

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE 124

PENSARE PER IMMAGINI
STANISŁAW WYSPIAŃSKI
DRAMMATURGO E PITTORE

Convegno internazionale
nel centenario della morte dell'artista
19~20 dicembre 2007

a cura di
ANDREA CECCHERELLI, ELŻBIETA JASTRZĘBOWSKA,
MARCELLO PIACENTINI, ANTON MARIA RAFFO

ROMA 2008



Pubblicato da
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. +39 066792170 fax +39 066794087
e-mail: accademia@accademiapolacca.it
www.accademiapolacca.it

Progetto grafico
ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

I N D I C E



PREMESSA	ELŻBIETA JASTRZĘBOWSKA	7
L'ACROPOLI POLACCA: IL WAWEL NELL'OPERA DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI	LUCA BERNARDINI	9
SIMBOLOGIA NAZIONALE E CRITICA DELLA CULTURA NELLE "NOZZE" DI WYSPIAŃSKI	ANDREA CECCHERELLI	27
"CHIESA DI DIO O DI SATANA", OVVERO L'UNITÀ DEGLI OPPOSTI NEI DRAMMI DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI	ANDREA DE CARLO	46
STANISŁAW WYSPIAŃSKI, PADRE DELLA RICERCA TEATRALE NOVECENTESCA IN POLONIA	MARINA FABBRI	62
LA FINE DI UNA BELLA DECADE: L'AMICIZIA TRA JAN STANISŁAWSKI E STANISŁAW WYSPIAŃSKI NEL CONTESTO DELLE "NOZZE"	WOJCIECH GRUCHAŁA	78
WYSPIAŃSKI "MUSICISTA"	LEONARDO MASI	96
LA DONNA NELL'ORDINE DELLA NATURA. I RAPPORTI TRA LA PITTURA DI WYSPIAŃSKI E IL SIMBOLISMO FRANCESE	AGNIESZKA MORAWIŃSKA	105
TADEUSZ KANTOR, JERZY GROTOWSKI E STANISŁAW WYSPIAŃSKI	ZBIGNIEW OSIŃSKI	117
AFFINITÀ TRA UOMINI E PENSIERI. DA CARDUCCI E WYSPIAŃSKI A SALVEMINI	VALERIO PERNA	145
WYSPIAŃSKI E L'ESTETICA DEL MODERNISMO POLACCO	MAGDALENA POPIEL	153
WYSPIAŃSKI A VENEZIA (1890)	JAN ŚLASKI	163
MISTERI, MAGIE E MITI NELLE "NOZZE". RIFLESSIONI SU RACHEL	GIOVANNA TOMASSUCCI	182
TRADURRE L'INTRADUCIBILE? ALCUNE OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE DELLA "LEGIONE" DI VITTORIA DAMBSKA	MONIKA WOŹNIAK	199

ANDREA F. DE CARLO
Università del Salento

"CHIESA DI DIO O DI SATANA", OVVERO L'UNITÀ DEGLI OPPOSTI NEI DRAMMI DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI

*Teatro, tempio dell'arte, – o anima, vienil...
Teatro del popolo, arte, arte polacca!
Lo vogliamo dipingere, lo vogliamo adornare,
La Polonia in tal teatro vogliamo innalzare!*

S. WYSPIAŃSKI, *La liberazione*, 1903

SE IL TEATRO aveva sempre rappresentato nell'immaginario comune un luogo consacrato al diletto e alla delizia del popolo che rivelava "tranches de vie"², in seguito alla Grande Riforma³, vale a dire tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec., si cominciò a percepirlo come luogo sacro. Il trascendente doveva essere il fine precipuo del nuovo spazio teatrale.

Il drammaturgo e occultista Édouard Schuré (1841-1929) affermò che la nuova "Anima dell'Umanità" esigeva templi che servissero ai profeti per comunicare con il popolo⁴, prerogativa cui ora doveva e poteva adempiere perfettamente il nuovo teatro. In sintonia con tale affermazione il regista po-

"CHIESA DI DIO O DI SATANA", OVVERO L'UNITÀ DEGLI OPPOSTI NEI DRAMMI DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI

lacco Leon Schiller (1887-1954) presagì: "Il più adeguato tempio per l'Anima odierna sarà il teatro"⁵. Pertanto, in riferimento alla nuova scena e al suo sodalizio col trascendente, si diffusero appellativi come "Ecclesia Militans", "Ecclesia Triumphans", "tempio dell'Anima", "Chiesa della Gioia di Vita", "tempio dell'arte", nonché espressioni come *tabernaculum*, "altare", "sacerdote", "lampada eterna", "resurrezione", "redenzione" e via dicendo. Di fatto, il teatro divenne il santuario dell'Arte che doveva indicare al popolo la verità, risvegliare gli ideali nazionali e guidare all'azione, ma anche il luogo di culto o l'altare dove poter rappresentare e vivere la propria catarsi; si può parlare di un "teatro-tempio" in cui coesistevano diversi elementi, persino opposti tra loro, basti ricordare il sincretismo filosofico-religioso tra Dioniso, Apollo e Cristo o l'assimilazione neognostica Dio-Satana.

Nel nuovo teatro si riscontrano sincretismi a tutti i livelli e in ogni contesto, come mostrano i drammi di Stanisław Wyspiański (1869-1907), che sintetizzano tradizioni ed epoche storiche differenti. All'interno di tali sincretismi si armonizzano gli opposti per raggiungere la primigenia "unità-totalità"⁶, cioè quella perfezione possibile solo attraverso la *coincidentia oppositorum*. Qui tutto si fonde e si equilibra: bene e male, tragedia e farsa, sublime e banale, apollineo e dionisiaco, attivo e passivo, ordine e caos, sacro e profano, entusiasmo prometeico e nichilismo scettico, azione eroica (tirtaismo, prometeismo) e contemplazione, *misterium*⁷ e *szopka*⁸. L'autore delle *Nozze* prova a creare così nei suoi drammi la propria "unità-totalità" culturale che investe più ambiti: quello della poesia, del teatro, della filosofia e della religione. Questo atteggiamento di sintesi si realizza nella sua opera con il ricorso a generi teatrali e letterari molto diversi: tragedia greca e francese, epos antico e profetismo romantico si mescolano con il grottesco, con la commedia dell'arte e con la *szopka* satirica.

Il sincretismo letterario, come ha asserito lo studioso M. Jankowiak, non può essere considerato un fenomeno unitario; esso si dividerebbe in due categorie, entrambe presenti nell'opera wyspiańska:

XIX e XX wieku w świetle przemian teatru w Europie, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

4) Vd. L. SCHILLER, *op. cit.*, p. 210.

5) *Ibidem*.

6) MIRCEA ELIADE, *Mefistofele e l'androgine*, Ed. Mediterranee, Roma 1971, p. 98.

7) Per *misterium* ('mistero') si intende l'antico genere teatrale medievale diffuso in Polonia tra il X e il XIII sec. Le sue origini sono da individuare nei drammi liturgici con temi biblici e agiografici, i più conosciuti dei quali furono: *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* (Storia della gloriosa Risurrezione di Nostro Signore, 1580-1582,) di MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA, *Tragedia albo Wizerunek śmierci* [...] *Jana Chrzcziciela* (Tragedia o Effigie della morte [...]) di Giovanni il Battista, 1619) di JAKUB GAWATOWIC e *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* (Dialogo sulla Risurrezione di Nostro Signore, 1649,) di WACŁAW POTOCKI. Il mistero influenzò altresì le opere di autori moderni quali L. Rydel, L. Schiller, J. Kasprówicz, K. Tetmajer, K.K. Baczyński e altri.

8) Dal *misterium* di tematica natalizia e con l'uso di marionette nacque nel XIII sec. la cosiddetta *szopka* (lett. 'presepe'), che restò attiva fino all'ultimo dopoguerra. Nel XVIII sec. subentrarono nuove tematiche, tra cui testi di satira politica. Le rappresentazioni erano realizzate da attori che animavano le marionette sulla scena e che cantavano *kołędy* ('canti natalizi').

1) "Teatr, świątynia sztuki, – o duszo, przybywaj! [...] Teatr narodu, sztuka, polska sztuka! / Chcemy go stroić, chcemy go malować, / Chcemy w teatrze tym Polskę budować!" (STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, opracowała Aniela Łempicka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, pp. 18-19).

2) Secondo le parole di Pierre Corneille (1606-1684) citate da LEON SCHILLER, *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, in *Mysli teatralna Młodej Polski. Antologia*, red. Irena Sławińska i Stefan Kruk, opr. Bożena Frankowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, p. 210.

3) Il fenomeno che passò alla storia come Grande Riforma del teatro si diffuse in Europa tra il 1880 e il 1941. Si possono distinguere al suo interno due fasi: una prima fase, che va dal 1880 al 1916, i cui rappresentanti furono Edward Gordon Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Georg Fuchs (1868-1949). In Polonia il principale riformatore in questa fase fu Stanisław Wyspiański. In Russia si possono ricordare Aleksandr Blok (1880-1919), Leonid Andreev (1871-1924), Valerij Brjusov (1873-1924), Fëdor Sologub (1863-1927), Kostantin Bal'mont (1867-1942) e il regista Nikolaj Evreinov (1879-1953). In altre parti d'Europa si distinguono lo svedese August Strindberg (1849-1912) e l'austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Nella seconda fase continuarono l'opera riformistica Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956), Leon Chwistek (1884-1944), Vsevolod E. Mejerchol'd (1884-1940). Per l'approfondimento di questo argomento rimandiamo all'interessante saggio di JADWIGA GRACLA, *Dramaturgia rosyjska przelomu*

- Lo scrittore – o la corrente letteraria – si ricollega a diverse esperienze e canoni del passato, a volte opposti tra loro, con l'ambizione di realizzare una sintesi. Tale ideale è ravvisabile in Wyspiański, che unì diversi periodi storici e fasi letterarie e a cui non fu estraneo neanche il sincretismo religioso.
- Lo scrittore ambisce a un sincretismo in cui dialoghino due o più tradizioni, e in cui gli elementi del passato, confluendo nella nuova realtà culturale, vengano modificati secondo i canoni estetici vigenti. Non si può parlare di una sola tradizione rinascimentale, illuminista o romantica, ma di diverse tradizioni a seconda del grado di assimilazione dei canoni precedenti; basti pensare, ad esempio, alla diversa percezione che si ha della tradizione rinascimentale in epoca barocca, romantica o positivista. Wyspiański instaurò un "dialogo" tra le tradizioni antica e romantica e la nuova realtà della Giovane Polonia⁹. In effetti tale "dialogo" con le epoche passate, in special modo con il romanticismo, era già radicato e profondo nella cultura del modernismo polacco, ma l'autore delle *Nozze* si distingue al riguardo in virtù del suo atteggiamento ironico, ambivalente e contraddittorio¹⁰.

Accanto a questa singolare capacità di Wyspiański di far confluire e armonizzare nella sua opera tradizioni differenti e antinomiche, si ravvisa altresì un'unione degli opposti di altro tipo, espressa in simboli-allegorie raffigurati concretamente da personaggi fantastici o da accessori dotati di un'importante funzione scenica. Maria Podraza-Kwiatkowska li definisce come emblemi sentimentali o romantico-trascentuali¹¹. Essi sono tutt'altro che univoci, poiché rimandano a una fitta e complessa rete di significati, tanto che si potrebbe parlare di sincretismo simbolico o, ancor meglio, di polifonia simbolica¹².

In generale nei drammi di Wyspiański la formula "Chiesa di Dio o di Satana" esprime e allo stesso tempo riassume una delle caratteristiche della *Weltanschauung* wyspiańskiana, cioè la convinzione che tutti i fenomeni siano essenzialmente costituiti dall'unione di due principi, positivo e negativo.

9) MIECZYSLAW JANKOWIAK, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z Romantyzmem*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1998, p. 9.

10) *Ibid.*, p. 12.

11) MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2001, p. 132.

12) La studiosa Maria Wojtak, per indicare l'armonia tra il linguaggio poetico e quello dialettale che caratterizza *Le nozze*, aveva usato la definizione "polifonia stilistica"; analogamente si può parlare di "polifonia simbolica" per definire l'intricato mondo allegorico wyspiańskiano (MARIA WOJTAK, *Stanisław Wyspiański. Wesele. Uwagi o kompetencji stylistycznej tekstu*, in *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacja i analizy*, pod redakcją Lecha Ludorowskiego, UMCS, Lublin 1987, pp. 172-173).

IL PURO E L'IMPURO

Nell'epoca del relativismo, della crisi dei valori e delle fedi, del pessimismo di Schopenhauer, dell'apollinismo e del dionisismo di Nietzsche, delle idee neognostiche (teosofia di É. Schuré e antroposofia di R. Steiner), tutto concorre a delineare una nuova visione del mondo. Si avverte il bisogno di una "regressione all'indistinzione primordiale"¹³, ovvero di una restaurazione simbolica del "Caos" precosmogonico, dell'unità indifferenziata precedente la Creazione. Il ritorno all'indistinto si traduce nell'unione degli opposti, o – come lo chiama Mircea Eliade – nel "mistero della totalità", che, secondo lo studioso, esprimerebbe "lo sforzo dell'uomo per raggiungere una prospettiva nella quale i contrari si annullino, lo Spirito del Male si riveli come incitatore del Bene, i Demoni appaiano come l'aspetto notturno degli dèi"¹⁴. Tutto ciò che prima era distinto ora invece concorre ad unirsi in un'unica entità nella continua ricerca della "unità-totalità", raggiungibile solo tramite la *coincidentia oppositorum*.

L'unione degli opposti – bene e male, azione e parola, realtà e sogno – si esprime in letteratura scardinando i tradizionali ruoli delle due figure simboliche e antinomiche per eccellenza, Dio e Satana. Quest'ultimo, contrariamente alla tradizione cristiana, non è più l'antagonista eterno di Dio, ma una sua parte, conformemente all'ideale gnostico della loro fratellanza e al mito arcaico dell'associazione di Dio e Diavolo. Nel "Principe delle Tenebre" vengono subimate tutte le qualità di Dio, secondo il principio "tutto è unità" riscontrabile non solo nella gnosi, ma anche nella Cabala, nella mistica medievale, nelle filosofie romantiche e in molti scrittori del modernismo polacco: in *Totenmesse* (1893, in polacco *Requiem Aeternam*) di S. Przybyszewski (1868-1927) l'eroe si sente contemporaneamente Cristo e Satana; in *Pieśń o Waligórze* (Canto di Waligóra) di J. Kaspro-wicz (1860-1926) leggiamo: "Non si sa qual forza lo sospinse / se dal paradiso o dall'inferno sopraggiunse"¹⁵; W. Orkan (1875-1930) nella poesia *Dusza mówi: Byłam przed wieki dziką różą...* (L'anima dice: Secoli or sono fui rosa selvatica...), riferendosi all'anima, scrive: "In essa v'è sia Dio che afferma, sia Satana che nega"¹⁶; e si può ricordare lo gnostico "luciferismo di Cristo" che tanto ha caratterizzato l'opera di T. Miciński (1873-1918).

Wyspiański elabora altresì la propria "teologia negativa", in cui il Diavo-

13) M. ELIADE, *op. cit.*, p. 104.

14) *Ibid.*, p. 113.

15) "Nie wiadomo, jaka moc go wlekła, / czy od nieba przyszedł tu, czy piekła" (JAN KASPROWICZ, *Pieśń o Waligórze*, opracował Roman Loth, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, p. 22).

16) "Zarówno w niej jest Bóg, który potwierdza, / i Szatan, który przeczy" (*Dusza mówi: Byłam przed wieki dziką różą...*, in WŁADYSŁAW ORKAN, *Poezje zebrane*, opr. Jerzy Kwiatkowski, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, p. 229).

lo non è l'antipodo di Dio, ma il Suo identico o semplicemente un altro Suo volto. Come viene espresso dalla formula wyspiańska nella "Dekoracja" ('Scenario') di *Wyzwolenie* (La liberazione, 1903):

Aperta è la grande scena
Chiesa di Dio o di Satana
cosa sarà questo tempio dell'arte?¹⁷

Nello stesso dramma Konrad presentandosi dirà: "Vengo da lontano, non so se dal paradiso o dall'inferno"¹⁸, similmente alla sua precedente personificazione, Gustavo dei *Dziady* mickiewicziani, che aveva spiegato al Prete: "Vengo da lontano, non so se dall'inferno o dal paradiso"¹⁹. Ancora nella *Liberazione* il Predicatore chiede: "non so, / ma è Satana o Dio?"²⁰. Il confine tra Dio e Satana, Cielo e Inferno, Bene e Male si dissolve anche negli altri drammi: *Meleager* (1899): "L'Inferno o il Cielo ha concesso la mia perdizione..."²¹; *Kłtwa* (La maledizione, 1899): "L'Inferno e il Cielo vanno in frantumi"²²; *Wesele* (Le nozze, 1901): "la Fortuna si rispetta, / la dia il Cielo o l'Inferno"²³; *Bolesław Śmiały* (Boleslao l'Ardito, 1903): "Ti ha generato l'Inferno o il Paradiso?"²⁴; *Skatka* (La Chiesa alle Rocce, 1907): "Un solo Dio per l'Inferno e i Cieli"²⁵.

La Podraza-Kwiatkowska, nella recente raccolta di saggi sulla Giovane Polonia dal titolo *Wolność i transcendencja*, si chiede se la formula wyspiańska "Chiesa di Dio o di Satana" sia una delle realizzazioni dei principi della *coincidentia oppositorum* definita da Eliade o una del tipo "puro-impuro" teorizzata da Roger Caillois, attraverso cui si adempirebbe l'ambiguità del sacro²⁶; o, ancora, se essa non esprima semplicemente una visione più ampia del trascendente dove c'è posto sia per Dio che per il Diavolo²⁷. Dopo una

17) "Scena wielka otwarta: / Kościół Boga czy Czarta, / czym się stanie ta sztuka gontyna?" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 3).

18) "Idę z daleka, nie wiem z raju czyli z piekła" (*ibid.*, p. 4).

19) ADAM MICKIEWICZ, *Dziady. Corrado Wallenrod e brevi componimenti*, testo a cura di Elena Ludovica Cirillo, introduzione di Matilde Spadaro, Ed. La Fenice, Roma 2006, p. 91.

20) "i nie wiem, / li to Szatan czy Bóg -?" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 175).

21) "Piekło czy Niebo dało na mą zgubę ..." (S. WYSPIAŃSKI, *Meleager: tragedia*, Nakładem autora, Kraków 1902, p. 67).

22) "Piekło i Niebo leci w gruz" (S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty wybrane*, vol. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, p. 129).

23) STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Le nozze. Dramma in tre atti*, traduzione di Silvano De Fanti, CSEO biblioteca, Bologna 1983, p. 287 ("szczęście swoje się szanuje, / czyli Piekła dar, czy z Nieba").

24) "Czy cię Niebo czy Piekło wydało?" (S. WYSPIAŃSKI, *Bolesław Śmiały. Skatka*, opracował Jan Nowakowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław - Warszawa - Kraków 1969, p. 108).

25) "Piekła i Niebios jeden Bóg" (*ibid.*, p. 162).

26) L'ambiguità del sacro, secondo Caillois, si esprimerebbe attraverso le qualità contrapposte "sacro-profano", "puro-impuro", poiché si considera la reversibilità dei due valori, la possibilità cioè di riabilitare ciò che era maledetto e di degradare ciò che era sacro (Vd. ROGER CAILLOIS, *L'uomo e il sacro: con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro*, a cura di Ugo M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001).

27) M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 240-241.

serie di considerazioni, la studiosa polacca giunge alla conclusione che dietro questa formula si cela essenzialmente una visione dell'unità degli opposti. Infatti, le antinomie puro-impuro e sacro-profano, presenti nei drammi di Wyspiański, hanno dei confini sottili e labili e una qualità confluisce impercettibilmente nell'altra. Wyspiański scrive nella *Liberazione*:

Pressappoco all'imbrunire
La chiesa col vespro sta per finire
La porta del teatro s'è appena dischiusa²⁸.

Con il vespro la chiesa cristiana si chiude e si apre un altro luogo sacro, tempio pagano, consacrato al culto dell'Arte. Un luogo dove tutto è possibile e dove si alternano e si mescolano le forze benigne con quelle maligne, forze costruttrici e distruttrici: "una mano benedice, / mentre un'altra maledice"²⁹ (*Le nozze*); "Chi scopre questa fiamma divina, / può essere dannato o redento"³⁰ (*La liberazione*); "Il creatore e il carnefice"³¹ (*Akropolis*, 1904); "Costruirete e distruggerete"³² (*La liberazione*).

La Giovane Polonia, creando il "teatro dell'anima", mise alla luce le radici del Male, in cui le forze impure venivano comunicate nel dramma per esorcizzare quei fantasmi generati dai conflitti interiori che angustiarono la società polacca. Ciò è evidente nei drammi di Wyspiański sia attraverso il linguaggio, che fa largo uso di parole o espressioni come *piekło* ('inferno'), *piekielny* ('infernale'), *szatany* ('satanassi'), *Diabeł* ('Diavolo'), *Złe* ('male'), *Złe moce* ('Forze del male'), *mary piekielne* ('spettri infernali') ecc.; sia attraverso personificazioni mitologiche del Male come *skrzydlate Harpije* ('Arpie alate'), *Erynie* ('Erinni'), *Zmory* ('Spettri'), *Syreny* ('Sirene'), *Rusalki* ('Ondine'), *Wilkołaki* ('Lupi mannari'), *Upiory* ('Vampiri') e altre.

All'interno di queste incarnazioni si concretizza altresì la *coincidentia oppositorum* Bene-Male, Dio-Satana, Angelo-Diavolo, proprio come avviene con la figura di Lucifero che impersona le caratteristiche dell'Arcangelo, secondo la singolare formula pronunciata dal Vescovo Stanislao in *Argumentum*: "Arcangelo armato, Lucifero che avanza contro l'ardente torcia di Boleslao"³³. Oppure si può ricordare ancora in *Akropolis* il potente Angelo nero che lotta con Jakub e che presenta sembianze a metà tra Lucifero e l'Arcangelo.

28) "Gdzieś przed siódmą wieczorem, / kościół kończył nieszporem / bram teatru ledwo uchylono" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 3).

29) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 323 ("jest jakaś ręka święta / i jest dłoń inna przeklęta").

30) "Płomień ten boski kto odkryje, / potępion może być lub zbawion" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 167).

31) "Stwórca i kat" (S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty wybrane*, vol. II, cit., p. 10).

32) "Będziecie budować i burzyć" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 9).

33) "Zbrojny archanioł, Lucyfer idący przeciw płonącej pochodni Bolesława" (S. WYSPIAŃSKI, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, in S. WYSPIAŃSKI, *Bolesław Śmiały*, cit., p. 176).

In queste tradizionali figure mitologiche del Male, Wyspiański realizza essenzialmente una sintesi armonica tra principi opposti, ristabilendo l'unione ancestrale del Cielo con la Terra e rifiutandosi così di concepire il destino umano in categorie assolute: l'Inferno contro il Paradiso, il Bene contro il Male.

IL CERCHIO MAGICO

La convinzione che il teatro sia per la maggior parte magia viene espressa nei drammi wyspiańskiani non solo metaforicamente, ma anche esplicitamente attraverso l'uso della fantasia, come d'altronde lo stesso autore spiega nel dramma *Lelewel* (1899):

Senza tregua lo spirito s'infiammerà e insieme si spegnerà
Inesperto colle armi, incapace sarà
Di dominare la fantasia³⁴.

La notte, precisamente allo scoccare dell'ora dodicesima, è il momento privilegiato in cui incantesimi, magie, sortilegi, stregoni, fattucchiere, maghi e maghe, spiriti e forze del Male possono manifestarsi: Laodamia, nel dramma *Protesilas i Laodamia* (Protesilao e Laodamia, 1899), fa incantesimi e sortilegi per chiamare lo spirito del marito; Wanda di *Leggenda II* (Leggenda II, 1904) offre a Żywia la sua vita in cambio della Potenza; nella *Maledizione* si convoca l'Eremita che conosce sortilegi per far piovere; Pallas in *Noc listopadowa* (Notte di novembre, 1904) attraverso incantesimi chiama gli "spiriti vittoriosi"³⁵. Lo stesso Konrad, *porte-parole* dell'autore, nella *Liberazione* parla di un teatro dove sopraggiungono "scintille divoratrici di spiriti, / che stanno ai crocicchi"³⁶. Gli stessi "crocicchi", che sono menzionati quando il discorso verte sugli spiriti immondi, rievocano valenze dualistiche e al contempo magiche, poiché essi possono essere intesi come bivio in cui si incrociano le strade dei vivi e dei morti, della vita terrena e dell'aldilà, luoghi da cui il Padrone mette in guardia Jasiiek nelle *Nozze*: "Ai crocicchi stai attento, / ché il maligno è sempre pronto"³⁷.

Sulla scena wyspiańskiana, per evocare spiriti e formulare magie, si ricorre ad uno strumento indispensabile per le pratiche occulte, vale a dire il "cerchio magico". Tanto è vero che esso è presente non solo in *Notte di novembre*, dove Wysocki "trasse la spada – e con essa tracciò un cer-

34) "Raz po raz będzie goreć duch i wraz opadać / Nieudolny żelazem, niezdolny owładać, / Fantazji" (S. WYSPIAŃSKI, *Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*, opracował Jan Nowakowski, Ossolineum-De Agostini, Wrocław 2003, p. 125).

35) "zwycięskie duchy" (*ibid.*, p. 172).

36) "iskry ducho-żerne, / co u rozstajnych siedzą dróg" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 11).

37) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 279 ("Bacuj u rozstajnych dróg, / by cię jaki czart nie zmóg").

chio"³⁸, ma anche nelle *Nozze*, dove si assiste ad uno strano spettacolo-cerimoniale messo in atto proprio a mezzanotte da Rachele, dal Poeta e da entrambi gli Sposi, durante il quale si invitano ospiti dall'aldilà.

Il primo a comparire è il *chochoł*. Questa originale *dramatis persona* ha sempre destato un particolare interesse nella critica, che ne ha dato le più svariate interpretazioni: fascio che avviluppa l'anima umana nella sonnolenza, simbolo della potenza satanica, incarnazione di Satana, allegoria della morte o della vita, custode del paese dei fantasmi, evocatore di spiriti, personificazione fiabesca, pura ironia, *porte-parole* dell'autore, divinità capricciosa, solare e dorato pensiero nazionale, personificazione della Martwica di *Leggenda II* oppure della Kora di *Notte di novembre*. Ma in definitiva chi è il *chochoł*? Concretamente si intende il rivestimento in paglia che si applica alle piante affinché non periscano con il rigido freddo invernale. Nel giardino delle *Nozze* troviamo questo *chochoł* fatto per proteggere la rosa, che a mezzanotte magicamente prende vita sotto forma di "pałuba słomiana" ('pupazzo di paglia'), partecipando alla festa di nozze. L'invito che viene rivolto al *chochoł* ricorda le formule della demonologia o del folklore attraverso cui si evocano gli spiriti dei defunti:

chiama, invita qui al banchetto
chi un demonio maledetto
vessa... chi la povertà
strazia e l'inferno tortura,
e il cui spirito ha paura
e bramosia di libertà³⁹.

Oppure fa pensare a certi riti pagani con cui, in particolari periodi dell'anno, si invocavano gli spiriti degli elementi naturali. Non a caso Rachele chiede che siano invitati "esseri strani, arbusti, fiori, / canti, fulmini, rumori..."⁴⁰. È ciò che accade anche nei *Dziady* di Mickiewicz dove il Guślarz evoca nel rituale non solo gli spiriti del Purgatorio, ma anche tutte le forze naturali.

Il *chochoł* ricorda altresì le divinità ctonie della mitologia slava protettrici del focolare domestico, chiamate in Polonia *dusz*, *duszek*, *uboże*, *dziad*. Questi spiriti proteggevano i raccolti e ad essi si elargivano offerte: i resti delle cene o le ultime spighe dopo la mietitura. In alcune regioni polacche durante la festa di nozze i compari costruivano con la paglia un fantoccio –

38) "dobył szpady – i tą koło zatoczy" (S. WYSPIAŃSKI, *Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*, cit., p. 192).

39) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 151 ("[...] zaprosz gości / Tych, którym, gdzie złe wciorności / dopiekają – którym złe, / których bieda, Piekło dręczy, / których duch się strachem męczy / i do wyzwolenstwa się rwie").

40) *Ibid.*, p. 149 ("Wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy, / pioruny, brzęczenia, śpiewy...").

chochoł – e danzavano con esso nell'*izba*, poi lo fissavano al tetto come buon auspicio⁴¹.

Indubbiamente le origini di questo "personaggio del dramma" sono da ricercare in credenze popolari: neanche Wyspiański fu immune dalla moda del tempo chiamata *ludomania* ('popolomania') o *chłopomania*⁴² ('contadinomania'), che imperversava tra gli artisti della Giovane Polonia. È pur vero che con la comparsa di questo ospite sovrannaturale sulla scena si moltiplicano i segni dell'Inferno e la presenza di diavoli, come se il *chochoł* fosse un ponte tra il mondo dei vivi e quello ultraterreno, attraverso cui giungono, come dice la Sposa, "spiriti infernali...!"⁴³. Anche gli altri interlocutori del dramma riconoscono le forze del Male, poiché il Giornalista, rivolgendosi a Stańczyk, dice:

Siamo in preda a un folle Fato:
la mia strada è al bivio, dove
sta uno Spirito malvagio!
Tu – mio Satana demone -⁴⁴

L'Inferno è menzionato anche dal Poeta: "Vorrei entrare in questo Inferno"⁴⁵, che più avanti dirà:

In questa casa
vivo Inferno, malia siede:
arde l'Inferno!⁴⁶

Ma si possono fare molti altri esempi: l'Etmano accerchiato dai diavoli grida: "Satanasso oggi m'inchioda"⁴⁷, mentre lo Sposo dice: "Demoniache apparizioni / con il ghigno dell'Inferno"⁴⁸; e poi: "Oh, demoni giunti dall'Inferno"⁴⁹.

Questo spettacolo infernale, che inizia a mezzanotte e termina all'alba con il primo canto del gallo, doveva sicuramente rappresentare non solo l'inferno individuale, ma anche l'inferno del subconscio nazionale⁵⁰. Pertanto il

chochoł apparentemente impersona una figura dalle caratteristiche demoniache che molti studiosi hanno indicato come "simbolo della potenza satanica" o emblema pagano e stregonesco. Però la "satanicità" del *chochoł* non è ancora luciferina, cioè non è il simbolo manicheo del male. Piuttosto ricorda certi diavoletti delle leggende popolari che conoscono incantesimi e sortilegi; non a caso iniziando Jasiiek ai misteri occulti, il *chochoł* dice: "fa' con la scarpa un cerchio in terra: [...] recita una giaculatoria / ma dilla tutta all'incontrario"⁵¹. Al contempo il *chochoł* ricorda i demonietti inferiori, quegli spiriti infernali di basso rango che non sono neanche essi male assoluto, come il demonietto Nedotykomka⁵² (personificazione dei conflitti interiori di Peredonov) nel romanzo *Melkij bes* (*Il demone meschino*, 1907) di Fëdor Sologub.

Il *chochoł* a un certo punto del dramma, essendo chiamato "pałuba słomiana" ('pupazzo di paglia'), ricorda i fantocci che in alcuni riti sono il simulacro della negatività e perciò devono essere distrutti. A Carnevale, in uno di quei rituali che hanno attinenza con il "mondo alla rovescia", solo per una notte deve essere incoronato il cosiddetto "re del Carnevale", di solito un individuo di basse origini sociali, a significare il totale anche se temporaneo rovesciamento dei rapporti gerarchici. Questi, in breve, veniva camuffato e travestito, portato in processione su un carro, osannato e insieme sbeffeggiato e infine condannato a morte, gettando sul rogo purificatore il suo sostituto, cioè il fantoccio. Il sacrificio del *chochoł* però, simulacro di quel marasma spirituale che angustia la società polacca, pessimisticamente nel dramma non avrà mai luogo, anzi sarà il popolo a cadere vittima dei suoi stessi mali.

È pur vero che il consueto rito dell'uccisione del Carnevale è riconducibile anche all'arcaico rito agreste della morte-rinascita della natura. Dunque il *chochoł* è dualistico, ambivalente: se la paglia è simbolo di sterilità e di morte, nel dramma, a confronto con la rosa, essa simboleggia la resistenza vegetativa, il mantenimento delle forze vitali, la promessa di rinascita. La "pałuba" ('pupazzo') è amorfa, grottesca e ridicola, ma al contempo acquisisce i valori positivi della rosa, simbolo universale di bellezza e di amore: "paglia, notte, la vizza rosa, / la Potenza miracolosa"⁵³.

Questo misterioso spauracchio dispone di arti magiche che trasformano i personaggi delle *Nozze* in burattini e l'*izba* in un teatrino di marionette. Il *chochoł*, isolato dal mondo delle persone, le governa con l'aiuto della ma-

41) STANISŁAW PIGOŃ, *Goście z zaświata na weselu*, in Id., *Na drogach kultury ludowej. Rozprawy i studia*, opracował Tomasz Jodelka-Burzecki, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, p. 343.

42) Fenomeno che si sviluppò tra la fine del XIX e l'inizio XX sec. in Polonia, dove l'intellighenzia vedeva nei contadini i depositari di valori incorrotti. Per questo gli artisti assumevano il loro stile di vita, si vestivano come loro ed erano affascinati dalle loro credenze.

43) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 194 ("z Piekła duchy").

44) *Ibid.*, p. 193 ("Fatum nas w obłędy wodzi: / u rozstajnych dróg zły Duch! / Tu moje rozstajne drogi; / ty mój Duch-zły – demon, Szatan").

45) *Ibid.*, p. 211 ("A! chciałbym wstąpić w to Piekło").

46) *Ibidem* ("Piekło żywe / W tej chacie, w zaklętym dworze: / Piekło gorze!").

47) *Ibid.*, p. 213 ("Piekłna mnie dziś gospoda").

48) *Ibid.*, p. 219 ("Tyle się przewlekło mar / z okropnym śmiechem Piekła").

49) *Ibid.*, p. 221 ("Oj, tu Diabły, ze samego Piekła").

50) M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Wolność i transcendencja*, cit., pp. 245-246.

51) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 411 ("zakreśl butem wielki krąg [...] odmów pacierz, ale wspak").

52) Neologismo russo che proviene dal verbo *dotykać* ('toccare con certezza') o dalla parola *dotyka* che indica una persona appiccicosa e impicciona. Potrebbe essere pertanto traducibile come l'Inafferrabile, perché questa entità si presenta come sfuggente, imprevedibile (cfr. nota a p. 123 in F. SOLOGUB, *Il demone meschino*, traduzione di Pietro Zveteremich, Garzanti, Cernusco [Milano] 1995).

53) S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 149 ("Słoma, zwiędła róża, noc, / ta nadprzyrodzona Moc").

gia, della musica e della danza, acquisendo così il "dominio delle anime". In fondo il *chochoł* non è né un prometeo né un messia, non sa amare e non ha compassione (non dimentichiamoci che proviene dal mondo delle marionette), ma ha un'acuta intelligenza e mantiene un'ironica distanza di fronte agli errori degli uomini e alla contraddittorietà del mondo⁵⁴. Quindi inevitabilmente è l'ipostasi dell'autore come lo sono Konrad e il Genio della *Liberazione*. Attraverso la maschera del *chochoł*, l'autore rivolge una dura critica al mondo dei contadini e, riferendosi a Jasiek, dice:

Villano, avevi il corno d'oro,
e il cappello col pennacchio:
il vento porta il berretto,
squilla il corno nel boschetto⁵⁵.

La società, perdendosi in frivolezze e vanità (vizi rappresentati dal cappello con le piume di pavone), smarrisce il corno d'oro e quindi qualunque possibilità di riscatto.

È importante sottolineare che la simbologia del *chochoł* non è univoca, ma al contrario racchiude in sé diversi significati: se da un lato esso può avere affinità con il mondo magico, satanico, negativo, dall'altro aiuta a mantenere viva la rosa, e incarna anche l'ideale del "profeta" prima dell'apparizione di Wernyhora. Ironicamente simboleggerebbe anche la "Magia-Poesia", cioè quella propensione alla fantasia e alla poeticizzazione propria dell'intelligenza polacca.

IL PROFETA E IL CORNO D'ORO

Simbolo di poesia è anche il secondo ospite sovranaturale delle *Nozze*, il semi-leggendario Wernyhora. Anche questa *dramatis persona* ha avuto molteplici interpretazioni. Le prime lo consideravano uno spirito buono, un messaggero dello "Jasny Bóg" ("Dio Luminoso"); in un secondo momento sono subentrate interpretazioni negative: spirito maligno, una delle incarnazioni di *Chochoł-Satana*, fantasma-indovino-stregone, Satana nelle vesti del leggendario poeta-profeta.

In effetti Wyspiański conferisce a questo personaggio i requisiti propri delle entità infernali, come l'arrivo e l'uscita dalla scena nei modi tipici che il folklore di solito attribuisce al demonio: arriva con una tempesta ("verrà d'ospiti / una schiera / quando il vento avrà fischiato"⁵⁶), su un cavallo che

54] M. JANKOWIAK, *op. cit.*, p. 117.

55] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., pp. 413-415 ("miałes chamie złoty róg, / miałes, chamie, czapkę z piór: / czapkę wicher niesie / róg huk po lesie").

56] *Ibid.*, p. 161 ("przyjdzie tu/ gości wiele, / żeby ino wicher wiał").

sbuffa fuoco e ricorda spiriti infernali ("come fiamma, e il cavallo - / come un fistolo bizzarro"⁵⁷), dai baffi di Wernyhora schizzano scintille, la stessa Padrona alla sua notizia grida "Uno spettro dell'Inferno!"⁵⁸.

Molti elementi farebbero pensare all'appartenenza di Wernyhora al mondo infernale, ma in realtà egli racchiude in sé anche elementi positivi. È infatti uno spirito buono che incarna gli ideali romantici e nazionali e che, denunciando la pigrizia del popolo e predicando la perdita del corno d'oro, rappresenta il messo della buona novella e un presagio di rivolta. Il Wernyhora delle *Nozze* ha molto in comune con quello rappresentato dal quadro di J. Matejko (1838-1893) e dall'opera di J. Słowacki (1809-1849), in cui appare come vate che annuncia la rinascita della Polonia e vaticina l'unione tra la nobiltà e i contadini. Wernyhora come oracolo dell'unità del popolo divenne per Wyspiański uno spunto da utilizzare nel dramma ispirato alle nozze del poeta Lucjan Rydel⁵⁹.

Nelle *Nozze* anche Wernyhora, come Konrad nella *Liberazione*, spiega la sua ambigua provenienza: "sono giunto dai confini"⁶⁰. Secondo la critica questi "confini" potrebbero essere quelli dell'Ucraina o dell'antica *Respubblica* polacca, oppure i "confini" dell'esistenza che alludono al mondo sovranaturale, dove ci sono creature semi-morte pronte a tornare tra i vivi⁶¹.

Nel dramma l'immagine di Wernyhora è strettamente legata alla simbologia del corno d'oro. Anche qui la critica ha espresso diverse interpretazioni: dono di Dio, strumento del segnale dell'Arcangelo, Polonia, Stato polacco, simbolo dell'oziosa fede in un miracolo, illusione satanica o forse una semplice fantasmagoria onirica. In genere il corno è simbolo di opulenza e quindi di potere, di forza e di vittoria anche in senso spirituale, nonché simbolo attivo del principio maschile. Esso è "d'oro", perciò ha caratteristiche sovranaturali, qualità sacre e divine, "perché ce lo invia l'Eterno"⁶². Essenzialmente simboleggia il talismano spirituale che deve mantenere viva nel popolo la fede nella rinascita dello stato polacco, e quindi il consolidamento dello spirito nazionale: "che lo Spirito diventi / forte come non fu mai"⁶³.

In altre parole, Wernyhora, il corno d'oro e lo stesso *chochoł* risolvono il "senso della totalità"⁶⁴ attraverso la realizzazione della *coincidentia oppositorum*: bene e male, positivo e negativo, sacro e profano, puro e impuro.

57] *Ibid.*, p. 283 ("A koń, djabeł, czart, odmieniec").

58] *Ibid.*, p. 273 ("Widmo z Piekiła").

59] WŁADYSŁAW STABRYLA, *Wernyhora w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 1996, p. 127.

60] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 251 ("z daleka - hen od kresów").

61] M. JANKOWIAK, *op. cit.*, p. 136.

62] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 279 ("bo go zseła Jasny Bóg").

63] *Ibidem* ("to się taki wzmoże Duch, jaki nie był od lat stu").

64] EUGENJUSZ KUCHARSKI, *Wernyhora i złoty róg. Interpretacja symbolów "Wesela"*, in "Przegląd Współczesny", XI, T. XLIII, Kraków 1932, p. 319.

DEMONI, SANGUE E GLORIA

L'ossessione wyspiańska per questo tipo di antinomie si potrebbe spiegare in relazione alle problematiche nazionali. Infatti gli spiriti maligni assumono un ruolo più importante quando il discorso verte sulla questione polacca, soprattutto sulla lotta armata. Demoni, spettri infernali e fantasmi dominano così l'azione e possono addirittura donare la forza; proprio riferendosi ad essa, Chłopicki in *Warszawianka* (1898) dice: "Il Diavolo me l'ha tolta e il Diavolo me l'ha concessa"⁶⁵. Tali azioni eroiche possono essere realizzate "przez krew" ('attraverso il sangue') e, al contempo, essere ispirate dalla *Stawa* ('Gloria').

Nei drammi di Wyspiański un elemento spesso presente è il sangue, simbolo primigenio e ancestrale che sintetizza in sé una duplice valenza, positiva e negativa. In *Notte di novembre* il sangue è chiaramente ambiguo, perché da una parte versarlo significa raggiungere la vittoria e far risorgere la Polonia, dall'altra esso esprime la lotta fratricida. Wysocki dice: "Attraverso il sangue, il sangue, adiratevi: / cavalieri dal patto di sangue, / ascoltate, il fulmine colpisce / il petto, il cuore polacco"⁶⁶; invece il Padre così esorta Lelewel: "Oh Figlio, non ti macchiare di sangue"⁶⁷, poiché egli non desidera lacrime, ma dice anche "voglio sangue, sangue!"⁶⁸; e anche nelle *Nozze* il Cavaliere esclama: "Voglio sangue a piene mani!"⁶⁹.

Nel I atto di *Akropolis* uno degli Angeli dice di essersi liberato dal peso del sarcofago e attraverso lo scorrere del sangue esprime il proprio vitalismo: "In un'ora spirito risorgerò. / Sangue scorrere farò. – La forza – la forza!"⁷⁰. Inoltre nelle *Nozze* è la musica del *chochoł* ad essere sanguigna e ad esprimere l'energia vitale in contrapposizione alla passività dei personaggi del dramma: "pigra, languida e viva come una sorgente di sangue, dal ritmo irregolare, sanguinante come una ferita fresca"⁷¹. Il canto sanguigno appare anche nella *Chiesa alle Rocce*:

Del popolo la canzone e il canto
E il pensiero, e il gentil cuore

65] "Czart mi odebrał ją i czart ją nadał" (S. WYSPIAŃSKI, *Warszawianka*, cit., p. 37).

66] "Przez krew, przez krew, wy w gniewie: / rycerze krwawego przymierza, / słuchajcie, piorun uderza / przez pierś, przez polskie serca" (*ibid.*, pp. 195-196).

67] "Synu, o nie plam ty się krwią" (*ibid.*, p. 338).

68] "chcę krwi, chcę krwi!" (*ibidem*).

69] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 205 ("Krw, krwi pragnę, krwawe żniwo!").

70] "Wskrzeszę ducha w godzinie. / Krew płynie. – Siła – siła!" (S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty wybrane*, vol. II, cit., p. 13).

71] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 413 ("usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża").

e tutto il dolor, l'ira e il compianto
nel mio sangue scorrono con ardore"⁷².

Secondo W. Kopaliński, il sangue, se contenuto nel corpo, rappresenta la vita, se invece fluisce all'esterno, è simbolo di morte⁷³. Nei drammi di Wyspiański lo scorrere del sangue rappresenta sì un presagio di morte, ma allo stesso tempo esprime la forza vitale, nonché un mezzo per ottenere potere e gloria. Quest'ultima ha un ruolo importante ed è strettamente legata al sangue, come dimostrano Maria di *Warszawianka*, che manda in guerra il suo amato perché desidera per lui la gloria; Krasawica di *Bolesław Śmiały*, che spinge il Re al delitto predicendogli "Gloria nei secoli a venire!"⁷⁴; i cadetti in *Notte di novembre*, che, andando "attraverso il sangue", gridano "Per noi la Gloria, la Gloria assoluta!"⁷⁵; Pallas, definita come "płonąca wiedźma" ('strega ardente'), che spesso induce al delitto per la gloria, dicendo a Wysocki: "Ferita! / Se sangue fresco succhierai o berrai / Di Gloria vivrai!"⁷⁶. Col grido "Sangue imploro!"⁷⁷ Konrad nella *Liberazione* esprime la necessità di "la Gloria! Oh popolo! La Gloria!"⁷⁸.

La Gloria diventa così una *dramatis persona* alla pari del *chochoł*. Se da una parte essa si presenta come divinità ctonia, spettro dagli istinti vampireschi e demoniaci⁷⁹, dall'altra, invece, incarna attributi materni, come prefigurazione della Madre-Polonia. Il sacrificio di sangue diventa, simbolicamente, un tributo offerto alla terra polacca per alimentare il suo eterno vitalismo e per far risorgere dalle profondità la stessa Gloria che spinge alla lotta, come in *Leggenda II* in cui Wanda beve il sangue di Żywia e le forze delle rusalki (ondine).

Demoni, sangue e Gloria sono strettamente legati tra loro e simboleggiano nei drammi la *coincidentia oppositorum* Bene-Male, Positivo-Negativo, Vita-Morte, ma soprattutto esprimono l'antinomia Azione-Riflessione. Quest'ultima è centrale nei drammi wyspiańskiani, poiché se con la riflessione si denuncia la passività della società, con l'azione si indica il bisogno di ri-

72] "Narodu pieśń, narodu śpiew / i myśl, i serce tkliwe, / i wszystek ból, i żal, i gniew / w krwi mojej płyną żywe" (S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty wybrane*, vol. II, cit., p. 153).

73] WŁADYSŁAW KOPALIŃSKI, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006, p. 165.

74] "sławę we wieki potomne!!!" (S. WYSPIAŃSKI, *Bolesław Śmiały*, cit., p. 9).

75] "Dla nas Sława, Sława niepodzielna!" (*ibid.*, p. 195).

76] "Rana! / Krew świeża, pozwól wyssać, pić / Ty Sławą będziesz żyć!" (*ibid.*, p. 347).

77] "Krw wołam!" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 184).

78] "Sława! narodzić! Sława!" (*ibidem*).

79] La stessa immagine vampiresca della Gloria e la sua connessione alla lotta armata le ritroviamo nei *Dziady* di A. Mickiewicz e in *Irydion* di Z. Krasinski, dove addirittura risorge tra le rovine del Colosseo insieme alle Arpie. Ciò dimostra altresì lo stretto legame – o, come la critica ama definirlo, il "dialogo" – tra l'arte romantica e quella wyspiańska (per un ulteriore approfondimento rimandiamo allo studio già citato di M. JANKOWIAK, *op. cit.*, pp. 90-99).

scattare la propria condizione, a costo di scatenare il caos e di versare il sangue. Tale prerogativa è per la maggior parte affidata ai demoni, poiché essi esprimono l'azione, il trionfo del caos, le forze ancestrali che premono per ribaltare l'ordine delle cose, mentre la società continua a restare passiva. Nei drammi di Wyspiański in molti contesti e condizioni si alternano o si armonizzano azione e pensiero, comportamenti pragmatici e contemplativi, apollinei e dionisiaci, volontà e immaginazione, attività e passività. Basti pensare alle *Nozze*, dove si realizza la contrapposizione tra la passività dell'intelligenza, l'arte "apollinea" degli artisti e le forze dionisiache degli ospiti dell'aldilà. Pertanto, nell'opera wyspiańska agiscono, si alternano e si sintetizzano ora lo spirito di Apollo, ora l'ombra di Dioniso. Il primo è il dio radioso della forma plastica e dell'apparenza, l'aspetto luminoso dell'essere, il trionfo sul caos, la sfera della contemplazione e della raffinatezza estetica, dell'idealismo ovvero della costruzione utopica dell'io che, non aderendo alla realtà e alla verità delle cose, non riesce a reagire; il secondo, invece, è il dio della musica e dell'ebbrezza, degli istinti primordiali, della vitalità biologica ed erotica, del caos e della tragicità, delle forze oscure che creano e distruggono, espresse proprio dalla formula wyspiańska "Costruirete e distruggerete". Non a caso la fusione di questi principi in passato aveva fatto nascere la tragedia greca; qualità che ora pervadono l'opera del drammaturgo polacco, alternandosi, a volte contrastandosi, e persino manifestandosi in un rapporto di sintesi, come l'antinomia che domina la stessa danza delle *Nozze*, che si presenta come apollineo-dionisiaca.

Possiamo concludere con Podraza-Kwiatkowska, secondo la quale la celebre frase "Polonia Cristo delle nazioni" nell'opera di Wyspiański diventerebbe "il diavolo confonde la storia polacca"⁸⁰; o ancora ricordando il dubbio del Prete Adam nel dramma *Lelewek*: "Le mani di alcuni demoni confondono le nostre azioni!"⁸¹. Una funzione profetica e al contempo chiarificatrice nelle *Nozze* assume il sogno della Sposa che, trovandosi su una carrozza dorata, viene condotta dai demoni "do Polski!" ("in Polonia!"). Il Poeta commenta pessimisticamente questo sogno, dicendo che la Polonia ormai non esiste, ma è viva solo nel cuore del suo popolo. Pertanto chi muove realmente e spinge all'azione sono questi demoni "rivoluzionari", destinati inevitabilmente a soccombere allo scetticismo dell'intelligenza polacca: quando Rachele dice che per il giardino si aggirano forze immonde, il Poeta incredulo risponde: "Fantasie popolari..."⁸².

STRESZCZENIE

"KOŚCIÓŁ BOGA CZY CZARTA", CZYLI JEDNOŚĆ PRZECIWIENSTW W DRAMATACH STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Na przełomie XIX i XX wieku, w obliczu zjawiska nazwanego Wielką Reformą Teatru, teatr stał się prawdziwą świątynią sztuki, a sacrum stanowiło główny cel działalności teatralnej.

Na nowej scenie, w różnych kontekstach i na wielu poziomach, ujawnia się synkretyzm; przykładem tego są dramaty Wyspiańskiego, łączące wiele tradycji i historycznych epok. W owych synkretyzmach harmonizują one z perfekcją możliwą tylko poprzez coincidentia oppositorum. Tu wszystko łączy się i równoważy: dobro i zło, tragedia i farsa, wzniosłość i pospolitość, postawa apollinijska i dionizyjska, aktywność i pasywność, porządek i chaos, sacrum i profanum, prometejski entuzjazm i nihilistyczny sceptycyzm, heroiczny czyn i kontemplacja.

*Poza niezwykłą zdolnością Wyspiańskiego do syntezy i harmonii antynomicznych tradycji, w jego twórczości możemy również zaobserwować dialektyczną jedność przeciwieństw ujętą w symbole-alegorie: od nierealnych postaci (Chochół, Wernyhora, szatany czy też inne mitologiczne uosobienia Zła) aż do przedmiotów pełniących określone, ważne funkcje sceniczne (złoty róg), dopełniających „całość”, nadających jej wyrazisty charakter i uwypuklających przeciwieństwa. Jest to widoczne w *Weselu*, gdzie obok realnych postaci, mamy też "zbuntowane demony", pragnące czynu i patriotycznego dobra Ojczyzny; czeka je jednak porażka, z powodu braku wiary w zwycięstwo polskiej inteligencji.*

80] M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Wolność i transcendencja*, cit., p. 244.

81] "Jakichś szatańskich rąk płaczą nasze czyny!" (S. WYSPIAŃSKI, *Warszawianka*, cit., p. 141).

82] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 241 ("To są ludowe baśnie").