grido.
Ed ecco un punto scintillare in fondo
All'orizzonte: è un piccolo drappello
Che s'inoltra pel piano, e a le sue spalle
Come nero covon l'ombra l'insegue.*

Tuttavia restano due espressioni che sollevano qualche dubbio. Infatti "freddo soffia il vento" e "sui ripari d'erba" richiamano: *wiatr północny chłodzi* e *po walach z darni* dell'originale, che non hanno corrispondenza diretta in Ostrowski. Difficile pensare che spontanei ampliamenti poetici del Palizzolo, seppure facili e concepibili, possano arrivare a corrispondere perfettamente con un testo che egli non poteva leggere. La questione resta in sospeso.

Aurelio Palmieri a Napoli nel 1924 presso Ricciardi, poi a Roma nel 1925 presso l'Istituto Romano Editoriale, pubblica un'altra traduzione di *Grażyna*, questa volta in prosa. Esse appaiono nella serie dell'Istituto per l'Europa Orientale in Roma, di cui era membro e dal 1922 anche uno dei redattori della rivista. La traduzione di Palmieri è condotta direttamente sul testo, che egli segue con fedeltà, a parte qualche breve omissione e più rare sviste quali "nobili di sangue" per *krewnie pany* (v. 199), "mi accingerò a trattare" per *orężnie godzę* (v. 243), "interroghi se stesso" per *sam niechaj spyta* (v. 636).

Nessuna di queste due traduzioni ha la bellezza poetica di quella ostrowskiana e sfortunatamente i successivi traduttori non si sono interessati a *Grażyna*, neppure quelli che hanno ampiamente diffuso la letteratura polacca in Italia come Aglauro Ungherini, Enrico Damiani, Cristina Garosci, Carlo Verdiani. Bisogna tenere presente però che lo spirito culturale è cambiato e la passione nazionale e patriottica per cui *Grażyna* aveva entusiasmato i lettori si è spenta nella sensibilità poetica italiana moderna.

Note

- ¹ A. MICKIEWICZ, *Mieszko, Książę Nowogródka*, in IDEM, *Wiersze*, Wilno 1822.
- ² A. MICKIEWICZ, *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich*, «Tygodnik Wileński», n. 135 del 28 II 1819.
- ³ A. MICKIEWICZ, *Świtez. Ballada*, in IDEM, *Ballady i romanse*, Wilno 1822.
- ⁴ A. MICKIEWICZ, *Grażyna. Powieść litewska*, scritta a Kowno nel 1822 e pubblicata in *Powieści poetyckie*, Wilno 1824.
- ⁵ Il manoscritto autografo con questo titolo, proveniente dal fondo del conte K. Przeździecki, è stato pubblicato da W. BRUCHNALSKI in «Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza», Lwów 1889.
- ⁶ S. TARNOWSKI, *O poezji romantycznej*, «Biblioteka Warszawska», 1877, T. II, pp. 208-219.
- ⁷ J. TRETIAK, *Mickiewicz w Wilnie i w Kownie*, Lwów 1884.
- ⁸ W. BRUCHNALSKI, *Geneza Grażyny*, Lwów 1890.
- ⁹ K. WOJCIECHOWSKI, *Arcydzieła polskich i obcych pisarzy*, T. V, Brody 1902.
- ¹⁰ I. CHRZANOWSKI, *Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych*, in IDEM, *Z epoki romantyzmu*, Kraków 1918, pp. 194-213.
- ¹¹ T. SINKO, *Pierwsza walka klasyków z romantykami*, 1920.
- ¹² T. ZIELIŃSKI, *Uwagi nad Grażyną*, in IDEM, *Z ojczystej niwy: studia i szkice*, Warszawa 1923, pp. 45-71.
- ¹³ Cfr. P. CHMIELEWSKI, *Adam Mickiewicz*, 3^a ediz., I, p. 249.
- ¹⁴ B. CHLEBOWSKI, *Grażyna i jej stosunek do Jerolimy Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego*, «Ateneum», 1885, T. III, pp. 22-46.
- ¹⁵ J. TRETIAK, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, Lwów 1884, t. II, p. 220.
- ¹⁶ Z. KRASIŃSKI, *Pisma*, t. I, Kraków 1912, p. 182.
- ¹⁷ *Œuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz traduction par Christien Ostrowski*, Paris 1844.
- ¹⁸ *Adama Mickiewicza Konrad Wallenrod i Grażyna z przekładem francuskim Kryst. Ostrowskiego i angielskim Leona Jabłońskiego*, Paris 1851.
- ¹⁹ *Grażyna. Légende Lithuanienne*, in *Chefs-d'œuvre de Adam Mickiewicz traduits par lui-même et par ses fils*, Paris 1924.
- ²⁰ Adamo MICKIEWICZ, *Opere poetiche*, Recalmuto, Casa editrice di Vita ed Arte, 1903.
- ²¹ «mi accinsi alla traduzione in versi del due poemi *Grażyna* e *Corrado Wallenrod*, ai quali più tardi aggiunsi qualche ballata... mi sono studiato d'essere fedele, ormeggiando, passo a passo, l'autore quasi alla lettera, né deve meravigliare che io abbia ciò fatto su d'una traduzione in prosa francese» (ibid., *Al cortese lettore*, p. V).

Cesare Bragaglia e le *Księgi* di Mickiewicz

È con una certa soggezione e con sicura apprensione che da polonista di complemento, anzi da non-polonista, intervengo sul massimo poeta polacco moderno per toccare sia pure di riflesso una delle sue opere più significative, quelle *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* che, come ha scritto Oskar Skarbek Tluchowski (1922, p. 51) è come il riassunto di "tutta la dottrina del messianismo polacco".

Riprendendo una tematica già affrontata da Riccardo Picchio nel 1952, Gerardo Cunico ha ricostruito la genesi del "messianismo" nell'opera del pensatore polacco Józef Hoene Wroński (1776-1853) che nel secondo Ottocento trovò eco anche in Italia grazie al "Comitato promotore per gli Studi Messianici" organizzato dal vicentino Giuseppe Toffoletto, pur attribuendone la diffusione soprattutto "all'uso fattone dal massimo poeta romantico polacco, Adam Mickiewicz" (1993, p. 97). Le *Księgi* attengono alla "prima fase" del messianismo mickiewicziano, a ridosso del drammatico 1831 polacco, quando comparve il primo tomo del *Messianisme* di Hoene Wroński (*Prodrome du Messianisme. Révélation des destinées de l'humanité*, settembre 1831), il quale aveva impiegato il termine già nella *Création absolue de l'humanité* del 1818, ma solo per indicare "la nuova religione universale fondata sulla ragione pratica nella quale dovranno ricongiungersi tutte le religioni rivelate" (ibid., p. 105).

Pur senza usare il termine, Mickiewicz sosteneva

una visione della Polonia come Nazione-Messia o Nazione-Cristo, destinata a illuminare e guidare, in forza delle sue tradizioni e delle sue sofferenze, l'umanità verso la realizzazione pubblica del messaggio cristiano [...] e in questa fase egli presentava inequivocabilmente se stesso come figura messianica centrale (genio - nuovo Messia) di questa svolta epocale (ibid., p. 98).

Tale progetto, ideale e letterario ad un tempo, ha trovato naturale esecuzione nei procedimenti "biblici" del testo (che appare un'alta parodia della *Genesi*, non senza il rimando a *Giovanni 1*) e fors'anche del titolo stesso, se la forma antiquata *Księgi* (resa in italiano per lo più con *Libro*, ma *Atti* [della nazione] e *Istruzioni e parabole* ["ad uso dei pellegrini"] nella prima traduzione italiana, e *Libri* in G. Maver) viene intesa come calco sul greco *ta Biblia*, come sembra indicare Stanislaw Pigoń (1922, p. 16); in ogni caso, quelli "del pellegrinaggio" erano detti in un primo tempo *Katechizm*, del quale conservano in parte la forma (anche nella versione italiana; II): che si rifacesse al modello di Comenio, come sembra suggerire Meriggi (1958, p. 128), o piuttosto a *The Pilgrim's Pro-*

gress del poeta puritano John Bunyan, "troppo" biblici per i gusti di papa Gregorio XVI, che com'è noto provvide a condannarlo.

Pubblicate anonime nel dicembre 1832 e subito tradotte in francese da Charles Forbes de Montalambert, le *Księgi* "ottennero un grande successo ovunque c'era da lottare contro ingiustizie ed oppressioni" (MAVER 1958, p. 317). La traduzione datane nel 1885 da Cesare Bragaglia, della quale mi occuperò nella presente comunicazione, non è certo la prima italiana, ma presenta nondimeno vari motivi d'interesse. Prima di essa erano apparse ben altre sette-otto edizioni: una anonima (*Guida dei pellegrini polacchi*, Italia 1834, poi Roma e Lugano), una seconda (*Il libro dei pellegrini polacchi*, Italia 1835) e con lo stesso titolo, senza luogo né data d'edizione (ma verosimilmente del 1835)¹, tratta immediatamente da quella di Montalambert; venne poi la traduzione di Alberto Redenti (1860), poi un'altra anonima (1861), quella di Paolo Liroy (1862), di Antonio Fratti (nel 1877) e infine quella di Aglauro Ungherini (1878)².

Cesare Bragaglia s'accosta a Mickiewicz con una venerazione straordinaria che, persino nel quadro d'un convegno celebrativo come il nostro, starei per definire esagerata, se non altro perché la letteratura non è un *Guinness dei primati*: dopo aver ricordato Lamennais ("*quelque fois c'est beau comme l'Evangile*", p. 5) e Georges Sand (1839) che preferiva i *Dziady* al *Manfred* di Byron e al *Faust* di Goethe (p. 7), asserisce in prima persona (p. 9):

[Mickiewicz] è indubitabilmente il più grande degli scrittori slavi, il genio della razza slava: è più grande dello stesso Puskin. È dell'altezza dei più grandi geni dell'umanità: è della famiglia d'Omero, di Dante, di Shakespeare,

e con risorgimentale passione trovava conferma nel fatto che "bastava il suo nome per far credere al nostro Cavour [*che aveva seguito i corsi di Mickiewicz alla Sorbonne di Parigi*] nella santità della causa polacca". Nondimeno, la stessa passione risorgimentale lo induce in un punto a riprendere l'amato poeta; quando questi scrive (*Il libro dei pellegrini polacchi*, XVII; p. 71) che

*[...] l'Italiano che si vendica uccidendo col suo stilo il rivale, dice che vendica il suo onore: ora che significa questo sciocco onore idolatra?*³,

il Nostro non si trattiene dal rimproverargli in nota:

No, illustre e venerando poeta, l'italiano foggiaio dai romanzieri francesi sullo stampo dei Borgia e dei Medici sì, ma l'italiano vero non collo stilo omicida, ma con la spada leale difende ed invita il rivale a difendere il proprio onore. Ah! quel benedetto aer di Francia è così pregno di certe travisate opinioni, che basta respirarle, per sentirsele nel sangue!

La figura di Cesare Bragaglia, che abbandonò presto l'arengo letterario e si dedicò per il resto della vita all'avvocatura, rimane in gran parte nell'ombra (a proposito della sua traduzione puškiniana, Zlata Potapova [1973] parlava d'un *nekij Bragal'ja*): le poche

notizie reperibili (in DE GUBERNATIS 1895, CASATI 1934 e POCINO 1961) lo danno per nato a Ceccano nel 1864⁴, riferiscono che si laureò in giurisprudenza ed esercitò da avvocato. Era parente dei celebri "tre moschettieri" (che come ognuno sa, ha scritto Mario Verdone, erano quattro) dell'avanguardia teatrale, pittorica e cinematografica italiana⁵; si dedicò molto precocemente alla letteratura scrivendo alcune prose, *Amalia, Il pittore del villaggio e Corruzione reale*, che pubblicò (1883) sul quotidiano di Alberto Mario «La lega della Democrazia». Sempre in età giovanile tradusse dal russo⁶ e dal polacco (non sono riuscito a stabilire come e perché avesse appreso le lingue slave), anzi, fu il primo traduttore di letterature slave per la "Biblioteca Universale" dell'ed. Sonzogno: del *Boris Godunov* di A. Puškin (licenziato a Ceccano il 4 settembre 1883, e uscito come n. 57 della collana), de *La camicia rossa* di A. Herzen (licenziata "sulle sponde del Fucino" nel settembre 1884, e uscita col n. 124 l'anno successivo) e del *Libro* di Mickiewicz. Aveva anche progettato un ampio volume di letteratura russa, *Steppe sacre*, che doveva apparire a cura di Angelo Sommaruga: ma la fine dell'impresa editoriale di quest'ultimo per via del celebre processo (1885) pose fine al progetto ed anche all'attività slavistica di Bragaglia. Egli stesso (in Herzen 1885, p. 5) ricorda il profilo di "Costantino Batuskof" che doveva farne parte, e qualcosa ne apparve a puntate tra il 1883 e il 1885 sui periodici ai quali collaborava («Fanfulla della Domenica», «Domenica letteraria», «Illustrazione per tutti»); sulla «Gazzetta italiana illustrata della domenica» (dal n. 10, marzo 1883) apparve un ampio profilo di Dmitrij Grigorovič corredato dalla versione de *Le veglie di Pasqua*. Sempre nel quadro di tale giovanile attività pubblicistica di ambito slavistico andrà ricordata almeno la recensione, apparsa sulla «Illustrazione per tutti» (1883), del *Corrado Wallenrod* di Mickiewicz, in occasione della traduzione italiana di Ignazio Cantù.

La traduzione del *Libro* (licenziata a Bauco, oggi Boville Ernica, nel settembre 1884 e pubblicata l'anno successivo come 137° volume dell'"Universale" Sonzogno; verrà parzialmente ripresa nel 1902-3 nell'antologia di *Poeti stranieri* curata da L. Morandi e D. Ciampoli) è condotta sul polacco con attenta aderenza; e laddove il testo dà per noti elementi linguistici che sfuggono al lettore italiano (e più a quello d'una collana popolare come l'"Universale" di Sonzogno!), egli integra il testo per renderlo accessibile:

[...] Casimiro Perier, da un prenome slavo ed un nome latino [...]. Il suo prenome viene da due parole slave, Kazic e mir e vuol dire corruttore o distruttore della pace. Ora questo nome e prenome è dell'Anticristo?

Le distorsioni o omissioni traslatorie sono poche e poco significative (*miecz* tradotto con "clava", anziché "spada"; *krew* con "vita" anziché "sangue"; l'idolo *Dagon* dei Filistei dato per "Dragone", e cose di questo genere); in compenso lo "stile biblico" viene riprodotto con consapevole attenzione, e l'annotazione s'avvale di ampie letture, anche polacche (Niemcewicz, Dembiński, Różycki, Fiałkowski).

L'edizione delle *Księgi* realizzata da Bragaglia presenta inoltre un motivo d'interesse nella prospettiva dei commerci culturali tra Polonia e Italia nell'Ottocento: come già s'esprimeva l'anonima nota redazionale all'edizione italiana tratta dal francese (1834, 6),

Se i popoli d'Italia potessero gettare l'occhio sulle pagine di questo libricciuolo, sarebbero certamente infervorati d'amore per la loro patria.

A commento delle *Litanie dei Pellegrini* (*Litanja pielgrzymiska*) Bragaglia ricorda che

Nel nostro risorgimento del 1848 [...] alcuni patrioti lombardi le imitarono [...]. Dopo la cacciata degli Austriaci da Milano esse, da clandestine che erano, furono stampate pubblicamente,

e da quella edizione nella «Gazzetta di Venezia» del 30 marzo 1848 le riporta in appendice al libretto mickiewicziano:

Tutta l'Italia è patria e noi non siam esuli finché restiamo sopra terra italiana, ma siamo bensì pellegrini in quanto un voto ci lega di andare pellegrinando in Terra Santa, cioè a dire nella Lombardia liberata; perocché il cuor della patria è la casa paterna, è il sito ove siam nati e abbiamo appreso a pregare e ci fu rivelato l'amore: è là ove lasciammo i nostri morti in riposo, le nostre madri, i nostri figli, i nostri fratelli nel pianto.

Pur se rese tramite la traduzione francese, le *Litanie* suonano nella traduzione italiana in modo assai letterale (ad es.: *Boże Ojczyźnie wywiódł lud twój z niewoli Egipskiej, i wrócił do ziemi świętej, / Wróć nas do ojczyzny naszej* reso come: "Iddio padre che liberasti il tuo popolo dalla servitù, e lo riconducesti nella terra santa./Riconduci noi nella nostra patria"), da cui i "Pellegrini Lombardi" si discostano, sia pur di poco:

*Padre nostro, che liberasti il popolo tuo dalla cattività d'Egitto e l'hai ricondotto in Terra santa,
Ci riconduci in Lombardia;*

Bragaglia preferisce nella sua resa ricalcare il testo già italiano che riproduce l'invocazione dell'orazione dominica:

*Padre nostro⁸, che liberasti il popolo tuo dalla schiavitù dell'Egitto, e lo riconducesti in Terra Santa
Ci riconduci nella patria nostra.*

A suggello, sottintende Bragaglia, della comune volontà di riscatto nazionale e democratico che unì nel XIX secolo Polonia e Italia, e che parla "la stessa lingua".

Bibliografia

- Il libro dei Pellegrini polacchi di Adamo Mickiewicz. Con un proemio di Montalembert ed un Inno alla Polonia, di Lamennais*, s.l. 1834 (?)
- DE GUBERNATIS Angelo, *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*, 1895
- SKARBK TŁUCHOWSKI Oskar, *Adamo Mickiewicz*, Roma 1922
- PIGOŃ Stanisław, *Prefazione a: A. Mickiewicz, Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Kraków 1922
- CASATI G., *Dizionario degli scrittori d'Italia*, 1934
- BERSANO BEGEY Maria & Marina, *La Polonia in Italia*, Torino 1949
- CHIAVAZZA B., *Włochy a Mickiewicz*, «Sprawozdania Polskiej Akademii Nauk», L, 2 (1949)
- DAMIANI E. *La fortuna di Mickiewicz in Italia*, in AA.VV., *Mickiewicz e l'Italia nel 1848*, Napoli 1949
- PICCHIO Riccardo, *De l'utopie aristocratique au messianisme polonais et russe*, «La Revue de Culture Européenne», I, 1952
- MAVER Giovanni, *Le rayonnement de Mickiewicz en Italie*, in AA.VV., *Adam Mickiewicz. Hommage de L'UNESCO à l'occasion du centième anniversaire de sa mort*, Paris 1955
- MAVER Giovanni, *Letteratura polacca*, in [C. Pellegrini ed.], *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America*. V, Milano 1958
- MERIGGI Bruno, *Storia delle letterature ceca e slovacca*, Milano 1958
- POCINO W., *I ciociari. Dizionario biografico*, Roma 1961
- POTAPOVA Zlata, *Russko-ital'janskije literaturnye svjazi*, Moskva 1973
- CUNICO Gerardo, *Alle origini del messianismo filosofico*, «Annali di storia dell'esegesi», 10/1 (1993)

Opere di C. Bragaglia

Traduzioni da lingue slave:

- A. Puškin, *Boris Godunov*, Sonzogno 1883
- D. Grigorovič, *La veglia di Pasqua*, «Gazzetta italiana illustrata», I (1883), nn. 10, 11, 13-17, 19-21, 23-27
- A. Herzen, *Camicia rossa*, Sonzogno 1885
- A. Mickiewicz, *Il libro della nazione polacca e dei pellegrini polacchi*, Sonzogno 1885 (ristampa parziale in D. Ciampoli-L. Morandi, *Poeti stranieri*, Lipsia 1902, Milano-Roma 1903)

Scritti di letterature slave:

- rec. a *Corrado di Wallenrod di A. Mickiewicz*, «Illustrazione per tutti», 1883
- Da *Steppe sacre*, «Gazzetta italiana illustrata», I (1883)

Narrativa:

Corruzione reale

Amalia

Il pittore del villaggio

Altri scritti:

La necessità della flagranza nella frode elettorale, Frosinone 1909

Per la tutela dell'onorabilità del Cav. avv. Augusto d'Ottavi, Frosinone 1914

Note

¹ Così nella bibliografia delle *Traductions en italien* in appendice a MAVER 1955; alcuni elementi interni porterebbero a spostare la data al 1834; in BERSANO BEGEY 1949 viene data come prima, senza data.

² È degno di nota che Clotilde Garosci traduca il titolo, nel 1932, come *Libri del pellegrinaggio polacco*.

³ [...] i Wloch, który mści się zabijając sztyłem rywala swego, mówi, że mści się za honor; a cóż znaczą głupi bawochwalczy honor taki?

⁴ Invero Pocino lo fa originario di Frosinone, e Casati colloca l'anno di nascita al 1834, ma si tratta d'un errore di stampa.

⁵ Rispettivamente Anton Giulio (1890-1960), Arturo (1893-1962), Carlo Ludovico (1894-1996) e Alberto (1896-1984), figli di Francesco Bragaglia (1865-1928).

⁶ Damiani (1937, p. 336) asserisce, infondatamente, che la sua versione del *Boris Godunov* era condotta "verosimilmente non dal russo".

⁷ ...Kazimír Perier, imieniem sławiańskiem a nazwiskiem romańskiem. Imię jego znaczy skaziciela czyli zniszczyiciela миру to jest pokoju [...] A imię to i nazwisko jest antichristowe.

⁸ Analogamente la seconda invocazione, *Synu zbawicielu* è resa alla lettera nella trad. 1834 ("Figlio Salvatore"), e 'corretta' in "Figlio di Dio che, per redimerci, salisti il Calvario" dai "pellegrini lombardi" ed è "Figlio di Dio, Salvator nostro" in Bragaglia.

Silvano De Fanti
Università di Udine

In margine a una nuova versione del Libro IV del *Pan Tadeusz*. Quattro passi intorno al *Matecznik*

*Te puszcz stołeczne, ludziom nieznane tajniki
W języku swoim strzelcy zowią...*

Mateczniki: questo il termine con cui, a dire di Adam Mickiewicz nel Libro IV del *Pan Tadeusz*, vv. 564-565, i cacciatori definivano i favolosi paradisi naturali situati nel cuore delle foreste lituane, e mai penetrati dagli esseri umani, una sorta di primigenia arca di Noè, di regno degli animali regolato da pace e concordia. Ma come renderlo in un'altra lingua, volendo evitare parafrasi e spiegazioni e mantenere viva la ricchezza del concetto che esprime? Se chiediamo ausilio ai dizionari monolingui polacchi più moderni, dal dopoguerra a oggi, la definizione primaria è pressoché unanime: *matecznik* è un "luogo della foresta di difficile accesso, dove si trovano i covi degli animali selvatici; il folto nel profondo della foresta"; e, per traslato: "luogo di soggiorno, di rifugio; nascondiglio". Il significato, dunque, seppur sfrondata dei contorni fiabeschi, è oggi quello attribuitogli da Mickiewicz, e in questo significato viene usato, soprattutto metaforicamente, da scrittori e critici letterari (si ricordi ad esempio il *Matecznik literacki* di Artur Sandauer del 1972).

Ma al tempo di Mickiewicz e del *Pan Tadeusz*, negli anni trenta del sec. XIX, qual era l'accezione comune del termine *matecznik*? Cerchiamo di seguire il percorso della parola partendo *ab ovo*.

La prima testimonianza, risalente al 1472, è segnalata dal botanico Józef Rostafiński (1850-1928) con la voce *matecznik* (o *matecznica*) *melissa* (ROSTAFIŃSKI 1900, N. 1733), la pianta della *melissa officinalis*, detta comunemente appiastro, molto ricercata dalle api. Negli anni cinquanta del sec. XVI, il termine è inserito, in coppia col sinonimo *pszczelnik*, nell'Erbario polacco del medico, già studente patavino, Marcin z Urzędowa, pubblicato postumo (MARCIN z Urzędowa 1595); mentre trova accesso in letteratura, sempre nella sua accezione botanica, grazie alla traduzione di Gabriel Świrski del quarto libro delle *Georgiche* di Virgilio, dedicato alla vita delle api (ŚWIRSKI 1927, p. 252). Agli inizi del sec. XVII, troviamo *matecznik-melissa* nell'Erbario di un altro botanico e laureato di Padova, Szymon Syreński (SYREŃSKI 1613), e nel *Thesaurus* di Grzegorz Knapski (KNAPSKI 1621). Il riscontro continua nei secoli successivi, arricchendosi di ulteriori denominazioni botaniche: nel dizionario botanico polacco-latino di fine Ottocento (MAJEWSKI 1889, pp. 219-220), vengono definite *matecznik* altri otto tipi di pianta, tra

cui la Margheritina e la Camomilla comune; il dizionario *Warszawski* (KARŁOWICZ 1902, II, p. 899) le riduce a tre, che poi scompaiono nei dizionari monolingui più recenti (DOROSZEWSKI 1955-69, SZYMCZAK 1978-81), pur rimanendo presenti in lessici specialistici, come la *Mała Encyklopedia Leśna* 1980, II ed. 1991¹. La presenza del termine è attestata, nel settore botanico, pressoché in tutta l'area slava (ceco e slovacco *matečník*, croato *matičnjak*, russo e ucraino *matočnik*, sloveno *matičnik*).

Nel sec. XVIII *matecznik* appare in un' nuova accezione che, così come la pianta di melissa, ha a che fare con le api e l'apicoltura. Bogusław Linde, citando come fonte la *Storia naturale* di Jan Krzysztof Kluk (KLUK 1780), naturalista nato e vissuto (1739-1796) in terre nient'affatto distanti dalla regione di origine di Mickiewicz, così spiega il significato di *matecznik*: *dla utrzymania matki rojących się pszczół, robi się z lipiny nakształt zamkniętej baryleczki, z tak gęstymi szparami, aby ani matka wyleźć, ani pszczoły wleźć mogły* (onde trattenere la madre delle api sciamanti, si fa con legno di tiglio una sorta di barileto chiuso, con fessure così fitte, che la madre non possa sortirne, né le api possano entrarvi) (LINDE 1857, III, p. 57). Una forma primitiva, dunque, di cella madre, o cella reale, creata ad arte per salvaguardare l'ape regina, o ape madre, dall'ostilità delle api operaie. Nei territori del Granducato di Lituania, l'apicoltura era praticata da secoli, sia nelle sue forme selvatiche, negli incavi dei tronchi d'albero ("bartnictwo"), che in quelle domestiche. Già Alessandro Guagnino, nella sua *Descrizione della Sarmazia Europea*, decantava i pregi del miele selvatico e l'orrore misterioso delle foreste di quelle regioni, con particolare riferimento alla Samogizia². Ad attestare la fondamentale importanza che api e apicoltura rivestivano nell'economia e nell'immaginario delle popolazioni polono-lituano-bielorusse, vi erano numerosi rituali. Ne citiamo alcuni fra i più significativi: in segno di amicizia, ci si scambiavano delle api; ad esse, alla fine di una libagione, veniva lasciato un assaggio di vodka; allo scopo di evitare la fuga dello sciame, durante la processione pasquale - nel momento e nel luogo in cui il prete si fermava per intonare l'inno *Numque triumphanti* - bisognava raccogliere tre manciate di terra e spargerle sotto gli alveari. È lecito pensare che nel mondo lituano, dove l'apicoltura e la secolare attività ludica della caccia nelle foreste convivevano in stretta simbiosi (era credenza di quei luoghi che un'ape regina rinchiusa nel calcio del fucile attirasse la selvaggina), il termine *matecznik*, cella madre che protegge l'ape regina dagli attacchi esterni, venisse traslato nel linguaggio dei cacciatori a indicare il folto della selva, nel quale gli animali vivevano al sicuro dalle insidie degli uomini? E, risalendo più a monte, esiste qualche documento che attesti senza ombra di dubbio che i cacciatori della Lituania usavano effettivamente questo termine in questa accezione? O dobbiamo limitarci a credere alle parole del poeta?

Dodici anni prima che Mickiewicz portasse a termine il *Pan Tadeusz*, fu pubblicato a Varsavia il primo dizionario della terminologia venatoria polacca, il cui autore, Wiktor Kozłowski (1791-1858) svolgeva le mansioni di assessore alle Foreste del distretto di Varsavia. Per la compilazione di questo primo registro venatorio, l'autore comunica di essersi servito sia della propria esperienza "sul campo", sia di varie fonti esclusivamente polacche, a partire dal poema didattico *Myśliwiec* di Tomasz Bielawski, Cracovia 1595, per ar-

rivare al Dizionario di Bogusław Linde (KOZŁOWSKI 1822, p. VIII). Numerosi sono i termini qui segnalati che ritroveremo nel *Pan Tadeusz*: tra quelli che Kozłowski reputa in uso solo nel gergo dei cacciatori, non tramandati quindi dalle fonti scritte (ma qui sarebbe necessaria una più approfondita ricerca che esula dall'ambito di questo articolo), ci sono *ostęp*, *oblawnik*, *dojeżdżacz*, *osacznik* (Kozł.: *osocznik*), *szczwacz*, *szczwać*, *strzelec*, *fuzja*, *dwururka*, *ptaszyna*, *oszczep*, *koł*, *paszczyka*, *ujadać*, *skomleć*, *chędożyć*, e espressioni come *odwodzić kurek*. Tra le parole precedentemente attestate nella tradizione scritta, troviamo *kniewa*, *oblawa*, *pole* nel senso di *polowanie*, *flinta*, *kolba*, *cyngiel*, *szarak*, *grać*, *granie*, *rwąć z kopyta* (Kozł.: *gonić kopytem*), *psiarnia* (che però, mentre in Kozłowski indica il canile dove vengono tenuti i cani da caccia, in Mickiewicz sta a significare la muta di cani), ed anche *Sokół*, nome comunemente assegnato ai levrieri dalla vista più acuta. Ma non c'è *matecznik*. Si potrebbe ipotizzare che, da esperto della terminologia venatoria della Masovia, dove egli operava, Kozłowski potesse non conoscere il linguaggio dei cacciatori delle terre orientali del Granducato di Lituania. E tuttavia le fonti e gli autori da lui citati non provenivano tutti dalla Corona: infatti, oltre al già citato Bielawski; di cui poco si sa, ma che probabilmente era originario della zona di Malbork, a Jan Ostroróg, autore di *Myslistwo z ogary*, Cracovia 1618, che passò la vita fra la Polonia Minore e la Posnania, e ai documenti contenuti in *Gospodarstwo Jeździeckie, Strzeleckie i Myśliwskie*, Poznań 1690, Kozłowski si servì anche delle opere del già menzionato Kluk e del naturalista Stanisław Bonifacy Jundziłł, originario della regione di Lida in Lituania; usufruì inoltre, per il loro effervescente repertorio ornitologico e "ornomatopeico", delle *Historie ucieszne o zacnej królownie ze wschodnich krajów Banialuce*, probabilmente nell'edizione del 1752, poemetto da alcuni attribuito a Hieronim Morsztyn. Comunque, a sciogliere ogni dubbio sulla presenza della terminologia venatoria dei *kresy*, c'è il fatto che Kozłowski era nato nella zona di Białystok, e prima di trasferirsi a Varsavia aveva studiato botanica a Vilna. Nemmeno in un manoscritto da cui ci si potrebbe attendere la presenza dell'accezione venatoria, lo *Słowniczek gwar Augustowskiej* di A. Osipowicz, *matecznik* viene registrato; lo stesso vale per lo *Słownik gwar polskich* (KARŁOWICZ 1903), dove l'unico significato riportato è quello attinente all'apicoltura.

Tutto fa ritenere, dunque, che la prima testimonianza polacca dell'esistenza del concetto di *matecznik* in quanto nucleo protettivo nel cuore della foresta sia quella del III e IV Libro del *Pan Tadeusz*.

Non resta che indagare se in area slava, dove la parola è attestata nelle singole varianti morfologiche, sia presente anche nell'accezione mickiewicziana o, se si preferisce, venatoria. Come termine tecnico riferito all'apicoltura, si riscontra in bulgaro, russo, ucraino (*matočnik*), bielorusso (*matačnik*), croato (*matičnjak*), sloveno (*matičnik*), ceco (*matečník*). L'*Osmijazyčnǐ zemědělský slovník* (russo, bulgaro, ceco, polacco, ungherese, rumeno, tedesco, inglese) del 1970 la riporta in questa accezione (russo *matočnik*, ceco *matečník*, polacco *matecznik*, tedesco *Weiselzelle*, inglese *queen cell*) e in quella botanica (ad esempio: russo *matočnik drevesnych nasazdenij*, ceco *matečnǐ*

lesní školka, polacco *matecznik leśny*, tedesco *Muttergarten*, inglese *mother plantation of trees, forest nursery*). Enciclopedie generali, vocabolari e lessici universali riportano in genere il termine nell'accezione usata in apicoltura, salvo che nel caso della lingua ceca. Il *Příruční slovník jazyka českého*, vol. II, K-M, 1937-1938, descrive infatti due accezioni della parola *matečník*: nella terminologia dell'apicoltura, *buňka s larvou pro novou matku, královská buňka* (sinonimo di *matčizna*); nella terminologia venatoria, *méně přístupný les, kde pobývá zvěř*. Sembra plausibile, dunque, che l'accezione venatoria sia inaspettatamente presente anche in ceco, o meglio lo sia stata, giacché i dizionari tecnici non la riportano (è assente in ROZMARA 1928, TESAŘ 1944, ŠIMAN 1946, *Naučný slovník lesnický* 1959, *Naučný slovník zemědělský* 1972, SEKERA 1972, WOLF 1977, HORÁK 1991, PRUDKÝ 1992), mentre nello *Slovník spisovného jazyka českého* il termine figura esclusivamente nell'accezione usata in apicoltura (*buňka pro mateřskou larvu*) (HAVRÁNEK 1960, I, p. 1186).

I maggiori vocabolari e lessici cechi precedenti al *Příruční slovník jazyka českého*, compreso JUNGSMANN 1836, non riportano tuttavia l'accezione venatoria della parola *matečník*, fatta eccezione per un dizionario ceco-tedesco (KOTT 1878 e 1890): nella prima edizione essa è l'ultima nell'ordine (*nepřístupná poušť, kde se zvěř zdržuje*), e non è corredata della fonte. Nella seconda (KOTT 1890, p. 942), compare anche l'accezione usata in apicoltura, sebbene all'ultimo posto, preceduta da significati riconducibili al linguaggio botanico e naturalistico: al sesto posto si trova *hloubka lesní obydlena jenom zvířaty, kam člověk nikdy nepřijde* e al settimo *nepřístupná houšť*. *Vyšel z matečnicku houští*. Entrambe le accezioni sono corredate della fonte, che è la stessa: nel primo caso Pol. [= polacco]. Kká. [= Krásnohorská]. Td. 126 [= Pan Tadeáš, p. 126]; nel secondo Kká. Td. 103. La fonte del termine è dunque Mickiewicz, e precisamente la prima traduzione ceca in volume del *Pan Tadeusz*, curata dalla scrittrice Eliška Krásnohorská (1847-1926) e uscita a Praga nel 1882, di cui Kott cita rispettivamente il IV e il III libro, e cioè i due libri del poema in cui la parola ricorre.

Da questi dati si può dedurre che l'accezione venatoria del ceco *matečník* è un prestito che la Krásnohorská trasse dal polacco, più precisamente dal polacco di Mickiewicz, anzi, per esattezza, dal polacco del *Pan Tadeusz*. Il quadro, tuttavia, non è ancora del tutto chiaro: l'accezione *venatoria* era già presente in Kott 1878, uscito quattro anni prima di *Pan Tadeáš* 1882: la descrizione del significato, infatti, era qui priva dell'indicazione della fonte.

Grazie ai dati custoditi nell'Archivio praghese dell'Istituto per la lingua ceca dell'Accademia ceca delle scienze (Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky), è stato possibile risalire alle fonti della voce *matečník* contenuta in *Příruční slovník jazyka českého* 1937-1938. L'accezione venatoria (*mysl.*) della parola è così documentata: *že vyšel (medvěd) z matečnicku houští, že stěhuje se k lesní záněmské poušti*; 1882 Krásnohorská, Mickiewicz, Tadeáš, 103. Una delle fonti del *Příruční slovník* è dunque identica a quella di Kott 1890. Anche in un'altra scheda figura l'accezione venatoria, ma con le sole indicazioni della dicitura *mysl.* e del cognome Špatný.

František Špatný (1814-1883) fu un lessicografo attivissimo. Tra i numerosi dizionari e repertori terminologici da lui compilati c'è anche un *Německo-český slovník pro myslivce a milovníky lovu*, 1870, che evidentemente non fu la fonte né di Kott 1878, né del *Příruční slovník* 1937-1938, giacché in esso la parola *matečník* non figura. Può essere interessante notare che nella prefazione è presente una bibliografia composta di fonti tedesche e di una fonte polacca, *Pierwsze początki terminologii łowieckiej* (KOZŁOWSKI 1822), di cui si è parlato in precedenza. Vi si legge, inoltre, che l'autore ha tenuto presenti come fonti del linguaggio venatorio ceco non solo la lingua dell'uso orale ceco, ma anche dizionari e scritti di altri popoli slavi³. Špatný ricorda, inoltre, di aver curato, a partire dal 1856, la pubblicazione di quaderni intitolati «Zábavy myslivecké». Questi opuscoli contenevano testi di varia natura, anche in traduzione, inerenti alla caccia; a puntate era comparso anche un glossario, *Mluva myslivecká*, curato dallo stesso Špatný, che nel 1875 lo ripubblicò, aggiornato, sulla rivista «Světozor». Qui, alla pagina 251, si trova la voce *matečník*, corredata della seguente descrizione: *Matečník (Tracht) jmenuje se ta část těla samičí zvěře, v které se mládě vyvinuje. Matečníky, nepřístupné pouště, kde se zvěř zdržuje*. Sembra quindi probabile che la prima fonte (non citata) di KOTT 1878 possa essere individuata in ŠPATNÝ 1875: la descrizione è identica, a parte il fatto che in KOTT 1878 il numero è singolare (*nepřístupná poušť, kde se zvěř zdržuje*). Nell'aggiornamento del dizionario (1890), Kott preferì indicare una fonte letteraria e autorevole, la Krásnohorská, la cui traduzione del *Pan Tadeusz* era nel frattempo uscita (*Pan Tadeáš* 1882). È evidente, tuttavia, che la Krásnohorská non fu la prima a introdurre in ceco l'accezione venatorio-mickiewicziana della parola *matečník* nella traduzione del 1882; in ogni caso, vale la pena di sottolineare che la traduttrice era consapevole di impiegare il termine in un'accezione particolare, usando un calco: la parola ricorre a pagina 103, alla fine del terzo libro; a pagina 106, all'inizio del IV, nel cappello che riassume l'argomento del libro stesso; nel IV libro, a pagina 126, ancora due volte, la prima delle quali in un corpo tipografico più spaziato: *ty hloubky obydlené zvířat panovníky/ se v myslivecké mluvě zovou: matečníky* (come nel testo polacco, la sottolineatura grafica non viene usata la prima volta che la parola compare, bensì la terza, laddove viene spiegata).

Se Eliška Krásnohorská era dunque consapevole di usare una parola ceca in un'accezione inusuale, seguendo in questo senso il testo originale, è improbabile che avesse tratto la parola dal glossario di Špatný (1875). L'accezione venatoria del termine potrebbe esserle stata spiegata dai collaboratori che ella menziona⁴ (tra questi Eliza Orzeszkowa); per la spiegazione di alcune parole la Krásnohorská ringrazia, tra gli altri, Primus Sobotka. È molto probabile che sia stato proprio Sobotka a introdurre per primo in ceco l'accezione venatoria della parola *matečník*, usandola come calco del polacco, e più precisamente del polacco del *Pan Tadeusz*.

Primus Sobotka (1841-1925), ricordato ormai soprattutto per la sua funzione di direttore del celebre *Ottiv slovník naučný*, fu prosatore, poeta, traduttore e si dedicò attivamente allo studio degli usi e delle tradizioni delle popolazioni slave, traendone una se-

rie di lavori di natura etnografica e antropologica nei quali è manifesta l'attenzione per la terminologia naturalistica e il suo significato simbolico⁵. Sfogliando i quaderni di «Zábavy myslivecké» usciti nel 1872, ci si imbatte in un testo intitolato *Honba na medvěda. Z Mickiewiczovy básně "Pan Tadeusz" knihy čtvrté*, in calce al quale figura il nome del traduttore, Primus Sobotka⁶. Si tratta di un frammento del IV libro del poema – dal verso 479 al verso 721 – e cioè della descrizione della caccia all'orso; naturalmente il brano contiene il termine *matečnik*, stampato in corpo tipografico spaziato: *A tyto pouště, jež se lidským zrakům tají, / v své mluvě střelci m a t e č n í k y nazývají*⁷.

L'origine colta del calco ceco dell'accezione venatoria del termine *matečnik* ne spiega la scomparsa nei dizionari tecnici basati sull'uso effettivo della terminologia in questione: tra i dizionari successivi al repertorio di Špatný che è stato possibile consultare, infatti, soltanto uno riproduce la definizione di ŠPATNÝ 1875⁸.

È stato più volte rilevato come l'origine del termine e dello stesso concetto di "regno degli animali" siano propri del folclore bielorusso (ZDZIARSKI 1901, p. 99; ROSTAFIŃSKI 1922, pp. 28, 29; PIGOŇ 1929, p. 231), e a questi autori si rimanda anche per la questione della conoscenza, da parte di Mickiewicz, della leggenda collegata al *matecznik*. Qui interessa constatare come questo termine della tradizione orale bielorusca non abbia acquisito dignità lessicale nella propria area. Infatti esso è assente sia nello *Slovar' belorussko-go narečija* (NOSVIČ 1870), sia nello *Sbornik belorusskich poslovic* (NOSVIČ 1874); non ne parla Michał Federawski nei suoi studi etnografici di fine Ottocento dedicati alla Bielorussia (FEDERAŦSKI 1960). Nemmeno il recente dizionario della lingua bielorusca (SUDNIK 1966) riporta *matačnik* nell'accezione mickiewicziana. Nei volumi delle opere complete di Oskar Kolberg, dedicati alle usanze delle popolazioni lituane e bielorusse, e contenenti fra l'altro narrazioni bielorusse sulle leggendarie selve di Szereszeniuwo e Bezdziej (KOLBERG 1966, 53, pp. 458, 488), non ho rintracciato il termine *matecznik*. Così come non viene registrato dall'etnografo polacco nelle varie descrizioni ottocentesche delle cacce che si svolgevano nelle foreste lituane nel corso dei secoli: in tale contesto vengono usate di preferenza le parole *gestwina*, *głęb puszczy*, *ostup* (blrs.). L'unico testo, anch'esso di carattere etnografico, in cui il termine compare in un contesto analogo a quello mickiewicziano (vi sono le paludi che non ghiacciano mai, il cimitero degli animali), e che servi da fonte primaria alle dissertazioni dei citati Zdziarski e Rostafiński, risale all'ultimo decennio del sec. XIX. L'autore, Adam Jegorovič Bogdanovič (1862-1940), scrive a proposito della dimora di Lešij, dio dei boschi bielorusi: *A živet on v tak nazyvaemom matočnike – eto sredina pušči, soveršenno nedostupnaja dlja obyknovennago smertnago. Matočnik okružen neprochodimym lesom, zapružen massoju valežnika i sverch togo – ego oblegajut zasasyvajuščija bolota, kotoryja ne zamerzajut i v samyja surovyya zimy... Vse krupnye zvery tuda idut umirat: oni tol'ka znajut tainstvennyja tropy, kotorymi možno probratsja v matočnik* (BOGDANOVIČ 1895, p. 78).

Dopo la pubblicazione del *Pan Tadeusz*, l'accezione silvestre compare nei repertori polacchi per la prima volta negli anni quaranta, tra le voci del dizionario specialistico del

già citato Kozłowski, padre della terminologia venatoria polacca (KOZŁOWSKI 1846). Il termine è collocato in seconda posizione, sempre alle spalle del significato di "cella madre", e vi leggiamo: *tak nazywają* (pare l'eco di *strzelcy zowią* del *Pan Tadeusz*) *las gęsty, bezdrożny, w którym łatwo zmatać się czyli zbłądzić*⁹. Pressoché contemporaneamente troviamo nell'opera di Wincenty Pol (1807-1872), poeta, geografo ed etnologo, una descrizione meramente fisica del *matecznik*, priva di richiami folclorico-mitologici, ma non aliena da connotazioni liriche decisamente mickiewicziane, come quei vecchi e giovani scheletri di alberi intrecciati *jak kłęby węzów (wał pniów... obronny... kłębami węzowisk* (POL 1847, p. 92). In questo periodo sta probabilmente il punto focale che segna il passaggio dell'acquisizione del termine letterario da parte della terminologia specialistica; Kozłowski, che dodici anni prima dell'edizione del poema mickiewicziano forse ignorava il termine *matecznik* in senso venatorio, lo registra dodici anni dopo nella terminologia silvestre. La stessa definizione di Kozłowski viene poi assimilata quasi pari pari (solo in luogo di *tak nazywają* c'è *w języku leśnym*, mentre è mantenuta l'erronea etimologia) dall'*Encyklopedia Powszechna* 1864; mentre tre anni prima il Dizionario della lingua polacca, anch'esso, come l'*Encyklopedia*, edito da Orgelbrand, definiva il *matecznik*: *miejsce w kniei niedostępne*, riportandone la fonte, ovvero i vv. 564-565 del Libro IV del *Pan Tadeusz* (ZDANOWICZ 1861, p. 638). Da qui in avanti, il termine figurerà in dizionari e repertori sempre accompagnato dalla paternità di Mickiewicz: solo in quarta posizione nel vocabolario *Warszawski* (KARŁOWICZ 1902, p. 899); in seconda, dietro alla "cella reale", nella *Encyklopedia Powszechna* di Gutenberg; poi in BRÜCKNER 1927, p. 825; infine, oramai come significato primario, nei repertori lessicali dell'ultimo mezzo secolo. Il cerchio si chiude nel 1981, quando il termine si conferma nella terza edizione dello *Słownik języka łowieckiego* (HOPPE 1981), con la definizione: *ostęp kniei, gęstwina gdzie zwierzyzna siedzi bezpiecznie*: anche qui la fonte è Mickiewicz¹⁰. Il percorso magico del *matecznik* è concluso: partito da veri o fantasiosi cacciatori della regione polono-lituana, entra nella lingua letteraria polacca, opera un'incursione nella lingua colta ceca, si insinua nella terminologia silvestre, per ritornare oggi nel grembo *naturale* dei cacciatori polacchi.

Quali scelte di traduzione sono state adottate nelle molteplici versioni del *Pan Tadeusz* per la resa di questa parola così ricca di connotazioni?

1) Il termine è stato conservato nella sua forma originale, e corredato di nota a pie' di pagina: così è nelle versioni italiane 1871 [1977], 1924 e 1955, in quella tedesca 1882 (*matecznik*), e, con variante fonematica, in quella croata 1893 (*matečnik*).

2) Il termine è stato conservato nella sua forma originale con aggiunta di spiegazione all'interno del testo (versione italiana 1871 [1977]: "matecznik, ovvero il paradiso delle bestie").

3) Nella gran parte delle lingue slave è stato fatto un calco dell'accezione venatorio-mickiewicziana: ciò accade nella versione ceca del 1882 e successive edizioni, e in quella del 1969 (*matečnik*), in quella russa 1913 (*matočnik*), slovena 1974 (*matičnik*), croata

1951 (*matičnjak*), ucraina 1955 (*matočnik*, con nota esplicativa), slovacca 1962 (*matečnik*).

4) Si è tradotto nel significato di:

- a) "foresta primigenia", in inglese 1966 (*primeval forest*);
- b) "foresta vergine" (inglese 1917 *jungle*, con la nota indicante che si tratta di una traduzione puramente convenzionale; tedesco 1956 *Urwald*; ungherese 1957 *szüzerdő*);
- c) "territorio immacolato, inesplorato" (ungherese 1977 *szüzvadászterület*);
- d) "folto della foresta" (russo 1875, 1954, 1956, con il regionale *lesnyja krepj, krepj*; bulgaro 1959 *debri, gorski debri*);
- e) "nucleo, cuore della foresta" (tedesco 1976 *Herzgrund des Urwalds*; francese 1992 *la coeur de la forêt*);
- f) "nido primordiale" (tedesco 1882 *Urgeheg*);
- g) "luogo di rifugio, nascondiglio" (francese 1992, edizione di Losanna, *repaire*);
- h) "patria", o meglio "matria" degli animali (inglese 1966 *motherland*);
- i) "tana" e "covo" dell'orso (italiano 1871 [1977], 1924 e 1955).

5) Si è cercato di creare un nome corrispondente che non tanto spiegasse il significato di "matecznik", quanto ne rendesse il fascino intrinseco. È il caso di una parafrasi slovacca di parte del IV Libro del *Pan Tadeusz*, che si trova all'interno della ballata storica di Timotej Nosák-Nezabudov *Kamzík* (1872). Qui il *matecznik* viene chiamato *Stracená*, che richiama alla mente un luogo dove ci si smarrisce, un recesso sperduto, lontano, misterioso. Non è improbabile che la parola *matecznik* abbia immediatamente suggerito a Nosák l'immagine del perdersi: ancora oggi, anche tra gli slovacchi colti, l'associazione della ormai poco nota parola *matečnik* si connette automaticamente con il senso del confondersi e dello smarrirsi.

Si può dunque notare come in linea di massima, eccezion fatta per le tracce presenti nella versione inglese e nella nota della Garosci ("da *matka*, madre, propriamente matrice; qui luogo d'origine, ritiro materno"), non sia stato tenuto in considerazione l'elemento materno contenuto nel nostro termine: *matecznik* porta in sé, nella storia della sua evoluzione, la madre, l'utero, le ovaie animali e umane, la cella madre, il pistillo, il germoglio, una vita primordiale e misteriosa protetta da una barriera invalicabile. Nella presente versione italiana, il traduttore, che confessa di non essere rimasto insensibile alle ipotesi psicanalitiche dello studio di Gille-Maisani su Mickiewicz, non ha voluto tralasciare questo aspetto e ha dunque reso *matecznik* con "grembo silvano".

Bibliografia

- AA. VV., *Mała Encyklopedia leśna*, Warszawa 1980, 1991;
- AA. VV., *Naučný slovník lesnický*, II, J-Q, Praha 1959;
- AA. VV., *Naučný slovník zemědělský*, Praha 1972;

- AA. VV., *Osmijazyčný zemědělský slovník*, Praha 1970;
- AA. VV., *Průruční slovník jazyka českého*; II, K-M, Praha 1937-1938;
- A. J. BOGDANOVIČ, *Perežitki drevnjago mirosoczercanija u Belorussov*, Grodno 1895;
- W. BOBEK, *Mickiewicz w literaturze słowackiej*, Praha 1931;
- A. BRÜCKNER, *Słownik etymologiczny*, Kraków 1927;
- W. DOROSZEWSKI, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1955-69;
- Encyklopedia Powszechna* ["Orgelbranda"], t. 1-28, Warszawa 1859-68;
- M. FEDERAWSKI, *Lud białoruski. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877-1905*, t. 6, Warszawa 1960;
- V. FORST, voce *Sobotka*, *Primus*, in: *Lexikon české literatury*, IV (in corso di pubblicazione);
- K. GÓRSKI, S. HRABEC et al., *Słownik języka Adama Mickiewicza*, tt. 1-11, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962-1983;
- J.-C. GILLE-MAISANI, *Mickiewicz człowiek*, Warszawa 1987;
- B. HAVRÁNEK et al., *Slovník spisovného jazyka českého*, I, A-M, Praha 1960;
- Historie uctieszne o zacnej królownie ze wschodnich krajów Banialuce*, cit. da H. JUSZYŃSKI, *Dykcyonarz poetów polskich*, I, Kraków 1820, pp. 308-311;
- S. HOPPE, *Polski język łowiecki. Podręcznik dla myśliwych*, Warszawa 1951;
- S. HOPPE, *Słownik języka łowieckiego*, ed. III, Warszawa 1981;
- B. HORÁK, *Anglicko-český a česko-anglický lesnický a myslivecký slovník*, Praha 1991;
- J. JUNGSMANN, *Slovník česko-německý*, II, K-O, Praha 1836;
- J. KARŁOWICZ, *Słownik języka polskiego*, II, Warszawa 1902;
- J. KARŁOWICZ, *Słownik gwar polskich*, III, Kraków 1903;
- J. K. KLUK, *Zwierząt domowych i dzikich, osobliwie krajowych, historii naturalnej początki i gospodarstwo*. T. IV. *O owadzie i robakach*, Warszawa 1780;
- G. KNAPSKI, *Thesaurus polono-latino-graecus*, Cracoviae 1621;
- O. KOLBERG, *Dzieła wszystkie*. T. 52. *Białoruś-Polecie*. T. 53. *Litwa*, Wrocław-Poznań 1966;
- F. KOTT, *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-fraseologický*, I, A-M, Praha 1878;
- F. KOTT, *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-fraseologický*, VI. *Dodatky D-N*, Praha 1890;
- W. KOZŁOWSKI, *Pierwsze początki terminologii łowieckiej*, Warszawa 1822;
- W. KOZŁOWSKI, *Słownik leśny, bartny, bursztyniarski i oryński*, Warszawa 1846, II. ed. 1848;
- B. LINDE, *Słownik języka polskiego*, III, Lwów 1857;
- M.R. MAYENOWA et al., *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XIII, Ossolineum 1981;
- E. MAJEWSKI, *Słownik nazwisk zoologicznych i botanicznych polskich*, I, Warszawa 1889;
- MARCIN z Urzędowa, *Herbarz polski, to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych*, Kraków 1595;
- A. MICKIEWICZ, *Honba na medvěda. Z Mickiewiczovy básně "Pan Tadeusz" knihy čtvrté*, trad. P. Sobotka, «Zábavy myslivecké», III, a cura di F. Špatný, Praha 1872;
- A. MIDŁOCH, *Mluva myslivecká*, Praha 1919;

- I. I. NOSOVIČ, *Slovar' belorusskogo narečija*, Sanktpetersburg 1870;
 I. I. NOSOVIČ, *Sbornik belorusskich poslovic*, ibid. 1874;
 A. OSIPOWICZ, *Słowniczek gwary Augustowskiej*, ms.;
 S. PIGON (a cura di), A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Bibl. Nar. S. I, n. 83, wyd. II, Kraków 1929;
 W. POL, *Puszcza litewska*, «Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich», 1847, t. 2, fasc. 4;
 J. PRUDKÝ, *Myslivenesská mluva*, Benešov 1992;
 J. ROSTAFIŃSKI, *Symbola ad historiam naturalem medii aevi...*, Cracovia 1900;
 J. ROSTAFIŃSKI, *Las, bór, puszcza, macecznik jako natura i baśń w poezji Mickiewicza*, «Rozprawy Wydziału Filologicznego», Serja I, Tom XV, Kraków 1922;
 J. SEKERA, *Česká myslivenesská mluva*, Praha 1972;
 K. ŠIMAN, *Česká mluva myslivenesská*, Praha 1946;
 F. ŠPATNÝ, *Mluva myslivenesská*, «Světovzor», IX, 1875; Praha 1876;
 F. ŠPATNÝ, *Německo-český slovník pro myslivce a milovníky lovu*, Prag 1870;
 M. R. SUDNIK, *Tłumačalny Slounik belaruskaj movy*, Minsk 1966;
 G. ŚWIRSKI, *Pasiecznik*, a cura di S. Seliga, «Prace Filologiczne» 1927, t. 11;
 S. SYREŃSKI, *Zielnik herbarzem z języka łacińskiego zowią*, Kraków 1613;
 M. SZYMCAK, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978-81;
 V. TESAŘ, *Waldmannssprache. Deutsch-tschechisches und tschechisch-deutsches Fachwörterbuch. Myslivenesská mluva*, Praha 1944;
Wielka ilustrowana Encyklopedia Powszechna Wydawnictwa "Gutenberg", Kraków s.d. [1929-33];
 R. WOLF, *ABC myslivosti*, Praha 1977;
 A. ZDANOWICZ et al., *Słownik języka polskiego*, ed. M. Orgelbrand, cz. I, Wilno 1861;
 S. ZDZIARSKI, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, Warszawa 1917.

Traduzioni consultate del *Pan Tadeusz*

- Pan Tadeusz*, trad. bielorusca di B. Taraškevič, Olsztyn 1984;
Pan Tadeusz, trad. ceca di E. Krásnohorská, Praha 1882, 1892, 1917, 1925;
Pan Tadeusz, trad. ceca di E. Krásnohorská, a cura di K. Krejčí, Praha 1955;
Pan Tadeusz, trad. ceca di E. Sojka, postf. di B. Křemenák, Praha 1969;
Gospodin Tadija, trad. croata di T. Maretić, Zagreb 1893;
Gospodin Tadija, trad. croata di G. Šaula, Zagreb 1951;
Pan Tadeusz, trad. francese di R. Legras, Lausanne 1992;
Pan Tadeusz, trad. francese di R. Bourgeois, Paris 1992;
Pan Tadeusz, trad. inglese di G. Rapall Noyes, London and Toronto 1917;
Pan Tadeusz, trad. inglese di K. R. Mackenzie, London 1966, 1990;
Pan Taddeo Soplitza, trad. italiana di C. Garosci, Lanciano 1924;

- Pan Taddeo Soplitza*, trad. italiana di C. Garosci, a cura di C. Agosti Garosci, Torino 1955;
Tadeusz Soplica, trad. italiana tratta dalla «Biblioteca del Pungolo» 1871, ried. a cura di A. M. Raffo, Novara 1977;
Messer Taddeo, trad. italiana di O. Skarbek-Tuchowski, «EstEuropa», 4, 1986;
Pan Tadeuś, trad. russa di N. Berg, Varšava 1875;
Pan Tadeuś, trad. russa a cura di P. N. Polevoj, S. Peterburg-Moskva 1913;
Pan Tadeuś, trad. russa di M. Pavlova, Moskva 1954;
Pan Tadeuś, trad. russa di S. Mar, a cura di M. Ryłski, Moskva 1956;
Pan Tadeáš, trad. slovacca di R. Skukálek, Žilina 1962;
Gospod Tadej, trad. slovena di R. Stefanova, Ljubljana 1974;
Herr Thaddäus, trad. tedesca di A. Weiss, Leipzig 1882;
Herr Thaddäus, trad. tedesca di S. Lipiner, Leipzig 1882;
Pan Tadeusz, trad. tedesca di W. Panitz, Hamburg 1956;
Pan Tadeusz, trad. tedesca di H. Buddensieg, Berlin und Weimar 1976;
Pan Tadeuś, trad. ucraina di M. Ryłski, Kijv 1955;
Pan Tadeusz, trad. ungherese di É. Sebök, Budapest 1957;
Pan Tadeus, trad. ungherese di R. György, Bratislava 1977.

Note

¹ In questi ultimi il termine assume un ulteriore significato botanico, corrispondente in linea di massima al nostro «vivaiolo».

² «Abonda questa provincia di selve e di boschi, nelle quali visioni orrende e spaventose si vedono. Non si truova in luoco alcuno il più nobile e il più delicato miele, con manco cera e più bianco di quello che la Samogizla produce: e in essa delle selve gran ricchezze si cavano, perciocché in ogni concavo arbore perfetto miele si trova» (A. GUAGNINO, *La Descrizione della Sarmazia Europea*, trad. di Bartolomeo Dionigi da Fano, in G. B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Einaudi, Torino 1983, vol. IV, p. 501).

³ *Nemohl-li jsem se dopřít českých slov z úst lidu neb v slovnících a spisech jiných národů slovanských, byl jsem přinucen, slova potřebná tvořiti*: F. Špatný, *Předmluva*, in ŠPATNÝ 1870, p. VII.

⁴ *S díkem bud'těž zde jmenovány vážené osoby, které překladatelce při nesnadné práci její ochotně přispěly, což učinili předně propůjčením lexikálních pomůcek panové: veled. probost Václav Štulc a František Špatný, pak vysvětlením některých výrazů paní Eliza Orzeszkowa, slečna Dora i Milina Hanušovy, slečna Helena Kuczalska, pan Władysław Lech, pan Primus Sobotka, pan Dr M. Tyrš a jiní panové* (E. K.): A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeáš čili poslední zájezd na Litvě*, trad. E. Krásnohorská, a cura di K. Krejčí, Praha 1955, p. 351.

⁵ Per informazioni più dettagliate e dati bibliografici relativi a P. Sobotka si rimanda alla voce omonima in corso di pubblicazione in *Lexikon české literatury*, il cui datiloscritto è stato possibile consultare grazie alla cortesia dell'autore, Vladimír Forst.

⁶ Questa traduzione è citata nell'apparato critico alla quinta edizione del *Pan Tadeusz* nella traduzione di Eliška Krásnohorská, curata da Karel Krejčí, senza tuttavia l'indicazione che si tratti di un frammento del IV libro: cfr. A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeáš čili poslední zájezd na Litvě*, trad. E. Krásnohorská, a cura di K. Krejčí, Praha 1955, p. 351.

⁷ *Honba na medvěda. Z Mickiewiczovy básně "Pan Tadeusz" knihy čtvrté*, trad. P. Sobotka, in «Zábavy myslivecké» III, a cura di F. Špatný, Praha 1872, p. 9.

⁸ *Matečník, část těla samičí zvěře, ve které vyvinuje se mládě. Matečníky, méně přístupné lesy, v kterých zvěř se zdržuje* (MIDLOCH 1919, p. 21). Nella prefazione l'autore dichiara di essersi basato su Špatný, al quale attribuisce erroneamente il merito di aver raccolto il materiale soltanto tra i cacciatori cechi: "česká mluva myslivecká jest původu ryze českého, byvši vytvořena českými myslivci, a Špatný sebral k ní materiál mezi těmito", *ibid.*, p. 3.

⁹ Etimologia, questa di *matecznik*, da *zmatać się*, perdersi, già saggiamente confutata da ROSTAFIŃSKI 1922, p. 28.

¹⁰ Già in precedenza lo stesso autore aveva definito *mateczniki* i luoghi reconditi nei boschi della Polonia orientale, della Pomerania e della regione di Stettino, dove amano celarsi gli urogalli (HOPPE 1951, p. 67).

*Dal PAN TADEUSZ di Adam Mickiewicz**
(Traduzione di Silvano De Fanti)

DIPLOMAZIA E CACCIA
LIBRO IV

O alberi di Świtez, Białowieża, Ponary,
Kuszelewo, coevi dei granduchi lituani,
L'ombra vostra cadeva sui capi coronati
Di Witenes il fiero e di Mindowe il grande,
5 E di Giedymin, quando, sul colle di Ponary,
Su pelle d'orso accanto al falò dei cacciatori
L'udito teso al canto di Lizdejko il sapiente,
Cullato dalla bella Wilija, e dal fruscante
Fluir della Wilejka, sognò un lupo di ferro;
10 Si destò, e su palese comando degli dei,
Fondò Vilna, situata in mezzo ai folti boschi
Come il lupo tra gli orsi, i cinghiali e i bisonti.
Così da Vilna, come dalla lupa romana,
Nacquero Kiejstut, Olgierd con tutta la sua schiatta,
15 Valenti cacciatori e gloriosi cavalieri,
Braccassero il nemico o le selvagge fiere.
Quel sogno venatorio ci svelò antichi arcani:
Ferro e foreste occorrono da sempre alla Lituania.

O selve! tra voi ultimo veniva a cacciar prede
20 L'ultimo re parato del colbacco di Witold,
Guerriero fortunato, l'ultimo Jagellone,
E ultimo in Lituania monarca cacciatore.
Miei alberi nati! se vorrà un giorno il cielo
Ch'io torni a rivedervi, antichi amici miei,
25 Vi troverò ancora? voi siete ancora al mondo?
Voi cui, ancor bambino, io gattonavo intorno;
È vivo il vecchio Baublis, nel cui immenso tronco,
Dai secoli scavato, come in un gran soggiorno
Potevano cenare ben dodici persone?
30 E il boschetto di Mendog, nei pressi della pieve?
E laggiù in Ucraina, della Roś sulle rive,

* La versione è condotta sull'edizione dell'Ossolineum 1973.

Presso casa Holowiński, s'erge oggi ancora il tiglio
 Rigoglioso a tal punto che all'ombre sue frondose
 Danzavano accoppiati duecento sposi e spose?

- 35 O monumenti nostri! quanti di voi divora,
 Per lucro o per decreto, la moscovita scure!
 Non offre più rifugio ai silvestri cantori,
 Né ai vati, a cui quell'ombra come agli uccelli è cara.
 A Kochanowski quante, quel tiglio di Czarnolas,
 40 Ispirò rime! E come la quercia chiacchierona
 Canta al vate cosacco di meraviglie e incanti!

- Vi sono debitore, alberi miei di casa!
 Pessimo tiratore, scansando gli sberleffi
 Per le prede mancate, nel vostro gran silenzio
 45 Quante meditazioni cacciai, quando il recesso
 Selvatico mi accolse: attorno a me l'argento
 Del muschio barbagrigia, intinto nel blu cupo
 Del mirtillo schiacciato; più in là poggi di brugo
 Rosseggiano agghindati di viti d'orso come
 50 Collane di coralli - d'intorno il buio incombe;
 Sospesi in alto, i rami, come nuvole verdi,
 Cariche, basse; il turbine furioso imperversa,
 Sopra la volta immobile, con scrosci, con lamenti,
 Con urli, con fragori, con tuoni; inebriante
 55 E strano quello strepito! Là sopra la mia testa,
 Come un mare sospeso che si agita in tempesta.

- Sotto, come macerie di città: qui, divelta,
 Spunta, immensa ossatura, dal suolo una quercia;
 Vi poggiano, frantumi di colonne e pareti,
 60 Ceppi ramificati, ciocchi quasi marciti,
 Cinti da uno steccato d'erbe; sul terrapieno,
 I padroni del bosco, terribili a vedersi:
 Cinghiali, orsi, lupi; nei pressi dell'entrata,
 Le ossa masticate di ospiti avventati.
 65 Di tanto in tanto sveltano, schizzando tra le erbe
 A guisa di zampilli, le due corna del cervo,
 Poi guizza l'animale, stria fulva dentro il verde,
 Come raggio che cade nel bosco, e poi si perde.

- Torna il silenzio, in basso. Un picchio sull'abete
 70 Batte leggero e frulla, scompare, si è appiattato,
 Ma il becchettio continua: come un fanciullo, quando,

- Nascosto, chiama e grida che vengano a cercarlo.
 Vicino, uno scolattolo rode una noce: ha appeso
 La coda sopra gli occhi, come fa il corazziere
 75 Con il pennacchio in vista sopra la sua celata;
 Seppur così velato, in giro getta occhiate,
 Scorto qualcuno, salta, del bosco il ballerino,
 Di pianta in pianta, schizza rapido in un baleno;
 Scompare nell'incavo invisibile del tronco
 80 Come driade che all'albero nativo fa ritorno.
 Pace di nuovo.

- In quella, mosso, un ramo si scosse:
 Tra i grappoli scostati dei sorbi, ancor più rosso
 Delle sorbe, il volto brillò di una fanciulla,
 In cerca di nocciole o bacche. Dal corbello
 85 Di semplice corteccia offre freschi mirtilli
 Appena colti, come le labbra sue vermigli;
 Accanto a lei un giovane arcua i rami al nocciolo,
 E lesta la fanciulla ne afferra i frutti al volo.

- D'un tratto un abbaiare e un risuonar di corni,
 90 Si stava avvicinando la caccia nei dintorni,
 E pieni di timore, nel fitto, di nascosto,
 Scomparvero alla vista, come gli dei del bosco.

- Trambusto a Soplicowo: ma né il latrar dei cani,
 Né il nitrir dei destrieri, né il cigolar dei carri,
 95 Né il risuonar di trombe, della caccia segnale,
 Avevano strappato Taddeo al suo guanciale;
 Sul letto, ancor vestito, dormiva come un ghio.
 Tra i giovani, nessuno andò a cercarlo in giro;
 Gli amici, trafelati, intenti ai propri impegni,
 100 Se l'erano scordato, immerso nei suoi sogni.

- Russava; un fascio ardente penetrò tra gli scuri
 Nello spiraglio a forma di cuore e violò il buio,
 Cadendo dritto in fronte al giovanotto stanco;
 Non ha voglia di alzarsi, si gira, cambia fianco
 105 Per evitar la luce; d'un tratto ode bussare,
 Si desta, ed è un risveglio pieno di buonumore.
 Come un fringuello arzillo, respirava leggero,
 Si sentiva felice, sorrideva al pensiero
 Per tutto ciò che gli era successo il giorno prima,
 110 Il cuore gli batteva, sospirando arrossiva.

- Guardò verso le imposte, in quel diafano cuore,
 E, meraviglia! Vide brillare due occhi chiari
 E spalancati, come quando passa lo sguardo
 Dalla luce del giorno al buio, e si apre un varco;
 115 Scorse anche una manina, a far da protezione,
 A guisa di ventaglio, dagli strali del sole;
 Volte alla rosea luce, le dita piccoline
 Assunsero il rossore intenso del rubino;
 Vide due labbra appena schiuse, curiose, e i denti,
 120 Come le perle, in mezzo ai coralli, lucenti,
 E il viso, che la rosea mano al sole velava,
 Avvolto in fiamme come una rosa rossa ardeva.

- Sotto quella finestra, Taddeo giaceva in ombra,
 Supino; stupefatto per quell'apparizione,
 125 Appena sopra il volto, vicina, sul suo capo,
 Non sa se sia reale, oppure stia sognando
 Uno di quei graziosi visini infantili
 Che ricordiamo ancora dai sogni giovanili.
 Si sporse quel faccino: gioioso e trepidante,
 130 Taddeo lo scorse, ahimé! Lo scorse chiaramente,
 Rammentò, riconobbe, corti e biondi, i capelli,
 Avvolti a bigodini bianchi, come baccelli
 Argentei, che alla luce del sole sfolgorante
 Brillan come corone nelle immagini sante.
- 135 Balzò dal letto; subito scomparve la visione,
 Spaurita dallo strepito: attende, non ritorna.
 Sentì solo di nuovo tre battiti alla porta
 E le parole: "Si alzi, ma sta dormendo ancora?
 È l'ora della caccia". Saltò dal letto, spinse,
 140 Con gran schioccar di cardini, a due mani i battenti,
 Che, apertisi, colpirono entrambe le pareti;
 Saltò fuori; confuso si guardò in giro: niente,
 Nulla, nessuna traccia; più in là, poco distante,
 C'era la staccionata che cingeva il verziere,
 145 Dove foglie di luppolo e diademi di fiori
 Ondeggiavano; forse li avevano sfiorati
 Mani leggere? O il vento? Taddeo non osò entrare
 Nel giardino; appoggiatosi contro la staccionata,
 Alzò gli occhi e col dito schiacciato sulla bocca
 150 Si ordinò di tacere, ché una parola sciocca
 Non troncasse il pensiero; si picchiò la fronte,
 Come bussasse a antichi ricordi in lui dormienti;

Mordendosi le dita a sangue si graffiò
E a squarciagola "Bene, già, ben mi sta!" strillò.

- 155 In casa, dove un attimo prima c'era fermento,
Ora è silenzio e vuoto, come in un camposanto;
Sono tutti in battuta; Taddeo accostò le mani,
A conca, agli orecchi; ascoltò, finché il vento
Spirante dalla selva a lui portò clangori
160 Di trombe, gli schiamazzi e il vocio dei cacciatori.
Il cavallo sellato attendeva in scuderia:
Taddeo afferrò lo schioppo e in groppa volò via
Come un ossesso verso le due locande, dove
Dovevano trovarsi il mattino i battitori.

- 165 Ai lati della strada, chinate verso il ciglio,
Si guatano le bettole con le finestre ostili;
La vecchia è, di diritto, possesso del castello,
La nuova, da Soplica fu aperta in spregio a quello.
La prima, da padrone capeggiava Gervasio,
170 Nell'altra, a capotavola si insediò Protasio.

La nuova non aveva un interessante aspetto.
La vecchia venne eretta sull'antico progetto
Creato dai maestri d'ascia di Tiro, e poi
Diffuso per il mondo dai trasmigranti ebrei;

- 175 Tipo di architettura agli stranieri ignoto,
mentre noi dagli ebrei l'abbiamo ereditato.

Sul retro sembra un tempio, di fronte una barca,
Cassa quadrangolare, una vera e propria arca
Di Noè, volgarmente chiamata oggi fienile;

- 180 Vi sono varie bestie, bovi, vacche, cavalli,
Capre barbuti; in alto, frotte di vari uccelli,
Rettili, almeno un paio per tipo, poi gli insetti.
Eretta a mo' di tempio, la parte posteriore
Ricorda nell'aspetto quello di Salomone,
185 Edificato a Sion dai carpentieri d'Hiram,
I primi ad apprendere l'arte dell'edilizia.
L'ebreo nelle sue scuole l'imita nella forma,
Che in fienili e locande ancor oggi ritorna.
Il tetto d'assicelle e di paglia, appuntito,
190 Come un colbacco ebraico piegato in su, sdrucito.
Dal colmo scaturiscono i cigli di una loggia,
Poggiata su una fila di lignee colonne;

- Codeste, gran portento d'ingegno architettonico,
 Pur fradice resistono; erette a sghembo come
- 195 Sulla torre di Pisa, non seguono i modelli
 Greci, perché son prive di basi e capitelli.
 Calchi dell'arte gotica, archi ogivali corrono,
 Anch'essi in legno, sopra le colonne; li ornano
 Intagli non foggiate da scalpelli o bulini,
- 200 Ma con abile accetta da carpentiere incisi,
 Ricurvi come i bracci dei candelabri ebraici;
 In cima, dei pomelli, simili a quei bottoni
 Che gli ebrei in preghiera si tengono legati
 Al capo, e che da loro "cyces" sono chiamati.
- 205 Insomma la locanda, ricurva e pencolante,
 Da lungi par l'ebreo che prega dondolo:
 Il tetto è il copricapo, la paglia è la sua barba
 Incolta, le pareti sporche la sua zimarra,
 La scultura anteriore - le cyces sulla fronte.
- 210 La divisione interna copia la sinagoga:
 Una parte è fruita solo dalle signore,
 Con le sue stanze anguste, lunghe, e dai viaggiatori;
 Nell'altra, una gran sala. Un tavolo di legno,
 Stretto, con molte gambe, contorna le pareti,
- 215 Con dei panchetti i quali, seppur più bassi, uguali
 Sono al tavolo, come i figliuoli al padre.
 Vi stanno i contadini, la nobiltà minore,
 Tutti in fila; in disparte, solo, siede il fattore.
 Conclusasi la messa mattutina in cappella,
- 220 Son giunti qui, da Jankiel, a divertirsi e a bere.
 La vodka bigia imperla di ciascuno il bicchiere,
 L'ostessa con la boccia è lesta a intervenire.
 Nel mezzo il taverniere, Jankiel, in lunga veste
 Fino ai piedi, agganciata con dei fermagli argentei,
- 225 Ha una mano infilata sotto la cinta nera,
 Mentre con l'altra alliscia la barba grigia, serio;
 Gettando occhiate intorno, distribuisce gli ordini,
 Intrattiene gli astanti, saluta i nuovi ospiti,
 Concilia i litiganti, ma non serve i clienti,
- 230 Si limita soltanto a girare fra la gente.
 Il vecchio ebreo è ben noto per l'onestà a ciascuno,
 Da anni ha in affitto la locanda, e nessuno,
 Nobile o contadino, alla casa padronale
 Sporse reclamo. A che pro? alcolici a scialare,
- 235 Conti accorti ma giusti, permette l'allegrezza,

- Ama i divertimenti, detesta l'ubriachezza:
 Da lui si organizzano battesimi e sponsali;
 Fa sì che ogni domenica vengano i musicanti
 Dal villaggio, provvisti, fra gli strumenti in uso,
 240 Anche di un buon bassetto, e alcune cornamuse.
 Palese a tutti è il suo talento musicale;
 Un tempo, con il cembalo, strumento nazionale,
 Girava per le corti, lasciando a bocca aperta
 Col suono e con il canto, anche nel canto esperto.
 245 Seppur ebreo, l'accento polacco avea perfetto,
 E amava le canzoni polacche soprattutto;
 Dai suoi viaggi oltre il Niemen, in quantità portava
 Kolomyjki da Halicz, mazurche da Varsavia;
 In tutto il circondario, non so se veritiera,
 250 Correva voce che egli per primo un giorno aveva
 Dall'estero portato e diffuso nel distretto
 Quella canzone, celebre oggi nel mondo intero,
 Che per primi ascoltarono, nella terra d'Ausonia,
 Dal suono delle trombe delle nostre legioni.
 255 Il talento del canto, si sa, in Lituania paga,
 Suscita amori, offre ricchezza e grande fama:
 Jankiel si era arricchito; sazio di lucro e lodi,
 Il cembalo armonioso alfine appese al chiodo;
 Si stabili in locanda, assieme ai suoi figliuoli,
 260 Dirige la taverna; svolge anche le funzioni
 Vicarie di rabbino; ospite familiare
 E mentore, s'intende di commercio fluviale
 Del grano, conoscenza necessaria in campagna.
 Egli di buon polacco inoltre gode fama.
- 265 Fu lui il primo a comporre le liti, anche cruento,
 Tra le due locande: le prese in fitto entrambe;
 Nutrivano rispetto per lui sia i servitori
 Del Giudice Soplica, che del Conte i fautori:
 Riusciva a temperare il Portachiavi iroso
 270 Degli Horeszko, e anche l'Usciere litigioso;
 Dinanzi a lui frenavano l'antico lor rancore
 Gervasio, lesto al pugno, e Protasio, alla parola.

Gervasio era in battuta; non voleva che il Conte
 Affrontasse da solo quella dura e importante
 275 Spedizione; era giovane e inesperto, lo aveva
 Quindi seguito a caccia, per consiglio e difesa.

- Il suo posto, chiamato *pokucie*, il più distante
 Dall'uscio, proprio in angolo, in mezzo a due panche,
 Quel giorno l'occupava fra' Verme*, il questuante,
 280 Da cui lo stesso Jankiel, con rispetto evidente,
 Correva non appena scemava l'idromele
 Di luglio, e ordinava di colmare il bicchiere.
 Dicevano che i due, quand'eran giovanotti,
 S'erano conosciuti all'estero. Di notte,
 285 L'ebreo e il francescano** tenevano convegno
 Segreto, lì in taverna; ed era questo il segno,
 Dicevano, che il prete faceva contrabbando
 Di merci: insinuazione di chi va calunniando.

- Verme, poggiato al tavolo, parlava a voce bassa,
 290 Attorno a lui i nobili, le orecchie tese e i nasi
 Chini alla tabacchiera del frate; ne fiutavano,
 Esplorendo in starnuti dal rombo di mortaio.

- Skoluba starnuti: "Oh, padre! Che tabacco
 È mai questo, che sale diritto fino al cranio!
 295 Dacché ho questo nasone (qui se lo liscio tutto)
 Mai ne gustai uno simile (qui ancora uno starnuto);
 Di certo è quello fatto dai francescani a Kowno,
 Città che per tabacco e sidro è nota al mondo.
 Ci fui..., quand'era... dunque..." Qui Verme lo interruppe:
 300 "Signori Eccellentissimi, alla Vostra salute!
 Riguardo al mio tabacco, beh, la sua provenienza
 Lontana è più di quanto il buon Skoluba pensa;
 Viene da Jasna Góra; lo fanno a Częstochowa
 I padri paolini, nella città famosa
 305 Per la sua sacra immagine, santa e miracolosa,
 Della Vergine Madre, Regina di Polonia,
 Ancor oggi chiamata Duchessa di Lituania!
 Ella ancor oggi porta la corona sovrana,
 Ma ora lo scisma incombe sul nostro Granducato!"
 310 "Da Częstochowa? - disse Wilbik - ci sono stato
 Al rito del perdono, circa trent'anni fa;
 Ma è vero che i francesi tengono la città,

* Il nomignolo "Robak" è stato reso in questo modo al fine di evidenziare anche in italiano la connotazione di estrema mortificazione espressa dalla scelta del frate a espiazione dei propri peccati ("zwałem się Robakiem, że jako robak w prochu...", L. 10, vv. 831-832).

** "Bernardyn", solitamente tradotto con "Bernardino". Tuttavia in polacco vengono definiti "Bernardyni" i seguaci di Bernardino da Siena, ovvero i Francescani Osservanti.

- Distruggono le chiese, rapinano il tesoro?
L'ho letto sul Corriere Lituano: è proprio vero?"
- 315 "È falso - disse Verme - la Sua Maestà Imperiale,
Napoleone, è autentico cattolico esemplare;
Lo ha unto il papa stesso, vivono in consonanza,
Convertono la gente del popolo di Francia,
Che un poco si è guastato; da Czestochowa, certo,
- 320 Per la Patria polacca molto argento hanno offerto
All'erario; Dio stesso lo vuole: i Suoi altari
Sono tesorerie al servizio della Patria;
Abbiamo centomila soldati nel Ducato
Di Varsavia, e tra poco forse aumenteranno,
- 325 E chi paga l'esercito? i Lituani? voi pagate?
Voi date i soldi solo alle casse moscovite".
"È un boia chi li dà! - gridò Wilbik - a forza
Ce li prendono!" "Ah, padre - qui prese la parola,
Con umiltà, inchinandosi al padre francescano,
- 330 Grattandosi la testa, un semplice villano -
Non va poi male ai nobili, siamo noi gli scuoiati".
"Cafone! - urlò Skohuba - voi siete abituati,
Sciocchi, come le anguille, a farvi scorticare;
Ma noi, ben nati, avvezzi alle auree libertà!
- 335 Fratelli! Ah, un tempo il nobile con le sue proprietà...
("Uguaglia il palatino!" si misero a gridare
Tutti). Oggi ci è negata la nobiltà, si vuole
Che un nobile rintracci fra le carte le prove!"
Intervennero Juraha: "Per Voi poco male,
- 340 Per Voi che discendete da una stirpe rurale,
Ma io, schiatta di principi, dovrei cercar la storia
Della mia nobiltà, di cui Dio ha memoria?!"
Che il Moscovita vada a chiedere al querceto
Chi lo abbia autorizzato a sovrastare il rovetto".
- 345 "Principe - disse Żagiel - raccontala ad un altro,
Qui troverai le mitre anche in più d'un casato".
Fece Podhajski: "Avete una croce nel blasone,
Di un avo convertito una tacita allusione".
"Falso! - interruppe Birbasz - io discendo dai conti
- 350 Tartari, e sul Vascello ci sono anche le croci".
Gridò Mickiewicz: "Il Poraj, con mitra in campo d'oro,
Blasone principesco, Strykowski lo menziona".

Si alzarono brusii per tutta la taverna;
Ricorse il francescano alla sua tabacchiera,
355 Ne offrì ai preopinanti; il mormorio cessò,

- Ciascuno ne fiutò, più volte starnutì;
 Cogliendo l'intervallo, il frate andò avanti:
 "Con questo mio tabacco han starnutito grandi
 Uomini! Mie signori, credete, date ascolto,
 360 Dąbrowski, il generale, lo fiutò quattro volte!"
 "Dąbrowski?" esclamaron. "Sì, proprio lui. Fu quando
 Tolse ai tedeschi Danzica; io mi trovavo al campo;
 Mentre si appresta a scrivere, per mantenersi desto,
 Fiuta, dà uno starnuto, e una pacca mi assesta
 365 Sulla spalla e mi dice: "Prima che un anno passi,
 Ci vedremo in Lituania; devi dire ai lituani
 Che attendano il mio arrivo solo con il tabacco
 Di Częstochowa: altro non ne fiuto, perbacco!"

- Il discorso del frate destò tale sorpresa
 370 E gioia, che l'intera brigata rumorosa
 Tacque un momento; poi, parole a mezza voce
 Furono ripetute: "Tabacco di Polonia?
 Częstochowa? Dąbrowski? dall'Italia?" - e insieme,
 Come in un confluire di parole e pensieri,
 375 Come a un segnale dato, gridaron tutti: "L'inno
 Di Dąbrowski!", ed esplose fra tutti un gran vocio,
 Un abbracciarsi: il conte tartaro ed il villano,
 Mitra con Croce, Poraj con il Vascello e il Grifo;
 Tutto dimenticato, compreso il francescano,
 380 Cantavano gridando: "Vodka, idromele, vino!"

- Il padre ascoltò a lungo quel canto, poi decise
 Di fermarlo: a due palmi la tabacchiera prese,
 Starnutì, ed in tal modo la melodia confuse,
 Prima che si accordassero, riprese in fretta il dire:
 385 "Lodate il mio tabacco, Signori, però ora
 Guardate che succede dentro la tabacchiera".
 Pulito il fondo sporco con il suo fazzoletto,
 Mostrò loro un esercito dipinto, piccoletto,
 Quasi sciame di mosche; nel mezzo, su un destriero
 390 Non più grande di un càrabo, un uomo, il condottiero,
 Sprona il cavallo come volesse in ciel saltare,
 Una mano alle briglie, e l'altra sulle nari.
 "Guardate - disse Verme - l'aspetto minaccioso;
 Chi è? lo indovinate?" - Ciascun volto era teso. -
 395 "Un grande imperatore, ma non lo zar di Mosca,
 Tra gli zar non c'è alcuno che il tabacco conosca".
 "Un grande? - esclamò Cydzik - Un grande col pastrano?"

Credevo che i grand'uomini si vestissero d'oro,
 Ché a Mosca un generale qualsiasi, mio Signore,
 400 Luccica d'oro come il luccio allo zafferano".

"Beh - interruppe Rymza - da giovane un grande
 Uomo vidi, Kościuszko, supremo comandante
 Della nostra nazione, e vestiva la czamara
 Cracoviana". - "Che? come? - qui Wilbik replicava -
 405 Ma quella, taratka, Signor mio, si chiamava!"
 "Ma la czamara è liscia, la taratka a frange!"
 Gridò Mickiewicz; subito ebbe inizio la gara
 Su quale foggia avessero taratka e czamara.

Vedendo che il colloquio si andava spezzettando,
 410 Cercò l'astuto Verme di riportarlo al bandolo,
 Alla sua tabacchiera; fiuti, starnuti, evviva,
 Brindisi alla salute; e proseguì il suo dire:
 "Quando Napoleone durante la schermaglia
 Fiuta presa su presa, è vinta la battaglia:
 415 Austerlitz, per esempio; stanno i francesi ritti
 Ai pezzi, mentre a nugoli corrono i moscoviti;
 Egli guarda in silenzio; ad ogni cannonata
 Si abbatte un reggimento come erba rasata,
 A ogni squadrone russo gettato giù d'arcione,
 420 Si fiuta una presina, calmo, l'Imperatore;
 Infine i due fratelli, Costantino e Alessandro,
 Con il kaiser Francesco, sgombrarono il campo;
 Napoleone, certo che la lotta è finita,
 Li guarda, se la ride, e si scrolla le dita.
 425 Chi di voi qui presenti sarà, speriamo presto,
 Nell'armata francese, non scordi tutto questo".

"Ah, padre questuante! - fece Skotuba - Quando
 Accadrà! a ogni festa che porta il calendario
 Ci annunciano i francesi; e noi lì, impazienti,
 430 Aspettiamo, guardiamo, gli occhi sempre più spenti;
 Ci tiene per il collo, Mosca, ora come prima:
 Prima che appaia il sole, rode gli occhi la brina".

Il francescano disse: "Lasciamo i piagnistei
 Alle donne, e agli ebrei l'attesa mani in mano"
 435 Che arrivi alla taverna ed alla porta bussi;
 Con lui non ci vuol molto per sconfiggere i russi.
 Già tre volte ha conciato la pelle addosso ai crucchi,
 Per bene ha spiacciato le blatte della Prussia,

Gli inglesi li ha cacciati lontano, oltre il mare,
 440 Tra un po' sistema Mosca, e sa che può accadere?
 La nobiltà lituana prenderà armi e destrieri
 Quando non ci sarà più un nemico da affrontare;
 Lui solo vincitore, dirà Napoleone:
 "Chi siete voi? Di voi io posso fare a meno".

445 Non basta attender l'ospite, né basta invitarlo,
 Vanno adunati i servi, vanno approntati i tavoli,
 E prima del banchetto, una bella pulitura
 Alla casa, pulirla da ogni spazzatura!"

Dapprima fu silenzio, poi voci fra la gente:
 450 "Ripulire la casa? Ma, padre, cosa intende?
 Siamo disposti a tutto, a tutto, per davvero;
 Ma, padre, non potrebbe essere un po' più chiaro?"

Fermò il colloquio il frate, guardò dalla finestra,
 Qualcosa lo colpì, sporse fuori la testa,
 455 Poi si drizzò e disse: "Non c'è tempo, non ora,
 Non oggi, ci vedremo, ne parleremo ancora;
 Domani sarò in villa a sbrigare alcuni affari,
 Passerò per la questua da tutti voi, Signori".

"Pernotti a Niehrymowo, dove il Gonfaloniere
 460 Sarà molto contento di poterLa vedere;
 Ricordi il vecchio detto: È fortunato come
 Un frate mendicante che questua a Niehrymowo!" -
 Dice il fattore. Incalza Zubkowski: "Il nostro motto
 Dice: Si è fortunati come un frate a Zubkowo.
 465 Per Lei cinquanta cubiti di stoffa, un barilotto
 Di burro, una vacchetta o un montone son pronti".
 "Da noi!" dice Skoħuba. E Terajewicz dice:
 "Solo se il frate è sazio, parte da Pucewicze".
 Così la nobiltà scortò il padre con cori
 470 Di preghiere e promesse; ma questi era già fuori.

Aveva visto, prima, Taddeo dalla finestra
 Lanciato al galoppo sulla strada maestra,
 Senza cappello, pallido, tetro, col capo chino,
 Spronare il cavallo, colpirlo col frustino.
 475 Rimase sconcertato il frate nel vederlo,
 Quindi con passo svelto incominciò a seguirlo
 Verso la grande selva che nera costeggiava
 L'orlo dell'orizzonte, fin dove l'occhio arriva.

- Chi ha mai esplorato a fondo le terre smisurate
 480 Delle selve lituane, chi mai le ha penetrate?
 Dalla riva, soltanto indovina il pescatore
 Il fondo; gira intorno al giaciglio delle selve
 Lituane il cacciatore, ne sa la forma appena,
 Il volto, ma ne ignora gli arcani dentro il cuore;
 485 Solo fama o leggenda sanno quel che vi accade.
 Se oltrepassassi i boschi e le arbustive fratte,
 Ti imbatteresti in valli di tronchi e di ceppaie,
 Guarniti di paludi, di rivoli a migliaia,
 Reti di fitte erbacce, mucchi di formicali,
 490 Nidi di calabroni, grovigli di serpai.
 Se impavido avrai vinto tutte queste barriere,
 Pericoli più grandi tu ti dovrai aspettare:
 Laghetti in agguato, quasi fosse insidiose
 Di lupi, mezzo invasi da fitte piante erbose,
 495 Profondi sì che un uomo il fondo non vi vede
 (È facile che i diavoli vi abbiano la sede).
 Brilla in quei pozzi l'acqua a chiazze rugginose,
 Esalando vapori e olezzo ributtante
 Che sfoglia e scorteccia gli alberi e le piante;
 500 Rachitiche, pelate, malate, verminose,
 I rami ricurvati da plica lichenosa,
 Gobbi i tronchi barbuti di funghi disgustosi,
 Attorno all'acqua come cerchio di streghe assorto
 A scaldarsi alla pentola in cui cuociono un morto.
- 505 È vano oltre quei laghi sospingere il tuo passo,
 È vano oltrepassarli anche col solo sguardo,
 Ché una nube di nebbia là tutto ha ormai velato,
 Perenne caldo effluvio delle melmose chiane.
 Ma al di là della nebbia (è credenza popolare)
 510 Si estende una regione fertile, capitale
 Del regno delle piante e degli animali.
 Vi son raccolti i semi d'ogni albero e d'ogni erba,
 Le cui specie si espandono dovunque sulla terra;
 Là, come dentro l'arca, cresce una coppia almeno
 515 Di bestie d'ogni razza, per la riproduzione.
 Nel centro (così dicono) regnano l'Uro antico,
 L'Orso e il Bisonte, cesari assoluti dell'intrico.
 Si annidano, sugli alberi circostanti, sagaci
 Ministri, Linci agili e Ghiottoni voraci;
 520 Più in là han dimora, nobili vassalli feudali,

- Gli Alci dalle gran corna, i Lupi e i Cinghiali.
 In alto Aquile e Falchi selvaggi, delatori
 Di corte, che alla mensa vivono dei signori.
 Queste coppie primarie patriarcali, celate
 525 Nel fitto della selva, a tutto il mondo ignote,
 Inviano ad insediarsi i figli oltre il bosco,
 E nella capitale si godono il riposo;
 Non muoiono per armi da taglio né da fuoco,
 Ma morte naturale li coglie a poco a poco.
 530 Gli uccelli, in fin di vita, nel proprio cimitero
 Depongono le piume, e i quadrupedi il pelo.
 L'orso che, ormai sdentato, non riesce a masticare,
 Il cervo che, decrepito, non può che arrancare,
 La lepre, il cui il sangue si aggruma ispessito,
 535 Il falco mezzo cieco, il corvo incanutito,
 L'aquila, quando il vecchio becco si arcua tanto
 Che, chiuso ormai per sempre, non reca nutrimento,
 Van tutti al cimitero. Colte da malattia,
 Anche le bestie piccole vanno al luogo natio
 540 Per morire. Per questo, là dove l'uomo porta
 Il piede, non v'è scheletro di selvaggina morta.
 Dicono che i costumi, là nella capitale,
 Sian buoni, ché il governo è in mano agli animali;
 Ignorano i diritti che dà la proprietà,
 545 Che induce alla discordia l'umana civiltà,
 Ignorano i duelli e l'arte della guerra.
 Come i padri nell'Eden, così i nipoti in terra,
 Selvatici e domestici, dimorano in concordia,
 Né ve n'è uno che l'altro punga, trafigga o morda.
 550 Se un uomo là arrivasse, foss'anche privo d'armi,
 Tranquillo tra le bestie potrebbe passeggiarvi;
 Loro lo guarderebbero con lo stesso stupore
 Con cui il sesto giorno della creazione
 I loro padri accolsero Adamo nel giardino,
 555 Prima che fra di loro iniziassero i litigi.
 Ma per fortuna l'uomo non giungerà al recesso,
 Ché Pena, Paura, Morte ne vietano l'accesso.

- A volte la furiosa corsa porta i segugi
 Incauti tra le forre, i muschi e le paludi;
 560 Colpiti dalla vista di quell'interno orrendo,
 Con la follia negli occhi, fuggono via guaendo;
 Né, molto tempo dopo, ai piedi del padrone
 Che li accarezza, riescono a frenare il tremore.

L'arcano di quel regno, ignoto ad ogni umano,
 565 I cacciatori chiamano così: g r e m b o s i l v a n o.

Stupido orso! fossi rimasto dentro il grembo
 Della selva, il Tribuno mai ti avrebbe scoperto!
 Ma attratto dal profumo degli alveari pieni,
 O spinto da passione per la matura avena,
 570 Uscisti fino al margine dove il bosco dirada,
 E il guardaboschi subito rintracciò la tua strada,
 E subito inviò con reti i battitori,
 Spie scaltre, ad appurare dove mangi e riposi.
 Ormai è battuta aperta, la schiera del Tribuno
 575 Sbarra l'accesso al folto: non avrai scampo alcuno.

Taddeo seppe che molto tempo era già trascorso,
 Dacché i segugi erano penetrati nel bosco.

Silenzio: invano aguzzano l'udito i cacciatori;
 Invano ognuno ascolta, quasi fosse un sermone
 580 Avvincente, il silenzio; immobile attende,
 Ma soltanto la musica della selva si sente.
 I cani vi si immergono, come dei tuffatori,
 E volti verso il bosco gli schioppi, i tiratori
 Osservano il Tribuno inginocchiato al suolo,
 585 L'orecchio a terra: come l'amico coglie al volo
 Nella faccia del medico il verdetto ferale
 O la sentenza fausta per la persona cara,
 Così il Tribuno fissano con sgomento e speranza.
 "C'è! c'è!" - disse, levandosi di scatto, a voce bassa.
 590 Ha udito! Essi ascoltano ancora - finalmente
 Odonò: un cane latra, poi due, poi dieci, venti,
 Tutti i segugi insieme, in sparpagliata schiera,
 Fiutano, hanno trovato le peste della fiera,
 Ringhiano. Non è, il loro, quell'abbaiar pacato
 595 Dei cani quando lepri, volpi o cerva han stanato,
 Ma un ringhio breve, tronco, accanito, frequente;
 Non si sono imbattuti in tracce ancor distanti,
 Ma inseguono a vista - d'un tratto cessa il grido,
 La belva è lì - di nuovo un latrato, un guaito -
 600 La belva si difende, ferisce: ai latrati
 Si mescolano adesso mugolii rantolanti.

I tiratori, fermi con il fucile pronto,
 Tesi in avanti ad arco, proteso il viso al bosco,

- Non ce la fanno a attendere! Disertano la posta,
 605 Uno a uno s'infilano fin dentro la foresta,
 Ciascuno vuol per primo incontrare la bestia;
 A cavallo il Tribuno li aveva messi in guardia
 Che chiunque abbandonasse la propria postazione,
 Avrebbe assaporato sferzate sul groppone,
 610 Signore o contadino. Macché, niente da fare!
 Tutti corsero al bosco; esplosero tre spari,
 Poi un fuoco di fila: bramì forte la fiera,
 E l'urlo coprì i colpi, riempì la selva intera.
 Un urlo disperato, di rabbia, di dolore!
 615 Dopo, latrati e grida, le trombe dei braccieri
 Rimbombano dal folto; tra i lieti tiratori
 C'è chi si affretta al bosco, chi toglie la sicura;
 Solo il Tribuno, afflitto, grida: "Han sbagliato mira!"
 Assieme ai battitori, per incrociar la belva,
 620 Corrono dalla zona presidiata alla selva;
 Ma l'orso, impaurito dai cani e dalla calca,
 Fa dietro front, cercando luoghi men custoditi,
 Verso i campi, da dove sono appena partiti
 I tiratori, e dove sono rimasti soli
 625 Taddeo, il Tribuno, il Conte, e alcuni battitori.

- Qui il bosco diradava; si udì un ruggito, in fondo,
 Schianto di rami, e allora schizzò, come una folgore
 Dal cielo, l'orso; i cani lo squarciavano a brani;
 Si rizzò sulle zampe, scagliò addosso ai cani
 630 E agli uomini radici, ceppi fuligginosi,
 Grosse pietre divelte con le zampe anteriori;
 Roteando a mo' di clava un tronco sradicato,
 Sugli ultimi guardiani piombò della battuta:
 Taddeo e il Conte. Costoro, senza timore, ritti,
 635 Puntarono sull'orso le canne dei fucili,
 Come due parafulmini contro il grembo di scura
 Nube; fu lì che entrambi, con mano insicura
 (Mancano d'esperienza!), contemporaneamente
 Premettero il grilletto, due colpi insieme: niente!
 640 Mancato. Balzò l'orso, i due si gettarono
 Sull'asta infissa al suolo, insieme l'afferrarono,
 Cercando di strapparsela; scorsero all'improvviso
 Due file di lucenti zanne nel grande muso
 Rosso e una zampa unghiata che sui lor capi cala;
 645 Sbiancarono, e là dove la selva si dirada,
 Se la diedero a gambe; s'inalbera la belva,

Li arpiona, no, ha mancato, si appressa, ora s'impenna,
 Punta la zampa nera verso il fulvo capello
 Del Conte. E gli avrebbe scoperchiato il cervello,
 650 Ma Assessore e Notaio uscirono dai lati,
 Gervasio corse avanti di circa cento passi,
 Con Verme, disarmato – e i tre, in un sol momento,
 Spararono all'unisono come ad un sol comando.
 L'orso, come una lepre di fronte a dei levrieri,
 655 Balzò in aria, e piombando a capofitto a terra,
 Piroettò sotto il peso sanguinante del corpo
 Fino ai piedi del Conte, che stramazò al suolo.
 Muggia, vuole rialzarsi, ma ormai l'hanno azzannato
 Procuratore iroso e Sbirro scatenato.

660 Dalla cinghia il Tribuno prese il suo lungo corno,
 Di bufalo, a macchiette, come un boa ritorto,
 Con ambedue le mani se lo portò alla bocca,
 Gonfiò le guance a palla, brillò il sangue negli occhi,
 Calò a metà le palpebre, mezza pancia compresse,
 665 Da lì gran scorta d'aria nei polmoni introdusse.
 Suonò: e il corno qual vento, con vorticoso soffio,
 Porta al bosco la musica, e l'eco la raddoppia.
 Tacquero i cacciatori, stettero i braccaioli,
 Straniti dalla forte, pura armonia dei suoni.
 670 Il vecchio, tutta l'arte che lo rese famoso
 Un dì tra i boschi, ancora dispiegò ai cacciatori;
 Riempì e animò alberete, selve, quasi una muta
 Vi avesse squinzagliato, aprendo la battuta.
 Ché un compendio di caccia era quel suo suonare:
 675 Prima un tono vivace, argentino: la diana!
 Poi un uggolar di gemiti: sono i versi dei cani!
 Qua e là una nota dura come un tuono: gli spari!

Smise, senza posare il corno; a ognun sembrava
 Ch'egli suonasse, ma era l'eco che risuonava.

680 Riprese; avresti detto che avea cambiato forma
 Nella sua bocca il corno, or sottile, ora enorme,
 Nell'imitar le fiere: ecco, allungato a collo
 Di lupo, ulula a lungo, continuo, spaventoso;
 Ora ruggisce come mutato in fauci d'orso;
 685 Poi il vento è lacerato dal muggio del bisonte.

Smise, senza posare il corno; a ognun sembrava
 Ch'egli suonasse, ma era l'eco che risuonava.
 Del corno ripetevano lo splendido concerto
 I faggi agli altri faggi, le querce alle altre querce.

690 Risoffia: e quasi il corno ne contenesse cento,
 S'udì il gridio confuso, di rabbia, di spavento,
 Di mute, tiratori, braccieri e animali;
 Alzò il corno, e le nubi colpì l'inno trionfale.

Smise, senza posare il corno; a ognun sembrava
 695 Ch'egli suonasse, ma era l'eco che risuonava.
 Ogni albero del bosco si è trasformato in corno,
 L'un l'altro porta il canto come da coro a coro.
 E andava ampia la musica, vieppiù sommessa, piana,
 Sempre più tersa, limpida, perfetta, e più lontana,
 700 Finché spari, distante, alle soglie dei cieli!

Il corno dal Tribuno fu lasciato cadere,
 Penzolò alla correggia: egli incrociò le braccia.
 Con il gonfiore e l'estasi impressi sulla faccia,
 Gli occhi al cielo, il Tribuno stava come ispirato,
 705 Carpendo con l'udito i toni ormai sfumati.
 E intanto rimbombavano applausi a non finire,
 Mille rallegramenti, e fragorosi evviva.

Pian piano fu silenzio, e gli occhi della folla
 Si volsero al cadavere grande, fresco, dell'orso;
 710 Coperto dalle chiazze di sangue, trapassato
 Dai colpi, nelle fitte erbe il petto impigliato,
 Le zampe anteriori a croce spalancate,
 Ancora ansava, un fiotto di sangue dalle nari
 Scendeva, apriva gli occhi, ma il capo non muoveva:
 715 Gli serrano le orecchie i due bracchi da presa,
 Procuratora a manca, a destra Sbirro è appeso,
 Stringendogli la gola, ne succhia il sangue nero.

Qui ordinò il Tribuno che una spranga venisse
 Infilata tra i denti dei cani, e il morso aprisse.
 720 Coi calci dei fucili si rivoltò la fiera
 E un triplice evviva salì a colpire il cielo.

"E allora? che ne dite di questo fuciletto?
 Eh?" gridò l'Assessore, girando del moschetto

- La canna tra le mani. "È vero, un calibruccio,
 725 Ma non ha mai sciupato neppure una cartuccia,
 Per questo fucilino è un fatto assai normale,
 Dal principe Sanguszko l'ebbi un giorno in regalo".
 Mostrò in giro lo schioppo, di pregiata fattura,
 Ed iniziò a elencare tutte le sue virtù.
- 730 Lo interruppe il Notaio, tergendosi il sudore
 Dalla fronte: "Correvo quasi incollato all'orso,
 Quando il Tribuno "Fermo!", mi fa. Come? fermarmi?!
 L'orso irrompe fulmineo come lepre nei campi,
 Si è allontanato, fiato io non ne ho più, speranze
- 735 Di raggiungerlo, neanche; guardo a destra, lui balza
 Dove il bosco è più rado, lo tengo sotto mira,
 Penso: fermo, plantigrado! qui giace, e non respira;
 È un Sagalas autentico, massiccio, con la marca
 Di fabbrica "Sagalas London-Balabanówka".
- 740 (Era là un noto fabbro polacco, fabbricava
 Fucili alla polacca, ma all'inglese li ornava)".

"Come! per mille orsi! - esplose l'Assessore -
 L'avrebbe ucciso Lei? guardi che Lei sragiona".

- "Qui - ribatté il Notaio - non siamo in istruttoria,
 745 Ma a caccia; tutti quanti chiamiamo a testimoni".

- Così iniziò la disputa che suscitò un vespaio,
 Chi sta con l'Assessore, chi sta con il Notaio;
 Gervasio fu ignorato, ché ciascuno era corso
 Dai lati, e per questo nessuno aveva scorto
- 750 Ciò che era stato innanzi. Disse il Tribuno: "Almeno
 Ora c'è un buon motivo, ora si val la pena
 Chieder soddisfazione, con sciabola o pistola;
 Non volgari leprotti, ma un orso! miei Signori,
 Secondo l'uso antico, noi vi diamo il permesso
- 755 Di conciliar la disputa battendovi a duello.
 Ricordo che ai miei tempi c'erano due vicini,
 Onesti, aviti nobili, vivevan sulle rive,
 L'uno di fronte all'altro, della bella Wilejka,
 I loro nomi erano Domeyko e Dowejko.
- 760 Avevano sparato a un'orsa, e fu impossibile
 Sancirne l'uccisore; la lite fu terribile,
 Giurarono di battersi attraverso la pelle
 Dell'orsa. Canna a canna! gesto da cavalieri!
 La nobile tenzone suscitò gran scalpore,
- 765 Su quel duello all'epoca cantarono canzoni.

Come andò la faccenda? adesso vi racconto
La storia dal principio: ero il loro secondo".

- Prima che cominciasse, Gervasio pose fine
Alla contesa; l'orso studiò con attenzione,
770 Gli tranciò il muso in due con la larga coltellà,
E dalla nuca, incisi gli strati del cervello,
Estrasse la pallottola, la nettò col vestito,
L'accostò ai suoi proiettili, poi l'applicò al fucile,
Levò infine la mano con la palla nel palmo
775 E disse: "Questa palla non dalla vostra arma
Partì, ma dal fucile degli Horeszko, a una canna
(Qui mostrò un vecchio schioppo, avvolto da uno spago).
Ma non fui io a sparare. Ci voleva coraggio;
Che orribile ricordo, mi si offuscò lo sguardo!
780 In fuga i signorini giunsero a me di fronte,
E l'orso dietro, a un passo dalla testa del Conte,
L'ultimo Horeszko, anche se per parte di madre.
Gesummaria! gridai; gli angeli allora il padre
Francescano inviarono in mio soccorso. Quello
785 Ci ha svergognati tutti; valente fraticello!
Tremante, non osavo porre mano al grilletto,
Lui mi strappò il fucile, mirò, un colpo perfetto
Sparò fra le due teste! almeno cento passi!
Gli ha fracassato i denti! l'ha preso in piene fauci!
790 Signori! un uomo solo ho visto, dacché vivo,
Capace di esibirsi con un siffatto tiro.
Quel notorio duellante, quel folle sparatore
Che i tacchi delle scarpe scalzava alle signore,
Quel gran gaglioffo, illustre in imperituri tempi:
795 Giacinto, vulgo Baffo; il cognome non rammento;
Di dar l'assalto agli orsi, per lui non è più tempo,
Di certo fino al baffo è immerso nell'inferno.
Lode al frate! ha salvato la vita a due persone,
O forse a tre; Gervasio non può essere orgoglioso,
800 Ma se le fauci atroci si fossero abbattute
Sull'ultimo Horeszko, io sarei nella fossa,
E l'orso roderebbe le mie già vecchie ossa;
Venga, padre, beviamo tutti alla Sua salute".

- Si cercò invano il padre; sapevano soltanto
805 Che, ucciso l'orso, apparve solo per un momento,
Saltò verso Taddeo e il Conte, constatò
Ch'erano sani e salvi, gli occhi al cielo levò,

Quindi una preghiera recitò sottovoce,
E, come lo inseguissero, se ne fuggì veloce.

- 810 Qui ordinò il Tribuno di gettare a catasta
Ceppi, fasci di brugo, rami di secca frasca;
Divampa il fuoco, cresce di fumo un grigio pinò,
E si dispiega in alto a mo' di baldacchino.
Posero sulla fiamma le aste a cavalletto,
815 Ed alle punte appesero dei panciuti paioli;
Arrivano dai carri farina, ortaggi, arrostiti,
E pane.

- Apri il Giudice la cassa con lucchetto,
Da cui sbucano i colli bianchi dei bottiglioni;
Ne sceglie il più capace, di cristallo (era un dono
820 Da Verme offerto al Giudice): la vodka danzicana,
Che più di ogni bevanda a ogni polacco è cara;
"Evviva! – gridò il Giudice levando alta la bocca -
Danzica, un giorno nostra, sarà di nuovo nostra!"
Mescé ad ognuno in giro l'argenteo liquore,
825 Finché gocciolò l'oro e risplendette al sole.

- Cuoceva intanto il bigos; difficile a parole
Renderne quel sapore, quel profumo, il colore;
Lo stomaco borghese ode il suono e l'assetto
Delle rime, non certo la sostanza e il concetto.
830 Apprezza i canti e i piatti lituani chi è in salute,
Chi vive in mezzo ai campi, torna dalle battute.

- Pur senza questi odori, è il bigos piatto degno,
Ché da buone verdure composto è con ingegno.
Si prendono dei crauti tritati dalla verza
835 Che, come fa il proverbio, salta in bocca da sola;
Col suo umido grembo, rinchiuso nel paiolo,
Ricopre i bocconcini di varia carne scelta;
Si rosola, ed il fuoco ne sprema i nutrienti
Succhi, finché il bollore schizza dal recipiente
840 E l'aria intorno è pregna del delizioso odore.

- È pronto. Con un triplice evviva i cacciatori,
Armati di cucchiari, trafiggono il paiolo,
Rimbomba il rame, il fumo erompe, e già svapora
Il bigos; solo negli anfratti dei pentoloni
845 Bolle il vapore, come dentro spenti vulcani.

- Satolli e dissetati, deposero su un carro
 La bestia, poi, contenti, montarono a cavallo,
 Tutti loquaci, tranne il Notaio e l'Assessore
 Che, irati più di ieri, litigavano ancora,
 850 Vantando l'uno i pregi del suo schioppo Sanguszko,
 L'altro del suo Sagalas fatto a Bałabanówka.
 Taddeo e il Conte tornavano in preda a un grande scorno,
 Ché eran fuggiti, dopo aver fallito il colpo:
 Chi in Lituania concede la via di scampo all'orso,
 855 Per riacquistare fama deve faticar molto.

- Disse il Conte che, primo, lui si gettò sull'asta,
 E Taddeo lo intralciò nell'affrontar la bestia;
 Taddeo sosteneva che, essendo più prestante
 E abile ad usare l'asta, molto pesante,
 860 Volle supplire al Conte; così si punzecchiavano
 Tra il vocio e gli strepiti di quell'allegra banda.

- Cavalcava il Tribuno nel mezzo; il vecchierello
 Era oltremodo allegro e quanto mai ciarliero;
 Per divertire i due e ritrovar l'accordo,
 865 Di Dowejko e Domeyko portò al fine il racconto:
 "Se proposi, Assessore, il duello col Notaio,
 Non è perché io brami versare sangue umano;
 Dio me ne guardi! invero, volevo divertirvi,
 Una commedia, ecco, volevo organizzarvi,
 870 Rinnovare un giochetto che io inventai - eccellente! -
 Orsono quarant'anni. Non ne sapete niente,
 Voi siete troppo giovani, ma allora giunse l'eco
 Da questa selva fino ai boschi di Polessia.

- La causa delle dispute tra i due, cosa inusuale,
 875 Stava nel loro scomodo nome, pressoché uguale.
 Quando nel tempo delle dietine i fautori
 Di Dowejko cercavano per lui sostenitori,
 Uno sussurrò a un nobile: "Da' il tuo voto a Dowejko!"
 Quello, che capì male, diede il voto a Domeyko.
 880 Rupeyko, il maresciallo, a un banchetto, a Dowejko
 Levò un brindisi - gli altri gridarono: "A Domeyko!"
 E chi stava nel mezzo, non si raccapezzava,
 Tanto più che il parlare, a pranzo, non è chiaro.

- Vi fu di peggio. A Vilna, un nobile ubriaco
 885 Sciabolò con Domeyko: si prese due stoccate;

Dopo, lasciata Vilna, sulla strada di casa
 Incrociò sul traghetto Doweyko, guarda caso;
 E mentre navigavano solcando la Wilejka,
 Chiese a un vicino il nobile: "Chi è quello?" - "Doweyko".

890 Dal pelliccione subito il suo spadino estrasse,
 Zac, zac, e per Domeyko tagliò a Doweyko il baffo.

Come se non bastasse, vi fu il colpo di grazia:
 Gli omonimi si trovano un giorno insieme a caccia,
 Vicini, entrambi sparano a un'orsa. Certo, è vero
 895 Che quella cadde in terra, ormai senza respiro,
 Dopo quel loro tiro; ma è vero senza appello
 Che l'orsa aveva in pancia almeno dieci palle;
 Molti erano i fucili di quel calibro. Allora?
 In che modo scoprire chi avesse ucciso l'orsa?

900 Gridarono i due: "Basta! Chiunque ci abbia abbinati,
 Dio o il diavolo, adesso dobbiamo separarci;
 Due soli sono troppi, ne basta uno in natura".
 Dunque, mano alle sciabole, prendono la misura.
 È gente di rispetto; più la nobiltà insiste

905 Per placarli, più il loro malanimo persiste.
 Cambiano l'arma: ora si passa alla pistola,
 Che arretrino, gridiamo, ché la misura è corta;
 Ma per ripicca giurano che loro spareranno
 Attraverso la pelle dell'orsa, canna a canna!

910 Morte sicura! Dissero: "Hreczecha! fa' il secondo!"
 "Bene - dissi - il becchino scavi un buco profondo,
 Ché non potrà lo scontro concludersi alla pari;
 Ma sia un duello nobile, e non da macellari,
 Riaprite la misura, lo so che siete audaci,

915 Ma non vorrete mica spararvi pancia a pancia?
 Non lo permetterò; vada per la pistola,
 Ma sarà la misura pari alla pelle d'orsa;
 Io stesso, da secondo, a terra stenderò
 La pelle, e al vostro posto entrambi piazzerò.

920 Voi all'estremità del muso, e Voi accanto
 Alla coda". "D'accordo! - strillano - Dove? quando?"
 "Domani, alla taverna Usza." Danno di sprone,
 Ed io mi rivolgo a Virgilio Marone..."

Fu interrotto il Tribuno dal grido: "Vai!" Una lepre

925 Sguanciò sotto un cavallo; lo Scodato la insegue,
 Con Falco. Si sapeva che, a battuta ultimata,

- Nel campo qualche lepre si sarebbe avvistata,
E i due, senza guinzaglio, prima di esser aizzati,
Al suo inseguimento si erano gettati.
- 930 Volevano lanciarsi il Notaio e l'Assessore,
Ma li bloccò il Tribuno: "Guai! fermi lì a guardare!
Nessuno faccia un passo, da qui tutti vediamo
Bene, la lepre adesso sta andando dritta al campo".
Già, avvertendo dietro la muta e i cacciatori,
- 935 Schizzò nel campo, e come corna di capriolo
Sporse le orecchie, assunse il grigio delle zolle,
Lunga, tesa, le zampe simili a quattro molle
Sembravano non muoversi, solo sfiorare il suolo,
Come una rondinella che bacia l'acqua in volo.
- 940 Lepre, polvere e cani, veduti da lontano,
Seguendosi sembravano comporre un corpo strano,
Di vipera strisciante sul campo: era il leprotto
La testa, il polverio era l'azzurro collo,
E agitava i cani come bifida coda.
- 945 Notaio ed Assessore guardano, senza fiato;
Il primo sbiancò come uno straccio lavato,
Impallidì il secondo - no, le cose non vanno,
Più lontana è la vipera, e più si va allungando,
Si spezza in due, il collo ormai sta scomparendo,
- 950 La testa è presso il bosco, la coda - sta arrancando!
Guizzò la testa, come un fiocco appena scosso,
Sparì; la coda è ferma sul limitar del bosco.
- Correvano intontiti lì i due poveri cani,
Sembravan consultarsi, a vicenda accusarsi,
- 955 Alla fine ritornano, saltando i solchi, lenti,
Le orecchie abbassate, la coda stretta al ventre,
Non osan, vergognosi, sollevare lo sguardo,
Evitando i padroni, se ne stanno in disparte.
- Il Notaio incupito chinò bassa la testa,
- 960 L'Assessore rivolse un'occhiata alquanto mesta,
Entrambi poi si diedero a spiegare agli astanti
Che i cani non son soliti stare senza guinzaglio,
Che la lepre, improvvisa, era stata istradata
Su terra irta di massi e pietra acuminata,
- 965 E si sa che le scarpe non portano i levrieri.

Saggia l'esposizione dei due esperti bracchieri,
 I cacciatori avrebbero potuto approfittarne,
 Ma erano distratti; chi prese a fischiettare,
 Chi a farsi una risata, chi, impresso nella mente
 970 L'orso, stava parlando della caccia recente.

Il Tribuno, guardata la lepre di sfuggita,
 Girò il viso, vedendo che ormai era fuggita,
 E continuò: "A che punto eravamo? Ah già! Allora,
 Io, come già vi dissi, li presi in parola:
 975 Attraverso la pelle dell'orso spareranno.
 I nobili gridarono: "Ma è quasi canna a canna!
 Morte sicura!" Ed io ridevo, ché Marone,
 L'amico mio, insegnava che la pelle di fiera
 È un'ottima misura. Saprete che Didone
 980 Regina approdò in Libia, dove con grande pena
 Riuscì a mercanteggiare di terra un pezzettino
 Che coprir si potesse con pelle di bovino;
 Su quel pezzo fu eretta Cartagine possente!
 La notte questo fatto pondero attentamente.

985 Albeggia: da una parte sta giungendo Doweyko
 In calesse, dall'altra, a cavallo, Domeyko.
 Guardano, e lì sul fiume giace un ponte villosa:
 Sfrangiata a striscioline, è la pelle dell'orso.
 Doweyko sulla coda piazzai dell'animale,
 990 Domeyko al capo opposto. Dissi: "Adesso tirate
 Pure, magari fino al vostro ultimo giorno,
 Vi terrò qui fin quando troverete un accordo".
 Loro - nel fiele; i nobili, in preda a convulsioni
 Dal ridere; io e il prete offriamo citazioni
 995 Dai Vangeli, dai codici: si avvicina la resa,
 I due scoppiano a ridere, e trovano l'intesa.

Si trasformò il contrasto in amicizia eterna,
 Doweyko di Domeyko si sposò la sorella,
 Domeyko la sorella sposò di suo cognato,
 1000 Le proprietà divisero in due identiche parti:
 Nel luogo del duello dal singolare effetto,
 Vollero una taverna, che fu chiamata "Orsetto".