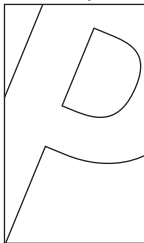


**Poznańskie
Studia
Polonistyczne**



Seria Literacka

Poznańskie Studia Polonistyczne
Seria Literacka 39 (59)

Contesti italiani

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”
Poznań 2020

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UAM

Rada naukowa:

Stanley Bill (Anglia), *Andrea Ceccherelli* (Włochy), *Andrea De Carlo* (Włochy),
Michael Duering (Niemcy), *Rolf Fieguth* (Szwajcaria), *Bogumiła Kaniewska*,
Michał Kuziak, *Katarzyna Meller*, *Arent van Nieuwerkerken* (Holandia),
Gisèle Séginger (Francja), *Jörg Schulte* (Niemcy), *Krzysztof Trybuś*,
Marek Wilczyński, *Wiesław Wydra*, *Marek Zaleski*

Zespół redakcyjny

Marcin Jaworski, *Wiesław Ratajczak*, *Grzegorz Raubo*,
Piotr Śniedziewski (redaktor naczelny), *Elżbieta Winiecka*

Redakcja tematyczna

Magdalena Śniedziewska, *Andrea F. De Carlo*

Czasopismo recenzowane

Szczegółowe informacje o procesie recenzowania oraz lista recenzentów
współpracujących z czasopismem znajdują się na stronie internetowej
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl>

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM
oraz Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Projekt graficzny okładki

Marcin Matuszak (*Bękart*)

Redakcja językowa i korekta

Andrea F. De Carlo

Projekt typograficzny wnętrza i łamanie

Mateusz Czekała

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”,
Poznań 2020

ISSN 1233-8680

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja elektroniczna

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. (61) 829 45 90

psp@amu.edu.pl, <http://psp.amu.edu.pl>

Indice

Introduzione • 7

CONTESTI ITALIANI • 11

Raoul Bruni, Małgorzata Ślarzyńska

Gustaw Herling e Elémire Zolla: tracce di un'amicizia • 13

Andrea Schembari

Maestri del dissenso: Leonardo Sciascia e la lezione degli scrittori polacchi • 39

Olga Płaszczewska

L'Italia di Paweł Hertz • 61

Dario Prola

“Dove abitano il tempo, il silenzio e la voce delle chiese”: la Roma di Maria Kuncewiczowa • 81

Leonardo Masi

Le influenze italiane in Karol Szymanowski • 101

Donato Gagliastro

“Nato nella medesima terra irrigua”. D'Annunzio, ultimo erede di Ovidio • 113

6 SPIS TREŚCI

Andrea F. De Carlo

Le lezioni sulla *Divina Commedia* di Józef Ignacy Kraszewski e gli inizi della dantistica polacca (1820-1870) • 139

Anna Taudul

Hajdamaky e *Zamek kaniowski*: due visioni della *Kolijivščyna* • 167

LETTURE

Alessandro Ajres

Gustaw Herling-Grudziński e la letteratura italiana del xx secolo • 183

Introduzione

*Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, pływ z aniołem.
Płyń, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem — pływ wspomnieniem...*
C.K. Norwid, *Italiam! Italiam!*¹

L'idea di questo numero speciale di “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nasce dall'esigenza di indagare quegli aspetti poco noti o ancora inediti dei rapporti italo-polacchi in un arco temporale che va dal XIX secolo fino ai giorni nostri. I saggi qui raccolti sono opera di studiosi affermati e di giovani ricercatori, sia polacchi sia italiani, e testimoniano il fatto che il plurisecolare dialogo interculturale fra i due paesi non solo è rimasto costante e vivace nel tempo, ma continua a svilupparsi e ad arricchirsi di nuovi spunti e approcci interpretativi.

Proponiamo al lettore due volumi: il primo raccoglie i testi in lingua polacca, mentre il secondo quelli in lingua italiana. Entrambi, di respiro interdisciplinare, esplorano il repertorio culturale italo-polacco attraverso nuove contaminazioni e sinergie, costituiscono un'esemplare testimonianza del fecondo e articolato dinamismo delle attuali ricerche filologico-letterarie di entrambi i paesi.

1 “Le latine vele issando, / Mio pensiero come allora / Io andavo va tu ora: / Nel ricordo – veleggiando...” (traduzione italiana di Silvano De Fanti [Norwid 1981: 51]).

Scorrendo i percorsi critici tracciati nelle pagine dei due volumi, il lettore avrà modo di constatare che il nucleo prevalente dei contributi incrocia autori e aree di ricerca che riguardano non solo gli scambi culturali tra i due paesi, ma anche tra epoche diverse. In particolare si tratta di studi che prendono in analisi il mito dell'Italia e le sue varie manifestazioni presenti nella letteratura polacca. Sono stati accolti saggi su autori che hanno reso l'Italia la loro seconda patria, le riletture di opere di scrittori polacchi ambientate nel Belpaese, nonché i testi incentrati sui problemi traduttivi oppure di natura interdisciplinare che vanno ad arricchire i precedenti studi sui rapporti culturali tra Italia e Polonia.

Il numero è caratterizzato perlopiù dalla presenza di interventi di matrice comparatistica dedicati sia alla letteratura contemporanea, ossia ad alcune voci particolarmente significative della cultura polacca e italiana del XX e XXI secolo, sia alle epoche precedenti. Inoltre, questi studi non restano confinati solo all'ambito letterario, ma più in generale si allargano ad altri campi d'indagine e, in special modo, si concentrano sulla mediazione fra le due culture qui prese in analisi nonché sullo studio delle loro reciproche influenze artistico-letterarie.

Nel licenziare dunque i due volumi di "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", ci auguriamo di offrire ai nostri lettori un viaggio esplorativo all'insegna della cultura italiana, benché si tratti soltanto di un viaggio mentale al pari di quello che il poeta romantico Cyprian Kamil Norwid compie sulle vele del ricordo in *Italiam! Italiam!*. Siamo ben consci tuttavia che la vera comunione con la cultura di un paese sia possibile solo attraverso l'esperienza diretta, come mette in risalto, nel suo saggio *Siena*, il grande cultore della pittura e dell'architettura italiana Zbigniew Herbert:

„Wychodzę z katedry na rozgrzany i oślepiający plac. Przewodnicy krzykliwie poganiają stada turystów. Spoceni farmerzy z dalekiego kraju filmują każdy kawałek muru, który wskazuje objaśniacz, i posłusznie wpadają w ekstazę, dotykając kamieni sprzed kilku wieków. Nie mają zupełnie czasu na oglądanie, tak bardzo pochłonięci są fabrykowaniem kopii. Włochy zobaczą wtedy, gdy będą u siebie, kolorowe, ruchome obrazy, które

nie będą w niczym odpowiadały rzeczywistości. Nikt już nie ma ochoty studiować rzeczy bezpośrednio. Mechaniczne oko niezmordowanie płodzi cienkie jak błona wzruszenia”² [Herbert 2004: 82]

Desideriamo inoltre esprimere un caloroso e grato ringraziamento a tutta la redazione della rivista per aver accolto il nostro progetto italo-polacco, frutto della collaborazione tra tre Atenei: l’Università “Adam Mickiewicz” di Poznań, l’Università di Breslavia e l’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, nonché a tutti gli autori che con il loro contributo lo hanno reso possibile. Infine, con questo numero bilingue di “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” auspichiamo di aver aggiunto un tassello utile e, si spera, non del tutto secondario agli studi e ricerche sui rapporti italo-polacchi, nel contempo sottolineando ancora una volta – se ce ne fosse bisogno – la straordinaria vicinanza e affinità elettiva che da sempre unisce le culture e letterature italiana e polacca.

Magdalena Śniedziewska, Andrea F. De Carlo

Bibliografia

Herbert Zbigniew (2004), *Siena*, in: idem, *Barbarzyńca w ogrodzie*,

Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, p. 82.

Norwid Cyprian Kamil (1968), *Italiam! Italiam!*, in: idem, *Wiersze*,

wybrał i objaśnił Juliusz Wiktor Gomulicki, PIW, Warszawa, p. 177.

Norwid Cyprian Kamil (1981), *Poesie*, a cura di Silvano De Fanti, CSEO, Bologna.

- 2 “Dalla cattedrale esco in una piazza rovente e abbagliante. Le guide a gran voce accompagnano frotte di turisti. Agricoltori sudati di un paese lontano filmano ogni singolo frammento di muro indicato dal cicerone e, toccando pietre di diversi secoli fa, docilmente cadono in estasi. Sono così intenti a riprodurne delle copie che non hanno il tempo di osservare nulla. Dopo essere tornati a casa, guarderanno l’Italia: immagini colorate e in movimento che non corrispondono in alcun modo alla realtà. Nessuno vuole più studiare le cose dal vivo. L’occhio meccanico produce incessantemente emozioni sottili come pellicola. [trad. – MŚ, ADC]”.

Contesti italiani

Raoul Bruni, Małgorzata Ślarzyńska
Cattedra di Letteratura italiana, Facoltà di Scienze Umanistiche, Università
Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia

Gustaw Herling e Elémire Zolla: tracce di un'amicizia¹

1. Herling, Zolla e l'ambiente culturale romano

Gustaw Herling e Elémire Zolla si incontrarono a Roma nel 1957, attraverso la redazione di “Tempo Presente”. Come si sa, Herling faceva parte della redazione fin dal primo numero, uscito nell'aprile del 1956, mentre Zolla iniziò a collaborare assiduamente alla rivista a partire dal secondo fascicolo dell'anno successivo, dopo essere stato introdotto nella redazione da Nicola Chiaromonte. Nel cosiddetto “Diario segreto” degli anni 1957–1958, pubblicato postumo nel 2018, Herling racconta una visita a Roma in compagnia dell'amico giornalista Francesco Compagna, durante la quale si imbatte, forse per la prima volta, in Zolla: “Dopo essere arrivato, ho fatto un salto a «Tempo Presente» e li ho incontrato un giovane

¹ Nel dichiarare il contributo condiviso di entrambi alle varie fasi redazionali dell'articolo e dell'edizione delle lettere qui pubblicate, gli autori attribuiscono i paragrafi 1 (*Herling, Zolla e l'ambiente culturale romano*) e 3 (“*Il più intelligente critico letterario della giovane generazione*”: *Zolla visto da Herling*) a Małgorzata Ślarzyńska; e i paragrafi 2 (*Una recensione dimenticata: Zolla lettore di Herling*) e 4 (*Tracce di un'amicizia*) a Raoul Bruni. Le lettere di Zolla a Herling sono state trascritte da Małgorzata Ślarzyńska, che ha curato le note alle prime cinque lettere; le note delle ultime quattro lettere sono state redatte da Raoul Bruni.

scrittore, Elémire Zolla. Abbiamo preso un caffè insieme – è un giovane affascinante e straordinariamente erudito” [Herling-Grudziński 2018: 137]². Questa nota è datata 27 marzo 1957 e risale al periodo in cui Herling stava valutando un possibile spostamento a Roma: lo stesso giorno, infatti, scrive anche che Pannunzio l’aveva invitato a collaborare con “Il Mondo”, parlando di questa opportunità come di “un nuovo passo verso lo spostamento a Roma” [Herling-Grudziński 2018: 137]³. Quanto a Zolla, nel marzo del 1957, si era appena trasferito a Roma da Torino, dove era nato e aveva trascorso i primi trent’anni della sua vita⁴. Una delle personalità che lo aveva aiutato di più a inserirsi negli ambienti culturali romani fu Elena Croce, sorella di Lidia e cognata di Herling, la quale aveva potuto apprezzare il talento di Zolla come collaboratore dello “Spettatore italiano”, il mensile letterario da lei diretto insieme al marito Raimondo Craveri⁵.

Nella prima lettera pubblicata in calce a questo articolo, che reca la data 25 dicembre 1957, Zolla scrive a Herling di aver provato a contattarlo attraverso il tramite di Elena Croce per fargli restituire un libro: “Telefonai a Elena chiedendole di avvertirla, scrivendo, che il libro era in mano a Elsa Morante”. Nella stessa lettera Zolla afferma di aver ricevuto una cartolina da Herling “mentre era a letto e senza alcuno che *lo* curasse” (Zolla aveva avuto forti problemi di salute, fin da quando a ventidue anni aveva rischiato di morire a causa della tubercolosi). Purtroppo questa cartolina e le lettere di Herling a Zolla al momento non risultano reperibili e quindi per

- 2 Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni dei brani polacchi in italiano sono di M.Ś.
- 3 Per le informazioni inerenti alla vita di Herling, si può ora ricorrere alla fondamentale cronologia di Marta Herling, pubblicata all’interno del “Meridiano” [Herling 2019: XCV-CLX].
- 4 La biografia intellettuale di Zolla è stata magistralmente ricostruita da G. Marchianò [Marchianò 2006; 2012]. Tra le pubblicazioni uscite successivamente, vanno segnalate almeno l’ampio studio di Hervé A. Cavallera [2011] e la recentissima monografia di L. Morelli [2019], in cui si accenna più volte al rapporto tra Zolla e Herling. Un contributo più specifico sul primo periodo romano di Zolla è quello di V. Cecchetti [2008], dove però non si fa nessun riferimento a Herling.
- 5 Su Elena Croce e la rivista “Lo Spettatore Italiano”, si veda il puntuale contributo di E. Bufacchi [2010], in cui si riportano anche le lettere di Zolla alla Croce [in particolare, 320-326].

ripercorrere la trama dei loro contatti occorre affidarsi alle lettere di Zolla custodite nell'Archivio di Herling a Napoli.

Le lettere, qui pubblicate per la prima volta, riguardano il periodo 1957-1970 e testimoniano l'intensità dell'amicizia e della reciproca stima tra i due autori. Dopo l'incontro nella redazione di "Tempo Presente" il legame tra Herling e Zolla si rafforzò nel corso degli anni. I due frequentavano lo stesso cenacolo intellettuale di area romana [cfr. Pertignani 2012, Craveri 2015: 199], di cui facevano parte, oltre a Elena Croce e Elsa Morante, figure come Mario Bortolotto, il giovane Roberto Calasso, che aveva seguito le lezioni di Zolla all'Università "La Sapienza" di Roma, Marià Zambrano, Livia Bacchi, Juan Rodolfo Wilcock, Pietro Citati e, naturalmente, Cristina Campo.

2. Una recensione dimenticata: Zolla lettore di Herling

Il profondo legame sentimentale e spirituale tra Elémire Zolla e Cristina Campo è ben noto; Herling sarebbe diventato amico e corrispondente di entrambi⁶, e sia Elémire Zolla sia Cristina Campo recensirono l'edizione italiana della raccolta di racconti *Pale di altare*, pubblicata nel 1960 dalla casa editrice milanese Silva [Herling 1960]. La raccolta comprendeva due dei racconti più importanti di Herling: *La torre* (tradotto da Dario Staffa), che era già uscito su "Tempo Presente" nel 1959 [Herling 1959], e *Pietà dell'Isola* (tradotto da Pierfrancesco Poli). Si tratta di due racconti di intonazione metafisica incentrati sul tema del male e dell'isolamento, senz'altro riconducibili al tipo di letteratura che il giovane Zolla prediligeva, cioè una "letteratura intesa nel senso più inclusivo del termine: arte mercuriale per eccellenza, capace di elaborare idee, distillare concetti, scolpire caratteri, imbastire vicende, ingigantire passioni, scrutare enigmi fino a rasentare l'indicibile" [Marchianò 2015: 13].

Zolla dedica a *Pale di altare* una densa e acuta recensione, pubblicata sul quotidiano "La Gazzetta del Popolo" il 14 marzo 1961,

6 Sulla corrispondenza di Cristina Campo con Gustaw Herling, anch'essa conservata nell'Archivio Herling, e sul ruolo della scrittrice nella fortuna di Herling in Italia, cfr. M. Ślarzyńska [2020].

appena tre giorni dopo l'uscita su "Il punto" dell'articolo di Cristina Campo incentrato sullo stesso volume. Se l'articolo di Cristina Campo, ristampato anche all'interno del volume *Adelphi Sotto falso nome* [Campo 1998: 75-81], è piuttosto noto, quello di Zolla, mai più ristampato successivamente, non è mai citato né dagli studiosi dello stesso Zolla né nelle bibliografie critiche riguardanti Herling. L'articolo, complementare per certi versi a quello di Cristina Campo, esordisce con una breve presentazione dell'autore, allora quasi del tutto ignoto ai lettori italiani:

Gustaw Herling è polacco: faceva parte della Resistenza contro i tedeschi, fu imprigionato dai sovietici, liberato dopo le trattative del governo emigrato a Londra, venne in Italia con l'esercito di Anders, combatté a Cassino. Dopo la guerra vive a Napoli, dove ha sposato una delle figlie di Benedetto Croce. Il suo libro sui campi russi [*Un mondo a parte*] è il più patetico, smorzato e tremendo, fra quanti si siano potuti leggere [Zolla 1961a].

Dopo queste righe introduttive, Zolla si concentra su *Pale di altare*, che definisce come una "meditazione lenta, atroce sul destino del martirio", stilata da un autore che "ha la qualità sentimentale di un monaco dedito alla contemplazione di sofferenza in un lazzaretto, lontano dalla rappresentazione compiaciuta del dolore quanto si possa mai essere, come se la letteratura della carne della morte e del diavolo non fosse mai stata". Csicché Herling sembra "persuaso di dover trovare, a furia di pazienti allegorie sacre, un senso nelle percosse della sorte":

In lui sorgono emozioni di straordinaria violenza, sarcasmi così intensi da estraniarlo completamente da ogni consorzio, e tuttavia egli li intesse nella trama pacata, lentissima del suo narrare, sicché perdono la loro aggressività, la loro immediatezza, per affiorare quasi segretamente soltanto quando l'occhio si sia abituato a guardare l'intreccio [Zolla 1961].

Zolla prosegue riassumendo la trama del primo racconto, *La torre*. Questo testo contiene una riscrittura del vecchio racconto

di De Maistre *Il lebbroso della città di Aosta*, eseguita con “l’arte di un critico che *sa* nascondere tutta la sua sagacia e violenza interpretativa dietro l’apparenza innocente di chi riferisce una vicenda”; così l’iniziale impressione di “un virtuosismo troppo elegante” svanisce, dato che l’operazione di riscrittura è in realtà “un tratto perfettamente funzionale, e risponde alla legge immanente del racconto” [Zolla 1961a]⁷. Qui Zolla individua nello stile di Herling uno dei principî cardine della sua estetica (come pure di quella di Cristina Campo⁸), la sprezzatura, a cui si accenna anche nel volume che Zolla avrebbe pubblicato di lì a un anno, *Volgarità e dolore* (1962) [Cfr. Zolla 2015b: in particolare, 271, 273].

Il secondo racconto, *La pietà dell’Isola*, è ambientato a Capri, e Zolla mette subito in risalto la capacità di Herling di presentare l’isola “senza che i colori smaglianti, la coltre di calore e polline sommergano o ubriachino”: “Herling non si lascia contagiare da ebbrezze, la sua narrazione ha tutte le infinite sfumature del sapore dell’acqua”. Anche in questo caso Zolla illustra brevemente la trama del racconto, pur avvertendo che l’esposizione della trama non può rendere la “naturalità impeccabile del racconto”. Nell’*Isola*, secondo Zolla, “Herling riesce in due propositi: scopre il mistero dell’ovvio, come invitava a fare Hofmannsthal, e, come Hofmannsthal, riesce a porsi dalla parte del destino, a contemplare come nodo di necessità gl’incontri delle vite umane, le traiettorie apparentemente avvolte in un garbuglio opaco e gratuito” [Zolla 1961a]. L’accostamento con Hofmannsthal è da considerarsi particolarmente lusinghiero, visto che si tratta di uno degli scrittori in assoluto prediletti da Zolla.

Un altro motivo, presente anche nella *Torre*, che attira l’attenzione di Zolla, è quello del sogno e del sottile rapporto sogno-realtà. Zolla cita un ampio stralcio dell’*Isola* in cui Herling racconta

- 7 Anche Krystyna Jaworska, nella sua preziosa nota di commento al racconto, ha osservato che “dietro l’apparente, limpida semplicità della narrazione si intuisce un profondo lavoro di riflessione ed elaborazione, di cesellatura e ricesellatura, in cui non una parola è superflua, ma tutto è in funzione della pregnanza semantica del testo” [Jaworska 2019: 1624-1625].
- 8 Si pensi a uno dei suoi saggi più famosi, *Con lievi mani*, raccolto negli *Imperdonabili* [Campo 1987: 97-111].

e interpreta un sogno di uno dei personaggi principali del racconto e aggiunge un significativo commento, in cui si richiama a Freud (si ricordi che nel 1960 Zolla aveva curato per Garzanti un'importante antologia dedicata a *La psicanalisi* [Zolla 1960]): “Il sogno porta fuori dal tempo, l'*id* non conosce tempo, diceva Freud: dall'atemporalità, dunque dalla realtà compatta e realissima (lucida e immediata fruizione di cose infinite) del sogno si torna riva, al tempo che frammenta, stempra e disperde, e ne restano soltanto frantumi come dopo un'esplosione” [Zolla 1961a].

Zolla sostiene che il racconto di Herling è costellato di “verità sorprendenti” che si “dipano su piani diversi, come un edificio di Piranesi [Piranesi è citato nel libro dallo stesso Herling], con certi motivi maestri ora in evidenza, ora serpeggianti e nascosti”. Tanto che – afferma Zolla in conclusione – alcuni motivi profondi si svelano compiutamente soltanto “dopo una certa rilettura”, il che dimostra come “la inconsueta lentezza della prosa di Herling sia imbarazzo di ricchezza” [Zolla 1961a].

3. “Il più intelligente critico letterario della giovane generazione”: Zolla visto da Herling

La recensione di Zolla a *Pale di altare*, al pari di quella di Cristina Campo dedicata allo stesso volume, è da considerarsi anche come una manifestazione concreta dell'amicizia e dell'ammirazione di entrambi nei riguardi di Herling. Si tratta, inoltre, di due testi importanti per la ricezione di Herling in Italia, che escono in un periodo in cui lo scrittore era ancora poco noto nel nostro Paese (come si sa, la prima edizione italiana di *Un mondo a parte*, uscita nel 1958 per Laterza, aveva avuto una circolazione alquanto limitata⁹). Né si deve dimenticare che Zolla e la Campo si impegnarono a diffondere l'opera di Herling tra i critici e gli scrittori della loro cerchia. Nella lettera del 15 marzo 1961 Zolla scrive di aver sollecitato il giovane Roberto Calasso a recensire *Pale di altare*¹⁰ e trasmette a Herling gli indirizzi di una serie di autori a cui potrebbe essere utile inviare il libro (in particolare, Pietro Citati, Anna Banti, Euge-

9 Su questo punto, cfr. F.M. Cataluccio [2019, in particolare, 1535-1536].

10 Calasso avrebbe effettivamente recensito il libro, cfr. Calasso [1961a].

nio Montale, Guido Piovene, Mario Praz e lo scrittore argentino H.A. Murena).

Lo stesso Herling riconobbe l'importante contributo che Elémire Zolla e Cristina Campo avevano dato alla sua fortuna in Italia. Si possono trovare le tracce della lettura entusiastica di tutte e due le loro recensioni nella corrispondenza tra Gustaw Herling e Jerzy Giedroyc. Il 13 marzo 1961 Herling scrive a Giedroyc riguardo alla recensione di Cristina Campo: "Ieri sul settimanale 'Il Punto' è apparso un ottimo articolo su *Pale di altare*"¹¹; e il 17 marzo nella lettera successiva aggiunge:

Sono contento che Lei vedrà Sperber¹². Le chiedo gentilmente di passargli le due recensioni allegate, forse lo sproneranno. Tutte e due sono perfette. Più interessante e perspicace è quella su "Il Punto" ma Sperber sarà forse più attratto da quello che ha scritto Elémire Zolla – indubbiamente il più intelligente critico letterario della giovane generazione oggi in Italia. (À propos: vorrei commentare su "Kultura" il suo recente romanzo. E ancora uno à propos: nella sua recensione troverà un riferimento al premio di "Kultura")¹³.

Il proposito si realizza poco tempo dopo, quando, nel maggio del 1961, su "Kultura" [Herling-Grudziński 1961; 2013]¹⁴ appare un

- 11 Lettera di Gustaw Herling-Grudziński a Jerzy Giedroyc del 13 marzo 1961, in Herling-Grudziński [2019b: 290].
- 12 Si tratta di Manès Sperber, con cui Herling alla fine in quel periodo ebbe la possibilità di incontrarsi di persona, come riferisce nella lettera a Giedroyc del 12 aprile 1961, cfr. Herling-Grudziński [2019b: 294]. Sperber, scrittore, saggista e psicologo, dalla metà degli anni Quaranta fu anche un redattore della casa editrice parigina Calmann-Lévy.
- 13 Lettera di Gustaw Herling-Grudziński a Jerzy Giedroyc del 17 marzo 1961, in Herling-Grudziński [2019b: 290-291]. Il "recente romanzo" di Zolla a cui Herling si riferisce è *Cecilia o la disattenzione* [Zolla 1961b]. Il riferimento al premio di "Kultura", che Herling ricevette nel 1960 per il racconto *La torre*, si trova nel primo paragrafo della recensione di Zolla, subito dopo la presentazione dell'autore: "Ora esce presso l'editore Silva un volume di due racconti, di cui uno già noto per aver avuto il premio polacco *Kultura*" [Zolla 1961a].
- 14 Non abbiamo trovato riferimenti a questa recensione nel recente e assai importante volume di Magdalena Śniedziewska [2019], dove peraltro Zolla non è mai menzionato.

ampio testo di Herling *Powieść o sonnambulikach* [*Un romanzo sui sonnambuli*], dedicato al romanzo di Zolla *Cecilia o la disattenzione*, pubblicato dalla casa editrice Garzanti quello stesso anno. In questo articolo, mai tradotto in italiano, Herling prende le mosse dalla celebre raccolta saggistica *L'eclissi dell'intellettuale* del 1959 [Zolla 1959a; 2015a]¹⁵, che aveva consentito a Zolla di essere “giustamente riconosciuto in Italia come il più brillante saggista della giovane generazione” [Herling-Grudziński 2013: 170]. Accanto a *L'eclissi*, il cui tema principale è “l'uomo-massa”, “l'ultimo prodotto umano (o meglio subumano) della civiltà delle macchine” [Herling-Grudziński 2013: 170], nel mondo della fondamentale indifferenza e del coordinamento dall'esterno di tutti i comportamenti, Herling menziona anche l'antologia *I moralisti moderni* preparata da Zolla in collaborazione con Alberto Moravia [Zolla 1959b]¹⁶, in cui sono raccolti brani tratti dalle opere di Kafka, Freud, Proust, Gide, Simone Weil, Croce, Adorno e altri. Herling ricorda l'introduzione di Moravia in cui si analizza la morte del moralismo contemporaneo nel contesto di un mondo troppo ottimista, in cui manca una vera distinzione tra il bene e il male. Sulla scorta delle tesi di Zolla e Moravia, Herling scrive che mentre un tempo il male era percepito come oggettivo, fermo e definito, nel mondo ottimista di Marx e Freud ogni male è invece reversibile e curabile: dalla rivoluzione, ossia dalla cura psicanalitica. Il male tradizionalmente percepito come stabile e assoluto lasciava ai moralisti tradizionali la possibilità di nutrire disprezzo, fonte e fondamento del moralismo. Herling fa riferimento a una riflessione di Kafka riportata nei *Moralisti moderni*, sulla gente che diventa cattiva e colpevole solo perché non riesce ad immaginare i risultati delle proprie azioni: “sono sonnamboli, non malvagi”¹⁷. Il pensiero di Kafka è utilizzato da Herling come

- 15 Nella recensione Herling non menziona invece il romanzo di esordio di Zolla *Minuetto all'inferno* [Zolla 1956], a cui fu assegnato il Premio Strega (*Minuetto all'inferno* fu ripubblicato nel 2004 da Aragno con introduzione di G. Marchianò [Zolla 2004]).
- 16 Vale la pena ricordare che l'antologia uscì nel periodo del breve sodalizio tra Zolla e Moravia. Zolla in quel periodo frequentava anche Elsa Morante, la cui traccia rimane pure, come abbiamo visto, nelle lettere a Herling. Si veda tra l'altro l'intervista di Silvia Ronchey a Grazia Marchianò [Ronchey 2002].
- 17 La citazione di Kafka è tratta dai *Colloqui con Kafka* di Gustav Janouch [1952]: “Gli uomini diventano cattivi e colpevoli perché parlano e agiscono senza figurarsi

epigrafe ideale per introdurre il discorso sul nuovo romanzo di Zolla, *Cecilia o la disattenzione*. Herling sottolinea costantemente la continuità tra *Cecilia* e *Eclissi dell'intellettuale*, nonché l'antologia dei moralisti moderni, sottolineando il fatto che a queste opere Zolla abbia lavorato nello stesso periodo. Herling vuole evidenziare che il romanzo fu scritto negli anni 1957-1958, e pubblicato solo nel 1961 (il che potrebbe essere letto come un'allusione alla nota polemica sulle similitudini tra *Cecilia* e *La noia* di Moravia, uscito nel 1960). In questa chiave Herling interpreta *Cecilia* come un commento romanzesco ad alcune questioni filosofiche, e come uno sviluppo narrativo dei pensieri raccolti nei *Moralisti moderni*.

Herling espone sinteticamente la trama del romanzo, la cui protagonista, Cecilia, insegnante in una scuola di pubblicità, è posta di fronte alla scelta se interrompere la gravidanza, oppure no. Sia lei sia tutti gli altri su cui crede di poter contare non sono in grado di riflettere veramente sulla scelta, visto che vivono in uno stato di profonda disattenzione, indotto dalla cultura di massa e dal consumismo sfrenato. L'azione del romanzo si svolge sullo sfondo di una Torino spettrale, raccontata come un'anonima città moderna¹⁸, così diversa, secondo Herling, dalla Torino di Pavese, che era avvolta in una nebbia poetica e sentimentale. La Torino di Zolla è disumanizzata, ha solo facciate e nessun interno, la gente vive la vita meccanica dettata dai ritmi della fabbrica della Fiat¹⁹.

l'effetto delle loro parole, e delle loro azioni: sono sonnambuli, non malvagi" [Zolla 1959b: 22].

- 18 La Torino di Zolla presentata da Herling risultò interessante per il poeta emigrato negli Stati Uniti Józef Wittlin, che fece riferimento a questo punto della recensione in una lettera a Gustaw Herling del 17 giugno 1961: "Mi ha incuriosito molto il suo articolo su "Kultura" di maggio sul libro di Zolla. È un tema molto caro a me, anche se la Torino di Zolla mi sembra di essere una graziosa miniatura della 'mia' orribile New York" [AGHG, K. Wittlin J., in Herling-Grudziński 2013: 950].
- 19 Herling fa riferimento a questo frammento del romanzo: "Comunità di appestati, intrisi di sospetto che stanno tanto guardinghi da non usare neanche più dirsi cosa diversa da 2 più 2, 4, meno 3, uno, per 2, 2; la loro parlata è leziosa per eccesso di odio. Mangiano in ristoranti della Fiat, si muovono in automobili della Fiat, vanno ai campi di neve della Fiat, comprano frigoriferi della Fiat, villeggiano in alberghi della Fiat, fanno sport controllati dalla Fiat, respirano fuliggine della Fiat, seguono le venture della squadra della Fiat, vanno ai cinematografi della Fiat, leggono il giornale della Fiat, posto che non lavorino alla Fiat; e la Fiat non esiste, non ha un volto umano, fosse pure di tiranno, è un grafico, un pendolo, un

Il mondo di *Cecilia* è privo dei concetti del bene e del male, pieno di sonnambuli, che non sono in grado di considerare le conseguenze delle proprie azioni, come si diceva nel frammento di Kafka. Come osserva Herling, un romanzo costruito in questo modo, composto intorno a concetti e a osservazioni sociali, avrebbe potuto facilmente dileguarsi negli ambiti di una dissertazione tendenziosa, se non fosse stato per tre elementi che Zolla riesce a mantenere. Questi elementi sono: lo stile, il senso dell'umorismo e la distanza. Per questo "il tono della sua narrazione assomiglia a una lezione di un ittiologo munito di un lungo bastoncino che spiega agli ascoltatori in un acquario i comportamenti particolari delle diverse specie della fauna marina" [Herling-Grudziński 2013: 174]. Secondo Herling il pregio del romanzo risiede nell'umore con cui l'autore affronta i temi presentati, anche se talvolta il sorriso appare tra le lacrime.

Dopo la pubblicazione dell'articolo su "Kultura", il 13 maggio 1961, Gustaw Herling sollecita così Jerzy Giedroyc: "Le sarei grato se spedisse una copia dell'ultima «Kultura» a Zolla (gliel'ho promesso) – tanto più che anche Jeleński lo nomina nel suo articolo"²⁰. Konstanty Jeleński, infatti, in un suo articolo dedicato alla cultura di massa, pubblicato sempre su "Kultura" quello stesso anno, aveva fatto riferimento al saggio del sociologo francese Jean Duvignaud *Pour entrer dans le vingtième siècle* (1960) e, appunto, a *Eclissi dell'intellettuale* di Zolla. Jeleński parte dall'osservazione che le critiche della società di massa ed espressioni come "atomizzazione", "sradicamento", "anonimità" non nascono solo da presupposti intellettuali, ma sono piuttosto da considerarsi come una razionalizzazione di certi stati psicologici e emotivi [Jeleński 1961: 5]. Secondo Jeleński basta cambiare il lessico e sostituire "atomizzazione" con "individualizzazione", "sradicamento" con "liberazione dai vincoli atavici", "anonimità" con "libertà della vita privata", per ottenere un'immagine diversa della nostra epoca. Jeleński confronta i libri di Zolla e Duvignaud indicando varie tan-

moto perpetuo, un accecato alla noria, è la mente dei suoi innumerevoli servi che ti vedi per queste tetre strade" [Zolla 1961b: 76-77].

20 Lettera di Gustaw Herling-Grudziński a Jerzy Giedroyc del 13 maggio 1961, in Herling-Grudziński [2019b: 294]. Si tratta dell'articolo di Konstanty Jeleński, *O «kulturze masowej» inaczej* [Jeleński 1961].

genze tra i profili dei due autori (che hanno più o meno la stessa età e gusti letterari simili), sia tra le loro osservazioni (“hanno scritto apparentemente lo stesso libro” [Jeleński 1961: 6]). La differenza sostanziale, comunque, risiede, secondo Jeleński, nel fatto che Zolla prova avversione verso la propria epoca, mentre Duvignaud considera i tempi attuali pieni di speranza. Jeleński indica i lati positivi dell’accesso egualitario alla cultura e arriva alla conclusione che “basta riflettere sulle conseguenze della ‘cultura di massa’ in altri paesi per capire che *Eclissi dell’intellettuale* ha un carattere di un pamphlet locale” [Jeleński 1961: 8], legato alla specifica situazione italiana. In ogni caso l’articolo di Jeleński mostra come il fortunato saggio di Zolla del 1959, ebbe una certa eco anche tra gli intellettuali polacchi. Interessante, da questo punto di vista, anche l’intervento su *Eclissi dell’intellettuale* del sociologo e traduttore Marcin Czerwiński, pubblicato nel 1961 su “Przegląd Kulturalny” sotto il titolo *Antropologia negatywna* [Czerwiński 1961], che tenta un po’ forzatamente di mettere a confronto la critica alla cultura di massa di Zolla con il modello di cultura e di istruzione dei paesi socialisti, cercando di salvaguardare la validità di quel modello. Zolla allegherà un ritaglio di questa recensione alla sua lettera del 6 luglio 1961 e chiederà a Herling di aiutarlo a “decifrarla”.

4. Tracce di un’amicizia

Come mostra la corrispondenza che presentiamo qui di seguito, Gustaw Herling rimase in contatto con Elémire Zolla almeno fino al 1971. Dalla loro corrispondenza emergono sia aspetti amichevoli e personali, sia scambi intellettuali e reciproci consulto letterari. Non mancano neanche spunti interessanti, legati alle ricerche e agli interessi coltivati da Zolla in quel periodo. Nella sapida cartolina inviata da Canale Monterano nel settembre 1962, Zolla elogia l’italiano “bello e aspro” parlato dalla gente del posto e riferisce un curioso proverbio (“Uomo a cui fa notte / innanzi sera / degno di basto, / di bastone / e di galere”) che avrebbe desiderato inserire nel volume *Storia del fantasticare*, uscito due anni dopo, in cui avrebbe toccato il tema dei proverbi [Zolla 2015c: in particolare, 349]. E aggiunge anche una notazione antimoderna,

in linea con la sua critica alla civiltà di massa, che ormai invade anche i piccoli borghi come Canale Monterano: “Naturalmente già antenne coprono i tetti, i colori solari delle case sono sostituiti da vernici false, ai bambini fanno fare smorfiette da cartoni animati, si proietta «Psycho», eccetera”.

Le lettere consentono anche di chiarire meglio alcuni aspetti della storia editoriale delle opere di Herling in Italia. Dal carteggio si desume che la pubblicazione del racconto *Il secondo avvento* sulla rivista romana “Elsinore” nel 1965 [cfr. Herling 1965] (si veda in particolare la lettera del 10 luglio di quell’anno) fu fortemente voluta da Zolla, il quale non era solo un collaboratore della rivista ma segnalava spesso anche gli autori da prendere in considerazione. Nell’Archivio Herling è conservata anche una cartolina del 3 dicembre 1964 firmata da Roberto Calasso, Mario Bortolotto, Cristina Campo e dallo stesso Zolla in cui i tre dicono di “aspettare *Secondo Avvento*”²¹. Nella lettera del 10 luglio 1965, quando il numero di “Elsinore” che include *Il secondo avvento* era già stato stampato, Zolla suggerisce a Herling di spedirne una copia a Murena, fornendo l’indirizzo di quest’ultimo. Zolla allude all’esperienza (nel frattempo conclusasi) di “Elsinore” anche nell’ultima lettera a Herling tra quelle che si sono conservate, inviata il 4 gennaio 1970, in cui lo invita a collaborare alla sua nuova rivista “Conoscenza religiosa”, che aveva fondato nel 1969:

Da molto tempo non ci vediamo, purtroppo. Avrei voluto parlare della rivista, ma sono costretto a scrivergliene. Stavolta non è come *Elsinore*, che era in mano altrui e spero di garantirle miglior sorte, anche se il pagamento, essendo questa ‘a labour of love’ non può essere quello che vorrei. Insomma – veda se ha qualcosa da darmi – i suoi temi sono sempre così intonati al titolo. Inoltre, se vede per il mondo che Lei conosce cose che vadano bene, me le segnali.

Herling non avrà mai modo di collaborare a “Conoscenza religiosa”, anche se non si può escludere che abbia avuto un qualche

21 AGHG 523, n. 6: cartolina di Cristina Campo a Gustaw Herling-Grudziński del 14 dicembre 1964. Cfr. Ślarzyńska [2020: 228, 232].

ruolo di suggeritore per gli autori polacchi accolti nella rivista (come Zbigniew Herbert, Jacek Bocheński, Jacek Bierezin, Andrzej Mandalian)²².

C'è poi un ricordo riguardante Zolla su cui a Herling piaceva tornare, legato a un progetto mai realizzato di un'antologia delle dichiarazioni di certi scrittori italiani al tempo del regime fascista. Così Herling racconta questo aneddoto in un appunto del *Diario scritto di notte* del 15 maggio 1971, a circa vent'anni di distanza dal loro primo incontro:

E.Z. intendeva una volta preparare un'antologia delle schifezze che scrivevano sotto il regno dei fasci 'onoratori' (il termine preferito di Jerzy Stempowski) della parola italiana stampata, oggi considerati un ornamento della sinistra intellettuale, e prevalentemente quella radicale. Alla fine rinunciò a quell'impresa, avendo paura che i suoi colleghi letterati lo ammazzassero in qualche buio vicolo romano, ma mi lasciò guardare il suo archivio. Cosa e chi non ci si trovava! Quali cimeli di malignità e abominio! [Herling-Grudziński 2017: 45]²³.

- 22 Gli indici della rivista sono riportati in Zolla [2006: in particolare, 795-816].
- 23 Il ricordo dell'antologia-fantasma di Zolla riaffiora anche durante uno dei colloqui con Włodzimierz Bolecki a Dragonea. Il ricordo è sollecitato da una domanda di Bolecki riguardante il racconto di Herling *Il principe costante*. Herling racconta le circostanze in cui è venuto a sapere dell'antologia che Zolla stava preparando: "Quando mi sono stabilito in Italia, ho fatto amicizia con un giovane saggista italiano che con l'andar del tempo è diventato un personaggio illustre, uno scrittore molto interessante, un professore universitario. Si chiamava Elémire Zolla. Durante il mio soggiorno a Roma frequentavo casa sua, dove mi fermavo per un caffè. Un giorno mi ha fatto vedere un'antologia che aveva preparato, contenente i più spettacolari discorsi degli scrittori italiani degli anni del fascismo. Ebbene, ha deciso – ed era secondo me un'idea assai interessante – di comporre un'antologia dei discorsi degli illustri e famosi scrittori italiani del periodo fascista. Li ha trovati nei giornali, in diverse riviste e diversi libri, e me li ha fatti vedere in forma manoscritta come una cosa pronta per essere pubblicata. Era una cosa incredibilmente ripugnante. E non si trattava solo del fatto che gli stessi scrittori appoggiavano il fascismo, ma il modo in cui lo facevano era disgustoso, pacchiano, ripugnante, al di sotto della dignità. Era semplicemente una cosa sconvolgente. E non si tratta del fatto che quelli abbiano parlato come rispettosi fautori di Mussolini, si tratta dell'orribile, volgare stile in cui lo facevano. Mi ricordo per esempio uno scrittore che durante la guerra civile era stato l'inviato di un giornale romano in Spagna, il quale, descrivendo un'esecuzione di sei soldati repubblicani, la commentava in

Questo singolare progetto di antologia, che avrebbe potuto diventare una sorta di *Bouvard e Pécuchet* del periodo fascista, dovette colpire molto Herling, il quale ne parla a più riprese nelle sue interviste con Bolecki [Herling-Grudziński, Bolecki 2018: 299] e in varie altre occasioni²⁴. Zolla non realizzò mai l'antologia in questione, ma che si trattasse di un'idea interessante lo confermano certi successivi contributi di storici e giornalisti sullo spudorato trasformismo degli intellettuali ex-fascisti nell'Italia repubblicana (si pensi, per esempio, al fortunato volume di Mirella Serri, *I redenti*, uscito nel 2005 per Garzanti [Serri 2005]).

Herling menziona Zolla anche nell'incipit di un'altra intensa nota del *Diario scritto di notte*, datata 26 novembre 1977:

Elémire Zolla, intelligente critico italiano, ha scritto anni fa un saggio intitolato *Volgarità e dolore*. Non ricordo che l'ottimo titolo: ma dire che lo ricordo è poco: ci torno continuamente col pensiero. La contrapposizione tra volgarità e dolore contiene praticamente tutto quello che c'è da dire sulla nostra crisi [Herling 2019c: 466].

Come si vede, agli occhi di Herling, Elémire Zolla è rimasto sempre il critico delle opere giovanili pubblicate tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, come appunto *Volgarità e dolore*, del 1962, cosicché nel *Diario scritto di notte* non si

questo modo: «Oggi ho pranzato con appetito perché sono stato un testimone della fucilazione di sei comunisti spagnoli». Oppure un altro scrittore che dopo la campagna in Abissinia parla degli Abissini come di orribili, infimi vermi che finalmente possiamo calpestare con le nostre scarpe. Ero molto sconvolto da quello sfogliare. È durato forse due ore, allora non sono riuscito a guardare dappertutto. Ho aspettato la pubblicazione del libro. È passato un anno, sono passati due anni, e niente. Allora ho chiesto all'autore: «Perché? Che cos'è successo?». E lui con disarmante sincerità ha risposto: «Gentile signore, mi sono semplicemente spaventato. Sono venuti a sapere che stavo preparando quell'antologia e mi hanno detto che la pagherò con la mia testa in qualche buio vicolo romano» [Herling-Grudziński, Bolecki 2018: 15-16].

24 L'aneddoto sull'antologia degli scrittori fascisti torna con qualche minima variazione anche nel libro intervista G. Herling – T. Marrone [1995: in particolare, 71], e in uno degli interventi polemici rivolti all'arcivescovo Józef Życiński [Herling-Grudziński 1999].

trova nessun cenno ai saggi successivi di Zolla, caratterizzati da una sempre maggiore attenzione alle culture orientali. E questa divaricazione di interessi può forse spiegare l'allontanamento tra i due autori, della cui corrispondenza non si trova più traccia dopo il 1970.

Sta di fatto che per un arco di tempo non breve Gustaw Herling e Elémire Zolla coltivarono un intenso legame umano e intellettuale e si impegnarono per promuovere vicendevolmente le proprie opere, come testimoniato sia dalla corrispondenza sia dai reciproci scritti. La storia di questa amicizia non è soltanto un capitolo finora trascurato dei rapporti italo-polacchi, ma anche un momento affascinante della cultura europea del Novocento.

Elémire Zolla

*Lettere a Gustaw Herling-Grudziński (1957–1970)*²⁵

[1]²⁶

25 dicembre 57

Caro Herling,

Non so come fare a scusarmi. Le cose stanno così: ricevetti la sua cartolina che ero a letto e senza alcuno che mi curasse. Telefonai a Elena²⁷ chiedendole di avvertirla, scrivendo, che il libro era in mano a Elsa Morante.

Ora mi è tornato appena trovo qualcuno che mi vada a spedire il pacco Lei lo avrà. Io ancora non posso uscire (ma domenica arrivano miei amici da Torino quindi entro il 28 dovrebbe riceverlo).

Care cose a tutti e

auguri –

Elémire Zolla

25 Le lettere inedite di Elémire Zolla a Gustaw Herling-Grudziński qui riprodotte fanno parte dell'Archivio di Gustaw Herling, custodito presso la Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce". Le lettere consultate nel catalogo digitale della Biblioteka Narodowa, hanno la collocazione AGHG 534, 1-9 [Borysiak 2019]. Si è riprodotto esattamente il testo delle lettere, sciogliendo qualche abbreviazione.

Desideriamo ringraziare Marta Herling, responsabile dell'Archivio Gustaw Herling Grudziński, e Grazia Marchianò, curatrice del Fondo Scritti Elémire Zolla, per averci gentilmente concesso l'autorizzazione a pubblicare le lettere.

26 Lettera manoscritta a penna.

27 Elena Croce.

[2]²⁸

Roma, [15] marzo 1961

Caro Herling,

Ho chiesto ad un giovane, Roberto Calasso, conosciuto come allievo l'anno scorso²⁹, di occuparsi del Suo libro³⁰ per *Il Mondo*³¹. Ha già scritto un saggio, straordinariamente intelligente, che uscirà su *Paragone*³²; e mi incuriosisce la Sua reazione, non schematica come le altre, di persone ormai convertite in *slot-machines*. Elena ne ha parlato con Pannunzio³³, che è d'accordo.

Sono contento che la mia recensione le sia piaciuta³⁴, purtroppo lo spazio era breve; ma conveniva uscisse su un giornale abbastanza diffuso nelle uniche due regioni dove la gente ha l'abitudine di leggere.

Le raccomando di spedire il suo libro a Pietro Citati via Lanciani 74 Roma; ad Anna Banti, via Benedetto Fortini 30, Firenze; a Eugenio Montale, via Bigli 11, Milano; a Guido Piovene, piazza Belgioioso 2, Milano; a Mario Praz, via Giulia 147, Roma; sono in grado di leggerlo.

Ho saputo che verrà a Roma; la mattina sono sempre in casa a mezzogiorno: 394810.

Un affettuoso saluto dal Suo

Elémire Zolla

P.S. Se ha una copia ancora, la mandi al mio amico: H.A. Murena³⁵, San José 910, 70D, Buenos Aires. Argentina, che la conoscerà già, come redattore di SUR, ma che forse non conosce l'ultimo racconto.

- 28 Lettera manoscritta a penna su carta intestata: "Università degli Studi di Roma / Istituto di Letteratura Inglese / e Americana". La busta reca il timbro postale con la data del 15 marzo 1961.
- 29 Il giovane Roberto Calasso aveva seguito le lezioni di letteratura angloamericana che Zolla teneva in quegli anni all'Università di Roma "La Sapienza".
- 30 Il riferimento è a G. Herling, *Pale di altare* [Herling 1960].
- 31 La recensione di Calasso a *Pale di altare*, non uscirà su "Il Mondo", bensì su "Tempo Presente" [Calasso 1961a].
- 32 Zolla si riferisce a un saggio del giovane Calasso su Adorno [Calasso 1961b].
- 33 Mario Pannunzio era allora il direttore responsabile del "Mondo".
- 34 Zolla si riferisce alla propria recensione a *Pale di altare* [Zolla 1961a].
- 35 Lo scrittore argentino H.A. Murena (1923-1975): Zolla inserì una sua citazione come epigrafe nel suo romanzo *Cecilia o la disattenzione* [Zolla 1961b].

[3]³⁶

[Roma], 6 luglio 1961

Caro Herling,

Peccato non averla vista mentre passava per Roma. Ha mai ricevuto notizia da Giovanni Grazzini³⁷ che voleva scriverle per avere la sua collaborazione sulla Nazione?

Le mando questo ritaglio speditomi da Carocci³⁸, che non so decifrare³⁹. Quando ci vedremo mi dirà che cosa dice. Mi dispiace molto di non poter leggere la sua recensione⁴⁰, chissà che non venga tradotta da qualche rivista⁴¹ (Tempo Presente? Preuves? Sur?). Ha visto la recensione fatta dalla Guidacci⁴²? Un pù [*sic!*] shallow.

Un affettuoso saluto,

[Elémire Zolla]

- 36 Lettera dattiloscritta su carta intestata: “Università degli Studi di Roma / Istituto di Letteratura Inglese / e Americana”. In calce non è presente la firma.
- 37 Giovanni Grazzini (1925–2001), critico cinematografico fiorentino, a lungo collaboratore del quotidiano “La Nazione”.
- 38 Alberto Carocci (1904–1972), giornalista e scrittore, fondò, insieme a Alberto Moravia, la celebre rivista letteraria “Nuovi Argomenti”, a cui Zolla collaborava in quel periodo.
- 39 Zolla allega il ritaglio di un articolo in polacco, uscito nella rivista culturale “Przełąd Kulturalny” [Czerwiński 1961], con il titolo *Antropologia negatywna*. Si tratta di una recensione a *Eclissi dell’intellettuale* [Zolla 1959a], firmata da Marcin Czerwiński (1924–2001) – sociologo e traduttore di saggistica italiana e francese –, che sintetizza e discute le idee di Zolla sulla cultura di massa. Alla fine dell’articolo mette a confronto la banale cultura di massa dei paesi occidentali con la popolarizzazione della cultura nella Polonia socialista. In questa prospettiva la Polonia socialista si salverebbe dalla classica cultura di massa grazie al libero accesso all’istruzione superiore che rende possibile una più profonda partecipazione alla cultura.
- 40 Si tratta della recensione di Herling al romanzo *Cecilia o la disattenzione: Powieść o somnambulikach* [Herling 1961c].
- 41 In realtà la recensione di Herling a Zolla non fu mai tradotta, è ancora inedita in Italia.
- 42 Si tratta della recensione di Margherita Guidacci a *Pale d’altare* uscita, con il titolo *Lo scrittore polacco*, nel quotidiano “Il Popolo” il 26 maggio 1961 [Guidacci 1961]. Cfr. anche Ślarzyńska [2020: 226].

[4]⁴³

Canale-Monterano

Settembre 62

Caro Herling,

Qui a Canale ci sono cartelli con l'annuncio "Sfide di poeti a braccio", o molti tenzonano dicendosi – "tu, Medoro, tu Angelica", impersonando quello o questa e improvvisando perfette ottave. L'italiano è bello e aspro; qualche vecchia conosce serque di proverbi. Uno ne va difilato nel libro che sto scrivendo, "La storia dei modi di fantasticare"⁴⁴ – "Uomo a cui fa notte / innanzi sera / degno di basto, / di bastone / e di galere".

Naturalmente già antenne coprono i tetti, i colori solari delle case sono sostituiti da vernici false, ai bambini fanno fare smorfiette da cartoni animati, si proietta "Psycho", eccetera. E dire che la gente è cinica, benché bionda (fino ai 6 anni). Sono fatti esperti di etruscologia ed è tenuto in odio l'etruscologo che osò parlare di furti di tombe.

A presto, Elémire Zolla

- 43 Cartolina manoscritta. Sull'altro lato della cartolina si trova un'immagine di Canale Monterano. Al messaggio di Zolla seguono alcune righe autografe di Cristina Campo, la quale scrive a Herling che la storia di Canale, fondata all'epoca delle guerre napoleoniche e poi distrutta, le ha fatto tornare alla mente il suo racconto *La torre*.
- 44 Il titolo dell'opera diventò poi *Storia del fantasticare* (1964). Nel libro si citano effettivamente alcuni proverbi [cfr. Zolla 2015c: 349], ma non quello riportato nella cartolina.

[5]⁴⁵

19 XII 64

Caro Herling,

Da *Elsinore*⁴⁶ mi si telefona dicendo che hanno cercato invano il Picchio⁴⁷. Io ho consigliato di provare all'Università o all'Istituto polacco. Se Lei ha da consigliare loro il modo, sarà meglio scriverlo.

Qui le condizioni sono molto gravi, la madre di Vittoria⁴⁸ è in coma ed il padre è sempre immobile.

[6]⁴⁹

[s. d.]

Ho cercato invano il volume su Swift da Lei cercato. Ci sono altri, se Lei vorrà un giorno passare a guardarli.

Lei ricorda in quale testo si trova il cerimoniale religioso per l'allontanamento del lebbroso dalla comunità⁵⁰? Se ne ha notizia, me lo scriva subito. Grazie –

Un affettuoso saluto a tutti, anche da Vittoria, Elémire

45 Lettera manoscritta a penna.

46 Rivista mensile romana, diretta da Gaspare Barbiellini Amidei, di cui Zolla fu uno dei principali animatori.

47 Si tratta dello slavista Riccardo Picchio (1923–2011), allora professore incaricato nelle Università di Firenze e di Pisa.

48 Vittoria Guerrini (Cristina Campo).

49 Cartolina manoscritta in inchiostro blu, con l'intestazione: "Università degli Studi di Roma / Istituto di Letteratura Inglese / e Americana". Manca la data.

50 Si ricordi che un lebbroso è il protagonista dell'opuscolo di Françoise-Xavier De Maistre *Il lebbroso della città d'Aosta*, che Herling inserisce, riscrivendolo alla sua maniera, all'interno del proprio racconto *La torre*.

[7]⁵¹

[Roma], 10 luglio 1965

Caro Herling,

Le vorrei ricordare di spedire una copia di “Elsinore” con il
*Secondo Avvento*⁵² a

H.A. Murena

San José 910 7D

Buenos Aires (posta aerea)

Un affettuoso saluto dal

Suo

Elémire Zolla

[8]⁵³

28 XII 66

Caro Herling,

Vedo da un appunto che il Bomarzo⁵⁴ uscì il 27 marzo 1962 su
Il Mondo. C'è dentro un errore (un “saranno dominati” invece
di “domineranno”).

A metà febbraio ci rivediamo?

Spero molto. Un affettuoso augurio, anche da Vittoria, a Lei
ed a Lidia⁵⁵.

Elémire Zolla

- 51 Lettera manoscritta a penna. Sulla busta è impresso il timbro postale: “Roma Ferrovia 14-7-65”.
- 52 Si tratta del racconto di Herling *Il secondo avvento*, pubblicato su “Elsinore” nel 1965 [Herling 1965].
- 53 Lettera manoscritta a penna.
- 54 Si tratta del saggio di Zolla, *Bomarzo: il santuario neoplatonico*, “Il Mondo”, 27 marzo 1962 [Zolla 1962].
- 55 Lidia Croce.

[9]⁵⁶

4 I 70

Caro amico,

Da molto tempo non ci vediamo, purtroppo. Avrei voluto parlare della rivista, ma sono costretto a scrivergliene. Stavolta non è come *Elsinore*, che era in mano altrui e spero di garantirle miglior sorte, anche se il pagamento, essendo questa ‘a labour of love’ non può essere quello che vorrei. Insomma – veda se ha qualcosa da darmi – I suoi temi sono sempre così intonati al titolo. Inoltre, se vede per il mondo che Lei conosce cose che vadano bene, me le segnali. C’è qualcosa di nuovo di Shatzki [*sic*]⁵⁷, ad esempio?

Se non ha ancora visto la rivista, chieda alla Nuova Italia di Napoli l’ultimo numero a nome mio – è la maniera più rapida.

Un affettuoso saluto anche da Vittoria

Elémire

56 Lettera manoscritta a penna su carta intestata: “conoscenza religiosa / Rivista Trimestrale diretta da Elémire Zolla / Direzione Redazione Amministrazione / La Nuova Italia Editrice, Piazza Indipendenza 29 / 50100 Firenze / Telefono 489.606”.

57 Si tratta probabilmente del sociologo polacco Jerzy Szacki (1929–2016).

Bibliografia

- Borysiak Joanna (2019) (a cura di), *Katalog Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Bufacchi Emanuela (2010), *Elena Croce e "Lo Spettatore Italiano"*, "L'Acropoli", IX, n. 3, pp. 276-326.
- Calasso Roberto (1961a), *Lebbra e solitudine*, "Tempo Presente", a. VI, n. 4-5, aprile-maggio 1961, pp. 370-372.
- Calasso Roberto (1961b), *Th. W. Adorno, il surrealismo e il mana*, "Paragone", n. 138, pp. 9-24.
- Campo Cristina (1987), *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano.
- Campo Cristina (1998), *La torre e l'isola*, in: Ead., *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano, pp. 75-81.
- Cataluccio Francesco Matteo (2019), *La trappola di un mondo a parte*, in: Gustaw Herling, *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di Krystyna Jaworska, con un saggio introduttivo di Włodzimierz Bolecki e uno scritto di Goffredo Fofi, Mondadori, Milano, pp. 1517-1537.
- Cavallera Hervé A. (2011), *Elémire Zolla: la luce delle idee*, Le Lettere, Firenze.
- Cecchetti Valentino (2008), *Autobiografia e biografia dell'organizzatore culturale (1957-1968). Sui primi anni romani di Elémire Zolla*, "Sincronie", n. 24, pp. 231-238.
- Craveri Piero (2015), *Riflessioni e testimonianze*, in: Dall'"Europa illegale" all'Europa unita. Gustaw Herling-Grudziński: L'uomo, lo scrittore, l'opera, a cura di Marta Herling, Luigi Marinelli, Accademia Polacca delle Scienze, Roma, pp. 197-200.
- Czerwiński Marcin (1961), *Antropologia negatywna*, "Przeгляд Kulturalny", n. 19, 11 maggio, p. 3.
- Guidacci Margherita (1961), *Lo scrittore polacco*, "Il Popolo", 26 maggio.
- Herling Gustaw (1959), *La torre, traduzione di Dario Staffa*, "Tempo Presente", n. 1, pp. 21-36.
- Herling Gustaw (1960), *Pale di altare*, traduzione di Dario Staffa e Pier Francesco Poli, Silva, Milano.
- Herling-Grudziński Gustaw (1961c), *Powieść o somnambulikach*, "Kultura" 1961, n. 5 (163), pp. 139-143.
- Herling Gustaw (1965), *Il secondo avvento*, traduzione di Marianna Lenzi, "Elsinore", n. 14-15, pp. 5-25.
- Herling Gustaw, Marrone Titti (1995), *Controluce*, postfazione di Sergio Romano, Tullio Pironti Editore, Napoli.
- Herling-Grudziński (1999), *Dwie zmory na literę „i”*, "Więź", n. 2 (484), [consultato il 17 aprile 2020], <https://tinyurl.com/34ka2m7a>.

- Herling-Grudziński Gustaw (2013), *Powieść o somnambulikach*, in: Gustaw Herling-Grudziński, *Dziela zebrane*, a cura di Włodzimierz Bolecki, vol. 3: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze Radia Wolna Europa 1955–1967*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, pp. 170-174.
- Herling-Grudziński Gustaw (2017), *Dziela zebrane*, a cura di Włodzimierz Bolecki, vol. 7: *Dziennik pisany nocą*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2018), *Dziennik 1957–1958*, a cura di Włodzimierz Bolecki, Marta Herling, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (2018), *Rozmowa 1: Księżę Niezłomny*, in: G. Herling-Grudziński, *Dziela zebrane*, a cura di Włodzimierz Bolecki, vol. 11: *Rozmowy w Dragonei, Rozmowy w Neapolu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling Gustaw (2019a), *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di Krystyna Jaworska, con un saggio introduttivo di Włodzimierz Bolecki e uno scritto di Goffredo Fofi, Mondadori, Milano.
- Herling-Grudziński Gustaw (2019b), *Dziela zebrane*, a cura di Włodzimierz Bolecki, vol. 12: *Jerzy Giedroyc. Korespondencja*, vol. 1: *1944–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling Gustaw (2019c), *Diario scritto di notte*, traduzione di Donatella Tozzetti, in: Id., *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di Krystyna Jaworska, con un saggio introduttivo di Włodzimierz Bolecki e uno scritto di Goffredo Fofi, Mondadori, Milano, pp. 351-1105.
- Herling Marta (2019) *Cronologia*, in: Herling Gustaw (2019), *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di Krystyna Jaworska, con un saggio introduttivo di Włodzimierz Bolecki e uno scritto di Goffredo Fofi, Mondadori, Milano, pp. xcv-clx.
- Janouch Gustav (1952), *Colloqui con Kafka*, traduzione di Ervino Pocar, Martello, Milano.
- Jaworska Krystyna (2019), *Apparati di commento e notizie sui testi*, in: Gustaw Herling, *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di Krystyna Jaworska, con un saggio introduttivo di Włodzimierz Bolecki e uno scritto di Goffredo Fofi, Mondadori, Milano, pp. 1511-1642.
- Jeleński Konstanty (1961), *O «kulturze masowej» inaczej*, "Kultura", n. 5 (163), pp. 3-12.

- Marchianò Grazia (2006), *Elémire Zolla. Il conoscitore di segreti. Una biografia intellettuale*, Rizzoli, Milano.
- Marchianò Grazia (2012), *Elémire Zolla. Il conoscitore di segreti. Una biografia intellettuale*, nuova edizione, Venezia, Marsilio.
- Marchianò Grazia (2015), *Introduzione*, in: Elémire Zolla, *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di Grazia Marchianò, Marsilio, Venezia, pp. 11-26.
- Morelli Lorenzo (2019), *Elémire Zolla. Tradizione e critica sociale*, prefazione di Luciano Pellicani, Historica, Roma.
- Pertignani Sandra (2012), *Addio a Roma*, Neri Pozza, Venezia.
- Ronchey Silvia (2002), *Il vero Elémire Zolla ve lo racconto io [intervista con Grazia Marchianò]*, "Sette", 27 giugno.
- Serri Mirella (2005), *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Garzanti, Milano.
- Ślarzyńska Małgorzata (2020), *Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia*, "Italica Wratislaviensia", n. 11(1), pp. 215-233.
- Śniedziewska Magdalena (2019), "Osobiste sprawy i tematy". *Gustaw Herling wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej*, IBL PAN, Warszawa.
- Zolla Elémire (1956), *Minuetto all'inferno*, Einaudi, Torino.
- Zolla Elémire (1959a), *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, Milano.
- Zolla Elémire (1959b) (a cura di), *I moralisti moderni*, introduzione di Alberto Moravia, Garzanti, Milano.
- Zolla Elémire (1960) (a cura di), *La psicanalisi*, Garzanti, Milano.
- Zolla Elémire (1961a), *La catena dei mali*, "La Gazzetta del Popolo", 14 marzo.
- Zolla Elémire (1961b), *Cecilia o la disattenzione*, Garzanti, Milano.
- Zolla Elémire (2004), *Minuetto all'inferno*, con introduzione di Grazia Marchianò, Arago, Torino.
- Zolla Elémire (2006), *Conoscenza religiosa: scritti 1969-1983*, a cura di Grazia Marchianò, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Zolla Elémire (2015a), *Eclissi dell'intellettuale [1959]*, in: Id., *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di Grazia Marchianò, Marsilio, Venezia, pp. 33-191.
- Zolla Elémire (2015b), *Volgarità e dolore [1962]*, in: Id., *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di Grazia Marchianò, Marsilio, Venezia, pp. 207-310.
- Zolla Elémire (2015c), *Storia del fantasticare [1964]*, in: Id., *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a cura di Grazia Marchianò, Marsilio, Venezia, pp. 311-532.

Raoul Bruni, Małgorzata Ślarzyńska

Traces of a Friendship. Gustaw Herling-Grudziński and Elémire Zolla

The aim of this article is to show the relationship between Gustaw Herling-Grudziński and Elémire Zolla through their letters, until now unpublished, kept in the Archive of Herling-Grudziński in Naples. The letters sent to Herling-Grudziński by Zolla are published here for the first time. The literary relation between the two writers and intellectualists can also be traced in Zolla's review of Herling-Grudziński's volume of short stories *Pale d'altare*, translated into Italian and published in Italy, as well as in Herling's-Grudziński review of Zolla's novel *Cecilia o la disattenzione*.

Keywords: Gustaw Herling-Grudziński; Elémire Zolla; correspondence.

Raoul Bruni – professore associato di Letteratura italiana all'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia. Ha pubblicato, tra l'altro, i volumi *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos* (Aragno 2010) e *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo* (Le Lettere 2014). Ha curato la riedizione di due opere di Papini (*Opera prima*, San Marco dei Giustiniani 2008 e *Cento pagine di poesia*, Quodlibet 2013), e degli scritti leopardiani di Giuseppe Rensi (*Su Leopardi*, Aragno 2018) e Adriano Tilgher (*La filosofia di Leopardi e altri scritti leopardiani*, Aragno 2018). Oltre che a varie riviste accademiche, collabora con "Alias", "L'Indice" e altri periodici cartacei e on-line.

Małgorzata Ślarzyńska – ricercatrice di Letteratura italiana all'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia. È autrice di due monografie: una sulla presenza degli italiani in Polonia sotto il regno dell'ultimo re polacco (*Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności*, 2012), l'altra dedicata alla traduzione della letteratura italiana contemporanea nella Repubblica Popolare di Polonia *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na Świecie"* (2017), e di numerosi articoli. I suoi interessi di ricerca riguardano soprattutto la storia e la teoria della traduzione letteraria, la letteratura contemporanea italiana e polacca, e gli studi comparati sui rapporti italo-polacchi.

Andrea Schembari

Istituto di Letteratura e Nuovi Media, Università di Stettino

Maestri del dissenso: Leonardo Sciascia e la lezione degli scrittori polacchi

1. Dissentire e/è testimoniare

Fin dalla pubblicazione del fondamentale studio di Ricciarda Ricorda sulla “retorica della citazione” [Ricorda 1977], la trama intertestuale della scrittura di Leonardo Sciascia ha offerto agli studiosi un fecondo campo di indagine, e ha favorito in modo particolare lo sviluppo di una bibliografia critica dedicata alle intersezioni di quella scrittura con la letteratura europea di ogni tempo. Se il lavoro di scavo è stato inizialmente rivolto soprattutto agli assi portanti della letteratura francese [cfr. Della Terza 1990; Simonetta 1996; Bosco 1999; Morrison 2009] e spagnola [Tedesco 1989 e 1991, Manganaro 1990, Gioviale 2000], più di recente l’attenzione si è spostata su culture e tradizioni letterarie di altre regioni, dalla Svizzera [cfr. Martinoni 2011] alla Jugoslavia [cfr. Ricorda 2015], dalle aree di lingua tedesca [cfr. Fontana, Pupo 2019] agli scrittori russi [cfr. Nocera 2020].

Come per tempo segnalato [cfr. Ferraro 1993 e Kazana 1997] la mappa storica e letteraria d’Europa su cui Sciascia si è orientato per la propria scrittura, ha incluso anche la Polonia e i suoi autori, cui lo scrittore – si può già affermare – ha fatto ricorso come a un paradigma espressivo del dissenso politico, culturale,

o etico. Prima di avviare una ricognizione dei *loci* sciasciani su cui verificare l'assunto, può essere però utile ricordare un episodio. Nel marzo del 1964 Leonardo Sciascia visitò a Roma, presso la Galleria dell'Obelisco di Irene Brin e Gaspero Del Corso, la mostra del pittore polacco Marian Warzecha. Negli stessi giorni Laterza pubblicava *Morte dell'inquisitore*, il saggio di inchiesta storica che lo scrittore dedicò al frate Diego La Matina, suo conterraneo, arso vivo dal tribunale della Santa Inquisizione nel 1658. La coincidenza suggerì a Sciascia l'incipit di una nota per il quotidiano "L'Ora" di Palermo:

C'erano molte signore e letterati e pittori: ma di colpo, tra i quadri del Warzecha, io mi sono sentito come doveva sentirsi il vecchio Pitrè tra le mura del carcere del Palazzo Chiaramonte, nei mesi che vi passò a decifrare le scritte dei prigionieri. Perché il mondo di Warzecha [...] era proprio quello su cui Pitrè si era chinato attento e pietoso: il mondo del carcere, il mondo dell'inquisizione [...]. Benché nella presentazione del catalogo non se ne facesse menzione, non c'era dubbio che i quadri di Warzecha ossessivamente ripetessero i graffiti e le scritte di un carcere. I dati di una particolare esperienza venivano così *portati fuori*, di fronte a coloro che si credevano liberi: e assurgevano a significato di una condizione ancora, e per tutti, attuale. Un avviso, un ammonimento [Sciascia 1991: 6].

Non sono molte le notizie biografiche disponibili su Marian Warzecha, pittore e scenografo nato a Cracovia nel 1930, che esordì giovanissimo dedicandosi sin dagli inizi alla tecnica del *collage*, sviluppata con l'utilizzo di supporti cartacei tratti da vecchi volumi e stampe, di forme e colori disposti secondo rigorosi rapporti di proporzione e di evidente effetto geometrico. In una intervista del 2018 per il *Muzeum Sztuki Współczesnej* di Cracovia, l'artista non fa particolari accenni a una eventuale e sofferta condizione di controllo da parte delle autorità;¹ e in effetti, il pieghevole della

1 In un passaggio dell'intervista, Warzecha si limita a ricordare che – giovane studente dell'*Akademia Sztuki w Krakowie* – ebbe difficoltà a trovare supporto

presentazione della mostra non accenna ad alcuna dimensione carceraria o inquisitoriale nella produzione dell'artista. Ma un passaggio del breve testo (tra altri – a dire il vero – piuttosto concettosi e allusivi) esplicita due elementi che devono avere suggerito quella analogia allo scrittore:

Warzecha ci presenta questi suoi diari di meditazione che [...] posseggono tutti gli attributi di una vera avanguardia e di una piena coscienza [...]. Mi sembra che Warzecha parta da un problema filosofico a priori come testimonianza della esistenza che lui cerca, scegliendo come bersaglio delle sue ricerche un invincibile e patetico specchio – *il tempo* [...]. Sembra quasi che Warzecha si opponga e si vendichi dell'inesorabile, legando con gesto inventivo e superbo il tempo; lo irrazionalizza e lo concentra evocando i documenti del passato, lasciando l'impronta del segno dell'attualità [Drago 1964].

Manipolare e comporre i lacerti dei documenti del passato, secondo forme e colori regolari e armonici, serviva a sterilizzare l'effetto dissipatore e mistificatore del tempo, a sottoporlo a una nemesi necessaria e continua, cui l'artista chiamava a partecipare il pubblico; un approccio ermeneutico ed espressivo non dissimile da quello operato da Sciascia, specie in quegli anni Sessanta, per cui la necessità di una scrittura che sia anche nemesi delle storture del tempo, del passato, passava per il riutilizzo dei documenti della Storia, e assumeva la forma di un manifesto etico:

Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura trova strazio o riscatto. E direi che il documento

e incoraggiamento per la scelta di specializzarsi nella tecnica del collage, per il timore dei docenti di attirare l'attenzione delle autorità; in un altro parla delle sue prime mostre, alludendo con molta noncuranza al fatto che sì, i rappresentanti del partito presenziavano perché dovevano, ma non avevano granché da indagare: anche perché nulla comprendevano [cfr. Warzecha 2018].

mi affascina – scrittura dello strazio – in quanto entità nella scrittura, nella mia scrittura, riscattabile [Sciascia 1987: XIII].

A quell'altezza, le vicende storiche e gli autori della Polonia “eroica e sventurata” [Sciascia 2012: 96] avevano tuttavia già tramato *La morte di Stalin*, il racconto incentrato sulla figura del ciabattino Calogero Schirò, che vive nella venerazione di Stalin e attraversa – tra angustie, delusioni e illusioni – le contraddittorie vicende storiche che vanno lentamente demolendo l'immagine del suo idolo: dal patto Molotov-Ribbentrop del 1939 alla divulgazione del rapporto di Nikita Chruščëv, nel 1956, che diede avvio al processo di destalinizzazione in Unione Sovietica e nei paesi satelliti.

La riscrittura mentale e quotidiana della propria mitografia di Stalin, a controcanto della scoraggiante cronaca quotidiana, induce il protagonista a costruirsi una propria verità, fatta di ipotesi e supposizioni sulle future (e sempre imminenti) mosse decisive del suo eroe: che, dal canto suo, interviene personalmente a rincuorarlo, a dargli la giusta spiegazione e interpretazione dei fatti e delle vicende politiche che tanto lo affannano: “[...] non era la prima volta che vedeva Stalin in sogno, e dai fatti era poi risultata la verità del sogno. Niente di soprannaturale, si capisce: Stalin pensava e in sogno lui riceveva quel pensiero, anche gli scienziati lo ammettono” [Sciascia 2012: 94]. La cruda realtà tormenta però Calogero, incarnata dai ragionamenti che gli oppone, durante le conversazioni che si tengono nella sua bottega, l'arciprete del paese. Ed è qui che le tristi e note vicende polacche, di quel 1939, si materializzano nella pagina di Sciascia:

Intanto Hitler si mangiava la Polonia, il suo esercito si muoveva come uno schiaccianoci, la Polonia di colpo frantumata, la Polonia marcia di latifondismo, pensava Calogero, l'eroico popolo polacco, quei marci latifondisti che guidavano cariche di cavalleria contro i carri armati di Hitler, tutta la Polonia con un solo grande cuore, viva la Polonia eroica e sventurata. Gli veniva voglia di mettersi a gridare in piazza “viva la Polonia” e piangeva leggendo le corrispondenze di guerra, anche i giornalisti fascisti parevano commossi quando scrivevano della

Polonia che moriva, uno di loro scrisse sulla caduta di Varsavia un pezzo che Calogero ritagliò dal giornale e conservò nel portafoglio. Quando la Russia si mosse a prendere la sua parte di Polonia l'arciprete si rifece vivo, si appoggiò alla porta e disse "tu dovresti saperlo l'inno di Mameli" e Calogero non capì dove volesse andare a parare, lo sapeva l'inno di Mameli, non lo ricordava tutto ma ce l'aveva in un libro. E l'arciprete disse "leggilo, dove dice 'il sangue polacco bevè col cosacco' metti un bel pensierino sopra, quello che la coscienza ti detta". [Sciascia 2012: 96].

Non si deve fare troppo sforzo per riportare il sentimento del calzolaio a quello dello scrittore, che paragonava il dolore provato per l'accordo tra la Germania nazista e l'Unione Sovietica a quello della perdita del fratello Giuseppe:² e sembra di vederlo, il giovane studente Sciascia, che ritaglia quel reportage e lo custodisce con cura nel portafoglio. A differenza del suo personaggio d'invenzione, tuttavia, per lo scrittore quel momento fu l'inizio di un percorso di liberazione, di un affrancamento dalle costrizioni ideologiche di partito: una scelta di indipendenza che contraddistinguerà la sua vita intellettuale e politica.

Anche il tormentato e tetragono sistema di auto-convincimento di Calogero sembra vacillare alle notizie che giungono dal fronte di guerra, senza che questo faccia però mai sorgere il dubbio provvidenziale, la benefica contraddizione che conduca a un ripensamento delle proprie posizioni. Nemmeno quando l'autore presta al suo personaggio le parole della grande letteratura, che potrebbero condurlo a dissentire innanzitutto da se stesso. Alla morte di Stalin, nel pieno dello smarrimento personale e politico, Calogero sente infatti immediata la necessità di trovare una giustificazione anche storica alla figura del suo mito, cercando appiglio nella sua modesta (ma non mediocre) cultura, e svolgendo un ragionamento che mescola fede e giustizia sociale:

2 "«Ha avuto grandi dolori?». «La morte di mio fratello e, in un altro ordine di cose, il patto Ribbentrop-Molotov» [Biagi 1973: 3].

Il giudizio della storia, ora. Ma Stalin era la storia stessa. Il giudizio di Dio. Ammettiamo che ci sia Dio, che tenga il libro nero e il libro bianco, che abbia in mano la bilancia della giustizia. E Stalin che cosa ha dato se non giustizia? E agli uomini cui non poteva giungere a dare giustizia non dava forse speranza? Fede speranza carità. No, niente carità: fede e speranza. E giustizia. Aveva spremuto dolore dagli uomini Stalin; aveva camminato col passo della rivoluzione, il passo della violenza e del sangue; ma una rivoluzione deve essere rivoluzione, Cristo che era Cristo portava una parola nuova che grondava sangue, Calogero aveva letto il *Quo vadis?*, quella gente non ammazzava ma si faceva ammazzare, ed era la stessa cosa [Sciascia 2012: 113].

A riprova della necessaria e cruenta violenza insita in ogni rivoluzione, Calogero Schirò richiama dunque l'esempio dello sconvolgimento portato nella Storia dalla venuta e dal messaggio di Gesù Cristo: e il tramite di questa analogia gli viene offerto dalla lettura del *Quo Vadis?* di Henryk Sienkiewicz.³ La citazione implicita rivela un atteggiamento di dissenso da vivere, si potrebbe dire, come testimonianza di una fede, da attestare e mettere alla prova del divenire storico con il proprio esempio e la propria dignità umana, per poi esserne plasticamente una prova e una dimostrazione, limpida ed evidente.

Il richiamo (il primo a uno scrittore polacco che si incontra in un testo di Sciascia) è qui usato forzatamente dal personaggio per sostenere lo sforzo di razionalizzare la propria illusione; ma *Quo vadis?* tornerà invece e ancora nella storia intellettuale dello scrittore, confermando con una precisa scelta lessicale l'interpretazione

- 3 E valga, a provare la coerenza intrinseca del ragionamento di Sciascia-Calogero, il seguente passo tratto dal romanzo, in cui l'apostolo Pietro si rivolge ai Romani: «Voi seminate nel pianto e raccogliete nella gioia. Perché temete la potenza del male? Sulla terra, su Roma, sulle mura della città, sta il Signore che è in voi. Le pietre saranno bagnate di lacrime, la sabbia immersa nel sangue, le vallate piene dei vostri corpi, ma io dico che voi sarete vittoriosi. Il Signore si avvanza alla conquista della città del delitto, dell'oppressione e dell'orgoglio, e voi ne siete le sue legioni. Egli ha redento col suo sangue e coi suoi spasimi i peccati del mondo; così egli vuole che voi redimiate col martirio e col sangue questo nido di nequizia. Questo egli annuncia per la mia bocca» [Sienkiewicz 1915: 214-215].

qui proposta del dissenso da vivere come testimonianza. Nel 1982, infatti, il romanzo comparve nella collana “La memoria” della casa editrice Sellerio. Come spesso avveniva, Sciascia scrisse di proprio pugno (senza firmarsi), il risvolto di copertina. Ed eccone la prima parte, molto significativa:

Questo libro, che ebbe intensa e lunga popolarità fin dal suo apparire (1894-96: e la prima traduzione italiana – di Federico Verdinois – è del 1899) [...] si ristampa oggi per una duplice sollecitazione. È un libro cristiano, di un cristianesimo vissuto, di un cristianesimo «testimoniato», di un cristianesimo non facilmente e comodamente professato. Ed è un libro polacco, di una Polonia oggi in condizioni non molto diverse di quelle in cui si trovava al momento in cui Sienkiewicz lo concepiva e scriveva. È un libro – cristiano e polacco – di pace, di libertà [...]. È il libro di una causa – polacca e umana – ancora oggi terribilmente attuale [Nigro 2003: 110].

La pubblicazione del romanzo aveva dunque una duplice funzione, per lo scrittore (che dal portato etico del cristianesimo delle origini si sentiva profondamente coinvolto):⁴ ripubblicare *Quo vadis?* gli permetteva di proseguire la sua inquieta e personale ricerca di fede (“la religione va vissuta giorno per giorno, in conflitto con noi stessi, e anche dolorosamente; non è passiva accettazione di una verità una volta per tutte rivelatasi e in cui credere soltanto attraverso atti di routine” [Sciascia 1979: 64]), e gli offriva l’occasione di gettare un ponte tra l’infelice vicenda umana e spirituale delle prime comunità cristiane e le forme di controllo, oppressione e censura messe in atto dal regime sovietico nei paesi del blocco comunista.

4 Alle ripetute occasioni in cui lo scrittore ammise di sentirsi cristiano e di vivere cristianamente, va senz’altro ricordata questa dichiarazione: “Leggo i vangeli; e anche spesso. Ne tengo una copia in città, a Palermo, e l’altra nella casa di Racalmuto: a portata di mano. Non c’è quasi giorno che non li riprenda [...]. [È] una regola, ormai. Qualcosa come dar corda all’orologio perché non lo si trovi fermo l’indomani” [Messori 1987: 20].

Una simile analogia storica, altrettanto luminosa e pertinente, era stata proposta (sin dal titolo) nel 1969, per un testo al quale Sciascia era particolarmente legato:⁵ *Recitazione della controversia liparitana, dedicata ad A.D.*, dove le iniziali puntate, com'è noto, si riferiscono ad Alexander Dubček, il leader della Primavera di Praga (conclusasi con l'ingresso dei carri armati russi nella capitale cecoslovacca, nell'agosto 1968). Il giudizio sul presente politico europeo (in questo caso la fine dell'eterodossa esperienza praghese del "socialismo dal volto umano" e la destituzione di chi la guidò, poste in essere dall'ortodossia della chiesa comunista sovietica) veniva dunque proposto attraverso il filtro dell'analogia storica con un tentativo di conduzione razionale del governo della chiesa cattolica nella Sicilia di primo Settecento (tentativo operato da un gruppo di giudici ed ecclesiastici dissenzienti che spesso, nel testo, si richiamano appunto ai valori del cristianesimo delle origini).⁶

Con la riproposta di *Quo vadis?*, Sciascia volle così richiamare l'attenzione dei lettori italiani sul tempo presente della popolazione polacca, in quel preciso e determinante momento storico. Nella visione dello scrittore siciliano, la Polonia del 1896 e la Polonia del 1982 si saldavano in un unico esempio di identità negata e di oppressione (per opera dell'occupazione imperiale russa, prima, e del controllo sovietico, in seguito).⁷ Allo stesso tempo, lo

- 5 "La commedia dovevo scriverla, era una trama che mi ossessionava" [Lombardo 2008: 101]: così scriveva Sciascia all'agente letterario Erich Linder nel settembre 1969.
- 6 Quanto Sciascia tenesse a quella dedica, e ai significati ad essa sottesi, si può rilevare da un altro passo della lettera già citata al suo agente letterario Linder: "[...] mi pare di aver trovato un buon titolo: *Recitazione della controversia liparitana, dedicata ad A.D.* È sufficientemente incomprensibile, ma spero che lettori e spettatori capiscano che è dedicata a Dubček" [Lombardo 2008: 108]. Anche la lettera di accompagnamento delle bozze definitive, inviate alla casa editrice Einaudi, ne conferma la fondamentale importanza: "Ti raccomando il titolo: "dedicata ad A.D." ne fa parte, e in copertina e sul frontespizio va con lo stesso corpo della *Recitazione della controversia liparitana*. Assolutamente" [Sciascia 2012: 1982].
- 7 È il caso di notare che appena l'anno prima, nel maggio 1981, sulla rivista polacca "Literatura na Świecie" era apparsa la traduzione de *La morte di Stalin*: a quell'altezza le proteste e le manifestazioni popolari guidate dal sindacato libero Solidarność raccoglievano ormai milioni di lavoratori, e il racconto dell'illusione del

scrittore-editore confermava la sua più che compiuta liberazione dal giogo dell'ideologia, che lo aveva portato per tempo ad assumere posizioni sempre più ferme e indipendenti, ispirate da un onesto e doveroso pensiero divergente.

2. La contraddizione *illuminista*: Sciascia tra Brandys e Jerzy Lec

Con *La morte di Stalin* e la creazione di un piccolo antieroe illuso e sconfitto dalla Storia, Sciascia marcava dunque il proprio distacco dalle ideologie,⁸ con segni di determinata consapevolezza e ironica leggerezza: cifre di un dissenso che lo scrittore non declinò mai nel senso estremo di un'opposizione assoluta, indifferenziata, respingente; piuttosto nell'accezione di una intatta e cosciente libertà del giudizio critico, da esercitare con indipendenza e assertività nella scrittura come nell'impegno politico.

Era un'impostazione affine ma non pienamente assimilabile a uno scrittore come Kazimierz Brandys, che incarnò il dissenso nelle sue forme più plastiche e tangibili dell'esilio volontario e dell'opposizione intellettuale, dopo una vicenda personale certo più dolorosa, lenta e accidentata di quella di Sciascia.⁹ Dopo il rapporto Chruščëv del 1956 e la denuncia dei crimini staliniani, la fede di Brandys nel comunismo non vacillò, anche se lo scrittore cominciò a recepire le distanze crescenti che separavano gli ideali dalle ottuse e soffocanti burocrazie di regime: finché, nel 1966, non decise di uscire dal PZPR (il Partito Operaio Unificato Polacco).

Se *La morte di Stalin* (pubblicato nel 1958, ma già pronto nell'estate del 1956 [cfr. Sciascia 2012: 1721]) è la cronaca della reazione

ciabattino Calogero offriva un emblematico *exemplum* a quanti ancora esitavano sulle posizioni da assumere [cfr. Schembari 2017].

- 8 Già esplicitato in un passaggio dell'introduzione a *Le parrocchie di Regalpetra*: "Con queste pagine non metto una bandiera rossa al pianterreno: non saprei goderne l'effetto dalla terrazza; né, restando al pianterreno, potrei salutarla con fede" [Sciascia 2014: 13].
- 9 Ma vale la pena di menzionare un'affermazione di intenti di Sciascia, raccolta dalla giornalista Julia Dobrovolskaja, e decisamente in sintonia con le scelte di tanti scrittori dell'Est europeo in dissenso con il regime sovietico: «Se dovessi trovarmi in uno stato di non libertà, emigrerei!». Fu la prima e ultima volta che sentii un italiano pronunciare una frase simile" [Dobrovolskaja 2006: 217].

disorientata ma ancora tenacemente illusa dei comunisti italiani seguita alla divulgazione del rapporto, il romanzo *Matka Królów* (*La madre dei Re*) certifica il sorgere dei primi segnali di incertezza da parte dei comunisti polacchi post-staliniani “tra il marzo 1956 e il marzo 1957, dodici mesi nei quali girò, insieme al sole, il modo dei comunisti di considerare sé stessi” [Rossanda 1987: 225]: un’incertezza non ancora ideologica, ma figlia di un’insofferenza crescente alle dinamiche sociali dettate dall’ideologia.

Soltanto venticinque anni dopo, sorpreso all’estero dalla legge marziale decretata il 13 dicembre 1981 dal generale Jaruzelski,¹⁰ Brandys scelse la via dell’esilio, stabilendosi definitivamente a Parigi: quando, però, era già ben altro scrittore rispetto a quello de *La madre dei Re*. Ormai libero dal giogo estetico e ideologico del realismo socialista (di cui era stato efficace e impegnato interprete), riversò la trepidazione e l’inquietudine degli anni che precedettero e seguirono l’esilio in una scrittura più intima, introspettiva, che univa cronaca, memoria e invenzione. Questa svolta stilistica confluì nella stesura di opere proteiformi, sospese tra narrativa e saggistica, fino ai *Miesiące* (*Mesi*), i diari scritti e pubblicati tra il 1978 e il 1987, testi dallo stile eclettico che lo scrittore giustificava con queste parole:

Alcuni critici sostengono che i miei libri sembrano scritti da tanti Brandys diversi. Ma io mi chiedo: come è possibile pretendere coesione e unitarietà d’intenti in un secolo come il nostro, che ha vissuto quello che ha vissuto? Il terrore fascista e bolscevico? Le guerre mondiali e l’Olocausto? Questi terremoti hanno distrutto ogni possibilità di una visione uni-

- 10 Sulla posizione di Sciascia riguardo al golpe in Polonia, oltre all’*Intervista impossibile al generale Jaruzelski* [Sciascia 2012: 1622-1624], si segnala l’articolo *Quei polacchi, peggio per loro*, comparso il 20 dicembre 1981 sulla “Gazzetta del Mezzogiorno”, in cui lo scrittore dissente energicamente da chi accusava i lavoratori polacchi di non avere saputo avanzare le loro pur giuste proposte con gradualità e prudenza: “Si ignora così [...] che un processo di liberazione è totale e inarrestabile e che tirato il filo alla prima smagliatura non si può che tirarlo tutto a dissolvere tutta la tessitura, anche a costo di restarne strangolati” [Giacovazzo 2001: 95].

voca e coerente dell'umanità. Non sappiamo nemmeno più se apparentarla a un martire, a un villanzone, o a un genio. Stando così le cose, è ovvio che vada gambe all'aria anche il punto di vista dell'osservatore, dello scrittore... in cui ora albergano, costrette alla convivenza, le sensazioni più diverse e incompatibili: impotenza, *pathos*, orrore [Marcoaldi 2000].

L'incessante verifica del proprio giudizio etico e critico, anche a costo di contraddirsi,¹¹ e la conseguente commistione dei generi, di adattamento della forma del testo alle esigenze espressive, sono chiari punti di contatto tra i due scrittori.¹² Sono anche questi gli elementi che sostengono l'interferenza più nota di un testo di Brandys in Sciascia, la citazione dalle *Listy do pani Z.* (*Lettere alla signora Z.*) in *A ciascuno il suo*. È il passo in cui il professore-investigatore Laurana coinvolge ingenuamente l'avvocato Rosello, mandante dell'omicidio del dottor Roscio, e lo mette a parte dei suoi progressi nelle indagini. Dopo una di queste conversazioni, Laurana è invitato da Rosello a fare con lui un sopralluogo a casa

- 11 Ovvero, nelle parole di Sciascia: “[...] un uomo vivo ha diritto alla contraddizione. Mi piacerebbe anzi che l'epigrafe sulla mia vita fosse semplicemente questa «Contraddisse e si contraddisse». Una contraddizione, appunto, in nome della vita, in nome della speranza” [Sciascia 1982: 177].
- 12 Le possibili intersezioni tra i due scrittori non si esauriscono qui. Su tutte va almeno segnalata l'evidente fascinazione per l'autorevole modello culturale, etico ed estetico della “conversazione”. Brandys intitolò uno dei suoi ultimi lavori *Sztuka konwersacji* (*L'arte della conversazione*), una raccolta di dialoghi già adattati e messi in scena a teatro due anni prima: sono racconti di re-incontri tra persone legate da vincoli ormai sciolti o indeboliti (ora un padre e una figlia divisi da tempo, ora due ex amanti), un “omaggio a qualcosa che scompare” [Rasy 1995: 4]. Il riferimento è a quella stessa civiltà della conversazione di cui Sciascia registrò, in numerosi punti della sua opera, l'inesorabile disgregazione lungo la storia della socialità europea dal Quattrocento al Novecento [cfr. Schembari 2015]; una perdita cui si poteva porre rimedio – per lo scrittore siciliano – recuperando quella tradizione come proficuo modello di scrittura, come civiltà dello “scrivere conversando” [cfr. Sciascia 2000, 37-43]. Di questa nuova civiltà egli stesso – “narratore «impuro»” [Sciascia 2012: 1796] per autodefinizione – si sentiva parte, in compagnia di alcuni dei suoi prediletti *auctores*, capaci di praticare una necessaria osmosi dei generi letterari: da Montaigne a Stendhal, da Borges a Savinio e – si può ben dire – allo stesso Brandys che “non ama i generi [...] allo stato puro, così che ne vi aderisce, né però li abbandona” [Rasy 1995: 3].

della vittima, dove, ad attenderli, c'è ovviamente la vedova Roscio, che li accoglie con l'ansia (ben simulata) di chi attende di conoscere nuovi dettagli sulla morte del marito:

Li guidò nello studio, una stanza un po' cupa o che così pareva per la luce che, cadendo sulla scrivania, lasciava in ombra gli scaffali severi, fitti di libri. Sulla scrivania era un libro aperto. «Lo stava leggendo» disse la signora. Tenendovi due dita in mezzo, a segnale, Rosello lo chiuse, lesse il titolo: «*Lettere alla signora Z... che roba è?*» domandò a Laurana. «Molto interessante, di un polacco» [...]. Laurana si chinò sul libro aperto, gli saltò all'occhio una frase: «*Solo l'atto che tocca l'ordinamento di un sistema pone l'uomo nella cruda luce delle leggi*» e allargando la visione della pagina, quasi aprendo un diaframma e non scorrendo le righe, riconobbe il luogo del discorso, il contesto: dove lo scrittore parla di Camus, dello *Straniero*. 'L'ordinamento di un sistema! E dov'è qui il sistema? C'è mai stato, ci sarà mai? Essere stranieri, nella verità o nella colpa, e insieme nella verità e nella colpa, è un lusso che ci si può permettere quando c'è l'ordinamento di un sistema. A meno che non si voglia considerare sistema quello in cui il povero Roscio è scomparso. E allora l'uomo è più straniero nella parte del boia che in quella del condannato; più nella verità se manovra la ghigliottina, e meno se ci sta sotto' [Sciascia 2012: 556-557].

Il riferimento non è di facile interpretazione. Se l'infrazione di una norma dell'ordinamento “sembra la via maestra per certificare l'irriducibile individualità morale del singolo”, per Laurana il sistema si scardina nel milieu sociale in cui Roscio ed egli stesso si trovano a vivere e poi trovano la morte, “dove, latitando lo Stato, l'uomo sembra poter esistere eticamente, nella verità o nella colpa, solo entrando in rapporto con un Potere, declinato dal lato della violenza arbitraria e non del delitto, che si autolegittima ed autoriproduce” [Onofri 2004: 134-135].

In questa luce, il passo interpolato proietta la vicenda di Laurana in una prospettiva di consapevolezza etica ed esistenziale complessa e stratificata, sofferta e irrisolta, che sarà poi quella

degli investigatori di Sciascia che verranno, dall'ispettore Rogas de *Il contesto* al Vice de *Il cavaliere e la morte*. Il richiamo a quella pagina di Brandys, però, invita anche ad un'altra riflessione, che avvicina sensibilmente le esperienze e i pensieri dei due scrittori lungo le loro esistenze. Essa è tratta da una parte delle *Lettere alla signora Z.* che l'autore dedica alla responsabilità e all'autorità degli scrittori nella società:

Oggi scrivo per una ventina di amici; i miei libri è come se cadessero in un pozzo, non so chi li legge. Ma non sono capace di scrivere altro che non sia quel che ho da dire [...]. Queste e simili confessioni potrà sentirle oggi da più di uno scrittore che, invece di cedere ragionevolmente di fronte al bisogno delle masse, si ostina a somministrare giustizia al mondo visibile [...]. Ma il tempo dello scrittore ha questa particolarità: in lui tutto dura contemporaneamente e di tutte le cose passate egli crea un presente continuo. Da questo dipendono la sua forza e la sua deficienza; in questo consiste la sua morale [Brandys 2000: 110-112, *passim*].

Si scorge, in queste affermazioni, il riflesso di una vicenda intellettuale che si votava all'esercizio continuo del dubbio e al racconto della verità, come fu anche per Sciascia;¹³ e che accettava la condizione assegnata da Voltaire all'uomo di lettere nel suo *Dictionnaire philosophique* (in una pagina ben nota a Sciascia [cfr. Sciascia 1982: 38-40]): il destino, cioè, di vivere come il pesce volante che "s'innalza un poco, ed ecco che gli uccelli lo divorano; s'immerge, ed ecco che i pesci lo mangiano" [Voltaire 2013: 2193]. La citazione non sembri esornativa: la pagina volterriana da cui è tratta è evocata in un articolo di Sciascia per il settimanale "Epoca" del 12 aprile 1978, poi confluito – con poche modifiche – ne *La palma va a nord*; è una nota sul senso della parola "libertà", che muove dal tentativo di definire cosa significhi essere – in ogni tempo – illuministi:

13 E si ricordi l'epigrafe (tratta da George Bernanos) che lo scrittore siciliano scelse per una delle sue ultime opere pubblicate, la raccolta di interventi giornalistici su mafia e giustizia *A futura memoria*: "Preferisco perdere dei lettori, piuttosto che ingannarli" [Sciascia 2019: 1189].

L'uomo dei lumi [...] nel momento in cui propugna il diritto di opporsi a qualsivoglia autorità acquisisce il senso della contraddizione. Da quel momento può anche succedere che si trovi in contraddizione con sé stesso: egli diviene, allora, il primo critico delle idee dalle quali è attratto e delle formule che ama, fino al punto di volere tentare l'esperienza del contrario. Sotto questa definizione possiamo collocare tutti gli intellettuali: tutti coloro, cioè, che hanno la capacità, i mezzi e il tempo per tener desta la propria intelligenza. Cosa che comporta non il registrare passivamente, ma piuttosto il criticare in forma attiva. Vale a dire: tutti gli intellettuali sono stati, o sono uomini dei lumi [Sciascia 1982: 39].

La definizione, tolta e riformulata da *L'invenzione della libertà* di Jean Starobinski, delinea nella sua complessità una categoria critica cui si è fatto spesso ricorso (a rischio di inflazionarla) negli studi critici sullo scrittore; ma è la chiave per decifrare la comune matrice etica su cui Sciascia fondava, in effetti, la sintonia che avvertiva nei confronti di Brandys. È probabile che il saggio di Starobinski gli fosse già noto quanto meno dalla sua prima pubblicazione italiana, del 1965 [Starobinski 1965], che è anche l'anno in cui in Italia vengono pubblicati i *Mysli nieuczესane* (*Pensieri spettinati*) di Stanisław Jerzy Lec; puntualmente segnalati da Sciascia su "L'Ora" di Palermo:

Mentre rivedo *Morte dell'inquisitore*, per la ristampa [...] mi imbatto nei *Pensieri spettinati* di Stanisław Jerzy Lec che l'editore Bompiani pubblica in deliziosa edizione col titolo, forse più pertinente, di *Pensieri proibiti*: e sono pensieri che ossessivamente gravitano sul tema dell'inquisizione; non quella cattolica e spagnola, ma quella laica che accompagnò il momento staliniano della realizzazione del comunismo [...]. L'inquisizione, dunque: nella Polonia degli anni di Stalin come nella Spagna di Filippo II (e di Franco). E vissuta dal di dentro: con la stessa lucida repugnanza di un Voltaire, ma dentro una condizione di insicurezza personale, di continuo rischio, che Voltaire appena conobbe. Che è già un fatto abbastanza significativo: l'illuminista del XVIII secolo correva rischi minori dell'illu-

ministra del xx. Perché Lec è un illuminista: così come l'altro scrittore polacco da cui ci viene quel lucidissimo messaggio che sono le *Lettere alla signora Z.*, Casimiro Brandys [Sciascia 1991: 66].

“Vissuta dal di dentro”: è il discrimine necessario per porre nella giusta luce la *facies* illuminista della vicenda intellettuale di Brandys e Lec,¹⁴ assunta non come “volontà smitizzante che riduca tutto alla scabra evidenza del razionalismo” ma come “natura fondante di indagine aperta, laica e non clericale” [Castelli 2016: 119], che fa scaturire la reazione ai dogmi omologanti delle inquisizioni di ieri e di oggi da un primigenio e fondamentale dissidio verso se stessi e la propria corresponsabilità storica nella creazione di quei sistemi oppressivi. È da quel punto di svolta interiore che è possibile tracciare i confini di una terra condivisa dove – anche per Sciascia – si afferma la “centralità delle esperienze della contraddizione e dell’antitesi” [Castelli 2016: 125].

3. La tentazione della disobbedienza: il Vice e il procuratore Fedorovič

Tra altri ancora da indagare,¹⁵ c'è un ultimo riferimento intertestuale che può essere utile ricordare, a conclusione delle note qui proposte. Una suggestione, in realtà, che arriva dal racconto lungo *Odpocznij po biegu* di Władysław Terlecki, scritto nel 1975, tradotto

- 14 Che non a caso Sciascia citerà nella introduzione alla ristampa congiunta del 1967 – per Laterza – di *Morte dell'inquisitore* e delle *Parrocchie di Regalpetra* [cfr. Sciascia 1987: 6].
- 15 L'elenco degli scrittori polacchi che hanno attirato l'attenzione di Sciascia comprende almeno Jan Potocki, conte e viaggiatore da *grand tour*, cui Sciascia dedicò una nota, ancora su “L'Ora” di Palermo, complice la riedizione, nel 1965, del *Manuscrit trouvé à Saragosse* [cfr. Sciascia 1991: 101-102]; Joseph Conrad, “uno scrittore in cui entri con diffidenza, ma che poi ti prende in un modo che vorresti continuare all'infinito” [Sciascia 1982: 101]; senza dimenticare Andrzej Kuśniewicz, di cui Sellerio pubblicò *Il Re delle Due Sicilie* e *Lezione di lingua morta*, per citare solo quelli apparsi per volontà di Sciascia [cfr. Nigro 2003: 87, 113], che proprio nel 1989, anno della sua scomparsa, si batté per l'assegnazione del premio Savarese allo scrittore polacco.

e pubblicato da Sellerio nel 1983, nella collana “La memoria”, con il titolo *In fondo alla strada*. Non c’è evidenza di un intervento in prima persona di Sciascia per la pubblicazione di questo testo, ma è difficile pensare che il progetto editoriale fosse sconosciuto allo scrittore. E dunque: *In fondo alla strada* è il racconto delle indagini di Ivan Fedorovič, procuratore di Pietroburgo chiamato a investigare – nel cuore della Polonia cattolica e zarista di fine Ottocento – su un omicidio subito rubricato come “passionale” dalle autorità, e sulla scomparsa di un tesoro in gioielli (crimini avvenuti entrambi in un convento).¹⁶

Il principale indiziato, frate Sykstus, è reo confesso, ma l’indagine è impervia, intrecciata com’è alla politica imperialista russa nell’ormai scomparso “Regno del Congresso” polacco, e si dipana lungo le tormentate giornate del procuratore: che è malato, preda di improvvisi e dolorosissimi attacchi che lo lasciano prostrato e che, tuttavia, non lo distolgono dall’inquieto procedere verso una verità giudiziale che sia anche verità esistenziale, al punto di scontrarsi non di rado con Spiridion Apollonovič, il presidente del tribunale che imbastirà il processo.

Gli interrogatori, i sopralluoghi, e le lunghe visite presso il medico che lo ha in cura diventano infatti occasioni – per lui, uomo di una laicità e razionalità persino dure e manichee, in certi tratti – di lunghe disquisizioni con l’interlocutore di turno, o di soliloqui mentali sulla possibilità e verità del giudizio umano, sul ruolo di casualità e causalità nello svolgersi delle azioni individuali; sofferte e articolate meditazioni sul diritto e il peso morale del “giudicare”, che richiamano – a posteriori, s’intende – quelle che avevano coinvolto l’ispettore Rogas nel *Contesto* e il pittore-investigatore di *Todo Modo*:

Sono costantemente circondato da innumerevoli paragrafi, codicilli e disposizioni ufficiali. Ma faccia a faccia con un criminale avverto ogni volta l’insufficienza di quelle norme. Bastano

16 Il racconto è ispirato alla vicenda del monaco paolino Damazy Macoch, che assassinò nel 1910 il cugino Waclaw nella propria cella del monastero di Jasna Góra, confessando poi di avere derubato il cenobio e profanato l’icona della Madonna di Czestochowa.

ad incriminare un uomo, certo, ma divengono del tutto inutili appena cerco di comprenderlo [...]. [Terlecki 1983: 46].

Ma la vicenda umana e professionale del procuratore Fedorovič mostra più di un'assonanza con quella di uno degli ultimi personaggi creati da Sciascia, il Vice de *Il cavaliere e la morte* (che è anche, com'è noto, il più dolorosamente autobiografico): l'oscura e dolorosa malattia, come detto – con l'esperienza del dolore che entrambi associano e assimilano alla percezione dei colori [cfr. Sciascia 2012: 1132; e Terlecki 1983: 185] – e un'indagine che deve fare i conti, da un lato, con il clima insurrezionalista polacco e la volontà del potere centrale di sfruttare il delitto (forse addirittura pianificato dal governo) per il proprio tornaconto [cfr. Terlecki 1983: 39-40; 229-230]; dall'altro, con un sistema di potere occulto, legato alla politica dal filo doppio della dipendenza e della connivenza [cfr. Sciascia 2012: 1164-1166], i cui interessi comuni concorrono a indirizzare l'investigazione del Vice verso la falsa pista del redivivo terrorismo estremista.¹⁷

A istruttoria conclusa (che indirizza comunque il processo secondo le direttive ministeriali) Ivan Fedorovič ha ormai imparato a “familiarizzare col pensiero della fine” misurando la “distanza [...] e anche l'ostilità” che lo separano già dal “teatro [...] vivo, colmo di mistero [...] ma [...] completamente estraneo” dell'esistenza [Terlecki 1983: 224-225, *passim*]; così come al Vice accade “pur nella dilagante pietà che sentiva” di chiedersi se non ci fosse nel suo atteggiamento di distacco “il rancore di stare per morire e l'invidia per coloro che restavano” [Sciascia 2012: 1183]. Finché la fine arriva davvero, con destini opposti per due personaggi diversamente disobbedienti, ma ugualmente inquieti.

17 Non si possono non segnalare, inoltre, le disquisizioni che entrambi i personaggi intessono sulla figura del diavolo, giungendo a conclusioni assimilabili. Secondo il procuratore Fedorovič per molti “il diavolo portava ancora coda e zoccolo fesso” ma quello di Sykstus era “un diavolo che pensava. Niente a che vedere con l'idiota del popolino che se ne stava in cima ad uno steccato a scrutare attorno coi suoi occhi da gatto” [Terlecki 1983: 58-59, *passim*]; per il Vice – allo stesso modo – il diavolo caprino che poteva contemplare nella prediletta incisione di Dürer – cui si ispira il titolo del racconto – “era troppo orribilmente diavolo per esser credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto” [Sciascia 2012: 1172].

Sul treno che deve riportarlo a Pietroburgo, il procuratore apprende del suicidio della moglie di un vetturino coinvolto nel caso, che aveva proclamato fino in fondo la propria innocenza ed estraneità; il dubbio atroce di essere stato strumento di un'ingiustizia lo prende così un'ultima volta:

[vide] il proprio riflesso sovrapporsi al volto dell'uomo che stava dall'altro lato. Non capì se aveva di fronte i suoi occhi, o se erano gli occhi di quello che si era messo ad agitare il cappello [...]. – I Suoi occhi... – mormorò, pensando alla presenza di colui che castigava gli innocenti, in base a una giustizia dalle inconcepibili leggi [...]. Ebbe un sussulto. Un dolore acuto. Ecco che rientrava nel suo regno. Strinse i pugni, e fissò il nero bagliore che lo ghermiva [Terlecki 1983: 254].

Nella disperante grazia che avvolge la conclusione de *Il cavaliere e la morte*, il Vice percepirà invece nitidamente la giustezza delle proprie intuizioni, ma quel suo ultimo pensiero “nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia [...] era già, eterno e inefabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta” [Sciascia 2012: 1188]. Se le somiglianze che si sono tratteggiate non esplicitano certo un rapporto di discendenza dell'investigatore sciasciano dal procuratore di Terlecki, i due finali sono accomunati da un'evidente chiave di lettura: la narrazione della morte come ultimo atto di vita, il suo materializzarsi nello sguardo e nel pensiero ancora consapevoli dei due personaggi. Per Sciascia un'ultima antitesi, la contraddizione finale di un'indagine sul senso della vita, appresa anche grazie alla lezione degli amati scrittori polacchi.

Bibliografia

- Biagi Enzo (1973), *Dicono di lei: Sciascia*, “La Stampa”, 10 giugno, p. 3.
 Bosco Gabriella (1998), *Sciascia e la Francia. Storia di un'appartenenza*, “Franco-Italica”, n. XIII, pp. 219-232.
 Brandys Kazimierz (1987), *La madre dei Re*, trad. di Ludovico Tulli, Feltrinelli, Milano.

- Brandys Kazimierz (1994), *L'arte della conversazione*, trad. di Raffaella Belletti, E/O, Roma.
- Brandys Kazimierz (1983), *Mesi*, trad. di Giovanna Tomassucci, E/O, Roma.
- Brandys Kazimierz (2000), *Lettere alla signora Z.*, trad. di Franca Wars, La Vita Felice, Milano.
- Castelli Rosario (2016), *Contraddisse e si contraddisse. Le solitudini di Leonardo Sciascia*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Della Terza Dante (1990), *Sciascia e la Francia*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia, atti del convegno di Agrigento, 6-7-8 aprile 1990*, Provincia Regionale di Agrigento, Agrigento, pp. 199-212.
- Dobrovolskaja Julia (2006), *Post scriptum. Memorie. O quasi*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- Drago [i.e. Kalajić Dragoš] (1964), *Warzecha*, L'Obelisco, Roma.
- Ferraro Bruno (1993), *Una citazione di Kazymierz Brandys in "A ciascuno il suo di Leonardo Sciascia"*, "Il lettore di provincia", n. 88, xxv, pp. 19-29.
- Fontana Albertina, Pupo Ivan (2019) (a cura di), *Nel paese di Cunegonda. Leonardo Sciascia e le culture di lingua tedesca*, Leo Olschki Editore, Firenze.
- Giacovazzo Giuseppe (2001) (a cura di), *Sciascia in Puglia*, Edisud, Bari.
- Gioviale Fernando (2000), *La meravigliosa giustizia naturale. Verso Cervantes, con Erasmo e Pirandello*, in: Id., *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'Otto-Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, pp. 240-251.
- Manganaro Paolo (1990), *Sciascia e la Spagna*, in: *Omaggio a Leonardo Sciascia, atti del convegno di Agrigento, 6-7-8 aprile 1990*, Provincia Regionale di Agrigento, Agrigento, pp. 191-198.
- Kazana Leszek (1997), *Scrittori polacchi in Sciascia: Kazimierz Brandys*, in: *La morte come pena in Leonardo Sciascia. Da «Porte aperte» all'abolizione della pena di morte*, a cura di Italo Mereu, La Vita Felice, Milano, pp. 141-172.
- Lombardo Giovanna (2008), *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, La Vita Felice, Milano.
- Marcoaldi Franco (2000), *Kazimierz Brandys, molti scrittori in uno*, "Repubblica", 15 marzo.
- Martinoni Renato (2011) (a cura di), *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera*, Leo Olschki Editore, Firenze.
- Messori Vittorio (1987), *Inchiesta sul cristianesimo*, Società Editrice Internazionale, Torino.

- Morrison Ian (2009), *Leonardo Sciascia's French authors*, Peter Lang, Bern.
- Nigro Salvatore Silvano (2003) (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Sellerio, Palermo.
- Nocera Antonina (2020), *Metafisica del sottosuolo*, Divergenze, Pavia.
- Onofri Massimo (2004), *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari.
- Rasy Elisabetta (1995), *Brandys, felici i pochi che sanno conversare*, "La Stampa-Tuttolibri", 17 giugno, pp. 3-4.
- Ricorda Ricciarda (1977), *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, "Studi novecenteschi", n. VI, pp. 59-93.
- Ricorda Ricciarda (2015) (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Jugoslavia*, Leo Olschki Editore, Firenze.
- Rossanda Rossana (1987), *Dodici mesi*, in: Kazimierz Brandys, *La madre dei Re*, trad. di Ludovico Tulli, Feltrinelli, Milano, pp. 225-237.
- Schembari Andrea (2015), "Causeries" siciliane. *Leonardo Sciascia e l'etica della conversazione*, in: *L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta, Magdalena Wrana, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 141-148.
- Schembari Andrea (2017), «Dove il diavolo dà la buonanotte». *La ricezione di Leonardo Sciascia in Polonia, fra tentazione del cliché e primato dell'etica*, "Todomodo", n. 7, pp. 319-334.
- Sciascia Leonardo (1979), *La Sicilia come metafora, intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano.
- Sciascia Leonardo (1982), *La palma va a nord*, a cura di Valter Vecellio, Gammalibri, Milano.
- Sciascia Leonardo (1987), *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano.
- Sciascia Leonardo (1991), *Quaderno*, Nuova Editrice Meridionale, Palermo.
- Sciascia Leonardo (2012), *Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti, vol. I, Adelphi, Milano.
- Sciascia Leonardo (2014), *Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti, vol. II, tomo I, Adelphi, Milano.
- Sciascia Leonardo (2019), *Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti, vol. II, tomo II, Adelphi, Milano.
- Sienkiewicz Henryk (1915), *Quo vadis? Narrazione del tempo di Nerone*, trad. di Paolo Valera, Sonzogno, Milano.
- Simonetta Marcello (1996) (a cura di), *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, La Vita Felice, Milano.
- Tedesco Natale (1989), *Introduzione*, in: L. Sciascia, *Ore di Spagna*, Pungitopo, Patti (Me).

- Tedesco Natale (1991), *L'influsso spagnolo e la classicità di Sciascia*, in: Id., *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, pp. 92-96.
- Terlecki Ryszard (1983), *In fondo alla strada*, trad. di Alberto Zoina, Sellerio, Palermo.
- Voltaire (2013), *Dizionario filosofico*, Bompiani, Milano.
- Warzecha Marian (2018), [*Intervista per il Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*], [consultato: il 26 giugno 2020], <https://tinyurl.com/2wf952ee>.

Andrea Schembari

Masters of Dissent: Leonardo Sciascia and the Lesson of Polish Writers

The article focuses on the intertextual presence of Polish writers in Leonardo Sciascia's work. Highlighted in this context is the possible influence on the Sicilian writer of the peculiar expression of "dissent" by writers such as Sienkiewicz, Brandys and Lec. The article closes with a brief comparison between the protagonists of *Il cavaliere e la morte* by Sciascia and *Odpochnij po biegu (Rest after run)* by Terlecki, both restless investigators disobedient to the authorities.

Keywords: Leonardo Sciascia; Italian 20th-century literature; Polish 19th–20th-century literature: dissent; writers' social responsibility; disobedience; intertextuality.

Andrea Schembari – dottore di ricerca in Filologia Moderna (Università di Catania, 2011), dal 2019 è docente e ricercatore confermato presso l'Istituto di Letteratura e Nuovi Media dell'Università di Stettino, dove insegna Letteratura comparata e Letteratura italiana contemporanea. È redattore della rubrica *Traduzioni* di "Todomodo" – Rivista internazionale di studi sciasciani, pubblicata da Olschki. Sullo scrittore siciliano ha pubblicato articoli e curatele. Per la casa editrice dell'Università di Stettino è in uscita per il 2020 la monografia *Liturgia della fede civile. La controversia liparitana dai riformatori del "buon gusto" a Leonardo Sciascia*. Contatto: andrea.schembari@usz.edu.pl.

Olga Płaszczewska

Dipartimento di Letteratura Comparata, Facoltà di Studi Polonistici,
Università Jagellonica di Cracovia

L'Italia di Paweł Hertz

1. La figura di Paweł Hertz

L'intellettuale polacco Paweł Hertz (1918-2001) è indubbiamente paragonabile a Gustaw Herling Grudziński per vari motivi: ambedue erano d'origine ebraica e convertiti al cattolicesimo, ambedue erano scrittori inclini alla riflessione filosofica [Urbanowski 2016]. Malgrado ciò, in Italia Hertz non gode della stessa fama del suo coetaneo stabilitosi a Napoli. Eppure si tratta di **uno dei personaggi più curiosi e significativi della sua epoca** [Waśko 2012: 35-55]: basti pensare al fatto che ispirò a Czesław Miłosz il personaggio di Piotr Kwinto, ambiguo esteta del romanzo *Zdobycie władzy* (La presa del potere, 1953). L'ambiguità di questa figura consiste nel fatto che era al servizio del regime comunista, ma non era un militante. Nonostante ciò veniva percepito dalla società polacca come un "barbaro sovietico". Al di là del ritratto negativo di uomo **debole** con cui il poeta dipinse Hertz, quest'ultimo per tutta la vita cercò di diffondere tra i connazionali l'interesse per la grande letteratura europea e mondiale, il cui valore non era, secondo lui, l'impegno ideologico, ma l'efficacia artistica ed estetica dell'opera e il modo in cui essa trasmetteva le grandi verità universali [Płaszczewska 2020: 237-239]. Scrisse poesie volutamente classicheggianti e innu-

merevoli saggi, tradusse dal francese e dal tedesco, preparò edizioni commentate dei classici della letteratura russa, tedesca e francese. Fu il fondatore di una delle collane editoriali più prestigiose dell'epoca: la collana "Viaggi" ("Podróże"), pubblicata presso l'Istituto Editoriale Statale PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy), che raccoglieva anche una serie di itinerari italiani della letteratura europea particolarmente famosi, corredati di note e commenti eruditi e accattivanti. Fu un gran ammiratore della cultura italiana, e sul finire della sua vita riscoprì anche il valore teologico della *Commedia* dantesca. Invero, considerava quest'ultima una delle poche opere della letteratura mondiale che trattano dell'uomo nella sua integrità fisica e spirituale, inteso come un essere temporaneo ed eterno insieme [*Sposób życia* 2016: 18]. All'inizio ammirava invece il modo in cui la *Divina Commedia* rispecchia l'*esperienza morale* che è propria di ogni essere umano e che è segnatamente presente nella letteratura umanistica (non solo in Dante, ma anche nelle opere di Shakespeare, Goethe, Mickiewicz e altri); la letteratura in cui la "gioia di scrivere" non soffoca gli impulsi più nobili dello spirito del poeta e permette a quest'ultimo di conferire al paesaggio un significato filosofico, storico e politico insieme [Hertz (1960) 1977: 205-207].

2. L'Italia e il pensiero hertziano

Hertz va annoverato tra quegli scrittori che identificano la cultura occidentale con quella italiana e la considerano radicata nella tradizione mediterranea, ossia nelle sue correnti giudeo-cristiane e latine. Come osserva Marek A. Cichocki, la visione hertziana della cultura nasce dalla *romanità* vera e propria [Cichocki 2018: 102-103]. L'Italia stessa occupa uno spazio triplice nell'opera e nella formazione intellettuale di Hertz. Innanzitutto fa parte del suo itinerario iniziatico concreto, realizzato negli anni 1937-1938, che rappresenta la meta sia vagheggiata sia realistica dei viaggi compiuti nel secondo dopoguerra (Hertz riprese le sue peregrinazioni alla fine degli anni Cinquanta). Il Belpaese non è solo uno dei motivi ricorrenti della sua poesia, ma è altresì un punto di riferimento nella riflessione sulla cultura europea nei suoi saggi, racconti e nelle interviste in cui si

rianima lo spirito delle tradizionali dispute intellettuali. Il pensiero hertziano sull'Italia affascina per l'eleganza stilistica e la precisione delle osservazioni: è difficile non riportare *in extenso* intere frasi dedicate all'Italia, intesa non tanto come un'entità geopolitica, quanto piuttosto come un concetto culturale. Hertz conosce bene non soltanto i classici della letteratura e la cultura italiana *in toto*, ma è anche capace di analizzare la situazione politica e sociale del Belpaese (per esempio, nella raccolta di racconti autobiografici intitolata *Sedan*, riesce a valutare in modo disimpegnato le scelte politiche di Mussolini, scorgendo ironicamente frantumi di una bellezza "tutta meridionale" nella sua idea di "ricostruire l'Impero romano" [Hertz (1948) 1966: 63-64]).

3. Alla scoperta dell'Italia reale: il viaggio iniziatico

Per la prima volta Hertz visita l'Italia nel 1937. In un certo senso il suo primo viaggio italiano si può considerare come un cammino sulle orme di Jarosław Iwaszkiewicz, a cui il giovane scrittore era legato da un tenero affetto che col tempo si trasformò in una profonda amicizia. Le varie tappe del viaggio saranno pianificate non solo in base alle cartoline che Hertz aveva ricevuto da Iwaszkiewicz [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 82 (10/04/1937)], ma anche dalle diverse letture, tratte dall'immenso *corpus* dell'odeporica riguardante il Belpaese [*Sposób życia* 2016: 41]. L'obiettivo precipuo del primo viaggio di Hertz era, come egli confessò molti anni dopo, quello di formarsi culturalmente. Nel 1937 partiva per l'Italia con lo scopo di osservare il mondo "basato sui principi etici, morali e su alcune norme intellettuali" [*Sposób życia* 2016: 41]. Per il giovane pensatore l'Italia ne era un'incarnazione facilmente raggiungibile, perché racchiudeva in sé tutti gli elementi integrali sia della civiltà sia della cultura europea (la distinzione fra i due concetti, proposta da Hertz, assomiglia al modo in cui la formulano Władysław Tatarkiewicz negli anni Settanta [Tatarkiewicz 1978: 74-92] e Roger Scruton nel 1998 [Scruton 2012]), ovvero si inizia dal paesaggio per finire con la pittura e l'architettura [*Sposób życia* 2016: 41].

Conformemente a quanto detto in precedenza, nel tragico *Sedan*, il primo viaggio è il più significativo per la vita di ogni uomo

perché è segnato da una fatalità che preannuncia un'ulteriore sconfitta. Tutti gli altri spostamenti sono semplicemente tentativi di prolungare il primo viaggio [Hertz (1948) 1966: 10]. Per questo motivo vale la pena ricordare il percorso della prima visita di Hertz in Italia, meticolosamente riassunto nella lettera indirizzata a Iwaszkiewicz del 16 ottobre 1937. Nell'eredità di Hertz mancano altre testimonianze scritte dei primi viaggi, a quanto pare, andate distrutte durante la guerra [*Sposób życia* 2016: 50].

Il giovane viaggia da privilegiato: non gli mancano né mezzi materiali (la somma di circa 500 złoty mensili, che gli veniva fornita regolarmente dal padre, più altro denaro per coprire le spese di viaggio garantiscono al giovane un'assoluta autonomia nelle soste e negli spostamenti [*Sposób życia* 2016: 42-43]), né idee su come organizzare l'itinerario. La prima tappa del tragitto inizia intorno al 21 settembre 1937 ed è Venezia, dove Hertz passa "circa 10 giorni", per poi visitare Padova, Ferrara e Ravenna. Scrivendo dalla città lagunare, il poeta confessa di provare una rara sensazione di felicità [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 85 (28/09/1937)], racconta la delusione legata all'incontro con la pittura di Tintoretto e l'entusiasmo per la scoperta dei trecentisti veneti [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)]. Alcuni giorni dopo la sua attenzione si concentra sui particolari tecnici ed artistici del viaggio. Menziona, dunque, l'infestazione di cimici scoppiata a Ferrara, che gli impedisce di osservare la città secondo la chiave interpretativa suggerita nel libro di Kazimierz Chłędowski *Dwór w Ferrarze* (La corte di Ferrara) [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)]. Questo particolare avvicina la narrazione hertziana ai modelli tradizionali dell'odeporica italiana (lo scrittore adopera uno dei motivi ricorrenti del viaggio in Italia, cioè quello delle difficoltà incontrate dal viandante [Płaszczewska 2004]) e molto probabilmente è stato usato a proposito, al fine di sdrammatizzare l'intensità delle emozioni vissute durante il primo incontro diretto con la civiltà italiana. Tre giorni a Ravenna permettono a Hertz di "vedere tutto tranne la basilica di Sant'Apollinare in Classe" e di comprendere la propria scarsa propensione per l'"arte bizantina", da lui considerata poco comprensibile [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)]. La sindrome di Stendhal, invece,

sembra manifestarsi nel momento in cui il giovane ammira gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 86-87 (16/10/1937)]. Egli riconosce il valore universale e la modernità del messaggio di Giotto che si inserisce non soltanto nella “*koiné* padovana” [Sgarbi 2010: 16-17], ma più ampiamente in tutta la cultura europea. A Bologna Hertz si ferma solo per un giorno; disprezza i dipinti di Guido Reni che ha modo di vedere nella Pinacoteca cittadina, mentre ammira la *Santa Cecilia* di Raffaello Sanzio [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)]. In Toscana sosta a Fiesole [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 86 (10/10/1937)], poi si trattiene più a lungo a Firenze, dove si dedica ai “piaceri dell’anima e del corpo”, visitando chiese e musei e facendo conoscenza con gli autoctoni e alcuni turisti [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)]. Hertz presenta questo aspetto della sua vita fiorentina in chiave erotica e piena d’ironia, forse per incuriosire (o addirittura ingelosire) il destinatario, cui espone anche l’itinerario programmato per la seconda parte del suo *tour* italiano che lo avrebbe condotto da Siena, passando per San Gimignano, Pisa, Genova, Milano e Verona, fino a Vienna [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)], e da cui, infine, avrebbe fatto ritorno in Polonia. Stranamente, questa descrizione non include Roma che era la meta del viaggio e il punto di partenza per il ritorno. A Roma Hertz trascorre tre settimane, soggiornando in una pensione all’angolo di via Vittorio Veneto e via Pinciana e nutrendosi della “gioia di poter vedere tutto quello” [*Sposób życia* 2016: 47-48].

La relazione epistolare per Iwaszkiewicz contiene alcuni passaggi introspettivi: il narratore analizza i mutamenti del suo atteggiamento verso il patrimonio culturale italiano la cui contemplazione richiede tempo e tranquillità. Quello che all’inizio sembra incomprensibile (per esempio, l’architettura romanica) ed estraneo diventa noto e caro all’osservatore [Hertz, Iwaszkiewiczowie 2015a: 87 (16/10/1937)], che raffronta con le proprie osservazioni ed emozioni, al pari di Goethe nel suo *Italienische Reise*, la realtà descritta da altri.

Nel 1938 Paweł Hertz torna in Italia. Visita Napoli e poi parte per la Sicilia. A Taormina incontra Iwaszkiewicz e in sua compagnia

attraversa l'isola [*Sposób życia* 2016: 49-50]. Durante lo stesso soggiorno si reca a Capri, sempre sulle orme dei grandi scrittori europei [*Sposób życia* 2016: 50]. La nostalgia della Sicilia lo accompagnerà a lungo, soprattutto negli anni postbellici, quando i viaggi in Occidente non saranno possibili (di fatto, Hertz tornerà in Italia solo alla fine degli anni Cinquanta): “che peccato non aver visto Segesta, scrive nel 1946, ora non mi rimane altro che leggerne da Goethe” [Hertz, *Iwaskiewiczowie* 2015a: 133 (14/03/1946)]. Hertz racconta a Iwaskiewicz e a sua moglie di sentire la necessità di tornare in Italia. Nelle lettere degli anni Quaranta enumera semplicemente i luoghi che vorrebbe rivedere: Siracusa e Taormina, Siena e Firenze [Hertz, *Iwaskiewiczowie* 2015a: 173, 259 (metà ottobre 1948)]. Il ritorno, non del tutto felice a causa della chiusura di alcuni musei, avviene alla fine degli anni Cinquanta. Polemizzando con Alfred de Musset, che definisce la città lagunare “Venice la rouge”, Hertz la percepisce invece nelle tonalità del verde e la descrive come una “bizzarra creatura della civiltà” sul cui significato divagano innumerevoli autori di varie epoche [Hertz (1960b) 1977: 309]. Venezia, nella sua unicità e originalità, riesce a trasgredire ogni limite storico e strutturale, unisce in sé il locale e l'universale, essendo così “il cuore della cultura europea” [Hertz (1960b) 1977: 312], dichiara Hertz. Sottolinea inoltre che visitando e rivisitando la città non si sente un mero turista passivo, ma un coautore e comproprietario di questo frammento polimorfo della civiltà europea – in quanto erede delle generazioni precedenti che hanno plasmato anche la sua cultura personale e i suoi gusti [Hertz (1960b) 1977: 309]. Successivamente, nella corrispondenza gli accenni alle visite in Italia si diradano, nel 1980 lo scrittore preannuncia un soggiorno, “forse di 10 giorni”, a Venezia, dove vuole fermarsi in occasione di un convegno a Ragusa (Dubrovnik). Ha intenzione di vedere *L'Assunzione della Vergine* di Tintoretto presso i gesuiti e vuole ammirare i dipinti della famiglia dei Carpacci [Hertz, *Iwaskiewiczowie* 2015b: 213 (11/02/1980)]. Ormai anziano, ricapitolando il valore delle esperienze italiane di tutta la sua vita, lo scrittore sottolinea che il suo concetto d'Italia nasce da una serie di processi idealizzanti dovuti all'età in cui ha scoperto il Belpaese per la prima volta (“Le località italiane sono una meraviglia – si sta straordinariamente

ovunque, ovunque si mangia bene e ovunque c'è del buon vino” [*Sposób życia* 2016: 48]).

4. L'Italia letteraria

Per Hertz l'aspetto più significativo di ogni visita in Italia è quello del contatto non soltanto con le singole opere d'arte, ma altresì con l'intera cultura italiana [*Sposób życia* 2016:48-49]. L'Italia è simbolo di una realtà culturale con cui identificarsi e in cui ritrovare le proprie radici. Il giovane Hertz definisce il paesaggio italiano come una fusione di natura e cultura, e questo modo di concepirlo assomiglia alla maniera in cui lo descrisse Virgilio nella sua *Laus Italiae* del secondo libro delle *Georgiche* (II, 1360175), dove alle bellezze naturali corrispondono l'armonia dell'architettura e la grandezza della storia [Vergilius 1900]. Quest'attitudine di Hertz è molto caratteristica, perché riflette l'interesse secolare nutrito verso l'Italia da migliaia di viandanti, pellegrini e turisti. Questi non soltanto l'hanno percorsa da Nord a Sud e in direzione opposta, ma l'hanno anche descritta in relazioni, poesie, drammi e racconti. In tal modo hanno lasciato agli eredi culturali la consapevolezza di che cosa sia l'**italianità**, che va intesa, secondo Roland Barthes, come l'essenza di tutto ciò che può essere considerato italiano, dalla letteratura all'arte, inclusa anche la cucina con il suo corredo visuale delle varie pubblicità [Barthes 1964: 49]. Nell'opera di Hertz l'italianità significa non tanto la passione documentata per la letteratura italiana *sensu stricto*, quanto piuttosto l'interessamento alla cultura e al territorio naturale dell'Italia, documentato nei testi letterari dell'intero Occidente [Płaszczewska 2015: 271]. Per esempio, il nome di Gabriele D'Annunzio è accennato soltanto in una riflessione sulle traduzioni tedesche della poesia di Waclaw Rolicz-Lieder (il fatto che il traduttore, Stefan George, inserisca testi del simbolista polacco fra quelli di Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, è, secondo Hertz, una valida conferma del loro valore artistico transnazionale) [Hertz (1961) 1977: 277]. È singolare che Paweł Hertz assai raramente parli della letteratura della Penisola nei suoi saggi e nelle sue interviste. Tranne numerosi accenni sparsi alla *Divina Commedia*, il saggista pare percepire l'Italia (diversamente dalla Francia o dalla Russia,

che nella sua riflessione sembrano veri e propri reami letterari) attraverso la sua cultura “visibile” e non quella scritta. Può darsi che la sua conoscenza della letteratura italiana sia semplicemente quella di un intellettuale formatosi (senza un percorso scolastico regolare) nel primo dopoguerra¹, oppure che i capolavori italiani siano considerati dallo scrittore talmente ovvi da non richiedere né particolari presentazioni né una strenua difesa del loro valore universale dinanzi alla vigile censura comunista. È vero anche che negli anni Cinquanta lo scopo dell'autore era quello di salvaguardare la presenza di alcuni titoli della letteratura francese (dai romantici a Marcel Proust) o, addirittura, della letteratura russa [Płaszczewska 2020: 225-226], considerati non conformi all'ideologia del cosiddetto realismo socialista. Ma è anche possibile che il radicamento dei classici italiani nel *corpus* della letteratura polacca, grazie alle congeniali traduzioni di Łukasz Górnicki (il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione) o di Piotr Kochanowski (la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso), abbia spinto Hertz a trattare quelle opere come parte integrante dell'eredità universale che forgia la consapevolezza comunitaria di tutti gli europei [Hertz (1971) 1977: 22, 28], e per questo motivo abbia ritenuto non necessario concentrarsi su di esse.

5. La percezione dell'arte: corrispondenze e reminiscenze²

Ad un certo momento la visione hertziana dell'Italia ereditata dall'odeporica comincia a coincidere con la reale conoscenza della

- 1 Trattasi di una cultura molto ampia, che sovrasta i contenuti odierni di varie “storie della letteratura italiana”, imparagonabile alle nostre conoscenze di base. Se prendiamo in considerazione un popolare manuale di lingua e letteratura italiana per studenti e autodidatti [Mann 1928], i suoi contenuti sorprendono per la vastità di titoli e temi suggeriti per la riflessione individuale. Il manualletto propone una ricca selezione di letture in originale e nelle traduzioni polacche, tedesche e francesi (per chi non conosce ancora l'italiano).
- 2 Le riproduzioni digitalizzate delle opere menzionate si trovano agli indirizzi seguenti: 1) *Tobiolo e L'Angelo*, la bottega di Andrea Verrocchio, National Gallery of London – <https://tinyurl.com/3kchx25w> [accesso: 18 luglio 2020]; 2) Jacek Malczewski, *Anioł z Tobiaszem [L'Angelo e Tobiolo]*, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie – <https://tinyurl.com/ypy8jfaj> [accesso: 18 luglio 2020]; 3) Jacek

sua cultura (per esempio, solo a Parigi Hertz scopre il valore della pittura italiana, visitando le collezioni del Louvre in compagnia di Józef Rajnfeld (1908-1940), pittore e disegnatore, nonché ispiratore di Iwaszkiewicz [Papiescy 2015: 373-374]). È noto altresì che Hertz ascolta volentieri la musica di Verdi e la confronta coraggiosamente con quella di Wagner [Hertz (1964) 1977: 54-66], apprezza il fascino dell'*Aida* [Hertz (1959) 1977: 69] e sa valutare aspetti storici e artistici del mito del compositore [Hertz (1965) 1977: 149], quando scrive dell'opera ottocentesca.

La contemplazione dell'arte diventa per lunghi anni il modo in cui Hertz scopre, studia e capisce l'Italia e il suo genio. Nei musei europei spesso sceglie reparti o singole opere dell'arte italiana, discernendo dalla moltitudine di artefatti esposti "i più importanti" [Hertz (1976) 1994: 77]. All'arte contemporanea, considerata troppo *conformista*, Hertz predilige l'*ars vetus*. Apprezza particolarmente la pittura antica, cioè quella in cui "ci si voleva ancora impegnare a fermare il tempo immortalando le sue apparenze visibili"³. Secondo Hertz, nella storia dell'arte mondiale la più significativa è la pittura italiana. Per secoli, in maniera oltremodo chiara, essa rivela "il legame indiscusso di questi fenomeni abbaglianti, di queste manifestazioni di verità e di bellezza con il grande e lento cammino della storia"⁴. Nella Galleria Nazionale di Londra Hertz si sofferma davanti a due dipinti di Paolo Uccello (*Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, frammento del trittico *Battaglia di San Romano*, ca. 1438, e *San Giorgio e il drago*, ca. 1460), davanti al ritratto doppio di *Venere e Marte* di Sandro Botticelli (ca. 1482-1483) e davanti a *Tobiolo e l'angelo* della bottega di Andrea Verrocchio (ca. 1470-1475). Nella

Malczewski, *Wiosna – Krajobraz z Tobiaszem* [Primavera – il paesaggio con Tobiolo], Muzeum Narodowe w Poznaniu – <https://tinyurl.com/3fvh72dt> [accesso: 18 luglio 2020]; 4) Jacek Malczewski, *Tobiasz i Parki* [Tobiolo e le Parche], Muzeum Narodowe w Poznaniu – <https://tinyurl.com/ym6pc4be> [accesso: 18 luglio 2020].

- 3 "[...] jeszcze chciano zadawać sobie trud zatrzymania czasów poprzez uwiecznienie jego widomych pozorów (...)" [Hertz (1976) 1994: 76].
- 4 "Najważniejsi od dawna wydają mi się malarze włoscy, może dlatego, że kolejność ich wielowiekowych działań najdobitniej wskazuje oczywisty związek tych olśniewających zjawisk, fenomenów prawdy i piękności, z wielkim, powolnym nurtem dziejów." [Hertz (1976) 1994: 77].

riflessione hertziana stupisce la profonda conoscenza dei dettagli storici (Hertz indica, di sfuggita, gli avversari del condottiero) e la tendenza a leggere il quadro in chiave simbolica, al di là del suo significato storico. Nel drago di Uccello coglie, per esempio, l'incarnazione non soltanto del Male, ma anche della sua capacità di rinascere continuamente, che è confermata, a detta dello scrittore, da una lunga serie di rappresentazioni dello stesso motivo iconografico nella pittura europea [Hertz (1976) 1994: 78]. In alcuni atteggiamenti l'acutezza dello sguardo di Hertz assomiglia a quella di Mario Praz che nel dettaglio riesce a scoprire un elemento della storia materiale in cui si riflettono anche i mutamenti dei costumi. Tal è il caso del dipinto di Botticelli. Infatti, nell'analisi dell'opera l'attenzione di Hertz non si concentra tanto sul gioco delle opposizioni, quanto su un elemento dello sfondo: sul mobile, *la causese*, su cui sono raffigurati i due protagonisti mitologici [Hertz (1976) 1994: 78-79]. Lo scrittore identifica la poltrona o il divano doppio del dipinto con il sofà ottocentesco, che nei manuali di arredamento storico è definito "gemello siamese" [Kaes 1990: 207, il. 650]. Lo chiama, appunto, "vittoriano", con un voluto anacronismo che situa l'opera botticelliana nel contesto britannico. Partendo dalla riflessione sul tema del sofà, il famoso conoscitore della letteratura inglese, Mario Praz, inizia un ampio saggio sull'arredamento delle case borghesi [Praz 2009: 1193-1195]. Per di più, in modo simile a quello adoperato da Praz nella *Casa della vita* [Praz 2012] e *La filosofia dell'arredamento* [Praz 1964], Hertz spiega la funzione del mobile ormai caduto in disuso e le circostanze in cui ha potuto vederne ancora alcuni esemplari "nei vecchi appartamenti di Varsavia" [Hertz (1976) 1994: 79]. Subito dopo passa a una riflessione storiografica, collegando la scomparsa della *causese* dagli arredi contemporanei alla trasformazione dei costumi. Nella società "aperta" del secondo dopoguerra svanisce, secondo Hertz, la necessità di guardarsi indirettamente negli occhi [Hertz (1976) 1994: 79]. Bisogna sottolineare che nel discorso di Hertz non ci sono toni di disprezzo verso la morale contemporanea, bensì una leggera nostalgia per il codice di comportamento, per il *savoir-vivre* borghese ormai inesistente ma ancora pieno di fascino. Anche nella sua capacità di scorgere i sintomi del tempo che passa nei dettagli di varie

opere d'arte, Hertz assomiglia a Praz. Le sue preferenze estetiche, incluse quelle letterarie, che lo rendono assolutamente disinteressato alla produzione degli scrittori contemporanei, corrispondono ad alcune opinioni del comparatista italiano, il quale però ha tentato di ricreare fisicamente il mondo passato nella propria dimora. Lo scrittore polacco si è limitato a ben delineare l'universo delle sue letture, divulgando tramite l'impegno editoriale alcuni testi (come i *Wanderjahre in Italien* di Gregorovius [Hertz (1991) 1994: 306]⁵) tra i connazionali. Con i viaggi letterari in Italia pubblicati sotto la cura di Hertz, il lettore polacco scopre e impara ad ammirare gli stili dell'espressione artistica che si sono avvicinati nelle varie epoche e ha modo di gustare le bellezze della Penisola in tutte le loro manifestazioni: intellettuali, estetiche e ludiche. Inoltre, le considerazioni hertziane sulle singole opere sono molto spesso accompagnate da associazioni erudite con l'arte polacca, sulla falsariga della scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz. Per esempio, nell'*Allegoria sacra* di Giovanni Bellini (erroneamente collocato da Hertz nella Galleria dell'Accademia di Venezia [Hertz (1972) 1977: 255], o forse esposto là in occasione di una mostra monografica, mentre l'opera è dal 1793 conservata negli Uffizi a Firenze [Giannini 2015]), lo scrittore senza indugio trova un parallelismo con la poesia ottocentesca *Złoty kubek* (La tazza d'oro) di Teofil Lenartowicz, con le stesse immagini di "mele d'oro sul melo, gli angeli, l'ora silenziosa del loro arrivo, la corteccia d'oro, le foglie dorate e soprattutto il sommo dramma del poema nel cui epilogo la più grande e la più tenera bellezza richiede la più sublime santità"⁶. Un'associazione del genere colloca la poesia polacca nel contesto della cultura europea alta, fra il pensiero mistico di Guillaume de Deguileville, con la sua concezione del pellegrinaggio dell'anima, e la pittura veneta del Quattrocento [Giannini 2015]. In tal modo questo raffronto mette in luce la finezza della riflessione e le similitudini concettuali delle osservazioni filosofiche dei due capolavori

- 5 L'edizione polacca questo viaggio, curata da Hertz, uscì per il Państwowy Instytut Wydawniczy [cfr. Gregorovius 1990].
- 6 „[...] złote jabłka na jabloni, aniołowie, cicha pora ich przylotu, złota kora, złote liście, a nade wszystko cały dramat tego wiersza, w którego epilogu największe i najtkliwsze piękno wymaga najwyższej świętości” [Hertz (1972) 1977: 255].

summenzionati, che appartengono ad ambienti linguistici e culturali lontani e nati in epoche diverse. Un simile meccanismo riappare nella relazione della visita alla Galleria Nazionale di Londra. Il dipinto che rappresenta l'episodio biblico di Tobio e dell'angelo viene letto come prototipo di ogni ulteriore reinterpretazione del motivo nell'arte. Per Hertz la continuità della tradizione si fonda sulla capacità di riconoscere e contestualizzare l'episodio in cui alcuni particolari iconografici (le ali dell'angelo, il pesce nella mano di Tobio) rendono possibile il dialogo fra varie generazioni di pubblico. Hertz sottolinea l'affinità ideologica fra l'opera attribuita a Verrocchio e l'interpretazione della scena proposta e riproposta dal polacco Jacek Malczewski nel suo *Paesaggio con Tobio*, in cui appare lo stesso "insieme angelico e umano" [Hertz (1976) 1994: 80], nonostante i linguaggi comunicativi siano del tutto diversi: manierista quello verrocchiano e delicato quello di Malczewski, anche se quest'ultimo è leggermente etnografico, perché ambientato in un paesaggio campestre nei pressi di Cracovia (1902, Museo Nazionale di Cracovia) [Kozakowska-Zaucha 2018: 48], oppure ancora si può considerare ipermoderno, quasi astratto (se il punto di riferimento è la tela *Primavera – il paesaggio con Tobio* del 1904, conservato al Museo Nazionale di Poznań) [Ławniczakowa 2000: 88]. Probabilmente Hertz alludeva a un altro dipinto di Malczewski che riprende il motivo di Tobio, anch'esso conservato nelle collezioni di Poznań, cioè l'autoritratto con Tobio e le Parche (1912), in cui l'artista si ritrae nelle vesti del vecchio Tobia che aspetta l'unzione miracolosa con la bile del pesce, mentre Tobio sembra un bambino di pochi anni e il messaggero divino ha la solita faccia femminile degli angeli di Malczewski. È possibile che in questa rappresentazione con figure che occupano tutto lo spazio della tela ci siano affinità compositive con il quadro che affascina Hertz nella Galleria Nazionale di Londra, anche se manca l'elemento paesaggistico (quello dell'Italia del Nord nel dipinto di Verrocchio) a cui accenna lo scrittore.

6. L'Italia intertestuale delle poesie

La visione dell'Italia proposta da Paweł Hertz è una visione che nasce da una fonte particolare: dalle testimonianze di chi la descrive

dall'esterno (dalla prospettiva straniera, non da osservatore interno), filtrata dall'esperienza personale ed autonoma del viaggiatore e dell'ammiratore dell'arte italiana. Nell'opera hertziana ne rimangono purtroppo poche tracce, tranne alcune reminiscenze nella corrispondenza e nell'intervista-fiume rilasciata a Barbara Łopieńska poco prima della scomparsa dello scrittore. Inoltre, nelle poesie del primo dopoguerra, edite nel volumetto *I due viaggi* (*Dwie podróże* [Hertz 1946]), appena finita la Seconda guerra mondiale, vale a dire in un periodo in cui l'Italia continua a essere una meta irraggiungibile per la maggior parte dei polacchi, appaiono alcuni bagliori commemorativi di quest'attività poco democratica dal punto di vista del regime comunista in cui Hertz (paradossalmente, essendo lui stesso vittima del sistema, dal momento che negli anni Quaranta fu prigioniero nei campi di lavoro forzato sovietici) cercava di trovare un proprio posto. Fra questi accenni ai luoghi visti e non più raggiungibili vengono inserite anche delle traduzioni, fra cui vale la pena ricordare una poesia di Osip Mandel'stam (*Пруро́да – тот же Рим...* del 1914, in polacco *Natura to też Rzym*)⁷ in cui è presente una metafora che allude al parallelismo fra Roma e la natura, richiamando alla mente immutabili regole della storia naturale e politica [Hertz 1946: 35]. Nelle poesie di Hertz, redatte nei vari momenti della sua vita, costituite sul modello metrico e melodico della poesia polacca ottocentesca, sono dunque presenti richiami ad alcune città e fiumi (Roma, Volterra, Fiesole, Firenze, Siena, fra i testi ritrovati nei manoscritti, Palermo, Siracusa, Agrigento, Pompei; il Tevere, l'Arno). I loro nomi alludono al reale percorso dei viaggi di Hertz, ma creano anche una duplice mappa di allusioni culturali di stampo universale (ad esempio, nell'*Invito al viaggio* (*Zaproszenie do podróży*), che non soltanto richiama la poesia omonima di Charles Baudelaire, *L'Invitation au voyage* del 1857, ma altresì contiene una serie di rinvii alla mitologia classica e ai capolavori dell'arte e dell'architettura europea, che delineano un itinerario che si allarga al contesto mediterraneo [Hertz 2019: 60]). A questi vanno aggiunti i riferimenti personali (come in *Biale*

7 In italiano *La natura è Roma stessa*, cfr. la traduzione di Gario Zappi [Mandel'stam 2007: 9].

śniegi, dove si trova il motivo della “neve bianca delle lenzuola romane” [Hertz 2019: 82]) i cui contenuti possono essere colti da chi conosce i contesti biografici oppure vanno letti in chiave generica, come riferimenti a situazioni simili che appartengono al bagaglio di esperienza comune dell’uomo europeo. Interessanti sono anche i testi in cui i riferimenti all’Italia sono meno diretti, come nella poesia *Do malarza (Al pittore, 1938)*, dove fra i colori della tavolozza viene anche indicato “l’azzurro italiano”, che non richiede ulteriori chiarimenti, mentre altre tinte (fra cui il verde, il marrone, il rosso dei capelli, che è quello del rame) e il modo in cui viene suggerita la presenza della figura femminile [Hertz 2019: 63] rinviano il lettore alla pittura veneta. Il ritratto poetico dell’Italia proposto da Hertz è invero un palinsesto di allusioni non soltanto al patrimonio artistico e culturale italiano, ma altresì ai suoi contesti mediterranei ed europei, a volte sorprendenti, mai banali, anche se attingenti al repertorio diffuso di luoghi comuni, come quello di *Roma fuisti*, presente nella letteratura europea sin dai tempi di Giano Vitale e, nell’epoca moderna, di Joachim du Bellay.

7. “Il sogno eterno dell’Italia non cambia...”

L’idea hertziana dell’Italia come “centro del mondo” nasce, paradossalmente, non tanto dalla conoscenza della messe di relazioni di viaggio di fama mondiale (si pensi solo a quelle di Johann Wolfgang Goethe, Hippolyte Taine, Gregorovius, John Ruskin e Muratov), quanto dalla convinzione che esiste un “mito mediterraneo” [Hertz (1962) 1977: 292-295], di cui la cultura italiana fa parte. Inoltre, ad esso l’autore congiunge i miti trasmessi dalla letteratura polacca. Fra le tante fonti possibili del suo interesse per l’Italia, vista come il nucleo della cultura universale, Hertz indica il romanzo *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz [*Sposób życia* 2016: 41]. In questa associazione si manifesta un atteggiamento caratteristico di Hertz verso la cultura italiana, basato sulla sovrapposizione di due idee, quella dell’italianità e quella della romanità, in un solo concetto d’Italia intesa come essenza dello spirito europeo, visibile anche nelle sue “memorie fittizie” [Hertz (1948) 1966: 15] intitolate *Sedan*, dove Roma diventa un sinonimo dell’Italia affascinante a tal punto

che è priva dell'elemento inquietante e alienante tipico delle descrizioni delle città moderne [Hertz (1948) 1966: 12]. Al narratore disincantato le rovine antiche di cui è cosparsa l'Urbe sembrano così "armoniche e belle" che, inverosimilmente, non suscitano in lui nessuno dei tradizionali pensieri sulla caducità degli imperi⁸, bensì abbagliano con la loro veridicità [Hertz (1948) 1966: 12].

Inoltre, pare alquanto significativo il fatto che la scoperta dell'Italia da parte di Hertz avvenga gradualmente, prima attraverso le letture, poi tramite i viaggi. "È importante", asserisce l'intellettuale, "leggere delle cose scritte nella propria lingua, scritte da qualcuno che abbia vissuto nel Paese in cui vive il lettore" [*Sposób życia* 2016: 42], sottolineando in questo modo il nesso fra la cultura nazionale e quella italiana, che non può essere percepita diversamente dal bagaglio culturale della propria nazione. L'Italia di Goethe non è uguale a quella di Byron, così come l'Italia di Józef Kremer è diversa da quella di Muratov [*Sposób życia* 2016: 42]. Una delle tesi di Paweł Hertz sostiene che ogni nazione dispone di una propria chiave interpretativa per l'Italia e, di conseguenza, di un testo fondatore tramite il quale il viaggiatore percepisce la realtà che visita. Per i tedeschi tale testo è l'*Italienische Reise*, completato con il tempo dai *Wanderjahre in Italien* di Ferdinand Gregorovius. Per i polacchi invece, Hertz suggerisce *Na Alpach w Splüngen*, la poesia di Mickiewicz che codifica il modo in cui un viandante vede la Penisola quando attraversa le Alpi che simbolicamente e fisicamente dividono l'Italia dal Nord europeo. Hertz è convinto che nella percezione del passaggio da Nord a Sud ci siano sempre gli stessi elementi di illuminazione (o di abbagliamento) e di sollievo, quando dal freddo si passa al calore solare e al verde che caratterizza il paesaggio italiano, descritti con dei *topoi* di stampo universale [Hertz (1991) 1994: 308]. "Il sogno eterno dell'Italia non cambia" [Hertz (1991) 1994: 308], sottolinea Hertz. La conoscenza dei testi fondatori aiuta ad apprezzare l'Italia reale. Hertz è anche convinto che ai tempi del nascente regime comunista i polacchi sono capaci e preparati alla ricezione della civiltà italiana

8 Riflessioni del genere si associano invece al contatto con delle metropoli moderne che pulsano di vita [Kozłowska 2016: 193-195] descritte non soltanto nel *Sedan*, ma anche nei saggi pubblicati nei decenni seguenti.

grazie alla continuità della tradizione culturale e intellettuale europea di cui fa parte la Polonia. Nel 1961 Hertz afferma: “Per un polacco niente in Italia dovrebbe essere straniero. Guardando le città italiane il polacco saprà, al massimo, apprezzare meglio se stesso, appena avrà notato a quali trasformazioni si dovrebbero sottoporre i modelli classici trasmessi nel paesaggio polacco e adattati allo stile di vita e alle preferenze nazionali”⁹.

La scoperta dell'ispirazione non è dunque un motivo di cui vergognarsi o per cui sentirsi poco originali o non abbastanza creativi, sostiene lo scrittore, indicando l'influsso italiano come stimolo per lo sviluppo della cultura polacca sin dal Rinascimento. Essa si è rivelata benefica grazie alle capacità innate della nazione polacca di ricevere l'impulso e di trasformarlo, plasmandolo in una libera interpretazione dell'italianità, che di per sé non può essere riprodotta meccanicamente, ma si sviluppa in modo autonomo e indipendente. L'Italia di Paweł Hertz è quindi un'Italia che fa parte del bagaglio culturale di ogni nazione che l'ammira e la tratta come fonte della propria forza creativa. L'Italia di Hertz è anche un'Italia la cui immagine si è formata attraverso scritti fondatori, particolari per ogni lingua e ogni cultura; più ampia è la loro scelta, più ampio diventa il panorama italiano del lettore. La prospettiva della cultura polacca è estremamente importante per Hertz, perché, secondo lui, solo attraverso il filtro di quello che è noto e assimilato (come modelli di stile, argomenti, forme letterarie e architettoniche, modi di comportamento), e dunque espresso nella lingua e nell'arte nazionali, si riesce a capire e percepire la ricchezza della civiltà letteraria italiana. Per tale motivo l'Italia di Hertz è soprattutto l'Italia vista dalla prospettiva di un intellettuale polacco, cresciuto e formatosi nell'ambito della cultura natia. A un siffatto osservatore non sfuggono affinità e possibili interferenze fra quello che è “nostrano”, addomesticato e dunque periferico, e quello che può essere definito unicamente come **il centro, il nucleo** della comune cultura europea con le sue radici latine e dantesche.

- 9 “Polakowi we Włoszech nic nie powinno być obce. Patrząc na włoskie miasta potrafi co najwyżej lepiej docenić siebie, gdy tylko spostrzeże, jakim zmianom owe klasyczne wzory musiały ulec, przeniesione w pejzaż polski i dostosowane do polskiego sposobu życia i upodobań” [Hertz (1960b): 1977: 310].

Bibliografia

- Barthes Roland (1964), *Rhétorique de l'image*, "Communications" 1964, n. 4, [consultato: il 16 luglio 2020], <https://tinyurl.com/6kxtwtae>.
- Cichocki Marek A. (2018), *Północ i Południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Teologia Polityczna, Warszawa.
- Giannini Federico (2015), *L'allegoria di Giovanni Bellini: un enigma irrisolto*, "Finestre sull'Arte. Rivista online d'arte antica e moderna" 30/12/2015, [consultato: il 18 luglio 2020], <https://tinyurl.com/vmzxy4y6>.
- Gregorovius Ferdinand (1990), *Wędrowki po Włoszech*, trad. di Tadeusz Zabłudowski, a cura di Paweł Hertz, vol. 1-2, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł (1946), *Dwie podróże*, Czytelnik, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1948): 1966], *Sedan*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1959) 1977], *Widmo kiczu*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1960): 1977], *Widzenie czyste, czyli ślepotą*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1960b): 1977], *Tolstoj w Wenecji*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1961) 1977], *Rolicz-Lieder*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1962) 1977], *Mit śródziemnomorski, czyli niepokój o czas dzisiejszy*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1964) 1977], *Pisarz słuchający muzyki*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1965) 1977], *Nad librettem "Halki"*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1971) 1977], *O tłumaczu*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1972) 1977], *Lenartowicz*, in: Id., *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1976) 1994], *Z notatek londyńskich*, in: Id., *Patrzę się inaczej*, PAVO, Warszawa.
- Hertz Paweł [(1991) 1994], *O podróży. Rozmowa z J. Majcherkiem i M. Zagańczykiem*, in: Id., *Patrzę się inaczej*, PAVO, Warszawa.
- Hertz Paweł (2019), *Wiersze zebrane*, PIW, Warszawa.
- Hertz Paweł, Iwaszkiewiczowie Anna i Jarosław (2015a), *Korespondencja*, vol. I: 1934-1948, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa.
- Hertz Paweł, Iwaszkiewiczowie Anna i Jarosław (2015b), *Korespondencja*, vol. II: 1949-1980, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa.

- Kaesz Gyula (1990), *Meble stylowe*, trad. di Barbara Kocowska, Ossolineum, Wrocław.
- Kozakowska-Zaucha Urszula (2018), *Jacek Malczewski. Anioł z Tobiaszem (Krajobraz wiosenny)*, in: *Polska w pejzażach. Wystawa w Pałacu Prezydenckim w Warszawie luty 2018-luty 2019*, a cura di Urszula Kozakowska-Zaucha, Muzeum Narodowe w Krakowie – Kancelaria Prezydenta, Kraków.
- Kozłowska Izabela (2016), *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligenckich (1946-1948)*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Ławniczakowa Agnieszka (2000), *Wiosna-krajobraz z Tobiaszem*, in: *Jacek Malczewski. Powrót. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec-lipiec 2000, a cura di Elżbieta Charazińska et al., Muzeum Narodowe, Warszawa.
- Mandel'stam Osip (2007), *Poesie*, trad. di Gario Zappi, “Slavica”, pp. 4, 3-81.
- Mann Maurycy (1928), *Jak się uczyć języka i literatury włoskiej? Poradnik dla studentów i samouków*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa – Kraków – Lublin – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane.
- Papiescy Agnieszka i Robert (2015), *Note a piè pagina*, in: P. Hertz, A. e J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, vol. 1: 1934-1948.
- Płaszczewska Olga (2004), *I “non-viaggi” della tradizione romantica (X. de Maistre, F. Skarbek, J. Janin)*, in: *Il viaggio come realtà e metafora*, a cura di Justyna Łukaszewicz, Davide Artico, Leksem, Łask.
- Płaszczewska Olga (2015), *L’italianità nella prospettiva della letteratura comparata*, in: *L’Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta, Magdalena Wrana, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Płaszczewska Olga (2020), *Europeizm i literatura polska w twórczości Pawła Hertza*, in: *Wizje romantyzmu w literaturze, krytyce literackiej i publicystyce polskiej XX wieku*, a cura di Maciej Urbanowski, Andrzej Waśko, Księgarnia Akademicka, Kraków, pp. 223-241.
- Praz Mario (1964), *La filosofia dell’arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall’antica Roma ai nostri tempi*, Longanesi & C., Milano.
- Praz Mario (2009), *La filosofia dell’arredamento*, in: Id., *Bellezza e bizzaria. Saggi scelti (2002)*, a cura di Andrea Cane, introduzione di Giorgio Ficara, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Praz Mario (2012), *La casa della vita. Nuova edizione accresciuta con 27 illustrazioni (1979)*, Adelphi, Milano.

- Scruton Roger (2012), *Modern Culture (1998, 2000)*, Bloomsbury Publishing, London-New Delhi-New York-Sydney (e-book).
- Sgarbi Vittorio (2010), *L'Italia delle meraviglie. Una cartografia del cuore*, Bompiani, Milano.
- Sposób życia* (2016). Z Pawłem Hertzem rozmawia Barbara N. Łopieńska, Iskry, Warszawa.
- Tatarkiewicz Władysław (1978), *Cywilizacja i kultura*, in: Id., *Parerga*, PWN, Warszawa, pp. 74-92.
- Urbanowski Maciej (2016), *Hertz, pisarz, homoseksualista, patron pampersów*, "Plus Minus" (inserto del quotidiano „Rzeczpospolita”), 12.05.2016, [consultato: il 5 luglio 2020], <https://tinyurl.com/tm29tse5>.
- Publius Vergilius Maro (1900), *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, a cura di James B. Greenough, Ginn & Co., Boston, [consultato: il 16 luglio 2020], <https://tinyurl.com/2z3nsasy>.
- Waśko Andrzej (2012), *Romantyczna i klasyczna domena Pawła Herta*, in: Id., *Poza systemem. Artykuły i szkice*, Arcana, Kraków, pp. 35-55.

Iconografia

1. *Tobiolo e l'Angelo*, la bottega di Andrea Verrocchio, National Gallery of London, [consultato: il 18 luglio 2020], <https://tinyurl.com/3kchx25w>.
2. Jacek Malczewski, *Anioł z Tobiaszem*, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, [consultato: il 18 luglio 2020], <https://tinyurl.com/ypy8jfaj>.
3. Jacek Malczewski, *Wiosna – Krajobraz z Tobiaszem*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, [consultato: il 18 luglio 2020], <https://tinyurl.com/ywbb63k6>.
4. Jacek Malczewski, *Tobiasz i Parki*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, <https://tinyurl.com/ym6pc4be>.

Olga Płaszczewska

Paweł Hertz's Italy

The article is an attempt at reconstructing the remarks by Paweł Hertz (essayist, poet, translator, writer and publisher) on Italy and its artistic legacy. A short presentation of the writer is followed by a discussion of his actual journeys in Italy based on the available autobiographical material. Next,

there are reflections on Hertz's interest in Italian literature and European texts about Italy (based on essays and editorial work). Treated as a separate issue is the view of Italian art through the prism of Polish artistic work (the spheres of associations, interference and references) in Hertz's journalism. Other issues discussed in the article cover poems about Italy, their place among the writer's works and the main threads and motifs. The article's final notes focus on the observations on the value of Polish reception of Italian cultural legacy and its basic aspects that Hertz regularly emphasised at various stages of his creative life.

Keywords: Paweł Hertz; describing Italy; Italy in Polish literature; Italian journey; Mario Praz; mutual influence of cultures.

Olga Płaszczewska – dr hab. prof. UJ, è storica della letteratura e comparatista, professore presso il Dipartimento di Letteratura Comparata dell'Università Jagellonica di Cracovia. È traduttrice, polonista e italianista. È autrice di numerosi studi sulla letteratura comparata, fra gli altri – *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym* (Cracovia 2002), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (Cracovia 2003), *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (Cracovia 2004), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* (Cracovia 2010), *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne* (2017). Inoltre, ha curate o co-curato numerose miscellanee di comparatistica e storia della letteratura polacca (recentemente: M. Brahmer, *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, 2015; *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej* (con M. Siwiec), 2017; „*Bo każda książka to czyn...*”. Sienkiewicz, 2018). È membro della redazione della rivista bimestrale “Arcana”.

Dario Prola

Dipartimento di Letteratura Comparata, Facoltà di Studi Polonistici,
Università Jagellonica di Cracovia

“Dove abitano il tempo, il silenzio e la voce delle chiese”: la Roma di Maria Kuncewiczowa

1. Nel filone novecentesco del viaggio in Italia

Con la riconquista dell'indipendenza nel 1918 e la normalizzazione dei rapporti internazionali, viene meno la figura del pellegrino polacco ramingo per l'Europa. Se si assiste al nascere in Polonia del fenomeno del moderno “turismo” – certo ancora privilegio di pochi – il viaggio viene nuovamente concepito come un'avventura umanistica e formativa, artistica o intellettuale nata dalla volontà di conoscere e di conoscersi. I contributi dall'etnologia (con i lavori di Bronisław Malinowski in testa) offrono agli scrittori sguardi e prospettive culturali inedite, mentre la letteratura di viaggio si esprime in forme diverse che vanno dal romanzo al diario, dalla cronaca al moderno reportage. Si sviluppa nel periodo interbellico la cosiddetta “literatura faktu” (non-fiction, letteralmente “letteratura del fatto”) dove gli scrittori avvertono la necessità di documentare la realtà in cui vivono o viaggiano, sia interna alla Polonia che esterna¹. In questo senso i reportage di Maria Kuncewiczowa – *Dyżurny warszawski* (La diligenza varsaviana, 1935) e *Miasto Heroda*

1 Sul reportage nel periodo interbellico si veda Kąkolewski 1992: 930- 935; Piechota, Stępnik 2004; Glensk 2014.

(La città di Erode, 1939), testimonianza di un viaggio in Palestina – costituiscono due esempi emblematici di questa nuova sensibilità e dimensione del viaggiare. Come scrive Teresa Wilkoń [2006: 137], molti scrittori iniziano ad esprimere il loro interesse in forme inedite, più consone ai tempi e al nuovo modo di spostarsi; vengono messe da parte le forme lunghe e tradizionali come il poema o il memoriale di viaggio, che richiedono una maggiore elaborazione e documentazione, in favore di altre più brevi, come versi descrittivi, appunti diaristici, lettere, piccoli quadretti di genere.

In questo contesto di grande apertura, l'Italia continua a essere una delle mete privilegiate degli scrittori polacchi. Il mito arcadico dell'Italia, e quello di Roma in particolare [Biliński 1992; Barycz 1965], così importante per gli scrittori romantici e poi per quelli modernisti, per quanto elaborato con minore vivacità rispetto all'epoca precedente [Kozińska-Donderi 2003: 96] continua a svilupparsi nella letteratura delle nuove generazioni di scrittori, assumendo valenze ed espressioni conformi alla nuova epoca. Molti scrittori, come Jan Parandowski in *Mój Rzym* (La mia Roma, 1970)² o Zdzisław Morawski in *Rzym: portrety i szkice* (Roma: schizzi e ritratti, 1921), restano fedeli alla tradizione iniziata da Winckelmann e compiono i propri viaggi di erudizione sulle tracce dell'antico e delle culture classiche. Se per loro l'Italia continua a rappresentare una seconda patria ideale, in linea con il sentimento espresso dalle parole di K.C. Norwid: "Polonus natus, civis Romanus", altri scelgono di mantenere un atteggiamento critico nei confronti del mito, ora attraverso un distanziamento (come fa Jarosław Iwaszkiewicz nei vivaci e ironici reportage dall'Italia che trovarono spazio sulle pagine di "Wiadomości Literackie" negli anni 1932-1933) ora spingendosi fino a una demitizzazione o dissacrazione (come quella messa in atto da Witold Gombrowicz nel suo *Wjazd do krainy włoskiej* [Ingresso in terra italiana], scritto in seguito a un viaggio del 1938).

Questa differenziazione degli sguardi sull'Italia e sul viaggio in Italia prosegue anche dopo la Seconda guerra mondiale a par-

2 Si tratta di articoli e saggi scritti nel periodo interbellico e raccolti in volume solo nel 1970.

tire dai diari di viaggio di Jerzy Stempowski apparsi su “Kultura” nel 1948, ai saggi postumi raccolti in *Od Berdyczowa do Rzymu* (Da Berdyczów a Roma, 1971) dello stesso Stempowski, alla raccolta di novelle e schizzi di Jan Parandowski *Godzina śródziemnomorska* (Ora mediterranea, 1949). Continua a fiorire il reportage letterario, le cui prime attestazioni nel periodo postbellico sono *Passeggiata: szkice włoskie* (Passeggiata: schizzi italiani) di Jan Bielatowicz, pubblicato a Roma nel 1947, e *Kroniki Assyżu* (Cronache di Assisi, 1947) di Roman Brandstaetter. Rispetto a queste due opere, caratterizzate da un approccio più personale e intimo all’Italia e al suo patrimonio culturale, i reportage pubblicati in Polonia mostrano una chiara impostazione ideologica marxista; ne sono un esempio *Spotkania włoskie* (Incontri italiani, 1949) di Marian Brandys, *Pożegnanie z Italią* (Addio all’Italia, 1954) di Julian Strykowski, il volume di schizzi di Marcin Czerwiński *Tradycje włoskie. Szkice literackie* (Tradizioni italiane. Schizzi letterari, 1954).

Con il disgelo e la fine del realismo socialista, nelle pagine dei viaggiatori polacchi le osservazioni di matrice sociale tornano a concedere spazio al discorso culturale e il mito italico viene ripreso anche nella prospettiva di un dialogo con una tradizione culturale spesso avvertita come ingombrante. Una prima attestazione in questo senso è *Książka o Sycylii* (Libro sulla Sicilia) di Jarosław Iwaszkiewicz. In quest’opera, pensata e scritta durante la guerra ma pubblicata solo nel 1956, l’autore rievoca i primi viaggi in Italia come una sorta di personale percorso iniziatico attraverso l’arte e il paesaggio del Belpaese. Sempre in questo filone “tradizionale” vanno segnalati anche *Barbarzyńca w ogrodzie* (Un barbaro nel giardino, 1962) di Zbigniew Herbert e *Mit śródziemnomorski* (Il mito mediterraneo, 1962) di Mieczysław Jastrun, dove lo sguardo all’Italia e al mito classico si intreccia con una riflessione sulla condizione della civiltà occidentale che, segnata dalle grandi tragedie del xx secolo, sembra giunta al punto di non ritorno. In queste opere, gli scrittori si sforzano di trovare nel patrimonio artistico e culturale dell’Italia le radici comuni europee (discorso che implica sempre un’autoriflessione sulla identità polacca) e una chiave di lettura per interpretare il caos morale della contemporaneità. A tutto questo si somma altresì la ricerca di un approccio inedito e il tentativo di sin-

tesi individuale dell'arte e della civiltà italiana, aspetti riscontrabili per esempio in opere come *Listy do Pani Z.* (*Lettere alla Signora Z.*, 1957-1961) di Kazimierz Brandys e *Podróże do Włoch* (*Viaggi in Italia*, 1977) di Jarosław Iwaszkiewicz. È proprio in questo filone dove la riflessione degli scrittori si incunea tra individualità e universalità, passato e presente, che si colloca anche il libro "italiano" di Maria Kuncewiczowa.

2. Notatki włoskie: *genesi, genere e contenuti*

Il bisogno di raccontare la realtà senza infingimenti porta la Kuncewiczowa fin dagli anni Trenta a iniziare un filone saggistico che – intrecciandosi a quello romanzesco – si sviluppa per tutta la sua lunga carriera³. Si tratta di opere ibride, dove l'elemento autobiografico, il dato di costume, il fatto storico convivono con la rappresentazione di una realtà sulla quale l'autrice non teme di esprimere giudizi chiari e perentori, da persona non abituata a scendere a compromessi.

L'ultimo frutto di questa vasta e brillante produzione saggistica è un libro interamente dedicato all'Italia, paese dove – a partire dal 1970 e fino agli ultimi anni di vita – la scrittrice si recava con il marito per periodi di riposo più o meno lunghi, soprattutto in inverno e in primavera. La loro destinazione era prevalentemente Roma, anche se occasionalmente si spingevano in Meridione: Ischia, Amalfi, Taormina sono altri luoghi che hanno lasciato traccia in questo scarno volumetto di appunti e riflessioni di viaggio. Apparsi dapprima sparsamente su varie riviste ("Twórczość", "Więź", "Literatura"), vennero raccolti nel volume *Notatki włoskie. Przewroczka*

- 3 Questa produzione – aperta nel periodo prebellico con le opere già citate *Dyżurny warszawski* e *Miasto Heroda* – prosegue con: *Klucze* (Chiavi, 1943), racconto, tra diario e reportage, del pellegrinaggio attraverso l'Europa in guerra; *Odkrycie Patusanu* (La scoperta di Patusan, 1958), raccolta di schizzi, saggi e reportage apparsi in prevalenza su rivista nel periodo interbellico; *Don Kichot i niańki* (Don Quijote e le balie, 1965), appunti, schizzi e quadretti ispirati da un viaggio in Spagna. Verso la fine della vita la scrittrice proseguirà seguendo un'ispirazione più profondamente autobiografica con *Fantomy* (Spettri, 1971), *Natura* (1975) e il volume oggetto di questo studio.

(Appunti italiani. Istantanee) dato alle stampe nel 1985 – quattro anni prima della morte dell’autrice – dalla casa editrice cattolica PAX e altre due volte dopo il 1989. Solamente l’edizione del 2010 è stata integrata dei brani soppressi dalla censura comunista (gli interventi di quest’ultima sono riportati nel testo e i frammenti espunti sono riprodotti in nota)⁴.

Il titolo contiene una chiara indicazione di genere, prova a definire una relazione tra la realtà e la sua rappresentazione. Nel rapporto tutto sensoriale che l’autrice instaura con il mondo, il primato è dello sguardo (“Przezrocza” significa ‘diapositive’, anche se, da un punto di vista estetico, la traduzione più adeguata potrebbe essere ‘istantanee’). L’importanza che l’osservazione ricopriva nella sua arte è messa in rilievo dalla stessa Kuncewiczowa che dice in un’intervista: “Guardare è in effetti la mia natura, la mia passione, io vivo attraverso lo sguardo, attraverso il tocco” [Zaworska 1983: 46]. Tuttavia l’osservazione e l’interpretazione della realtà è solo uno dei piani del discorso letterario e ha un carattere piuttosto pretestuoso, finalizzato – proprio come in *Fantomy* e *Natura* – a dar spazio a tutta una serie di riflessioni metafisiche e religiose nonché all’affioramento della dimensione della memoria.

Da un punto di vista formale, non appare azzardato ricondurre questo libro alla *silva rerum*, genere ampiamente praticato già nell’antica letteratura polacca⁵ e ripreso – secondo nuove modalità – anche nella seconda metà del Novecento. La *silva rerum*, nella sua variante contemporanea, si caratterizza come un genere non pianificato, i cui testi sono di fatto privi di un ordine interno degli elementi che ne facilita la fruizione. Si tratta di una tipologia formale dove la mancanza di norme estetiche fisse, l’assenza di un inquadramento in un preciso genere letterario, permettono all’au-

- 4 Sulla base di questa edizione è condotta la presente analisi. Le citazioni dal volume sono indicate con il solo numero di pagina a seguire. Qualora non diversamente specificato tutte le traduzioni dal polacco in questo saggio sono mie.
- 5 Nell’ambito dell’antica letteratura polacca la *silva rerum* (‘il bosco delle cose’) indicava una sorta di almanacchi che contenevano scritti da vario genere: annotazioni sulla vita della nobiltà polacca, testi letterari in prosa e in poesia, diari, relazioni di viaggio o di avvenimenti importanti, ma anche ricette e curiosità di vario genere.

tore un'eccezionale apertura tematica e a ogni sorta di digressione e annotazione. Unitamente al suo carattere autobiografico, la caratteristica essenziale della *silva* è la frammentarietà e l'imprevedibilità. La narrazione si sviluppa dunque liberamente, suscitata da associazioni e reminiscenze, dalle infinite possibilità a cui si apre il testo⁶.

In *Notatki włoskie* – opera ibrida che nasce dall'incontro tra il reportage letterario e il diario scritto a posteriori⁷ – il magma del materiale narrativo trova nella versione finale una ordinata organizzazione in capitoli costituiti di sottocapitoli densamente concisi – da una a tre pagine – incentrati su un episodio, un paesaggio, una persona e su tutto ciò che può essere spunto per le riflessioni dell'autrice. Lo stile, tra il lirico e il saggistico, è estremamente curato, testimonianza di un accurato lavoro di rielaborazione.

Il libro offre nel complesso un ritratto “a caldo” e del tutto personale del Belpaese sullo sfondo dei complessi anni Settanta e costituisce un'importante e ancora attuale riflessione sullo stato di crisi della civiltà occidentale contemporanea, sui passati splendori dell'Italia, sulla minaccia – oggi globale – dell'estremismo e del terrorismo. L'impulso che dà vita a questo libro è il bisogno, intellettuale ed esistenziale, di trovare un ordine nel caos del mondo contemporaneo.

Gli eventi intorno ai quali ruota la riflessione di Kuncewiczowa sono il rapimento di Aldo Moro e l'elezione di Karol Wojtyła al soglio pontificio. Due fatti di importanza capitale per il popolo italiano e per quello polacco, ma che vanno compresi in prospettiva globale in quanto conseguenza del lacerante conflitto tra i due blocchi che si contesero i destini del mondo per la maggior parte del xx secolo. Fatti che hanno molto in comune, anche per tutti i parallelismi suscitati dal loro accostamento. Leader carismatico, Karol Wojtyła – il primo papa a capire fino in fondo l'importanza della comunicazione e a ser-

- 6 *La silva rerum*, in particolare nella sua variante diaristica, negli ultimi anni della Polonia comunista assecondava l'esigenza di verità del lettore. La letteratura di finzione era infatti sospettata di alterare i tratti della realtà. Da parte sua lo scrittore, investito del ruolo di testimone esclusivo del mondo, facendo riferimento alla memoria individuale, al fatto vissuto, cercava di fornire al pubblico un frammento di verità, seppur personale e talvolta arbitraria [Czapliński 1998: 77].
- 7 Teresa Świątosławska [1997: 105] parla di “*roman personnel* nella sua più pura forma di *journal intime* romantico”.

virsi dei media con cognizione –, leader senza carisma, Aldo Moro, politico tutt'altro che capace di smuovere le masse, uomo forse più portato alla solitudine claustrale che all'agone politico. Due uomini politici uniti dal Cristianesimo: uno guida della cristianità ma capace di dialogare con il mondo laico, con le istituzioni dello stato italiano, con i rappresentanti di tutte le confessioni, l'altro – ex presidente del consiglio, segretario della DC – fervente cattolico che seppe venire a patti con il comunismo parlamentare in nome di un “compromesso storico” che non fu mai del tutto realizzato. Due leader vittime della lotta ingaggiata dal terrorismo contro le istituzioni: uno uscì vincitore, capace di sfruttare abilmente l'attentato di cui fu vittima per rafforzare la propria immagine e il senso della missione apostolica di fronte alle masse, l'altro sconfitto poiché sacrificato sull'altare della “religione di Stato”, eletto suo malgrado a martire dei poteri istituzionali da un'oligarchia politica che prima lo lasciò cadere e poi, ipocritamente, lo beatificò.

Giovanni Paolo II appare nell'opera come autentico contraltare allo stato, l'uomo che – secondo l'autrice – aveva portato alla rinascita del cattolicesimo e alla restituzione di un'autorità morale alla Chiesa cattolica. Il giudizio di Kuncewiczowa è appassionato e convinto, sostenuto da una fede autentica – mai dogmatica – levigata dal dubbio e da una lunga ricerca. Giudizio non privo di orgoglio patriottico – l'elezione di Wojtyła è definita “miracolo sul Tevere”⁸ – e sostenuto da autentica e candida speranza: “Questo Papa porta la croce del messianesimo polacco e forse riuscirà a portare al mondo la fede nella resurrezione” (138).

Il rapimento di Moro è raccontato a caldo, dal vivo (la scrittrice si trovava a Roma nella tragica primavera del 1978). Kuncewiczowa, che si serviva correttamente della lingua italiana, ci riporta a quei tragici giorni commentando le allarmanti notizie dei giornali, i drammatici comunicati che i brigatisti facevano pervenire a media e istituzioni. Dai notiziari televisivi le giunge quel mondo “sporco del sangue di passanti uccisi, della saliva dei demagoghi

8 Riferimento all'espressione *Cud nad Wisłą* (“Miracolo sulla Vistola”) con la quale viene ricordata la vittoriosa battaglia di Varsavia, inizio della controffensiva che portò alla fine della Guerra sovietico-polacca (1919-1921), al favorevole trattato di Riga e al successivo armistizio.

e della polvere della democrazia” (69). Secondo la scrittrice l’“affaire Moro” – per citare il titolo del celebre saggio che Leonardo Sciascia scrisse nell’estate di quell’anno – mette a nudo uno dei più grossi pericoli cui è approdata la civiltà occidentale: dimostra l’“importanza dello Stato e la non importanza dell’uomo” (126). Un giudizio impietoso e lapidario, che spazza via in un colpo solo qualsiasi lettura dicotomica del mondo, ogni facile contrapposizione o alternativa tra sistemi politici e sociali, tra “buoni” e “cattivi”, noi e loro, stato e terrorismo. “[...] non è forse lo stato un’organizzazione terroristica che desidera la morte dei suoi avversari? Quale cittadino e quale paese sopravviverà al terrore dello stato se non riconoscerà quale suo supremo tribunale quella forza che alcuni chiamano Dio, altri civiltà, altri ancora coscienza?” (215) si domanda Kuncewiczowa. Più che un politico, Aldo Moro è per lei soprattutto un uomo, con tutte le debolezze, le paure, i desideri, il biologico istinto vitale, vittima paradossale di un sistema che lui stesso ha contribuito a creare.

3. L’immagine di Roma

Lo sfondo sul quale si disputa questa drammatica lotta Stato ed Antistato (secondo la narrazione ufficiale) o tra Stato e Uomo (secondo la scrittrice) è una Roma dall’atmosfera surreale dove – mentre i bambini continuano a giocare nei parchi e gli adulti a frequentare bar e mercati – da qualche parte, in una prigione domestica, si consuma una tragedia dalla portata immediatamente storica e universale. La capitale in cui affondano le radici della civiltà cristiana ed europea non è una città rassicurante: vi si combatte una terribile “guerra civile”. “Ma di quale casa [dom] si tratta? – si chiede l’autrice nel saggio “Wojna domowa” – Dell’Italia? Dell’Europa? Del mondo?” (106). Di chi è guerra che incendia la nostra casa? Perché se Roma è la casa di tutti, allora lo è anche la guerra che vi si combatte.

Nel saggio “Być u siebie” (Essere a casa) un truce fatto di cronaca, per nulla straordinario in Italia – un africano senz’altro bruciato vivo nel suo giaciglio di fortuna tra una chiesa e un immondezzaio – la spinge a riflettere sul significato e sui rapporti tra essere ed abitare:

[...] anche a me capita di essere una senzatetto e potrei essere bruciata in qualsiasi momento da quelli che disprezzano chi dorme sull'immondezzaio altrui. Nel ventennio interbellico lo scrittore [...] Juliusz Kaden-Bandrowski accomiatandosi dal romanticismo poté dichiarare trionfalmente che la Polonia aveva finalmente il suo immondezzaio. Su questo immondezzaio di concetti, tradizioni e necessità Jerzy ha costruito la nostra casa a Kazimierz, casa che fummo costretti a lasciare nel settembre del 1939, quando le sue pareti erano appena state innalzate. [...] Finalmente nel 1958 sono ritornata [...] Che strano! Durante tutti gli anni postbellici trascorsi sulla Vistola, in quella “nostra” casa, nuovamente abitata, riscaldata, amata, non mi sono sentita neppure per un solo giorno a casa, così come mi sono sentita negli appartamenti in affitto di prima della guerra. Ora avverto sempre un qualche intruso alle mie spalle. E questa impressione la divido con gli autoctoni a Roma, in Inghilterra, in America, ovunque mi spinga il destino. È dunque finita l'era dei propri immondezzai? Sbagliano i burloni a bruciarli insieme alla loro fauna straniera: nessuno infatti può più dirsi a casa sua (158-159).

Si tocca qui un altro, urgente problema che rende questo libro così attuale: il problema della casa, non solo nel senso di *locum*, di spazio esistenziale dove programmare e condurre la propria vita, ma soprattutto inteso come spazio storico, culturale e identitario. Per la Kuncewiczowa l'estraneità è condizione e problema cruciale dell'uomo contemporaneo, e questa sua riflessione – già alla base del fortunato romanzo che la rese famosa: *La straniera* (1935)⁹ – venne da lei raffinata nei lunghi anni delle peregrinazioni postbelliche¹⁰.

- 9 Tradotto in ben 16 lingue, la versione italiana di *Cudzoziemka* uscì nel 1939: *La straniera*, Milano, Mondadori (Traduzione di Renato Poggioni). Il libro – ristampato varie volte fino all'ultima edizione (Bompiani 1984) – fu preceduto dalla traduzione del romanzo del 1928 *Twarz mężczyzny: Il volto dell'uomo*, Roma-Lecce, G. Cafaro, 1935 (Traduzione di Silvana Lupo). Non esistono altre traduzioni italiane di opere della Kuncewiczowa eccetto il racconto *Próba innej formy: ja i on: Prova di un'altra forma: Io-lui* pubblicato in Statuti 1988: 154-157.
- 10 Gran parte dell'esistenza di Maria Kuncewiczowa trascorse all'insegna del viaggio e della dislocazione. Nata a Samara nel 1895, ai tempi della Russia zarista e della

Roma è la città contemporanea per antonomasia, *locus orribilis* dove – nel marasma e nell’impazzare della violenza politica – si consuma la crisi della civiltà dell’uomo occidentale. Se da un lato è la “[...] fortezza della cristianità circondata dalle brigate rosse e da quelle nere, città dove il numero dei suicidi supera quello delle vocazioni” (177), dall’altro è solo una delle tante violente e caotiche capitali occidentali. È proprio su questo apparente paradosso che si gioca l’ambivalente immagine della Roma di Kuncewiczowa: in questa città dove tutti sono stranieri e chiunque si sente – in un certo senso – a casa, si consuma una tragedia particolare (perché tutta italiana) e universale (perché la possibilità di venire stritolato dallo stato o di venire bruciati con le proprie cose potrebbe toccare a chiunque e ovunque). Eppure la fragilità dell’uomo e dei prodotti del suo lavoro, fisico ed intellettuale, contrasta con la natura di questa città, continuamente sospesa tra eternità e decadenza. Ma ritrovare l’eternità di questa città – frantumata in una miriade di scorci, gesti, parole – è ancora possibile?

Sì, perché nel suo panorama i fori, i templi, gli acquedotti, i circhi si fondono in modo fluido, simultaneo, con le cattedrali della cristianità, con il trascorrere proprio ed altrui. No, perché la realtà materiale e metafisica scorre accanto ai circhi e alle chiese in modo così violento che il suo chiasso sovrasta le preghiere che, sul Tevere come sulla Vistola, sono rivolte all’eterno (197).

Questo frammento indica chiaramente come la Roma di Maria Kuncewiczowa sia una città bifronte sospesa tra sacro e profano, trascendenza e immanenza; è Gerusalemme e Babilonia al tempo stesso. Si vedano i toni apocalittici della seguente descrizione che

schiavitù polacca, all’età di cinque anni si trasferì a Varsavia. All’inizio del secondo conflitto mondiale lasciò la Polonia iniziando un lungo pellegrinaggio che si protrarrà per molti anni; abitò in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, dove insegnò letteratura polacca all’Università di Chicago. Negli anni Settanta, dopo averne trascorsi ventitré all’estero, ritornò a Kazimierz sulla Vistola, dove la sua casa ospita attualmente un museo dedicato alla sua memoria e a quella del marito, lo scrittore e studioso Jerzy Kuncewicz.

sembra richiamarsi al più genuino antiurbanismo della tradizione polacca. Proprio mentre la scrittrice passa sotto la colonna Traiana – monumento in onore dell'imperatore che aveva esteso alla Dacia i confini dell'impero – in piazza del Gesù “il cadavere del dignitario democristiano aspetta il tocco della mano dell'amata Noretta”.

Soffiava un vento impregnato di benzina, s'addensavano i lamenti e i fischi delle automobili pigiate sulla strada dal Colosseo a via del Corso, la follia delle macchine e dei macchinisti era cresciuta a un punto oltre il quale non c'è che la morte improvvisa e inattesa. E proprio allora scese sulla città un inimmaginabile secondo di silenzio. Qualcosa come il volo di un'enorme falena o il respiro di una luna bianca. E proprio allora sentii per la seconda volta in questa città di cimiteri il piccolo trotto dell'asinello sotto il peso del Messia viaggiatore. “Dove conduci, o Signore? – chiedo. Ma ritorna il frastuono e in esso naufraga la risposta divina (136).

In questa città dove lo scorrere dell'esistenza quotidiana si fa Storia, dove convergono le contraddizioni e antinomie del nostro tempo, è più forte il richiamo dell'eternità. Pur essendo “città di cimiteri”, Roma resiste al trascorrere del tempo e delle generazioni, a quella fragilità umana che la Kuncewiczowa – prossima alla fine della sua lunga vita – misurava su se stessa. Le riflessioni sulla vecchiaia, sul precipitare della vita nella morte, minuto dopo minuto, si susseguono su queste pagine: “Quanto poco mi interessava l'eternità fintanto che il sangue scorreva a ritmo indisturbato nelle mie vene, le gambe non si intorpidivano di pomeriggio, la mia testa emetteva pensieri ben associati, la memoria restituiva in un lampo parole e fatti dimenticati!” (197). Non lo spazio dunque è la categoria dominante in quest'opera ma il tempo: il tempo psichico, il tempo storico, l'eternità¹¹. Incontriamo in diverse occasioni, tra

11 Come scrive Teresa Świątosławska [1997: 104]: “*Gli Appunti italiani* registrano ciò che è possibile: le proprie impressioni fissate nella memoria. Il tempo è la misura della durata dei fenomeni e per questo una sua unità può essere la ‘diapositiva’: fisica, biologica, trascendente; oggettiva e soggettivata; interna ed esterna; psichica (vissuta) e ontologica (resa cosciente)”.

queste pagine, Maria Kuncewiczowa perduta nella contemplazione del panorama della città dall'alto, spesso sul morire del giorno, alla ricerca di quel varco che le permetta di intravedere, racchiuso come in un'istantanea, il senso della sua eternità.

Come un tempo sono andata sul Gianicolo a guardare Roma al tramonto. Come un tempo sono stata abbagliata da quel fenomeno separato dalle sue radici, sospeso nel tempo come un arazzo indistruttibile intessuto di scene e figure sbiadite, sporco da vicino, magnifico da lontano. Ma ora provavo a indovinare in quale punto della mappa si trovava la stanza delle torture del presidente della Democrazia Cristiana (117).

Così come il frastuono di Babilonia è interrotto per un istante dal richiamo del *sacrum*, allo stesso modo la ricerca dell'eternità, di cui il panorama di Roma dall'alto è segno terreno e materiale, è disturbata dal pensiero che laggiù, in un imprecisato punto della topografia urbana, si consuma uno dei drammi del nostro tempo.

Tuttavia Roma non è solo la città dove si cristallizzano i miti di Aldo Moro e Karol Wojtyła, dove va in scena la Storia: la scrittrice è anche interessata agli abitanti della Città eterna, alla loro esistenza quotidiana, sempre la stessa, nonostante il fluire del tempo. Kuncewiczowa è testimone di una Roma vista dal basso, dalla prospettiva della strada, dei mercati, della folla; è una *flâneur* che guarda, osserva, si interroga sull'essenza della città e dei suoi abitanti. La sua non è mera registrazione della vita, le immagini che lei carpisce non sono spunti per dei quadretti di costume (che tuttavia non mancano); tendono invece a cristallizzarsi in simboli del nostro tempo veicolando le riflessioni metafisiche dell'autrice:

Il percorso che faccio più spesso dal Gianicolo al centro della città è la strada che attraverso Trastevere, piazza Argentina e piazza Venezia porta ai Fori Imperiali, dalla Colonna Traiana fino al Colosseo. Quello che mi trascina in questi luoghi non è tanto l'amore per l'antichità quanto il piacere che mi dà la vita tra le rovine. I pigri che si crogiolano al sole sui gradini del Campidoglio, la bella Aleksandra di Cracovia che dà da mangiare

ai gatti ai piedi della rupe Tarpea, il corteggiamento dei cani nel Foro di Cesare. Amo osservare i bambini che costruiscono le proprie basiliche di sabbia, dove le macerie dei templi e dei mercati ridotte in polvere si mescolano a quella sollevata dalle limousine dei ministri democristiani (129).

Con sottile ironia, l'autrice prende le distanze dal tradizionale viaggio romano di romantica memoria: *Klasyczna promenada* (“La passeggiata classica”) – questo è il titolo del saggio in questione – non è animata dall’interesse per l’antico ma dal piacere di osservare il contrasto tra le rovine e lo scorrere incessante della vita. Senza dubbio il trasformarsi delle rovine in polvere prefigura un’opposizione natura-cultura, passato-presente, che è di chiara ascendenza romantica. I riferimenti al romanticismo in questo saggio sono espliciti: l’immagine di un’antica casa abbandonata, rovina sopraffatta e invasa dalla natura, le fa venire in mente il passato e i giardini di Stendhal: “Forse era qui che veniva durante le sue *Passeggiate romane?*” (83), si domanda l’autrice. Tuttavia ad animarla non è la ricerca delle tracce romane dei romantici (come faceva per esempio Iwaszkiewicz): il punto di arrivo della sua riflessione è ancora una volta la trascendenza e il bisogno di eternità. La natura del parco di Villa Sciarra è “senza peccato”, espressione di “un mondo non toccato dalla curiosità di Adamo ed Eva” e la scrittrice si ferma davanti a una magnolia “come davanti a un altare” (87). Ma la natura, i platani coperti di gemme, non impediscono al suo sguardo di abbracciare la città:

Ora la luce su di lei [Roma] è dorata. Tuttavia non è la pallida doratura del limone, ma quella scura del miele. Ed è così densa che sembra spalmata sugli stretti mattoni, sulle pietre cristiane e pagane. Eguaglia i secoli, eguaglia le fedi, fa di tutto questo un solo blocco prezioso. [...] Lungo il fiume sfilano silenziose scatolette di tutti i colori. Si odono i rintocchi di una campana. Uno, due, dieci, tutti smorzati. Vedo la città dove abitano il tempo, il silenzio e la voce delle chiese. L’immaterialità materialità. Lo scorrere senza movimento. La staticità della storia (87-88).

L'immagine della Roma di Kuncewiczowa nasce sul varco e nello scontro tra queste due traiettorie poetiche, speculative, metafisiche: quella orizzontale, volta al presente, all'immanenza, alla materia – quella verticale, orientata all'eterno, alla trascendenza, allo spirito. Liberarsi dalla prigionia angustiante del tempo e della materia, perdersi nella contemplazione di Roma o nella folla, cercare di ricondurre a un senso od ordine superiore il caos della metropoli contemporanea: è questa l'urgenza che si avverte nelle pagine di *Notatki włoskie*, un libro che si radica nel presente trascendendolo.

La scrittrice osserva stupita sullo sfondo del paesaggio romano, con lo sguardo di una straniera, i tanti volti della civiltà urbana contemporanea, in un'epoca in cui – nonostante la cortina di ferro – il mondo già si avviava a quella mescolanza e contaminazione transculturale, alla folla carnevalesca che anima oggi le vie delle grandi metropoli del mondo. Non al passato e ai suoi segni è dunque rivolto il suo sguardo, ma al divenire incessante del presente. Si osservi il seguente frammento, dove la realtà della strada è ricostruita con un efficientissimo accumulo, testimonianza di una scrittura istintiva, emotiva, imprevedibile:

Bianche bambinaie a spasso con neri neonati, menestrelli americani in calzoncini rattoppati che cantano la fratellanza dei popoli e delle classi sociali, geishe in jeans scortate da samurai in pantaloncini corti, gitane senza il fiore di camelia dietro l'orecchio accompagnate da *caballeros* senza pistole dietro la cintura, testimoni di Geova che annunciano con zelante discrezione la fine del mondo, studenti di mille università, artisti di arti non riconosciute, apostoli di fedi non scritte, vittime del capitalismo, vittime del comunismo, trionfatori di olimpiadi non disputate, professori di sociologia col revolver dalle pallottole avvelenate, tossicodipendenti della Grande Illusione, Aspasia, Antigone e Cleopatra della quotidianità... Mi piace passare di là. Seguire lo zigzagare dei ricordi, i sentieri dei sogni, le strade impervie di quello che è stato, e non è più. Mi piace camminare come il pendolo di un orologio, senza pensare al tempo. Adoro i Fori Imperiali non per i loro cesari,

ma per la persistenza della pietra, dei gatti, dei cani, dei neonati e degli asfodeli. I cattivi imperi e i buoni imperi sono trascorsi, ma non è trascorso il mondo (130).

A Roma rifluisce l'umanità, nei suoi infiniti travestimenti, nelle sue continue combinazioni, ideologiche, etniche, culturali. Roma è una città piena di ambivalenze, contraddizioni perché – come scrive Kuncewiczowa – ha “tanti cassette, da cui si riversano epoche, aneddoti, biografie, fatti e antefatti, persone reali e fantastiche. Estraggo a casaccio paesaggi, allucinazioni, ritratti, spettri, vestiti di donne che non ci sono più e i miei travestimenti” (83). Eppure resta qualcosa di eterno e immutabile in Roma, anche se “la città dove abita il tempo”, non può essere colta e compresa nella sua essenza. Perché il mistero che racchiude è il mistero dell'uomo e della morte. Roma in fondo non è che “un grande sepolcreto”.

Finché è arrivata quella sera in cui Roma mi è sembrata totalmente consumata. Gli antichi fori che terminano con quella colossale rotonda dove tante volte gli animali sono stati aizzati contro gli uomini e gli uomini contro gli animali apparivano ingrigiti, come coperti di milioni di parole etrusche, gotiche, galiziane, giapponesi, polacche e chissà ancora di chi. Quelle parole giacciono in uno spesso strato sulle piazze dimenticate, sui templi mutilati, su tutta quella maestosità incomprensibile e indescrivibile. Con irritazione ho fermato i miei pensieri sulla soglia delle cucine dove non si cucina, delle piazze del mercato senza merci, dei palazzi dove non si abita, dei templi senza dei ignoti: un grande sepolcreto (117-118).

4. Conclusioni

La sua particolare condizione di sradicata e di “straniera” offriva a Maria Kuncewiczowa uno sguardo disincantato sulle cose, una prospettiva obliqua che le permetteva di cogliere i sensi nascosti sotto la superficie della realtà. È questa una caratteristica che, fa notare Krystyna Jaworska, la scrittrice condivide con le eroine dei

sui romanzi¹². *Notatki włoskie* si collocano nel filone di quelle opere polacche novecentesche dove il viaggio in Italia, e a Roma in particolare, non può prescindere da due funzioni precipue: la ricerca di ispirazione artistica e di soddisfazione intellettuale, da un lato, la volontà di offrire un giudizio personale e inedito sulla crisi del mondo contemporaneo. Tutto questo è già incluso nella tradizione polacca del genere: già Norwid nel poema *Szczesna* aveva accostato la grande magnificenza delle rovine di Paestum con la descrizione delle miserabili condizioni di vita della popolazione. Ma Roma e l'Italia per Kuncewiczowa non hanno alcuna funzione consolatoria, l'autrice non cerca rifugio in una seconda patria ideale o nel mito, non è alla ricerca di modelli di eterna bellezza, come fanno gli epigoni contemporanei dei romantici (Iwaszkiewicz *in primis*). Giunta alla fine della sua vita, l'ispirazione e la pienezza agognate dalla Kuncewiczowa sono prima di tutto di natura spirituale.

Anche i richiami e i contrappunti polacco-italiani disseminati nel libro devono essere colti nel contesto della migliore tradizione romantica; si va da suggestioni intime e private a echi artistici, letterari e culturali: due mamme romane che giocano a rincorrersi con i loro bambini le ricordano la sua infanzia all'inizio del secolo, al parco di Ujazdów (88); il soffiare dello scirocco e le vie laterali del Gianicolo, con i giardinetti ombreggiati con le foglie di palma, le fanno tornare alla memoria un affresco semicancellato della cappella della Santa Trinità a Lublino. E rientra in questo filone tradizionale anche il complesso polacco, l'idea che la Polonia non sia adeguatamente compresa, la sensazione di essere percepiti come "barbari nel giardino": tutti aspetti riscontrabili anche in altre opere del viaggio in Italia dell'epoca [cfr. Prola 2018: 24-37]. La scrittrice constata che nella mostra dei Musei Vaticani dedicata

- 12 Scrive Jaworska [2016: 162]: "molti dei suoi personaggi [di Kuncewiczowa] sono donne che, in quanto provenienti da un altrove, vivono sapendo di essere percepite come aliene e la mancata identificazione è per loro fonte di disagio. Oscillano tra estraneità e familiarità. Sentono la propria alterità come una condanna e un privilegio, in quanto essere in qualche modo estranee permette loro di osservare la società in cui vivono in una duplice prospettiva, interna ed esterna al tempo stesso, e di rapportarsi a essa con ambivalenti sentimenti di appartenenza e disappartenenza".

alla storia delle religioni, non vi è un solo oggetto riguardante il culto degli antichi slavi; sulla mappa dei beni importati dagli antichi Romani “figurano pellicce, ambre, ceramiche che sembrano venire da *Stara baśń*” (96). Il riferimento al primo romanzo del ciclo *Dzieje Polski* di Józef Ignacy Kraszewski, vuole sottolineare che anche da quella parte d’Europa dove si trova la Polonia, oltre il *limes Imperii*, proveniva quel fasto che adornava le case dei romani. E questo è bene ricordarlo, perché la consapevolezza e l’orgoglio delle proprie origini, la percezione del valore apportato da ogni cultura, resta indispensabile anche in un’epoca in cui “nessuno può più dirsi a casa sua”.

Quello di Kuncewiczowa è uno sguardo incantato e disincantato a un tempo, distrattamente attento alla realtà, contemplante, saggio e candido a un tempo. Distratto, nel senso etimologico di *distrahere*, dunque tolto, sottratto da un luogo, vagolante in un altrove dove i poeti trovano nutrimento per la propria arte, al di sotto delle apparenze, oltre la materialità del mondo; contemplante perché la scrittrice non sfugge dalla realtà in un mondo di paradisiaca e consolatoria illusione, culturale o fideistica, bensì “raccolge nel proprio orizzonte”, nel proprio *templum*, e instancabilmente interpreta il senso di ciò che intravede.

Bibliografia

- Barycz Henryk (1965), *Rola Rzymu w kulturze polskiego oświecenia*, in: Id., *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Biliński Bronisław (1992), *Figure e momenti polacchi a Roma. Strenna di commiato*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Czapliński Przemysław (1998), *Ślady przełomu, o prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Glensk Urszula (2014), *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918-1939)*, Universitas, Kraków.
- Gutkowska Barbara (1988), *Poetyka i problematyka „Przezroczy” Marii Kuncewiczowej*, in: *W stronę Kuncewiczowej. Studia i szkice*, a cura di Włodzimierz Wójcik, Uniwersytet Śląski, Katowice, pp. 59-75.
- Jaworska Krystyna (2016), *La straniera di Maria Kuncewiczowa e altre madri aliene*, in: *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini*

- nelle letterature dell'Europa centro-orientale*, a cura di Ljiljana Banjanin, Krystyna Jaworska, Massimo Maurizio, Stilo Editrice, Bari, pp. 149-173.
- Kąkolewski Krzysztof (1992), *Reportaż*, in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, a cura di Alina Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp. 930-935.
- Kozińska-Donderi Diana (2003), *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918-1956*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kuncewiczowa Maria (1935), *Il volto dell'uomo*, trad. di Silvana Lupo, Cafaro, Roma-Lecce.
- Kuncewiczowa Maria (1939), *La straniera*, trad. di Renato Poggioli, Mondadori Milano.
- Kuncewiczowa Maria (1971), *Fantomy*, Pax, Warszawa.
- Kuncewiczowa Maria (2010), *Notatki włoskie. Przezrocza*, Feeria, Łódź.
- Piechota Magdalena, Stępnik Krzysztof (2004) (a cura di), *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Prola Dario (2018), *„Sposato dalla bellezza”. L'Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Statuti Paolo (1988) (a cura di), *Viaggio sulla cima della notte. Racconti polacchi dal 1945 ad oggi*, Editori Riuniti, Roma.
- Świętosławska Teresa (1997), *Ostatni „dylizans” Marii Kuncewiczowej*, in: *O twórczości Marii Kuncewiczowej*, a cura di Lech Ludorowski, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, pp. 97-105.
- Szłagan Alicja (2010), *Maria Kuncewiczowa w podróży*, in: Ead., *Maria Kuncewiczowa – przybliżenia. Szkice biograficzne*, Wydawnictwo IBL, Warszawa, pp. 196-216.
- Wilkoń Teresa (2006), *Nimfy oko błękitne: obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Zaworska Helena (1983) (a cura di), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, Czytelnik, Warszawa.

Dario Prola

“Where the time, silence and the voice of the churches live”: the Rome of Maria Kuncewiczowa

This paper is focused on a volume of short essays and notes by Maria Kuncewiczowa entitled *Notatki włoskie. Przezrocza (Italian notes. Slides)* from 1985. The first part is devoted to the evolution and the literary realizations of the Italian journey, starting from 1918, in order to offer an interpretation of the

place occupied by Kuncewiczowa's work in the panorama of contemporary Polish literature. In the second part, the author analyzes the genesis and genre of this literary text, recognizing its characteristics as a *silva rerum*, a traditional formal model of Polish literature which experienced renewed fortune in the second half of the twentieth century. The third part of the essay constitutes its thematic core: the author analyzes the image of Rome in all its many facets, relating it to the writer's poetics and worldview.

Keywords: Kuncewiczowa; Italian journey; Roma; Aldo Moro; Karol Wojtyła.

Dario Prola – lavora presso l'Istituto di Comunicazione Specialistica e Interculturale, Facoltà di Linguistica Applicata dell'Università di Varsavia dove dirige la Sezione italiana. Insegna Storia della letteratura italiana e tiene corsi sulla traduzione letteraria e i linguaggi specialistici. Si occupa di letteratura contemporanea italiana e polacca, letteratura comparata, traduzione letteraria. Ha pubblicato numerosi articoli scientifici su scrittori italiani e polacchi. Tra i suoi lavori si menzionano i volumi *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca* (Aracne, 2014); *“Sposato dalla bellezza”. L'Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz* (Edizioni dell'Orso, 2018); *Il traduttore errante* (con E. Jamrozik, Uniwersytet Warszawski, 2017); *Sponde, confini, trincee: l'Italia nell'Europa post-1918* (con S. Rosatti, DiG 2019); *Rok 1968 w Europie Badania i pamięć / The Year 1968 in Europe Research and Memory* (con P. Podemski, Scholar, 2019). È membro del comitato scientifico della collana «Italipolis» (DiG) e del comitato redazionale delle riviste «PL.IT / Rassegna italiana di argomenti polacchi» e «Kwartalnik Neofilologiczny». Ha tradotto in italiano diversi autori polacchi del Novecento.

Leonardo Masi

Facoltà di Scienze Umanistiche, Istituto di Filologia Classica e Studi culturali
dell' Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia

Le influenze italiane in Karol Szymanowski

“Se non esistesse l'Italia non potrei esistere neanche io”. Così scriveva nel 1910 il ventottenne Karol Szymanowski (1882-1937) in una lettera al musicologo Zdzisław Jachimecki [Szymanowski 1982: 245]. Certo il *pathos* di queste parole può sembrare esagerato, considerando che la musica del compositore polacco non sembra affatto vicina all'idea sonora che qualsiasi ascoltatore può avere rispetto all'Italia. Da un lato abbiamo dichiarazioni sull'importanza di questo paese per la propria formazione artistica, e abbiamo anche alcune composizioni i cui titoli sono di evidente ispirazione italiana, ma dall'altro sembra che tutto ciò resti nell'ambito degli elementi extra-musicali, senza mai andare a toccare i suoni veri e propri. In questo articolo esporrò brevemente in primo luogo le poche tracce “italiane” reperibili nella musica del compositore polacco, e in secondo luogo le dichiarazioni sull'Italia, in particolare sulla sua musica, negli scritti di Szymanowski, cercando di mettere questi elementi in relazione fra loro per vedere quale immagine della cultura del Belpaese ne scaturisce¹.

1 La musicologia italiana si è interessata a Szymanowski in maniera sporadica, ma vale la pena menzionare gli eccellenti contributi di Gian Andrea Gavazzeni [1937],

Dei viaggi di Szymanowski in Italia, quello che ha dato la svolta definitiva alla sua carriera, forse anche alla sua vita, è stato quello con Stefan Spiess nel 1911. In particolare il soggiorno in Sicilia fra l'aprile e il maggio fu per il compositore il momento della presa di coscienza della propria sessualità². Artur Rubenstein, amico fraterno del compositore, racconta nelle sue memorie che Karol era tornato molto diverso e aveva raccontato dei giovani bagnanti che aveva visto proprio a Taormina (“non potevo togliergli gli occhi di dosso” [Rubinstein 1973: 111]).

Al di là di questo “privato *coming out*” [Dąbrowski 2009: 133], la Sicilia è per Szymanowski il paradigma del sincretismo, l'incontro fra Oriente, Occidente, ma anche fra Sud e Nord: ne abbiamo l'esempio più evidente nell'opera – concepita nel 1918 – *Re Ruggero* (il protagonista è un re normanno con un consigliere arabo, al cui cospetto giunge un Pastore venuto da Oriente) e nella sua controparte letteraria, il romanzo *Efebos*. In entrambi troviamo anche altri sincretismi caratteristici per la poetica di Szymanowski: le figure del Cristo-Dioniso e quella dell'androgino.

Il *Re Ruggero* è il punto d'arrivo del secondo periodo artistico di Szymanowski, che convenzionalmente viene talora definita “impressionista”, suggerendo un'influenza di Debussy. Certo, col francese Szymanowski condivide molte intuizioni che anticipano la musica degli anni a venire³, ma lui e Debussy restano due mondi

Paolo Emilio Carapezza [1980] e le pagine che Paolo Isotta dedica al compositore polacco in un'ampia monografia [2015]. Sul *Re Ruggero* esistono anche un mio articolo che ne ripercorre la genesi e le tematiche [Masi 2001] e un libro di Alessandro Martinisi [2009] che ne presenta un'originale analisi. Da segnalare anche il libro del pianista Aldo Dotto [2014] che è una biografia del compositore seguita da un'analisi delle *Masques* op. 34. Manca in italiano una monografia paragonabile a quella di Samson in inglese [1980] o di Van Moere in francese [2008], così come sarebbe da auspicare una traduzione di almeno parte degli scritti di Szymanowski, come recentemente è avvenuto in Francia [Szymanowski 2018].

- 2 Taormina era all'epoca un famoso luogo d'incontro di omosessuali da tutta l'Europa. Non sappiamo se Szymanowski nella cittadina siciliana ebbe modo di visitare l'atelier del barone Wilhelm von Gloeden (1856-1931), fotografo noto per i nudi di ragazzi siciliani in contesti ispirati all'antica Grecia. Probabilmente il compositore si ispirò a lui per il personaggio di von Rellov nel suo romanzo *Efebos* [cfr. Dąbrowski 2009: 131].
- 3 Non stupisce che Pierre Boulez, che vede la musica di Debussy come un'anticipazione dell'avanguardia weberniana, abbia una grande ammirazione per le

molto diversi e in questa seconda fase si può dire, un po' provocatoriamente, che c'è più Italia che Francia. In effetti l'Italia è alle fondamenta di questo nuovo linguaggio musicale, che è del tutto szymanowskiano. Ce lo dicono i titoli delle opere, che rimandano a quei luoghi che per Szymanowski significarono la scoperta di un nuovo io: le Metope di Selinunte, la Fonte Aretusa a Siracusa, la Tarantella di Taormina, l'anfiteatro di Segesta e la Cattedrale di Palermo nel *Re Ruggero*. Tuttavia è vero anche che se andiamo ad analizzare i singoli elementi della grammatica musicale di Szymanowski (ritmo, melodia, armonia, timbro), o se cerchiamo la fonte letteraria delle composizioni di questo periodo, ecco che l'Italia quasi non si vede più.

Il primo esempio in questo senso può essere il ciclo pianistico *Metope* op. 29 del 1915, a detta di Stefan Spiess ispirato dai bassorilievi di Selinunte conservati al museo di Palermo. Ma la tematica delle scene è in realtà presa dall'*Odissea*, come è facile evincere dai titoli dei tre brani che compongono il ciclo: *L'isola delle sirene*, *Nausicaa* e *Calypso*. Le metope di Selinunte infatti rappresentano tutt'altre scene.

Apparentemente ispirato dal viaggio in Sicilia è anche il ciclo per violino e pianoforte *Mity* op. 30 (1915), che si apre col celebre brano *Źródło Aretuzy* (La fonte Aretusa). Ovviamente Szymanowski vide la fonte a Siracusa, ma nella sua monumentale monografia Teresa Chylińska ha notato che l'ispirazione per i tre "poemi" di questo trittico (*La fonte Aretusa*, *Narciso* e *Driadi e Pan*) viene dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁴ [Chylińska 2008: 334].

E ancora la *Tarantella* per violino e pianoforte, seconda parte del dittico *Notturmo e Tarantella* op. 28. Anche questo brano nacque nel 1915, quando in primavera Szymanowski e il violinista Paweł Kochański erano ospiti del mecenate Józef Jaroszyński nella tenuta di Zarudzie. A quanto dice Spiess, durante il loro viaggio del 1911

musiche di questa fase, mentre non ce l'abbia per quelle dagli anni Venti in poi, quello della fase neoclassica. Cfr. l'intervista allegata al CD *Karol Szymanowski, Symphony No. 3, "Song of the Night" / Violin Concerto No. 1*, C. Tetzlaff, P. Boulez, Wiener Philharmoniker, Deutsche Grammophon 2010.

4 Naturalmente Ovidio non è l'unica fonte letteraria di questi miti antichi, tuttavia, anche alla luce del precedente studio di Stephen Downes sul secondo brano del trittico, la tesi appare plausibile [Downes 1996; Lisecka 2018].

lui e Szymanowski avevano assistito ad una tarantella danzata da ragazzi e ragazze a Taormina, il cui ricordo riappare nella composizione di quattro anni dopo [Smoter 1974: 61]. Questa pagina virtuosistica nacque, scrive il dedicatario dell'opera August Iwański, in una serata di buon umore, dopo che gli ospiti di Zarudzie erano riusciti ad attingere ad una delle preziose bottiglie di liquore gelosamente custodite dal padrone di casa [Smoter 1974: 69]. Certo, il ritmo di quella che è probabilmente l'opera più allegra nel catalogo del compositore è quello della danza tipica dell'Italia meridionale. Ma, a parte il ritmo, non troviamo altri elementi italiani in questa composizione. La tarantella era uno dei pezzi caratteristici di tanta musica ottocentesca: a parte quelle famose di Rossini e di Wieniawski (lo *Scherzo-tarantella* op. 16 al quale Szymanowski si ispira direttamente) ne troviamo nel catalogo di compositori di area germanica – e tra l'altro verso la fine del brano pare di sentire anche una citazione del famoso tema di Haydn che oggi è l'inno della Germania.

Fra le partiture di Szymanowski un'altra potenziale presenza italiana è la musica di scena per *Mandragora* op. 43 (1920), un balletto-pantomima in stile commedia dell'arte. Il brano non ha niente a che fare con la commedia di Machiavelli, bensì doveva essere messo a conclusione dell'allestimento che Leon Schiller e Ryszard Bolesławski stavano preparando a Varsavia del *Bourgeois gentilhomme* di Molière. In questi venti minuti di musica troviamo anche un'aria nello stile di Bellini o Donizetti, una sorta di canzonetta napoletana. Trattasi però di parodia, piuttosto che di omaggio. In quanto ai riferimenti alla commedia dell'arte, essi sono senz'altro nello spirito neoclassico del tempo [Van Moere 2008: 293], che reinterpreta le maschere italiane in lavori come *Pulcinella* di Stravinskij, *Arlecchino* di Busoni, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev.

Infine si può citare un altro episodio occasionale come l'armonizzazione di tre capricci di Paganini (op. 40) effettuata per arricchire il repertorio di alcuni concerti che il compositore tenne in duo con il violinista Wiktor Goldfeld all'inizio del 1918.

C'è dunque molta Italia *intorno alla* musica di Szymanowski. Ma l'Italia esiste anche *nella* musica di Szymanowski? Non ci por-

terebbe lontano la ricerca di spie, del tipo di quelle che Philip Tagg chiama “sineddoci di genere” [Tagg 2013: 524], ossia il riutilizzo in un contesto differente di strutture ritenute caratteristiche di un dato genere, in questo caso i vari elementi che si potrebbero associare alla musica italiana. A parte il citato ritmo di tarantella e le armonie “napoletane” della *Mandragora* non viene in mente altro: le opere maggiori non hanno sonorità associabili all’Italia, a parte una curiosa eccezione di cui diremo più avanti. Neppure la tradizione più colta della musica italiana interessa Szymanowski, il quale anzi non ritiene che in Italia ci sia stata nell’Ottocento una musica degna di questo nome. Nel 1909 scriveva a Chybyński: “I miei ricordi musicali più remoti sono Chopin, Bach e soprattutto Beethoven. Questo spiega come io non abbia mai avuto, non abbia e non avrò mai nessuna deviazione omosessuale [sic!] verso la musica dei vari Puccini, Massenet o Mascagni” [Szymanowski 1982: 175]. Ancora nel 1922 Szymanowski definiva le “canzoni a manovella dei Puccini, dei Leoncavalli e *tutti quanti* [in italiano nel testo]” come cose che “non hanno niente a che fare con l’arte” [Szymanowski 1984: 60] e auspicava in Italia, nell’opera dei contemporanei Malipiero, Pizzetti, Respighi, Casella, ai quali guardava con fiducia, un’evoluzione simile a quella che c’era stata in Spagna con De Falla. “Sarebbe una vera fortuna, poiché l’Italia si è compromessa per troppo tempo con il piatto cosmopolitismo degli operisti del periodo verista che al nostro pubblico piacciono tanto” [Szymanowski 1984: 61].

Queste parole ci dicono alcune cose molto importanti, anche se appartengono a due momenti piuttosto lontani fra loro: nel 1909 Szymanowski era ancora un giovane artista, legato ai modelli illustri del Romanticismo tedesco; nel 1922 si era lasciato alle spalle non solo la prima fase, ma anche la seconda, aveva già composto numerosi capolavori e aveva imboccato la strada di una musica “nazionale”. Per questo non è strano che, nel momento in cui si sforzava di dare alla Polonia una nuova musica che ne rispecchiasse i tratti etnici, stigmatizzasse il cosmopolitismo degli operisti italiani e sottolineasse la propria appartenenza ad una “comunità” di compositori europei che, sulla scia di Stravinskij e Ravel, stavano rinnovando il linguaggio musicale nei rispettivi paesi. Pare invece un po’ più strano che ancora nel 1922 Szymanowski si spingesse

al punto di indossare la maschera del compositore d'avanguardia, sposando in sostanza l'assioma di Schönberg, secondo il quale un'opera popolare non può essere un'opera d'arte. L'identificazione di Puccini e dei più famosi operisti italiani, in particolare quelli legati al verismo, con una musica di facile consumo è un *leitmotiv* che percorre tutto il Novecento. Ne è vittima anche Verdi, sul quale la Generazione dell'80 (Casella e Malipiero in particolare) era stata tutt'altro che riverente [Salveti 2013]. Nei suoi giudizi sui "Puccini, Leoncavalli e *tutti quanti*" Szymanowski era dunque in linea con i suoi colleghi contemporanei italiani, ma anche con i polacchi, per i quali già dalla metà dell'Ottocento Verdi era una figura trattata in maniera ambivalente⁵. Lo sarà ancora per alcuni decenni: Bronisław Horowicz nel suo fortunato libro *Teatr operowy*, pubblicato in Francia nel 1946 e in Polonia nel 1963, liquida tutto il teatro musicale italiano dopo Rossini e prima di Busoni con un disprezzo dal quale si salvano solo *Otello* e *Falstaff*, le due ultime opere verdiane. Evidentemente per Szymanowski era implicita l'opposizione fra la musica italiana e la musica tedesca, Verdi contro Wagner, sulla cui scia era avvenuta la sua formazione: forse per questo segue con attenzione Richard Strauss liquidando al contempo un compositore come Puccini, che certo non era più tradizionalista del tedesco. In quanto a Verdi, pur esprimendo ammirazione per il maestro italiano, in un'intervista del 1933 Szymanowski torna a parlare della sua primissima formazione: "Da ragazzino avevo un incredibile disprezzo per la musica operistica. Buffo. Oggi ho molta considerazione per Verdi. Ma all'epoca *Rigoletto* e *Traviata* mi mandavano in bestia. [...] Rivedo con gli occhi dell'anima l'oscuro salone di uno *dwór* polacco dei *kresy* e una signorina ben educata del vicinato che strimpella su un pianoforte un po' scordato l'aria *La donna è mobile*... [...] Non era colpa di nessuno. Semplicemente questo era quello che sentivo. Soltanto quando sentii Wagner per la prima volta ebbi un'impressione incredibile, tremendamente forte" [Szymanowski 1984: 436].

5 Sulla ricezione di Verdi in Polonia nell'Ottocento si vedano almeno: Chodkowski 1994; Borkowska-Rychlewska, Nowicka 2016.

C'è però nelle parole di Szymanowski a Chybyński anche un altro elemento interessante da analizzare: un accostamento invero bizzarro fra la musica di Puccini, Massenet, Mascagni e l'omosessualità. Forse Szymanowski si riferisce al fatto che nelle arie delle eroine di questi compositori si trovano con frequenza cadenze musicali femminili (cioè in levare), che si rispecchiano nella predilezione per figure di donne sfortunate, deboli o disposte al sacrificio?⁶ Ma – di nuovo – lo stesso avviene in Richard Strauss. È forse allora lo stereotipo di una sensibilità italiana che, vista dal “barbaro” mondo slavo può essere percepita come effeminata?⁷ Ci si deve a tal proposito soffermare su un passaggio molto particolare della musica di Szymanowski. Si tratta della melodia *Es gibtein Herz* di Hagith nell'opera omonima (1913) che, come ha notato Paolo Emilio Carapezza, è praticamente una trascrizione della famosissima aria di Cavaradossi *E lucean le stelle* nella *Tosca* di Puccini. Come scrive il musicologo italiano, la citazione pucciniana è talmente precisa da far sospettare che sia involontaria, o perfino inconsapevole. Inoltre è difficile trovare citazioni altrettanto lunghe in Szymanowski, tanto più di compositori che egli ammirava. Deve dunque trattarsi del “ritorno di qualcosa di represso” [Carapezza 1984: 130-131]. In effetti, mentre componeva *Hagith*, Szymanowski scriveva a Grzegorz Fitelberg: “Purtroppo la musica è piuttosto lontana dall'essere popolare, ma in questo tipo di testo è davvero impossibile fare qualsivoglia concessione al pubblico, a meno che non ci si diverta a fare il Puccini” [Szymanowski 1982: 351].

Dunque, se Szymanowski accetta lo stereotipo che si è cristallizzato nell'Ottocento con Wagner, per il quale – naturalmente sto semplificando – in area germanica si fa musica per l'arte e in Italia musica per l'intrattenimento, allora cosa può offrirgli la cultura italiana? Torniamo alla citazione iniziale e vediamo il seguito:

- 6 Al riguardo si possono leggere le tesi di dottorato di Cheng Ya-Hui 2008 e Yoshida Shinobu 2012, nonché lo studio più datato di Clément Catherine 1979, che nell'edizione inglese (1988) vanta una prefazione di Susan McClary.
- 7 Si veda la didascalia all'inizio del secondo atto di *Re Ruggero*, ambientato nel palazzo del re. Si legge di “mollezza orientale” ed “eleganza quasi effeminata dei policromi arabeschi sinuosi”, ma anche della “mano ferrea dei potenti conquistatori del Settentrione” (traduzione di M. Bristiger, P.E. Carapezza).

“Se non esistesse l’Italia non potrei esistere neanche io. Non sono pittore, né scultore, ma quando attraverso le sale dei musei, le chiese, e infine le strade, quando vedo queste elevate, fiere opere d’arte con quell’eterno sorriso di indulgenza, di disprezzo nei confronti di tutto ciò che è stupido, basso e senz’anima, quando mi rendo conto di quelle intere generazioni di persone bellissime e geniali, sento che vale la pena vivere e lavorare”. Nel parlare di arte italiana, Szymanowski si riferisce sempre al Rinascimento, non fa mai riferimenti a Bernini, Piranesi, Canova o a Leopardi. Si sofferma più volte su alcune figure, come Benvenuto Cellini, che doveva essere il protagonista di un’opera che progettava di scrivere con Jarosław Iwaszkiewicz. Per Szymanowski, in Cellini “i tratti essenziali dell’intelligenza, del carattere, del temperamento si armonizzano in modo così perfetto che egli stesso sembra l’opera d’arte di un artista eminente” [Szymanowski 1989: 369]. E ancora, nel romanzo *Efebos*, nel punto culminante del monologo di Korab, personaggio che è l’*alter ego* di Szymanowski, appare il volto di Cristo dipinto da Leonardo:

Osservai finalmente il Suo Volto, che mi guardava con tristezza, tra le pietose crepe di colore sulla parete rovinata, consumata dall’umidità e dal tempo: era il Suo vero Volto giovinetto, così come Leonardo lo aveva veduto, forse in un sogno profetico, tanto quel volto si discosta dagli altri, unica rappresentazione fedele dell’immagine di Cristo! [...] Solo allora compresi chi era Lui in realtà – Lui, Cristo, Eros! [...] Egli aveva improvvisamente capito di essere un estraneo, che sarebbe stato consegnato alla plebaglia! E questo fu il suo dolore più grande, il dolore di chi amava Dio: non Geova, non il severo Adonai, il giudice implacabile delle sue azioni, ma l’amore nato dalla libertà infinita, dall’insaziabile e profondo desiderio d’Eternità [Szymanowski 1989: 156-157].

È quindi il Rinascimento italiano che interessa a Szymanowski, come momento nel quale rivive il mondo antico, in un’atmosfera di libertà. Il compositore ne ricerca le tracce nel presente, vedendo in Oscar Wilde – secondo le parole di un personaggio di *Efebos* – una creatura che Dio ha modellato sull’esempio del

“divino Benvenuto” [Szymanowski 1989: 150]. Gli pare di vederle anche nel romanzo di D’Annunzio *Il fuoco*, che legge a Roma nel 1911, trovandovi le proprie “visioni, deliri e sogni sul bello eterno” [Szymanowski 1982: 157] inserite nel quadro di un paesaggio italiano che “unisce il vitalismo della natura con la perfezione delle forme marmuree” [Dąbrowski 2009: 128]. Ma al di là di questa momentanea passione per il romanzo di D’Annunzio (del quale lesse anche *Forse che sì, forse che no* restandone invece annoiato e irritato) [Szymanowski 1982: 222], l’amore di Szymanowski per la cultura italiana si ferma al sedicesimo secolo. È nel Rinascimento che si trovano “i più grandi adoratori della vita nelle sue forme indubbiamente plastiche” e l’artefice di questa rivoluzione è il popolo:

Esso ha fatto sì che l’arte non si nascondesse unicamente all’interno dei minacciosi palazzi dei potenti, a loro uso esclusivo, né fosse soltanto espressione di ascese religiose rinchiuso in splendide chiese. Ha fatto sì che uscisse per le strade, alla rivitalizzante aria aperta, richiamata dalla potente sensibilità delle masse per la bellezza delle forme, della necessità di godere del bello [Szymanowski: 275].

Successivamente, anche se la letteratura, l’arte, la musica dell’Italia si presentano come fenomeni periferici nel contesto europeo che, per quanto riguarda il canone della cultura più alta, dal Romanticismo in poi è germanocentrico, tuttavia l’Italia resta al contempo una sorta di catalizzatore energetico, la cui funzione è legata al *genius loci*, “non soltanto per la bellezza esteriore, ma anche per il significato profondo e intimo, per tutte quelle meraviglie fantomatiche che in quei luoghi ancora evaporano” [Szymanowski 1982: 556]. A molti artisti è sembrato che in questo paese la perduta unità fra uomo, arte e natura fosse ancora a portata di mano.

Bibliografia

Borkowska-Rychlewska Alina, Nowicka Elżbieta (2016), *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.

- Carapezza Paolo Emilio (1980), *Re Ruggero tra Dioniso e Apollo*, "Storia dell'arte", n. 38/40, pp. 471-479.
- Carapezza Paolo Emilio (1984), "Hagith" between Tosca and Salomé, in: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, herausgegeben von Michal Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt, Wilhelm Fink Verlag, Munchen, pp. 127-135.
- Cheng Ya-Hui (2008), *The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini*, Florida State University.
- Chodkowski Andrzej (1994), *Verdi na scenie warszawskiej*, in: *Recepcja wzorów włoskich w polskiej kulturze muzycznej: romantyzm*, a cura di Piotr Maculewicz, Instytut Muzykologii UW, Warszawa.
- Chylińska Teresa (2008), *Karol Szymanowski i jego epoka*, vol. 1, PWM, Kraków.
- Clément Catherine (1979), *L'opéra, ou, la défaite des femmes*, Grasset&Fasquelle, Paris [ed. ingl., 1988, *Opera, or the Undoing of Women*, Minnesota, University of Minnesota Press].
- Dąbrowski Bartosz (2009), *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Dotto Aldo (2014), *Le "Maschere" di Karol Szymanowski*, ETS, Pisa.
- Downes Stephen (1996), *Szymanowski and Narcissism*, "Journal of the Royal Musical Association", n. 1 (121), pp. 58-81.
- Gavazzeni Gian Andrea (1937), *Karol Szymanowski e il "Re Ruggiero"*, "Rassegna musicale", X, n. 12, pp. 409-415.
- Horowicz Bronisław (1963), *Teatr operowy*, PIW, Warszawa.
- Isotta Paolo (2015), *Altricanti di Marte*, Marsilio, Venezia.
- Lisecka Małgorzata (2018), *Narcyz Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*, "Litteraria Coperinacana", n. 4 (28), pp. 79-95.
- Martinisi Alessandro (2009), *Il sogno sognato di Karol Szymanowski. Re Ruggero tra luce e ombra*, pref. di Alberto Cesare Ambesi, Quintessenza Editrice, Gallarate.
- Masi Leonardo, *Il "Re Ruggero" di Szymanowski-Iwaszkiewicz: la genesi e le tematiche*, "Europa Orientalis", n. 20/2, pp. 111-147.
- Rubinstein Arthur (1973), *My young years*, Alfred A. Knopf, New York.
- Salveti Guido (2013), «*Ho detto male di... Verdi*». *Saggio di ricezione negativa*, "Rivista Italiana di Musicologia", n. 48, pp. 105-141.
- Samson Jim (1980), *The Music of Szymanowski*, Kahn & Averill, London.
- Smoter Jerzy Maria (1974), *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (1982), *Korespondencja*, vol. 1 (1903-1919), PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (1984), *Pisma*, vol. 1: pisma muzyczne, red. Kornel Michałowski, PWM, Kraków.

- Szymanowski Karol (1989), *Pisma*, vol. 2: pisma literackie, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (2018), *Écrits sur la musique*, a cura di Christophe Jerewski e Claude-Henry du Bord, Symétrie, Lyon.
- Tagg Philip (2013), *Music's Meanings*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York&Huddersfield.
- Van Moere Didier (2008), *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris.
- Yoshida Shinobu (2012), *Modeling Heroines from Giacomo Puccini's Operas*, University of Michigan, Michigan.

Leonardo Masi

Italian Influences in Karol Szymanowski's Work

Like many other artists, Szymanowski was hugely attracted to Italy. In this article, I will briefly expose, firstly, the "Italian" tracks that can be found in the Polish composer's music, and, secondly, the declarations on Italy in Szymanowski's writings, in particular on his art and music, trying to relate these elements between them to see what image of Italian culture emerges. I will show how Szymanowski's cultural environment remains German-based nevertheless looking for the lost unity between man, art and nature in the heritage of the Italian Renaissance.

Keywords: Szymanowski; Italy; Sicily; Renaissance; homosexuality; reception of Italian opera in Poland.

Leonardo Masi – ha studiato lingue e letterature straniere all'Università di Firenze. Si è addottorato all'Università di Milano con una tesi sui cabaret studenteschi in Polonia negli anni del Disgelo. Si è inoltre laureato in chitarra classica al Conservatorio di Firenze. Già docente presso l'Università di Firenze, dal 2008 insegna all'Università Wyszynski di Varsavia, dove dal 2015 al 2020 è stato direttore del Dipartimento di Italianistica. Le sue pubblicazioni si concentrano principalmente sui legami fra musica e letteratura, sui rapporti culturali italo-polacchi e sulla pratica della traduzione. Ha tradotto e curato le traduzioni di alcuni dei più significativi poeti polacchi contemporanei in Italia: Tomasz Różycki, Krzysztof Karasek, Wojciech Bonowicz, Krystyna Dąbrowska. Ha tradotto anche prosa (Krzysztof Varga), saggi (Stanisław Brzozowski) e reportage (Witold Szablowski). Nel 2013 ha ricevuto il premio Achille Marazza per la traduzione poetica.

Donato Gagliastro

Istituto di studi greco-latini della facoltà di Lettere dell'Università Carolina di Praga

“Nato nella medesima terra irrigua”. D’Annunzio, ultimo erede di Ovidio

A mio padre e mia madre

1. Premessa¹

“Fratello moderno” di Ovidio: così Paratore definì Gabriele d’Annunzio in un saggio ancora attuale [Paratore 1966: 30]. Muovendo da questa definizione, la presente ricerca si propone di svolgere, ricostruendola nelle linee essenziali, la trama di un’ideale fratellanza letteraria. Il testo si sviluppa secondo il progressivo delinearsi di opere e stagioni di d’Annunzio, selezionate ed esemplate attraverso il costante paragone con l’antecedente ovidiano. Il limite di un criterio selettivo non ha impedito, si spera, di estendere comparativamente le indagini ad un itinerario tematico alquanto ampio. Le ricerche si sono giovate di illustri conquiste ermeneuti-

1 A compimento delle ricerche, la mia gratitudine va: a Valerie Bogdan, Annamaria Andreoli, Maria Teresa Imbriani, Vincenzo Paolino, Martin Bažil; alla direzione e al personale della biblioteca centrale di Lettere, Filosofia e Scienze della formazione “Corsano” e della sezione di Italianistica dell’Università degli studi “Aldo Moro” di Bari; ai responsabili e al personale delle biblioteche del Dipartimento di Studi Umanistici – segnatamente, Scienze dell’antichità e Studi classici e – cristiani dell’Università degli Studi “Aldo Moro” di Bari; alla responsabile e al personale della biblioteca comunale “Chiantera” di Polignano a Mare; al personale della biblioteca civica “Rendella” di Monopoli; al mio Nevio.

che che hanno stimolato un rinnovato confronto tra i testi dei due grandi autori. Nel solco di orientamenti e prospettive inaugurate da insigni maestri e con il conforto delle più recenti acquisizioni, si è tentato di offrire spunti interpretativi atti a evidenziare le chiavi plurime che regolano il rapporto d'Annunzio – Ovidio. Il testo non pretende di esaurire gli sterminati aspetti e problemi insiti sia nella vasta opera dei due autori che nella millenaria distanza che li separa. Tali premesse presuppongono a proprio fondamento un continuo riferimento alla dimensione generale del tema. In questo modo lo studio comparato può ordinare i singoli interventi e coinvolgerli nel quadro complessivo delle relazioni intertestuali che si costituiscono tra d'Annunzio e Ovidio.

2. Dalla provincia all'Urbe

In un'analisi comparativa tra d'Annunzio e il poeta augusteo la comunanza dell'origine è un fattore di primario interesse. Come ricorda Elena Ledda, un frammento de *Le faville del maglio* rivela che, sin dagli anni del collegio Cicognini, l'adolescente Gabriele si sentiva legato da una relazione di "consanguineità" con Ovidio fondata sulla comune origine provinciale, "per essere nato nella medesima terra irrigua" [Ledda 2019: 100]. Come Ovidio, è anche lui *Paelignis natus aquosis*. La patria peligna è un referente aurorale richiamato da entrambi, non solo nascita ma principio primo e fondamento essenziale: il drammaturgo farà della terra natia l'ambientazione di acclamate tragedie, segnatamente della *Fiaccola sotto il moggio*, che rievocano i luoghi peligni, frequentati sin dall'adolescenza e presentati come simbolo di un mondo millenario inalterato "nel passaggio dall'antichità arcaica alla romanità e dalla romanità al medioevo cristiano" [Imbriani 2009: XVII]. In Ovidio la memoria radicale della patria peligna risalente ai principi ricorre con insistenza sia negli *Amores* (in cui è esaltato il carattere rurale e salubre dei luoghi) che nelle dolorose opere del tramonto². Negli anni della formazione al Cicognini di Prato, il brillante collegiale dà prova di una curiosità vorace e di prodigiose capacità assimila-

2 Ov. *Am.* II, 16, 1-2, 5-6, 37-38; III, 15, 3, 8, *Pont.* I, 8, 42, IV, 14, 49, *Fast.* III, 95, IV, 685.

trici unite a una precoce propensione per la parola rara e preziosa. È anche un allievo in grado di appassionarsi al severo studio del latino. Legge assiduamente Ovidio (“più di lui precoce” si definisce in rapporto all’augusteo [D’Annunzio 2005a: 1293]), al punto da manifestare alla madre l’intento di cimentarsi nell’impresa di tradurre per intere le *Metamorfosi* [Andreoli 2000: 25]. Come spesso accadrà negli anni a venire, colmi di preannunci e progetti sistematicamente elusi, anche questa impresa annunciata non sarà mai realizzata. Quel che conta del reboante proclama giovanile è che le letture ovidiane si accordano con l’indole del collegiale che, al debutto con *Primo vere* all’età di sedici anni, dichiara: “mi sento forte e pieno di ingegno [...] e lascerò brandelli di carne viva dovunque c’è una gloria da conquistare” [D’Annunzio 1982a: 770].

Quando il diciottenne d’Annunzio lascia la provincia e approda a Roma per iscriversi all’Università, si trova al cospetto di una città che va conoscendo una trasformazione in senso metropolitano. Nel pieno dell’età umbertina Roma vede sorgere, tra gli altri, il quartiere Prati, via Nazionale, via Veneto e, sul fianco del Campidoglio, l’imponente marmo dell’Altare della Patria.

Sulla base di un confronto tra biografie temporalmente divise da lontananze invalicabili³, il primo ingresso a Roma del provinciale d’Annunzio sembra mostrare un’analogia biografica con Ovidio, venuto giovanissimo a Roma per studiarvi retorica. Oltre le innegabili differenze tra questi due momenti inaugurali, la trasformazione post-unitaria di Roma appare genericamente paragonabile a quella conosciuta dall’“aurea Roma” ovidiana in epoca augustea: l’Urbe che esibiva al mondo conquistato le ricchezze del dominio e fulgeva del Campidoglio, del Palatino e della Curia, destava l’ammirata meraviglia del giovane Ovidio, fiero di essere nato nell’epoca pacificata da Augusto:

Simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est,
Et domiti magnas possidet orbis opes.

- 3 Ulteriori affinità tra le due biografie sono state finemente evidenziate da Pietro Gibellini [Gibellini 2019: 65-66] e, in precedenza, da Paratore [Paratore 1966: 25-31].

Aspice quae nunc sunt Capitolia, quaeque fuerunt:
 Alterius dices illa fuisse Iovis.
 Curia, concilio quae nunc dignissima tanto,
 De stipula Tatio regna tenente fuit.
 Quae nunc sub Phoebō ducibusque Palatia fulgent,
 Quid nisi araturis pascua bubus erant?
 Prisca iuvent alios: ego me nunc denique natum
 Gratulor: haec aetas moribus apta meis.
 [Ars, III, 113-122.]

La ritmica deissi dell'avverbio *nunc*, ripetuto ad ogni esametro (riecheggia *aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis* di *Aen.* VIII, 348), enfatizza il giovanile entusiasmo di Ovidio per l'epoca presente e accentua il distacco dal passato sconvolto dalle discordie civili e dalle guerre. Nella Roma che si mostra al giovane d'Annunzio nell'immediata Italia post-unitaria sembra in parte rivivere l'Urbe marmorata di cui si gloriava Augusto nella celebre frase di Svetonio *iure sit gloriatus marmoreum se relinquere quam latericium accepisset*⁴.

3. “Leggitrici” e *doctae puellae*

A Roma, capitale di un'Italia nuova e unita, il giovane d'Annunzio, svogliato studente di provincia, desideroso di compiere una rapida ascesa sociale, abbandona le aule universitarie per frequentare le redazioni giornalistiche. A ventuno anni, dalle colonne della “Tribuna”, compie il suo apprendistato mondano-letterario scrivendo cronache sul *grand monde*. All'inizio il compito gli riesce insoffribile, giudicato un avvilente spreco del suo ingegno che vorrebbe impiegato per comporre opere letterarie e non per quello che gli appare null'altro che un mansionario impiegatizio. Eppure gli anni a venire dimostreranno che il debutto giornalistico sarà di fondamentale importanza giacché gli assicura un successo mondano prenunzio di quello letterario. Molti testi delle cronache dannunziane confluiranno infatti nel primo romanzo “romano”, *Il piacere*, e, quel che

4 Suet. *Aug.* 29.1.

è più, attraverso le cronache, egli entra negli splendori dell’alta società romana. Molte dame frivole e salottiere sono affascinate dalla preziosità sensuale del suo eloquio ornato. Con l’acume di un moderno sociologo e la sollecita scaltrezza di un mercante, l’assidua frequentazione di ambienti lussuosi gli fa comprendere l’importanza delle mode. È così che il giovane esteta individua nel pubblico femminile il destinatario tipo dei suoi scritti, concepiti come prodotti di consumo per il nascente mercato librario. Egli si propone il compito di appagare quello che definisce, come recita il titolo di un articolo pubblicato su “Il Mattino” nel 1892, il “bisogno del sogno” insito nel vasto pubblico di fruitori del romanzo quale prodotto letterario per il consumo di massa.⁵ Protagonista dai contorni sfumati che emerge da questo pubblico numeroso e anonimo è la donna: una nuova lettrice o “leggitrice” – termine da lui coniato [Andreoli 2000: 111; 2003: XXVI] – che ricerca la letteratura amena per trovarvi emozioni estetiche in grado di innalzare il proprio spirito al di sopra della mediocrità del vivere quotidiano. Il mercato di massa, in quanto tale, neutralizza le differenze di classe poiché il “bisogno del sogno” è un’esigenza comune sia alle nobildonne che alle donne borghesi e plebee. Inseguitore e creatore di mode, d’Annunzio si mostra abilissimo nell’assecondare i gusti del pubblico femminile, ricompensandone le attese con le cronache mondane che, pochi anni dopo, saranno riusate per il suo primo romanzo.

Agli albori della società di massa e prima delle teorie sociologiche dell’industria culturale, l’ambizioso provinciale trasferitosi a Roma smentisce la clamorosa profezia della fine dell’arte nell’epoca del progresso industriale. Egli è tra i primi a intravedere nel genere romanzo la promessa di un clamoroso protagonismo destinato ad aprirgli la via all’ascesa mondana, dimostrando che è possibile invertire “la tendenza del mercato avaro con chi pone in vendita sogni” [Andreoli 2000: 111]. Secondo un insegnamento di Umberto Eco [Eco 2005: 184] “un messaggio non si conclude veramente se non in una ricezione concreta e situata che lo

5 In relazione a questi temi, si vedano le acute osservazioni di Annamaria Andreoli nella sua fondamentale biografia dannunziana *Il vivere inimitabile* [Andreoli 2000: 114, *passim*].

qualifichi.” Prima dell’affermarsi delle moderne teorie semiotiche, d’Annunzio intuisce che quando un romanzo, inteso come atto comunicativo, determina un fenomeno sociale, l’interesse deve essere rivolto non solo all’opera in sé ma anche alla generalità dei suoi destinatari.

Precorritore di prodotti culturali contemporanei, egli vedrà anche nella nascente industria del cinema muto non un’invenzione che minaccia di sostituirsi alla letteratura – come temevano i pedanti più indignati – ma una prodigiosa forma d’arte visiva che aveva nel “suo” Ovidio un millenario antecedente: per l’Immaginifico le “cinematografiche” *Metamorfosi* già preludevano, in germe, a un’estetica del movimento [Andreoli 2000: 502; 2004: 123].

D’Annunzio è dunque un autore consacrato al successo dal nascente pubblico di massa. In rapporto a Ovidio, “nessun poeta latino” – lo ricorda Barchiesi – è così chiaro e fermo nel delineare il progetto di un pubblico orizzontale, arbitro assoluto del successo” [Barchiesi 1994: 35]. Similmente, gli esordi letterari di Ovidio delineano un rapporto privilegiato con il pubblico giovanile connotato anche in senso femminile. A tal proposito, Sharon Lynn James osserva che “elegy overtly identifies its anticipation of women readers” [James 2003:7]. Nell’elegia proemiale del libro II degli *Amores*, egli si presenta come cantore della poesia amorosa e poeta della sua dissolutezza: *Ille ego nequitiae Naso poeta meae*⁶. Nel verso spicca *nequitia*, un termine properziano⁷ che, pur implicando un confronto con Properzio, esclude procedimenti imitativi o parodici; come sostiene Barbara Weiden Boyd in uno studio che recepisce le precedenti intuizioni di Conte, “his efforts in many ways look beyond Propertius’ model and offer us instead a vision of elegy that confounds generic boundaries even as it complicates simplistic definitions of imitation.” [Boyd 1997: 144].

Abbandonato il proposito di intraprendere un poema epico, Ovidio dichiara di consacrarsi alla poesia amorosa, materia più adatta agli intensi ardori giovanili: *me legat in sponsi facie non frigida*

6 Ov. *Am.* II, 1, 2.

7 Prop. *El.* I, 6, 26; I, 15, 38; II, 5, 2; II, 6, 30; III, 10, 24.

virgo.⁸ L’elegia ovidiana si rivolge esplicitamente a una ragazza, il cui ardore traspare per contrasto dalla litote “non frigida”, esortata a leggere i suoi versi. Il termine al singolare invece che al plurale, secondo un procedimento ricorrente nella retorica ovidiana, trasferisce il significato dell’esortazione a un pubblico più esteso di destinatari. Dall’esperienza elegiaca di Ovidio erompe un atteggiamento sprezzante verso la pudicizia tipica di certe convenzioni letterarie a cui molti autori romani soggiacciono quando si tratti di descrivere una ragazza legata, come in questo caso, a un vincolo sentimentale o coniugale. La stessa personificazione dell’Elegia, raffigurata con le fattezze leggiadre di una fanciulla innamorata (*forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis*⁹), suggerisce un’identificazione del genere con coloro a cui esso è destinato.

Sia pure con le imprescindibili differenze legate alle rispettive epoche storiche, Ovidio e d’Annunzio si consacrano come autori in grado di cogliere e appagare l’orizzonte d’attesa di nuovi lettori. Quelli ovidiani sono venuti formandosi con l’estendersi dell’educazione ai ceti medi in un’età in cui “i recinti che rinchiudevano la letteratura ‘alta’ e i loro fruitori non ressero alla spinta impetuosa della diffusione dell’alfabetismo” [Pecere 1996: 5]. Un pubblico colto di giovani lettori e lettrici non più circoscritto alle classi egemoni dell’aristocrazia senatoria, ma emergenti da ceti subalterni aggregati in un più vasto organismo sociale – non *vulgus* ma *media plebs* – rinsaldato anche dalla comune propensione alla letteratura d’intrattenimento. Oronzo Pecere precisa che “una parte importante di questo variegato pubblico di lettori è costituito dalle donne (...) Le *puellae* dettero un impulso determinante alla favorevole accoglienza dei *carmina iuvenalia* di Ovidio” [Pecere 2018: 379-380]. Il mondo dell’elegia romana contiene una strutturale tensione prodotta dalle relazioni oppositive uomo-donna. In quanto tale, i versi ovidiani esplicitano e incoraggiano la partecipazione del pubblico femminile (*Ad mea formosos vultus adhibete, puellae*,

8 Ov. *Am.* II, 1,5. Rosalba Dimundo svolge puntuali osservazioni sul confronto tra questo verso e il primo distico dell’*Ars* [Dimundo 2003: 32-33].

9 Ov. *Am.* III, 1, 9.

*Carmina*¹⁰) e prefigurano il godimento della lettura dalla prospettiva ideale di *doctae puellae*, attratte anche dalla dimensione ludica della materia amorosa.

In un'epoca di pace restaurata, il gusto letterario dei nuovi lettori riflette anche la rinnovata concordia civile di una generazione che non ha patito le laceranti esperienze della guerra ed è più incline ad abbandonarsi alla sensualità della giovinezza. Trattati in modo giocoso, gli *Amores* di Ovidio sono un prodotto dell'estetismo di tradizione ellenistica, come infatti ricorda Wilkinson in un celebre saggio – “the first poem is an introduction to the *Amores* as a whole, an intimation that in them love will be treated not seriously, as in Propertius and Tibullus, but in a half-humorous, detached, Hellenistic spirit” [Wilkinson 1955: 49]¹¹. La molteplicità dei motivi deriva dall'intreccio tra gli elementi autobiografici e l'assiduità del poeta-amante con il mondo giovanile dell'Urbe: *quas tota quisquam probat Urbe puellas, / Noster in has omnis ambitiosus amor*¹².

Il mondo elegiaco degli *Amores* prelude a sviluppi futuri che trovano una prosecuzione nelle *Heroides*. Se è possibile dedurre i rapporti temporali tra le opere ovidiane da elementi interni al testo, negli stessi anni in cui egli pubblica gli *Amores*, veniva componendo alcune epistole delle eroine del mito. *Amores* II, 19 (vv. 21-26) contiene infatti un preannuncio, fondato sul presente *scribimus* (v. 22), delle epistole di Penelope, Fillide, Enone, Canace, Hipsifile, Arianna, Didone e Saffo.

In un noto verso nel terzo libro dell'*Ars*, in relazione alle *Heroides*, Ovidio proclamerà con fierezza la creazione di un nuovo genere: *ignotum hoc aliis ille novavit opus*¹³. Le sue elegie epistolari ritraggono celebri eroine che abdicano alla loro esistenza nella forma dell'auto-sacrificio, “vivono un'esistenza vicaria, che si nutre di esperienze sostitutive” [Rosati 1989: 44]. Pervase e dominate da un senso

10 Ov. *Am.* II, 1, 37-38.

11 Richiamiamo anche le considerazioni espresse da Barbara Weiden Boyd: “Ovid (...) employs a program rich in Callimachean clichés: a *recusatio* at the opening of each book; a programmatic statement (...) at or near the close of each book; and programmatic imagery liberally sprinkled elsewhere in the collection, betokening Ovid's aesthetic heritage and allegiance” [Boyd 1997: 135-136].

12 Ov. *Am.* II, 4, 47-48.

13 Ov. *Ars*, III, 346.

di offerta sacrificale ai loro amanti, esse sembrano privarsi della loro dignità mitologico-letteraria. Attraverso il lamento elegiaco, Ovidio da un lato trasfigura la grandezza eroica delle protagoniste e dall’altro esibisce le sue pregevoli abilità di autore in grado di esplorare finemente l’animo e la psicologia femminili. “Deciso a privilegiare il rapporto con il pubblico femminile” [Pecere 2018: 380], Ovidio conferisce alle sue *Heroides* una spiccata e altera teatralità, carattere tipico di alcune figure dannunziane, come si vedrà in seguito¹⁴.

Per autori quali Ovidio e d’Annunzio, inclini ad appagare il “bisogno del sogno” del pubblico medio e l’evasione dal “grigio diluvio” [D’Annunzio 1988: 34] dell’esistenza comune, questa sovrabbondanza patetica e teatrale diventa una modalità retorica utile ad attrarre e sollecitare l’intervento attivo di entusiaste lettrici. Le *Heroides* riflettono il mito da una prospettiva femminile che, all’interno di una struttura narrativa di tipo confessionale, sembra poter svelare la soggettività delle eroine e persino l’autonomia delle loro esistenze letterarie in opposizione alle istanze del loro autore biografico. Investite da tale soggettività e autoconsapevolezza, le eroine si configurano come possibili modelli per personaggi letterari di stampo dannunziano¹⁵. Tra la lettrice antica delle *Heroides* e l’eroina ovidiana si stabilisce un’immaginosa corrispondenza che si potrebbe ricollegare con i meccanismi della cronaca mondana abilmente sfruttati dal giovane d’Annunzio.¹⁶

- 14 Sulla base di precedenti intuizioni, Gianpiero Rosati rileva inoltre la possibile finalità delle *Heroides* “originariamente concepite come monologhi lirico-drammatici destinati alla rappresentazione scenica” [Rosati 1989: 16].
- 15 L’accostamento delle *Heroides* alle eroine dannunziane è ribadito da Gibellini secondo il quale, tuttavia, le prime “superano di gran lunga, per ricchezza d’affetti e altezza d’animo, le moderne dell’invenzione dannunziana” [Gibellini 2019: 66-67]. Recenti studi hanno tentato di interpretare le *Heroides* come una forma epistolare di espressione femminile, ponendole in una posizione di rilievo nel dibattito contemporaneo sulla scrittura di genere. La lettura di Spentzou [2003], in particolare, è incentrata sulle vite e sulle ambizioni letterarie delle eroine rispetto alle preoccupazioni estetiche di Ovidio.
- 16 Come rileva ancora Pecere, le lettrici delle *Heroides* “partecipano emotivamente alle loro tormentate vicende e si immedesimano nei loro drammi, sublimando le banali vicissitudini delle proprie esperienze amorose” [Pecere 2018: 381]. Non sembra inutile richiamare le considerazioni di von Albrecht [1981a] sul modo in cui Ovidio incoraggia l’intesa con i lettori.

4. Roma e l'aurea raffinatezza

Le cronache dannunziane superano gli angusti confini della pagina del giornale e si riversano in gran copia, con sapiente e vantaggioso riuso, in molte parti del *Piacere*, il primo romanzo scritto nel volgere di pochi mesi (da luglio a dicembre 1888). La gran mole di articoli prodotta nel corso di quattro anni in cui l'esteta ha creduto di sperperare il proprio talento informa l'ambientazione che fa da sfondo allo svolgimento delle vicende di Andrea Sperelli, *alter ego* di Gabriele, e delle sue amanti.

Il materiale giornalistico innesta nell'azione rutilanti descrizioni di un ambiente sociale romano fatto di arredi sontuosi, ritrovi galanti, squisita urbanità, ricevimenti sfarzosi, uscite a cavallo sull'Aventino e gare ippiche: temi ripresi dalle cronache di costume e di moda scritte da d'Annunzio per le colonne della "Tribuna" con vari pseudonimi (dal celebre "Duca Minimo" al "Marchese di Caulonia"). Nel complesso, tali scene di vita romana esibite al lettore suggeriscono un parallelo tematico con le raffinatezze dei luoghi dell'Urbe, minuziosamente descritti da Ovidio nel primo libro dell'*Ars*: i portici (*Ars* I, 67–74), il foro e il marmoreo tempio di Venere (*Ars* I, 81–88), il teatro (*Ars* I, 89–134), le corse dei cavalli al Circo Massimo (*Ars* I, 135–162), i giochi gladiatorii (*Ars* I, 163–170), lo spettacolo della naumachia (*Ars* I, 171–176), i banchetti (*Ars* I, 229–252). Tutti si offrono al corteggiatore come luoghi favorevoli ai convegni galanti talché "the fine buildings of Rome do not in Ovid's elegy represent the heroic deeds and beneficence of those who built them, but come instead to act as landmarks in the City of Love." [Armstrong 2005: 117]. In questo contesto di emblemi urbani desacralizzati, "anche il *cultus*, il gusto della raffinatezza [...] è un piacere adeguato ai tempi, è lo *Zeitgeist* della nuova, felice "età dell'oro" della Roma di Augusto" [Rosati 2018: 318].

Le corse dei carri rivelano legami intertestuali con *Amores* III, 2 che realizza i precetti teorizzati in *Ars* I, 135–162. Nell'elegia Ovidio, spettatore della corsa, racconta in prima persona l'assedio galante alla fanciulla seduta accanto a lui. *Amores* III, 2, 2, *cui tamen ipsa faves vincat ut ille precor*, e le sequenze *ibid.* 20–28, 41–42 rinviano

ai precetti impartiti in *Ars* I, 146, *nec mora, quisquis erit, cui favet illa, fave* e oltre. Le differenze scaturenti dall’analisi comparata devono tener conto delle funzioni di due testi che appartengono a generi letterari diversi. Tali funzioni rispecchiano anche l’evoluzione della personalità dell’autore che passa dal ruolo di poeta-amante che si affina nell’amore come nella composizione della poesia amorosa a quello di distaccato osservatore che, conquistata la preminenza del maestro, impartisce precetti amorosi. Nel *Piacere* il paesaggio monumentale romano è insistentemente richiamato e descritto (la cupola di San Pietro, la trinità de’ Monti, palazzo Barberini, piazza Venezia, il prospetto panoramico del Gianicolo). Tuttavia esso non funge da sfondo ornamentale, al contrario, è strettamente connesso alla psicologia di Sperelli e si accorda con le sue condizioni intellettuali. I luoghi della “Divina Roma” [D’Annunzio 1988: 234] inclusi nel paesaggio hanno una funzione decisiva nei momenti topici della trama. Si veda, ad esempio, l’improvviso incontro – inserito attraverso un’analessi – tra Andrea ed Elena avvenuto a via dei Condotti in un mattino intorno a Natale. I due amanti si rivedono a distanza di quasi due anni dall’ultima volta. Pur provando entrambi una “commozione viva” [D’Annunzio 1988: 14], sono costretti a trattenerla perché disdicevole al cerimonioso decoro della strada pubblica. Senza esitare, tuttavia, Elena accetta l’invito di Andrea per il giorno seguente nella sua casa ove “nulla è mutato” [D’Annunzio 1988: 14-15].

Il meccanismo del racconto attribuisce al luogo un valore decisivo – simile a quello che abbiamo visto a proposito dell’*Ars* – in quanto rende propizio l’incontro tra i due protagonisti e il ridestarsi della loro passione. È un episodio tipico e di fatto dà l’avvio alla macchina del racconto che, per oltre metà del romanzo, procede per analessi. Come dimostrato da Annamaria Andreoli [1988: 1146], la scena di via dei Condotti si ricollega chiaramente a un articolo di d’Annunzio scritto per la “Tribuna” il giorno di Natale del 1884 in cui, novello Ovidio memore dei precetti dell’*Ars*, enuncia i luoghi delle “vie eleganti” di Roma propizie agli incontri amorosi o, come lui scrive, alla “*flirtation* all’aria aperta”¹⁷. Sperelli, giovane edoni-

17 L’articolo è *Natale*, pubblicato su “La Tribuna” del 25 dicembre 1884.

sta e seduttore raffinato che si appaga delle sensazioni istantanee, è indubbiamente modellato sui contemporanei personaggi dei romanzi d'oltralpe come il des Esseintes di *À rebours*, riflesso di una cultura, come quella dannunziana, influenzata dalla letteratura francese¹⁸. Sia pure meno perspicuo, un fondo ovidiano è altresì rinvenibile in Sperelli: in lui si assommano i caratteri del *dives amator* delineato dalla precettistica amorosa dell'*Ars*, colui che ripudiando "la *rusticitas* a vantaggio del nuovo *cultus*" [Pianezzola 1991: XVIII] sa godere del lusso mondano e della finezza cittadina.

La descrizione che segue, tratta dalle pagine del *Piacere*, compendia gli attributi che formano il suo potere di acquistarsi "l'animo delle donne". Essi appaiono in sintonia con i comportamenti impartiti con giocosa solennità dal *magister amoris*¹⁹ e dettati dall'avamposto del suo carisma: Sperelli è un esperto gaudente che ha cura di sé e ha le qualità dell'inveterato simulatore a cui non ripugna la falsità, addestrato nell'esercizio sapiente di quella che, non a caso, d'Annunzio definisce "arte di amare".

Apri le labbra per mirare la perfetta lucentezza dei denti e la freschezza delle gengive, ricordando che un tempo ad Elena piaceva in lui sopra tutto la bocca. La sua vanità di giovine viziato ed effeminato non trascurava mai nell'amore alcun effetto di grazia e di forma. Egli sapeva, nell'esercizio dell'amore, trarre dalla sua bellezza il maggior possibile godimento. Questa felice attitudine del corpo e questa acuta ricerca del piacere appunto gli cattivavano l'animo delle donne... La ragione del suo potere stava in questo: che, nell'*arte d'amare*, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nell'ipocrisia [D'Annunzio 1988: 14].

Importa inoltre rilevare un altro esempio, per dimostrare quanto le letture ovidiane che avevano appassionato il collegiale fossero vive nell'immaginazione del romanziere: in apertura del

18 A questo proposito Andreoli osserva che "persino i classici greci e latini egli usa leggere nella collana delle «Belles Lettres»" [2005b: 3452].

19 Ov. *Ars*, I, 514-516, 631-658.

romanzo viene introdotto il personaggio di Andrea Sperelli nelle stanze dove egli attende l’arrivo di Elena nella sua dimora a Palazzo Zuccari, in un quartiere molto alla moda nella Roma umbertina. Qui “tutte le cose a torno rivelavano [...] una special cura d’amore”. Nella descrizione degli arredi interni, è citata anche “la piccola tavola del tè [...] con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d’istoriette mitologiche da Luzio Dolci [...] ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zaffara nera esametri d’Ovidio” [1988: 5].

In questo quadro iniziale anticipatore del sensuale estetismo del protagonista ogni oggetto è attentamente scelto. È pertanto significativo che il narratore collochi nell’abitazione di Sperelli le preziose maioliche di Castel Durante che saranno offerte all’amante e trascelga quelle che recano una citazione delle *Metamorfosi* di Ovidio. È da ritenere che lo scrittore, all’interno dell’apparato museografico di Sperelli, non voleva far mancare un riferimento, sia pure marginale, a un autore in sintonia con i suoi propri gusti e quelli del suo personaggio.²⁰ Una ripresa puntuale delle stesse maioliche compare più oltre nella scena in cui Maria prepara il tè ad Andrea. L’esattezza descrittiva non tralascia il riferimento già noto al lettore: mentre lei va componendo “l’opera ... le sue mani d’arcangelo si movevano tra le istoriette mitologiche di Luzio Dolci e gli esametri di Ovidio” [1988: 334].

5. Eroine viventi di là dalla vita

Tratti di un’eroina ovidiana, Arianna, sembrano riassunti nella figura dolorosa, “disperata e nomade” [D’Annunzio 1989: 292] della Foscarina, celebre attrice che giganteggia nel “romanzo veneziano”,²¹ *Il fuoco*. Come Sperelli è la controfigura romanzesca di d’Annunzio,

- 20 Apprendiamo dalle precise informazioni di Elena Ledda che nel 1888 d’Annunzio “acquista (...) due opere ovidiane stampate nel Cinquecento: *De arte amandi* nell’edizione veneziana del 1916 e *Le metamorfosi* nell’edizione, sempre veneziana, del 1889. Sono tra gli «strumenti di lavoro» presenti sul suo scrittoio durante la stesura del *Piacere*.” [Ledda 2019: 102].
- 21 La definizione è dello stesso autore all’avvio del *Compagno dagli occhi senza cigli* [D’Annunzio 2005a: 1451].

la Foscarina lo è di Eleonora Duse, la più grande attrice del tempo con cui – fatto notorio – il Vate aveva intrecciato una relazione sentimentale. Riallacciandosi alla tradizione dantesca, d'Annunzio crea una figura in grado di accompagnare e sostenere l'ansia superomistica di Stelio Effrena, il suo slancio verso l'autoaffermazione e la vita eroica. La Foscarina appare mutevole, "creatura notturna e luminosa" [Andreoli 1989: 1200], fragile e languida nel ricordo del passato splendore della bellezza e del corpo giovanile su cui rovina il tempo, estenuata dalla lotta tenace per affermare la perennità dell'arte contro la morte. Si veda questo ritratto modulato da accumulazioni ripetitive che riecheggiano la soggiogante passione distruttiva dell'Arianna di Ovidio:

Un dolore misto di collera travagliò la donna in quella oscurità vibrante e rotta da cui ella non osava escire. Ella soffriva come se fosse riversa sotto un incubo. Le pareva di precipitare al fondo col suo ingombro indistruttibile, con la sua vita vissuta, con i suoi anni di miseria e di trionfo, con il suo volto appassito e con le sue mille maschere, con la sua anima disperata e con le mille anime che avevano abitata la sua spoglia. Quella passione che doveva salvarla, ora la spingeva irrimediabilmente verso la ruina e la morte. [D'Annunzio 1989: 343].

In lei la maschera dell'attrice e il volto della donna si confondono e si sovrappongono, la violenta teatralità dei suoi sentimenti elegiaci sembra trovare nell'Arianna ovidiana un antecedente ideale. Il monologo pronunciato dalla Foscarina sul finire del romanzo riecheggia la voce di Arianna, eroina nomade e infelice che vaga solitaria come baccante invasata – *aut ego ... erravi ... qualis ... concita Baccha* –²² il cui dolore è accentuato dalla teatralità dei gesti: fragile e abbandonata, trema come una spiga in balia dei venti, (*corpus ut impulse segetes aquilonibus horret*²³) la tunica appesantita dalle lacrime come fossero pioggia (*et tunicas lacrimis sicut ab imbre*

22 Ov. *Her.* 10, 47-48.

23 Ov. *Her.* 10, 139.

*graves*²⁴), con le mani lasse di vessare il petto colmo di tristezza e protese al di là del mare per invocare il ritorno delle vele di Teseo (*has tibi plangendo lugubria pectora lassas/ infelix tendo trans freta lata manus*²⁵).

Similmente, anche la Foscarina ha conosciuto l’esperienza di un dolore radicale. Nel monologo sono rievocati i momenti significativi della sua vita pubblica e privata, e segnatamente il giorno in cui ha desiderato la morte: in cerca della tomba di Giulietta che aveva interpretato nell’Arena, si sente quasi vinta da un desiderio incoercibile di lanciarsi, insieme alla madre, dal parapetto di un ponte sull’Adige. Tuttavia si ribella al proposito eroico del sacrificio e alla possibilità di una ricompensa per la rinuncia alla vita [D’Annunzio 1989: 455-456]. Si rifiuta – in questo differisce da Arianna – di elevare l’autosacrificio ad adorazione della penitenza, né cerca di spingere il suo amato a rinunciare ai suoi voleri.

Eccettuate le differenze, la Foscarina suscita nel complesso la stessa commozione patetica di Arianna, possiede la stessa capacità di avvolgere le cose con lo sguardo trasferendo su esse la sua stessa essenza. Come per Arianna impietrata (*quamquam lapis sedes, tam lapis ipsa fuit*²⁶), anche per lei il paesaggio intorno acquista un significato tragico. In un’opera come il *Fuoco* in cui la parola dannunziana ambisce a farsi pittura, esso diventa parte integrante del dolore. Gli oggetti e i relitti che per Arianna simboleggiano la sintesi tra il paesaggio e lo sgomento dell’anima deserta, per la Foscarina rappresentano il franare del tempo sulla vita sospesa sotto un’incombente sentenza di morte. Sono questi fattori dinamici che Jakobson aveva rinvenuto nel “sense of barrenness, the seemingly inevitable doom, the extremity of the situation and the hopelessness” [Jakobson 1974: 227]. L’archetipo mitico di Arianna è ribadito nell’episodio del labirinto in un parco (a Villa Pisani a Strà) in cui Stelio introduce la Foscarina, riluttante ad entrare per tema di perdersi. L’uomo, che ride della sua paura infantile, improvvisamente prende a correre e la abbandona. La donna lo implora

24 Ov. *Her.* 10, 138.

25 Ov. *Her.* 10, 145-146.

26 Ov. *Her.* 10, 50.

di tornare indietro, certa che si perderà. Da lontano la voce di Stelio risponde che troverà Arianna. L'angoscia e la gelosia assalgono la donna perché "Arianna" rinvia al nome con cui Stelio ha ribattezzato la cantante Donatella (interprete del lamento di *Arianna* di Monteverdi [D'Annunzio 1989: 422]) da lei stessa presentatogli. "Il terrore che si celava in fondo al suo amore disperato insorse, fu padrone di lei, l'accecò miseramente" [D'Annunzio 1989: 422]. Il percorso labirintico della Foscarina è costruito intorno al mito di Arianna per diventare "vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia" [D'Annunzio 1989: 424].

La dimensione eroica della Foscarina-Arianna si converte nel simulacro di un trionfo della vita celebrato all'approssimarsi della fine. Sia d'Annunzio sia Ovidio sembrano risarcire le loro eroine, la loro inesaurita volontà di servire e sottomettersi all'amato. Entrambe riempiono del loro eroismo l'una il romanzo l'altra l'epistola. Come per l'Arianna ovidiana, gli elementi della vita della Foscarina concorrono a formare "la figura dell'eroina vivente di là dalla vita" [Andreoli 1989: 469].

In termini generali, se "l'enigma della donna ambigua è la protagonista vera di ogni romanzo di d'Annunzio" [Andreoli 1989: 1399], è forse lecito affermare che nelle donne dannunziane si adombrano alcuni dei tratti costitutivi delle *Heroides* ovidiane. Le scelte tematiche delle epistole, tanto affini da confondersi e sembrare spesso ripetitive, costituiscono un elemento unificatore intorno al quale si dipana una rete di analogie e rimandi intratestuali. All'interno di questo organismo unitario, nello stesso impatto dannunziano "tra realtà brutale e intimità profonda" individuato dalla Andreoli [Andreoli 1988: 1325], le eroine ovidiane appaiono oscillanti tra abissi di corruzione e innocenza, dissonanti e contraddittorie, gelide e disperate, segrete e voluttuose, attributi che, tutti, variamente presenti, si rinvergono in personaggi quali Elena Muti, Maria Ferres, Ippolita Sanzio, Isabella Inghirami, l'avventuriera della *Leda senza cigno*. Quest'ultimo titolo, in particolare, adombra un riferimento alla Leda ovidiana in *Am.* I, 3, 23 e II, 4, 41-42.

Il *Fuoco* compie "il tentativo di sperimentare una sensibilità fonica e acustica davvero nuova, che sa trasformarsi in sostanza intima della parola e della voce nella direzione di una prosa «not-

turna»” [Andreoli 1989: 1195]. Muovendo da questa conclusione, si può affermare che anche l’intimità della parola e della voce quale si sostanzia nelle *Heroides* lascia intravedere gli esiti “notturni” della poesia dell’esilio dell’ultimo Ovidio.

6. Il meriggio e l’ombra di Icaro

Cospicue presenze ovidiane si ritrovano nella grandiosa stagione delle *Laudi* quando il Vate si riconsegna alla sua più autentica vocazione, non mai abbandonata ma negletta negli anni in cui (almeno fino al *Trionfo della morte*) il più redditizio genere romanzo è stato preponderante.

Concluso il travaglio compositivo del *Fuoco*, pubblicato nel 1900 dopo molti rimaneggiamenti, la poesia di d’Annunzio si schiude strabocchevole nella prodigiosa estate del 1902 quando nascono con mirabile rapidità le migliaia di versi di *Alcyone*, il terzo libro delle *Laudi*. Nelle lettere private al suo traduttore Hérèlle e all’editore Treves, la febbrile copiosità della poesia alcionia è celebrata con la metafora del “largo fiume” [1984: 1145].

Nel monologo delle *Laudi* dove “innologica, elencatoria, ad alta voce, la pronuncia dell’io risuonerà in una cornice diaristica” [Andreoli 1988: 1294], il canto lirico riflette uno stato di grazia edenica, conquistato nel tempo trasognato di una vacanza estiva, che prende forma intorno al “protagonismo metamorfico” [Andreoli 1989: 1150] di un io che si autocelebra nell’accordo panico e mimetico con la natura. Intorno ad essa si diffondono figurazioni favolose nell’estasi dei sensuali meriggi estivi. Gli eventi metamorfici del d’Annunzio alcionio che si trasfonde in Glauco, simbolo dell’aspirazione sublime a divinizzare la vita umana²⁷, poggiano su sensazioni fisiche che attingono a un fondo lessicale classico di matrice primariamente ovidiana che infittisce la trama analogica del testo

27 Belponer sottolinea che “nel creare il nuovo Glauco, d’Annunzio concentra l’attenzione sull’esperienza del «trasumanar», attraverso il filtro della memoria dantesca, ma aspira proprio a «significar per verba» quell’esperienza che Dante dichiara impossibile, in una sorta di emulazione competitiva” [Belponer 2019: 77].

poetico²⁸. Il lirismo di molte laudi si prolunga fino all'estremo limite attraverso le incalzanti enumerazioni che alimentano l'inesauribile volontà di nominare le cose e in questo procedimento il vocabolario alcionio si giova di fonti classiche che si intrecciano.

Gli sfrenati *ditirambi* fanno un intenso uso di rielaborazioni e riecheggiamenti delle *Metamorfosi*.²⁹ In generale i 4 ditirambi sono preannunciati da una lirica introduttiva con un titolo latino, in tre casi è Ovidio a prestare il titolo: "Terra vale", (il saluto di Glauco alla terra prima di inabissarsi³⁰) "Stabat nuda aestas" e *Altius egit iter*. È da notare che *aestus* – etimologicamente apparentato ad *aestas*³¹ – è un termine ricorrente nel lessico torrido degli *Amores*³² e parole dannunziane da esso derivate, quali "estutare" ed "estuoso", si riversano nel lessico meridiano di *Alcyone*³³.

L'apice vertiginosa della rielaborazione mitologica è il "ditirambo di Icaro" dove d'Annunzio, lo dichiara nelle *Faville del maglio*, sperimenta "lo struggimento di bere il soffio dell'altezza titanica" [d'Annunzio 2005b: 1227]. All'estremo della sua ansia superomistica, il Vate anela ad Icaro, rappresentante del suo desiderio di oltranza, "sentendosi fratello del volatore antico per «la comune d'altezze e d'abissi avidità»" [Gibellini 2019: 70]. Nel 1922 il reduce di Fiume commemorerà in latino un'infausta caduta da una finestra dell'eremo di Gardone. Con termini ovidiani, poi incisi nell'ingresso della *Prioria*, si autocelebra "volucer dimissus ab alto", volatore precipitato come Icaro e come l'Arcangelo del suo nome.³⁴

- 28 Il ragguardevole commento di Giulia Belletti, Sara Campardo e Enrica Gambin nella più recente edizione critica di *Alcyone* a cura di Pietro Gibellini (2017) dimostra che Ovidio primeggia sugli autori classici per numero di riferimenti.
- 29 Non prospettiamo i numerosi esempi tratti dalle *Metamorfosi* che riecheggiano in *Alcyone* e su cui si sono esercitati illustri commentatori. Per i riscontri testuali si rimanda ai commenti di Roncoroni [1982], Caliaro [1995], Belponer [1995] e le già citate Belletti, Campardo e Gambin [2017]. Per una ricostruzione aggiornata dei più recenti contributi alla filologia dannunziana si veda Maiolini [2019].
- 30 *Ov. Met.* VIII, 948.
- 31 Si veda il duplice lemma "Aestās, -ātis; aestus, -ūs" nel *Dictionnaire étymologique de la langue latine* Ernout-Meillet.
- 32 *Am.* I, 5, 1, II, 11, 40 (alcuni codici leggono *eurus* invece di *aestus*), III, 2, 39, III 5, 7-8, 36.
- 33 Registriamo le occorrenze in "Stabat nuda aestas", v. 3, "Bocca di serchio", v. 140, "Ditirambo II", v. 11.
- 34 Si veda la descrizione tratteggiata da Andreoli [2004: 164].

I luoghi incantati di *Alcyone* riappaiono anche nelle pagine di *Forse che sì, forse che no*, romanzo del 1910, che pone il culto estetico della velocità e dell’ebbrezza del volo con gli aeromobili al centro di una nuova ideologia della modernità celebrando il “Nuovo Dedalo” nella figura di Paolo Tarsis. I luoghi alcioni sono catturati dalla prospettiva aerea e le loro descrizioni non sfuggono all’accrescimento cumulativo tipico del canzoniere [D’Annunzio 1989: 553, 673-674, 865].

L’eccezionalità di *Alcyone* ha determinato – leggendo la Andreoli – “una propensione autocelebrativa senza precedenti nella storia dannunziana” [Andreoli 1984: 1166]. La voluttà dell’abbandono contemplativo di *Alcyone* e il desiderio di ritornare alla stagione incantata delle *Laudi* riecheggiano nelle pagine degli scritti memoriali in cui il Vate in ombra che si attarda nella solitudine torna alla sua immagine perduta per rievocare, rimpiante, le opere giovanili e le irripetibili laudi [D’Annunzio 1989: 1027].

7. Verso il tramonto

Alcune cospicue convergenze possono infine scaturire dal confronto tra i due autori nella loro ultima stagione. Per entrambi gli anni che precedono la morte trascorrono all’insegna dell’esplorazione notturna e di una suprema singolarità.

Nelle opere del tramonto, sia Ovidio sia d’Annunzio inclinano verso l’ombra. Lontani da Roma senza più farvi ritorno, entrambi vivono isolati e reclusi, l’uno a Tomi, relegato da Augusto ai margini estremi dell’Impero, l’altro, il reduce di Fiume, in volontario esilio sulle remote rive del Garda, “un Mediterraneo in miniatura” [Gibellini 2019: 66].

Nell’esilio in cui le loro vite declinano, Ovidio conserva un rapporto tenace con la poesia, mentre d’Annunzio di fatto se ne congeda. Elegie della solitudine, i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto* risuonano del lamento di una voce bandita che invoca il conforto del passato per resistere alla consunzione del presente.³⁵ Paolo Fedeli ricorda il giudizio di d’Annunzio sui *Tristia* levatosi in con-

35 Ov. *Pont.* 4, 10, 7-8.

trasto con la critica ufficiale in una temperie in cui la produzione ovidiana dell'esilio era stata "troppo a lungo negletta o troppo rapidamente liquidata perché ritenuta indegna di appartenere alla letteratura ispirata e impegnata, in quanto esercizio sbiadito di doti un tempo somme" [Fedeli 1999: CXV]. Nelle *Faville* il Vate dichiara di prediligere i *Tristia*, "attratto dal "crudo esilio tomitano e dall'angoscia del voluttuoso cuore irto di ricordanze sotto quel gran vento di Scizia" [D'Annunzio 1924 cit. in Fedeli 1999: CXVI].

Lasciato incompiuto il progetto delle *Laudi* mentre dei nuovi romanzi non restano che gli annunci, il recluso di Gardone si consacra alla scrittura memoriale e dà vita alle "prose di ricerca" sperimentando una sorta di "metaletteratura" [Andreoli 2005a: xxxii] fatta di introspezioni e straniamenti. Tra inquiete presenze e oggetti estranei, d'Annunzio e Ovidio contemplan il ritmo interiore dell'esistere e identificano la loro arte con la lontananza del passato richiamato per risarcirli dei torti del presente. La solitudine di due autori che propendevano all'acclamazione del pubblico scopre un'interiorità che riflette su se stessa e prepara la strada all'epilogo. In più, con la memoria dei propri illustri trascorsi, i due poeti esuli sembrano configurare, da prospettive diverse, una comune epica autocelebrativa.

"Gettato lontano sulle sponde sarmatiche" (*sic ego, Sarmaticas longe proiectus in oras*³⁶), lo sguardo tormentato di Ovidio si affissa su Roma e sul tempo rimpianto dei successi e della giovinezza. Trasfigurate dall'esilio, le elegie della lontananza oppongono una resistenza all'urto con i luoghi ostili e con la lacerazione che attanaglia la sua vita repulsa ai margini. Chiuso nei confini insuperabili dell'esilio, Ovidio non può fare a meno di guardare con spregio, raffigurandoli come ostili e barbari, i luoghi battuti dal "gran vento di Scizia", già nominati – involontario presagio – in due versi degli *Amores* in contrapposizione alla salubrità dei paterni campi³⁷. L'immagine di Roma, patria perduta, persiste nell'assenza perpetua. La poesia diventa espressione di un dolore abissale che rispecchia la costrizione dell'uomo chiuso nel corpo e nello spirito entro la prigionia di luoghi estranei. L'unico monologo possibile a Ovidio

36 Ov. *Trist.* v, 1,13.

37 Ov. *Am.* II, 16, 38-39.

è quello del lamento ove la voce dell’io risuona per affidare alle elegie il compito supremo di preannunciare il suo “morire lontano”.³⁸ In un estremo slancio consolatorio, i *Tristia* provano ad innalzarsi al di sopra della miseria della realtà ma non ne possono eliminare la costitutiva tristezza.

D’Annunzio non ha che la propria magnificenza da opporre alle vicende politiche che lo hanno emarginato. Dopo la marcia su Roma, è dissuaso dall’azione politica. Dall’esilio volontario si consegna alla prosa memoriale inaugurando un nuovo autobiografismo per elevare un monumento di parole a se stesso. In cambio della sua uscita dall’agone politico, riceve l’onore dell’edizione nazionale delle sue opere a cui lui stesso sovrintende (gli Indici usciranno nel 1936). Parallelamente, vede ampliarsi la villa sul Garda che – grazie ai lauti fondi elargiti dal governo – acquista le dimensioni di una cittadella monumentale e diventa il Vittoriale, variante del Vittoriano, innalzato al Re dell’Unità d’Italia, Vittorio Emanuele II.

Il ripiegamento memoriale sostituisce la narrativa in prima persona con la prosa diaristica che erompe inarrestabile. Il nuovo corso della scrittura dannunziana attraversa tanti scritti stilisticamente affini in cui il tempo si sublima in un diario ininterrotto a partire dalle *Faville del maglio*, uscite sul “Corriere della Sera” tra il 1911 e il 1914:³⁹ sono questi gli scritti che, secondo un diffuso luogo critico, segnano la nascita della stagione “notturna” di d’Annunzio che, contrapposta ai meriggi alcioni, si perpetua fino alla morte. Non diversamente, l’infelicità ovidiana dell’esilio contrappone i *Tristia* e le *Epistulae* alla letizia delle poesie amorose attraverso due opere che oltretutto riconquistano il genere elegiaco alla caratteristica originaria del lamento e del compianto.

Echi di lontananze ovidiane si possono rinvenire in frammenti dell’opera paradigmatica dell’ultima stagione del Vate, il *Notturmo*, prodotto, in parte, della cecità sacrificale del mutilato.⁴⁰ Nella

38 Ov. *Trist.* III, 3, 36-37; *Pont.* I, 1, 65; II, 3, 42-44; III, 4, 75-76.

39 Esemplici alcune pagine delle *Faville del maglio*, della *Contemplazione della morte* e del *Notturmo* che recano la data dell’avvenimento passato rievocato nel tempo presente.

40 È noto che il *Notturmo* è stato in parte composto durante la cecità conseguente alla ferita al capo per un incidente aereo occorso nel gennaio 1916. Relegato al buio

“seconda offerta”, d’Annunzio rievoca la tragica fine di amici aviatori che cadono sul campo di Gonars. Il sacrificio assimila i patrioti all’Icaro ovidiano tanto caro al poeta-milite [D’Annunzio 2005a: 215-217] che aveva salutato nella nascita dell’aviazione una forma di divinizzazione del moderno uomo-icaro.⁴¹ Il poeta-milite, inizialmente destinato a partecipare all’impresa, si vede strappato all’incontro con la morte: “sono un’ombra alata che ascolta il suo mito” [217]. L’episodio è seguito dalla rievocazione – cronologicamente anteriore – dell’imperiosa orazione dannunziana che incitava all’intervento dell’Italia in guerra, pronunciata dal Campidoglio nel «Maggio radioso» del 1915 al cospetto della folla esultante.⁴² Concluso il ricordo del giorno trionfale davanti alla moltitudine, il prosatore notturno indulge alla descrizione della solitudine che ne era seguita quella stessa notte. Dall’oscura profondità del presente scaturisce lo struggente ricordo del momento in cui d’Annunzio ritrova Roma, che sentiva perduta durante gli anni dell’esilio francese. Dopo l’ebbrezza del giorno si incammina verso l’Aventino, “solo come un solitario amante”. Il racconto, intessuto di lirismo (“ricercando me stesso, non ritrovavo se non la mia malinconia” [223]), offre paragoni con la solitudine di Sperelli, amante abbandonato, sul finire del *Piacere* [D’Annunzio 1988: 258] nonché con l’apostrofe che d’Annunzio rivolse all’“Anima trista” del suo *alter ego* nelle terzine *Ad Andrea Sperelli* il cui “cor franto/geme il verso che esalta e che consola” [D’Annunzio 1982: 588]. La città tumultuosa che in quel giorno di maggio aveva acclamato l’oratore infine si acqueta e al suo posto gli appare la città degli intensi amori giovanili, che fu perpetua di volontà: “mi teneva un

e all’immobilità, d’Annunzio compone per frammenti il “commentario delle tenebre”, scrivendo su liste di carta strette tra il pollice e il medio.

- 41 Si veda l’intervista al «*Matin*» del 3 maggio 1910, ora in *Scritti giornalistici 1889-1938* [D’Annunzio 2003: 1439]. Giova inoltre ricordare che, agli albori dell’industria aviatoria, d’Annunzio trae da Ovidio il fortunato vocabolo “velivolo”, pseudo-neologismo reimmesso nell’uso e proposto in alternativa ad “aeroplano”, di più ardua pronuncia [Andreoli 2005: 151].
- 42 Va osservato che nell’oratoria dannunziana inneggiante alla guerra non è infrequente il riferimento al mito ovidiano di Meleagro (*Met.* VIII, 445-546), ripreso poco oltre (p. 225), anche nel *Notturmo*. Per il testo integrale dell’orazione si veda *Dalla ringhiera del Campidoglio il XVII maggio MCMXV in Per la più grande Italia*, ora in *Prose di Ricerca* [2005a: 51-54].

amore sensuale di Roma, un amore voluttuoso della mia Roma, simile a quello che consumò le forze della mia giovinezza” [223]. Non solo l’Urbe del *Piacere* ma, a ben vedere, anche la città che era stata la musa ispiratrice della *Chimera* – “d’improvviso tutta quanta Roma,/ al lume di quel gran desire, già/ ridemi” scriveva nell’ode *Donna Francesca* [D’Annunzio 1982: 476 vv. 29-31] – e delle *Elegie romane* in epigrafe alle quali il giovane d’Annunzio aveva apposto un verso ovidiano dell’esilio: “Quid melius Roma?”⁴³ Come in alcune elegie dei *Tristia*,⁴⁴ anche questo frammento dannunziano, dunque, configura Roma e la giovinezza come due temi fondanti che procedono in parallelo. Entrambi rinviano a un luogo e a un tempo del passato separati da quelli del presente, simboli l’uno e l’altro di una distanza incolmabile e di una condizione non più posseduta e rimpianta.

Lo struggimento dei due spiriti esuli che si corrispondono anche sul declinare della vita è ribadito infine da Gibellini: “Anche l’umor malinconico dei *Tristia*, ideale complemento e rovescio della gioiosa sensualità degli *Amores*, trova rispondenza nel d’Annunzio della *Contemplazione della morte*, del *Notturmo* e di molte lettere senili intrise di *spleen*, che possono a loro volta equipararsi alle *Epistulae ex Ponto*” [Gibellini 2019: 66-67]. È un sigillo finale per entrambi quello impresso nella compagine dei ricordi e dei frammenti registrati nelle opere estreme che – con le parole profetiche di un cupo d’Annunzio nel 1922 – lasciano in loro quel che c’è di più “lontano e di misterioso e di inafferrabile” [D’Annunzio 1922 cit. in Andreoli 2005b: 3461].

Bibliografia^{45*}

- Andreoli Annamaria (2000), *Il Vivere Inimitabile. Vita di Gabriele d’Annunzio*, Mondadori, Milano.
 Andreoli Annamaria (2004), *D’Annunzio*, Il Mulino, Bologna.

43 *Ov. Pont.* I, 3, 37

44 *Ov. Trist.* I, 1, 19-22; II, 543-544; III, 13, 19-20; III, 2, 21-22; III, 12, 17-26; IV, 1, 99-106; V, 1, 7; V, 4, 1-4; V, 9, 5-6; V, 10, 47-50.

45 *Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni di d’Annunzio presenti nel testo si riferiscono all’edizione delle opere di Gabriele d’Annunzio pubblicate nei “Meridiani Mondadori”.

- Andreoli Annamaria, Lorenzini Niva (1982) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Versi d'amore e di gloria*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria, Lorenzini Niva (1984) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Versi d'amore e di gloria*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria, Lorenzini Niva (1988) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Prose di romanzi*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria, Lorenzini Niva (1989) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Prose di romanzi*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria (2003) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria, Zanetti Giorgio (2005) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Prose di ricerca*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Andreoli Annamaria, Zanetti Giorgio (2005) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Prose di ricerca*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Armstrong Rebecca (2005), *Ovid and his love poetry*, Bloomsbury, London.
- Barchiesi Alessando (1994), *Il Poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Laterza, Bari.
- Belponer Maria (2019), *L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio*, "Archivio d'Annunzio", vol. 6, pp. 67-84.
- Boyd Barbara Weiden (1997), *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Dimundo Rosalba (2003), *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di Commento al I libro dell'Ars Amatoria*, Edipuglia, Bari.
- Eco Umberto (2005, I ed. 1976), *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano.
- Fedeli Paolo (1999) (a cura di), *Ovidio. Opere. I. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, Einaudi, Torino.
- Gibellini Pietro, Belponer Maria (1995) (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Alcyone*, Garzanti, Milano.
- Gibellini Pietro (2017) (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Alcyone*, commento di Giulia Belletti, Sara Campardo, Enrica Gambin, Marsilio, Venezia.
- Gibellini Pietro (2019), *D'Annunzio, moderno Ovidio*, in: *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti. Atti del convegno di studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 65-71.
- Imbriani Maria Teresa (2009) (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, La fiaccola sotto il moggio*, Il Vittoriale degli Italiani, Verona.
- James Sharon Lynn (2003), *Learned girls and male persuasion: gender and reading in Roman Love Elegy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

- Ledda Elena (2019), *Ovidio nella biblioteca del Vittoriale*, in: *Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti. Atti del convegno di studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 99-112.
- Maiolini Elena (2019), *Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana*, “Archivio d’Annunzio”, vol. 6, pp. 101-128.
- Paratore Ettore (1966), *Studi dannunziani*, Morano, Napoli.
- Pecere Oronzo, Stramaglia Antonio (1996) (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale*, Università degli Studi di Cassino, Cassino.
- Pecere Oronzo (2018), *Libro e lettura nella poesia di Ovidio*, in: *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del convegno internazionale*, a cura di Paolo Fedeli, Gianpiero Rosati, Ricerche&Redazioni, Teramo, pp. 375-403.
- Pianezzola Emilio (1991) (a cura di), *Ovidio. L’arte di Amare*, Vallardi Mondadori, Milano.
- Rosati Gianpiero (1989) (a cura di), *Ovidio. Lettere di eroine*, Rizzoli, Milano.
- Rosati Gianpiero (2018), *Ovidio e l’invenzione del corpo femminile*, in: *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del convegno internazionale*, a cura di Paolo Fedeli, Gianpiero Rosati, Ricerche&Redazioni, Teramo, pp. 313-331.
- Spentzou Efrassini (2003), *Readers and Writers in Ovid’s Heroides. Transgression of Genre and Gender*, Oxford University Press, Oxford.
- Von Albrecht Michael (1981), *Ovide et ses lecteurs*, “Revue des études latines”, n. 59, pp. 207-215.
- Wilkinson, Lancelot P. (1955), *Ovid recalled*, Cambridge University Press, Cambridge.

Donato Gagliastro

“Nato nella medesima terra irrigua”. Gabriele D’Annunzio, the Last Heir of Ovid

Throughout Gabriele d’Annunzio’s vast and multiform productions, Ovid’s presence shines through with the strength of a model both ancient and modern. Since his years at the “Cicognini”, he feels bound to Ovid by a similarity “in lyrical ways” and by a relationship of “consanguinity” based on their common origins. The assiduity in Ovid’s readings, testified to by the large number of volumes of the Augustan poet in the library of the *Vittoriale*, is reflected in a dense network of echoes – some perspicuous, others subtle – that can be found in the *Vate*’s most famous works. During his twilight years, d’Annunzio’s nocturnal exploration finds singular affinities

with the Ovidian elegies of exile to which he feels attracted the most. Even in the nascent silent film industry, d'Annunzio, creator and forerunner of fashions, sees a prodigious form of visual art that has in Ovid a millenary antecedent. Beyond the unavoidable differences separating the two temporally distant authors, the paper attempts to outline an overall profile of the correspondences and possible equations between d'Annunzio and Ovid without pretense of exhaustiveness. In the wake of perspectives inaugurated by distinguished masters, it is an attempt to offer cues for interpreting, from the vestiges of classicism, d'Annunzio's art within the Ovidian framework.

Keywords: Rome; readership; elegy; nocturnal poetry; memory.

Donato Gagliastro – Dottorando presso l'Istituto di studi greco-latini della facoltà di Lettere dell'Università Carolina di Praga, docente di ruolo di italiano e latino nei licei italiani. Privilegiando la prospettiva fondata sul metodo comparativo, attualmente si sta occupando della ricezione dei classici, segnatamente di Ovidio, in un manoscritto latino di epoca francescana nonché del francescanesimo nell'estetismo dannunziano. Giurato in un *certamen ovidianum* e autore di numerosi articoli di critica letteraria, recentemente ha tenuto un corso sulle *Heroides* e pubblicato un articolo sui *Tristia*, *The last farewell from the exile: resistance and twilight in Ovid's heroic poetry* (2019). Contatto: gagliasd@ff.cuni.cz.

Andrea F. De Carlo

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell' Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Le lezioni sulla *Divina Commedia* di Józef Ignacy Kraszewski e gli inizi della dantistica polacca (1820-1870)

1. La nascita della dantistica polacca

Nella cospicua eredità artistica di Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), che fu principalmente caratterizzata dalla sua attività di romanziere, pubblicista e critico letterario, si può includere anche il suo contributo allo sviluppo degli studi danteschi in Polonia. Già il critico sovietico Ivan K. Gorskij annoverava lo scrittore tra i "fondatori" della dantistica polacca contemporanea [Gorskij 1968: 33]. Secondo l'esperto di letteratura polacca, il rapporto di Kraszewski con Dante si può riassumere in tre momenti essenziali: l'influenza di Dante sull'opera di Kraszewski [cfr. De Carlo 2016: 33-45; 2019a]; il contributo dello scrittore alla dantistica polacca con le lezioni del 1867, che tenne a Cracovia e Leopoli, pubblicate in seguito nel 1869 [cfr. Płaszczewska 2012: 191-203; 2017: 37-54; De Carlo 2019c: 363-381; 2019a]; infine la sua traduzione della *Divina Commedia* [cfr. De Carlo 2014: 291-309; 2017: 125-144; 2019b: 197-210].¹

1 Alcui frammenti o canti della *Divina Commedia* tradotti da Kraszewski sono pubblicati in Kraszewski 1866: 389-398; 1869a: 95-189; 1869b: 67-97; e ancora dei frammenti di *Purg.* XXXIII sono stati pubblicati in Dante 1870: 307-310; 1875: 127-131. Cfr. anche Miszalska *et al.* 2007; Płaszczewska 2012: 192; 2017: 39.

In questa sede, tuttavia, ci soffermeremo ad analizzare solo le lezioni di Kraszewski sul poema dantesco, che furono date alle stampe con il titolo *Dante. Studia nad Komedią Boską* [Dante. Studi sulla *Divina Commedia*, 1869].

Nel momento in cui Kraszewski teneva le sue lezioni sulla *Commedia*, la Polonia aveva conosciuto da poco la pubblicazione dell'intero poema dantesco tradotto da Julian Korsak (1860) e la dantistica polacca muoveva ancora i suoi primi passi rispetto ad altri paesi come Francia, Inghilterra e la vicina Germania.²

I primi sviluppi della dantistica polacca infatti si possono far risalire al periodo compreso tra il 1820 e il 1835, allorché Kazimierz Brodziński (1791-1835) nelle sue dissertazioni di carattere critico-letterario spesso nomina Dante [Preisner 1957: 45-46]. Due anni dopo Dyzma Bończa Tomaszewski (1749-1825) pubblica una breve biografia del poeta italiano e sempre nello stesso anno il poeta Ludwik Osiński (1775-1838), professore di letteratura all'Università di Varsavia, sottolinea nelle sue lezioni l'originalità della *Commedia* [Preisner 1957: 45]. Con il proposito di divulgarne il nome e l'opera, l'Alighieri viene ricordato ancora da Maurycy Mochnacki (1803-1834) nei suoi articoli pubblicati tra il 1825 e il 1828 [Preisner 1957: 46]. Michał Wiszniewski (1794-1865), professore presso l'Università Jagellonica, nelle sue lezioni sulla storia della letteratura, tenute negli anni 1831-1840, espone le sue meditazioni su Dante [Preisner 1957: 47]. Nel 1843 Dominik Chodźko (1796-1863) pubblica in *Rimembranza* il rifacimento di un lungo articolo sul divino poeta, che era apparso precedentemente sulla rivista russa "Severnaja Pčela" [Preisner 1957: 48]. Più tardi, nel 1845, Ludwik

- 2 L'amareggiato Kraszewski guardava proprio alla ricca dantistica tedesca che allora vantava gli studi di Karl Witte (1800-1883) o la traduzione artistica della *Commedia* del Philaethes (pseudonimo di re Giovanni di Sassonia, 1801-1873), data alle stampe nel 1867. Negli studi danteschi re Giovanni poté contare, tra il 1839 e il 1853, sulla competente collaborazione del suo bibliotecario e bibliografo Julius Petzholdt (1812-1891), autore di importanti bibliografie e studi su Dante. Se si tiene conto che fino al 1869 in Germania erano state già edite all'incirca – tra vecchie e nuove – venti traduzioni del divino poema, sono più che comprensibili le meste parole di Kraszewski annotate nelle sue lezioni [cfr. Kraszewski 1869a: 168].

Celiński fa stampare su “Przegląd Poznański” un articolo anonimo sulle fonti della *Commedia* [Litwornia 2005: 182].

Nel 1849 Władysław Sas Kulczycki pubblica sulla rivista “Athenaeum” di Vilnius (peraltro diretta tra il 1841 e il 1851 da Kraszewski) un saggio su Dante e la poesia italiana del Trecento. Questo studio critico fu accolto molto bene dagli ambienti letterari polacchi e consolidò il giudizio benevolo che egli, nonostante la sua giovane età, si era già guadagnato con la sua attività di scrittore [cfr. Fiorentino 2003: 15].

Verso il 1850, quando il realismo trionfa nella letteratura e nelle scienze, la situazione nel campo della dantistica cambia radicalmente ovunque. Gli studiosi avviano in questo ambito tutta una serie di analisi scientifiche dei documenti, studi negli archivi e nelle biblioteche dove i dantisti si proponevano di scoprire nuovi materiali per poter decifrare sempre meglio la vita e le opere di Dante. In Italia i grandi maestri: Giosuè Carducci (1835-1907), Alessandro D’Ancona (1835-1914), Isidoro Del Lungo (1841-1927), Adolfo Bartoli (1833-1894) e molti altri possono essere considerati i veri fondatori della dantistica moderna italiana. La Francia cede il posto all’Inghilterra che viene degnamente rappresentata da Edward Moore (1838-1916) e Paget Toynbee (1855-1932). La Germania e anche la Svizzera continuano in modo eccellente gli studi danteschi avviati già sulla giusta strada da Witte e Philaethes, e a questi nomi andò ad aggiungersi una lunga lista di nuovi dantisti: Adolf Gaspary (1849-1892), Franz Xaver Kraus (1840-1901), Franz Xaver Wegele (1823-1897), Franz Hettinger (1819-1890) e soprattutto quello dello svizzero Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901). Ed è proprio qui che si deve collocare l’esordio della dantistica moderna polacca. All’opposto della Germania e dell’Italia che operavano come scuole di metodo, la Polonia non riuscì a fare di Dante un argomento d’interesse vasto e a fondare una scuola di studi danteschi. Certamente è da segnalare l’apprezzabile attività di certi studiosi, anche se hanno lavorato purtroppo isolatamente, senza un coordinamento delle ricerche e senza confrontare i risultati raggiunti [Morawski 1965: 90-91].

Verso la seconda metà del XIX e l’inizio del XX secolo il movimento di ricerca su Dante in terra polacca passa dalla sfera della

letteratura, fondata principalmente sull'intuizione e la sensibilità estetica, a quella scientifica [Łempicki 1930: 39; cfr. altresì 1930b: 29-65]. In generale un momento particolarmente fecondo per lo sviluppo degli studi danteschi in Polonia risulta quello compreso tra il 1840 e il 1870. Un contributo significativo alla dantistica polacca, dopo il periodo romantico, venne dato soprattutto dai lavori di Julian Klaczko,³ Julian Korsak, Józef Ignacy Kraszewski e Edward Porębowicz [cfr. De Carlo 2019a].

2. Le lezioni su Dante

È noto che nel 1851 Kraszewski aveva manifestato il desiderio di rivestire la carica di professore presso l'Università Jagellonica di Cracovia. Il piano delle lezioni avrebbe previsto inizialmente un intero semestre durante il quale egli avrebbe esposto, dopo un'ampia introduzione alla poesia cristiana medievale, le sue conferenze sulla vita e le opere di Dante, nonché sull'epoca in cui visse il poeta italiano [cfr. Kraszewski 1972⁴: 286; 292].

Kraszewski tuttavia non riuscì a ottenere la cattedra di professore presso l'Ateneo cracoviense, ma in compenso nel 1867 fu invitato dal Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Uczniów Uniwer-

- 3 Klaczko (o Klaczko) fu allievo delle università tedesche di Königsberg e di Heidelberg, dove ebbe modo di frequentare i corsi di Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) sulla letteratura. Nel 1849 si trasferì a Parigi dove collaborò in modo più o meno regolare con le riviste "La Revue Contemporaine" e "La Revue de Paris", più tardi anche con "La Revue des deux mondes". Pubblicò un articolo su Heine e molti studi sulla letteratura francese e polacca, dando prova di grande preparazione scientifica e di acume critico [Morawski 1965: 91]. Gli studi danteschi di Klaczko cominciano con un lungo articolo in polacco: *Dante Alighieri: I. Epoka Dantego II. Znaczenie Boskiej Komedyi* (Dante Alighieri: I. L'epoca di Dante II. Il significato della *Divina Commedia*) che venne pubblicato nel 1852 sul 14° volume di "Biblioteka Warszawska" (pp. 385-421). Dopodiché Klaczko diede alle stampe il suo studio critico *Dante e la critique moderne* apparso sulla "Revue Contemporaine" (11-15 novembre 1854) e tradotto in polacco come *Dante wobec krytyki nowoczesnej* in Klaczko 1904: 17-91. Nel 1860 Klaczko scrisse per la "Gazeta Codzienna" le famose *Listy włoskie* (Le lettere italiane). Infine nel 1880 pubblicò la sua opera fondamentale: *Causeries florentines: Dante et Michel-Ange; Beatrice et la poésie amoureuse; Dante et le catholicisme; la tragédie de Dante*. In seguito essa fu tradotta in polacco, in tedesco (1884) e in italiano: Klaczko 1925.

sytetu Jagiellońskiego [Associazione di Mutuo Soccorso degli Allievi dell'Università Jagellonica] a tenere quattro conferenze pubbliche sulla *Divina Commedia*. Le dissertazioni di Kraszewski furono in seguito pubblicate sul "Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu" nel 1869 con il titolo: *Dante. Studia nad Komedią Boską*.⁴ Nello stesso anno ne uscì un sunto nell'opera collettanea *Kłosa i kwiaty*⁵ e, dopo un anno, le lezioni kraszewskiane furono tradotte in tedesco da Szczepan Bohdanowicz [cfr. Kraszewski 1870].

La critica considerò le lezioni di Kraszewski il più ampio e valido lavoro monografico sul vate fiorentino che fosse mai stato scritto sino a quel momento in lingua polacca [Biliński 1965: 16; Bachórz 1990: 154; Litwornia 2005: 193-197; Płaszczewska 2012: 192; 2017: 39]. Il contenuto fu accolto come una buona introduzione alla lettura del poema, in cui l'autore presentava lo sfondo storico dell'epoca, introducendo e analizzando la figura di Dante come uomo, politico e poeta geniale. Per l'epoca Kraszewski dimostrò una profonda conoscenza dell'autore e della sua opera sia nel descrivere in maniera minuziosa la vita del vate fiorentino sia nel fornire un'analisi puntuale della *Commedia* [cfr. Bursztyńska 1998: 45], anche se – come vedremo più avanti – alcune ipotesi da lui formulate sono ormai ampiamente confutate dalla critica.

Le conferenze di Kraszewski si possono includere in quel profluvio di eventi europei che si ebbe a partire dal 1865 in occasione del secentenario della nascita di Dante. La città di Cracovia, di conseguenza, nel 1867 volle onorare con la voce di Kraszewski, quale espressione del rapporto che legava i polacchi al poeta fiorentino, l'anniversario dantesco. La pubblicazione di queste lezioni

- 4 Scartazzini traduce dal tedesco il titolo come *Dante. Discorsi sopra la Divina Commedia, letti a Cracovia ed a Lepoli nel 1867*. Domenico Ciampoli nel suo articolo su "Fanfulla della domenica" (n. 15, 10 aprile 1887), in seguito incluso in *Studi letterari* (Catania 1891, pp. 401-415), lamenta che fino ad allora non vi erano traduzioni in italiano delle opere di Kraszewski, eccetto una traduzione italiana degli studi su Dante rimasta inedita che sarebbe stata redatta da una contessa di cui l'autore non rivela il nome. Lo studioso italiano riferisce: "Molte [...] opere sono tradotte in tedesco, alcune in francese, quasi nessuna in italiano; gli studi su Dante solo, e sono disgraziatamente inediti, dalla signora contessa" [Ciampoli 1891: 410].
- 5 In *Kłosa i kwiaty* vi è solo un frammento della traduzione kraszewskiana: *Raj* XVII, vv. 55-69 [Kraszewski 1869b: 88-89].

andava ad aggiungersi ai numerosi resoconti che erano apparsi sulla stampa europea; inoltre esse avevano come intento precipuo quello di rendere più familiare ai polacchi la *Commedia* e il suo autore.

Le informazioni sul soggiorno di Kraszewski a Cracovia e sulle sue conferenze furono pubblicate il 25 aprile 1867 sulla rivista “Czas” e sulla “Gazeta Polska” di Varsavia; in quest’ultima l’articolo fu corredato di informazioni bibliografiche su Dante a cura di Karol Estreicher⁶. Più tardi un ampio e puntuale resoconto su come si svolsero i fatti fu dato da Michał Frąckiewicz nel suo saggio edito a Cracovia nel 1912: *Józef Ignacy Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i odczyty jego o Dancie. Wspomnienia z przeszłości w setną rocznicę urodzin* [Józef Ignacy Kraszewski a Cracovia e a Leopoli nel 1867 e le sue lezioni su Dante. Ricordi del passato nel centenario della nascita].

Il soggiorno di Kraszewski nella città di Cracovia durò dal 27 aprile al 7 maggio 1867: durante questi dieci giorni lo scrittore riuscì a dedicarsi ai suoi progetti e visitò la Biblioteca Jagellonica, dove raccolse materiale per la sua opera in tre volumi *Polska w czasie trzech rozbiorów 1772-1799 r. Studia do historyi ducha i obyczaju* [La Polonia ai tempi delle tre spartizioni 1772-1799. Studi sulla storia dello spirito e delle tradizioni, Frąckiewicz 1912: 12].

Come era consuetudine a quei tempi, le conferenze si svolsero nell’edificio dell’Associazione delle Scienze e delle Lettere in via Sławkowska – oggi edificio della Polska Akademia Umiejętności (PAU) – il 29 aprile e si susseguirono nei giorni 1, 4 e 6 maggio. Per tutte e quattro le lezioni il pubblico fu alquanto numeroso. Esse suscitarono un notevole interesse nonostante il nome di Dante fosse pressoché sconosciuto.⁷

6 Il titolo dell’articolo, che uscì su “Gazeta Polska” (n. 90, il 18 aprile 1867), era *Przekłady Danta* [Frąckiewicz 1912: 11].

7 Kraszewski destinò i profitti delle sue conferenze di Cracovia al Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego (cfr. Burkot [nota 6], in Kraszewski 1993: 53. In una lettera inviata da Dresda al fratello Kajetan il giorno 12 aprile 1867, lo scrittore scrive: “W Krakowie i Lwowie będę miał na korzyść ubogich odczyty publiczne o Dancie. I to koszt, ale na ten narazić się i biednemu trzeba, gdy idzie o biedniejszych jeszcze, a mających nadzieje życia przed sobą”, in Kraszewski 1993: 52 (“A Cracovia e Leopoli avrò alcune conferenze su Dante a beneficio dei poveri. È un costo, ma a esso si deve esporre anche il povero,

Nel suo resoconto, Frąckiewicz riferisce dettagliatamente come si svolsero gli incontri:⁸ la prima lezione si tenne il 29 aprile 1867 e riguardò un'introduzione generale del poema; Kraszewski fece una presentazione della vita di Dante e alcune osservazioni generali sulla sua formazione, la singolarità del suo genio e l'esilio. La seconda conferenza ebbe luogo mercoledì 1° maggio: l'autore espose la parte finale della vita di Dante, citando biografie e commentatori del divino poeta; dopodiché passò a presentare la struttura del poema. Nel terzo incontro, che si tenne il 4 maggio, Kraszewski fece un sunto dettagliato del contenuto della *Commedia*, in particolare del *Purgatorio*; egli mise in evidenza alcuni episodi della seconda cantica citando numerosi frammenti della sua traduzione [Frąckiewicz 1912: 38]. Infine, lunedì 6 maggio 1867 si svolse la quarta e ultima conferenza, dove l'autore propose una sintesi e un'analisi breve del *Paradiso* e concluse con la lettura di ampi frammenti del poema [Frąckiewicz 1912: 44].

La sera dello stesso giorno Kraszewski partì per Leopoli, dove giunse il giorno successivo. Qui l'autore di *Stara baśń* (La favola antica, 1876) era stato invitato dall'organizzazione patriottica studentesca conosciuta col nome di "Czytelnia Akademicka", che si era costituita nel 1867 su modello di quella nata precedentemente presso l'Università Jagellonica. La vita dei giovani studenti di Leopoli era in questo periodo fortemente germanizzata, il che suscitò un rinvigorimento della lingua e della letteratura nazionali.

A Leopoli lo scrittore restò una decina di giorni e tenne le sue lezioni nella sala del consiglio cittadino rispettivamente l'8, 11, 12 e 15 maggio.⁹ Qui Kraszewski replicò quanto esposto in precedenza a Cracovia, con la differenza che a Leopoli vi fu un'esigua

quando si tratta soprattutto dei più poveri, che hanno speranze di vita davanti a sé"). [Qui e successivamente, le traduzioni dal polacco, dove non diversamente indicato, sono mie – ADC].

- 8 Frąckiewicz propone un'ampia sintesi delle lezioni di Kraszewski; occorre, inoltre, precisare che i frammenti riportati dal critico sono attinti dal saggio *Dante. Studia nad Komedią Boską*, ma in essi si riscontrano refusi e persino omissioni di interi versi.
- 9 I profitti delle conferenze di Leopoli furono destinati alla "Czytelnia Akademicka". Kraszewski qui ottenne la cittadinanza onoraria della città e in teatro fu rappresentata la sua commedia *Panie Kochanku: anegdota dramatyczna w 3 aktach*

partecipazione di pubblico. Questo fatto, molto probabilmente, fu conseguenza della pubblicazione nello stesso anno dei *Rachunki* (Resoconti),¹⁰ che suscitavano un diffuso sentimento di acrimonia nei confronti di Kraszewski. Ciononostante, l'illustre romanziere e le sue conferenze su Dante furono accolti con grande entusiasmo [Frąckiewicz 1912: 53] come si desume da un articolo del 14 maggio 1867 apparso su "Dziennik Literacki", in cui il redattore, Juliusz Starkel, salutò con viva cordialità e profondo ossequio la presenza di Kraszewski a Leopoli [Frąckiewicz 1912: 51].¹¹

3. Kraszewski esegeta di Dante

Gli *Studia nad Komedią Boską* sono costituiti da un'introduzione, un'analisi tematico-contenutistica e una conclusione. Nell'esordio, l'autore presenta alcuni frammenti della vita di Dante in cui vi delinea la personalità del genio italiano, la sensibilità poetica, nonché gli eventi più importanti che hanno contraddistinto la sua

(Signor Amante! Un aneddoto drammatico in tre atti, 1867; cfr. Burkot, [nota 6], in Kraszewski 1993: 53).

- 10 Pubblicati dall'autore tra il 1866 e il 1870, in essi l'autore mise in luce tutti i fenomeni della vita culturale, politica e sociale del proprio paese, chiamando alla resa dei conti, per l'appunto, la nobiltà terriera da cui egli stesso proveniva: attaccò l'alleanza clericale-feudale, smascherò gli intrighi e combatté gli ultramontani [cfr. Biliński 1971: 25].
- 11 Ciò è attestato anche dallo stesso Kraszewski in una lettera che inviò il 15 maggio 1867 a suo fratello Kajetan: "Kochany Kajetanie! Wierz lub nie wierz, że chwilowo jestem w Galicji. Przybyłem do Krakowa na wezwanie akademików, aby dla ubogich odczytami zapewnić jakąś pomoc. O to samo proszony ze Lwowa, nie mogłem odmówić. Dziś mój ostatni tu odczyt o Dancie na korzyść Czytelni Akademickiej. Przyjęto mnie i w Krakowie, i we Lwowie nader i do zbytku serdecznie. Obiady, wieczory, fety etc. niustające. Mieszczanie zbierają się dziś dać mi dyplom na honorowe obywatelstwo, co dotąd tylko ministrom i namiestnikom się dawało.", Kraszewski 1993: 55 ("Amato Kajetan! Non ci crederai, ma al momento mi trovo in Galizia. Sono stato a Cracovia su invito degli accademici, per fornire ai meno abbienti un aiuto con alcune conferenze. Lo stesso mi è stato chiesto a Leopoli, e non potevo rifiutare. Oggi qui è la mia ultima conferenza in favore della "Czytelnia Akademicka". A Cracovia e a Leopoli sono stato accolto fin troppo calorosamente. Incessanti pranzi, serate, feste ecc. Oggi i cittadini si raduneranno per consegnarmi il diploma di cittadinanza onoraria, che finora è stato dato solo a ministri e governatori.").

esistenza: l'amore, la politica e l'esilio. Qui Kraszewski formula la tesi sull'eccezionalità di Dante, che in seguito dimostrerà e motiverà nel corso dell'esposizione. A questa presentazione generale segue la parte principale dell'elaborato che consiste in un ampio sunto della *Divina Commedia*, congiuntamente a un'approfondita disamina testuale di determinati canti ed episodi del poema [cfr. Płaszczewska 2012: 196; 2017: 44-45]. Infine, l'autore nelle conclusioni si concentra principalmente sulla ricezione di Dante nel più ampio contesto europeo e in quello prettamente polacco [cfr. altresì Płaszczewska 2012: 195-196; 2017: 43-44].¹²

Kraszewski considera Dante piuttosto un realista, ma con la sensibilità rinascimentale, e con l'attitudine a rappresentare incertezze e vive impressioni servendosi della sua fervida immaginazione. Lo scrittore polacco, nelle sue lezioni, colloca le origini della rinascita culturale europea nel X secolo, non appena gli influssi bizantini e arabi si erano fatti sentire in Europa. Questa conduce al risveglio dell'autocoscienza nazionale, alla comparsa dei primi

12. Come giustamente osserva Olga Płaszczewska, le lezioni di Kraszewski presentano una struttura chiusa. Lo studioso ucraino Volodimir Vasilenko fa un confronto tra la tecnica narrativa dello scrittore polacco e quella di Dante [Płaszczewska 2017: 44; 2012: 196]: “po mistrzowsku włada metodą modelowania tego, co ogólne, rysując wciąż nowe płaszczyzny semantyczne – wzajemnie dopełniające się w zwrotach, skrzyżowaniach i nagromadzeniach, kiedy to raz po raz zmieniający się punkt widzenia pozwala nie tylko uniknąć monotonii w rozwoju przedmiotu, ale i osiągnąć obraz stereoskopowy w czasie jego prezentacji [Wasylenko 1993: 19-20]. (“È in grado di modellare magistralmente ciò che è generale, disegnando costantemente nuovi piani semantici, che si completano a vicenda in frasi, intersezioni e accumulazioni, mentre il continuo cambio di punto di vista permette non solo di evitare uno sviluppo monotono dell'argomento, ma anche di ottenere nel corso della sua presentazione un'immagine stereoscopica”). Inoltre, Płaszczewska nota che nel saggio di Kraszewski il confronto del poema di Dante con la letteratura del XIX secolo si sviluppa su due binari. Il primo è un raffronto delle caratteristiche della lingua di Dante con le correnti contemporanee. Il secondo raffronta due autorità, due rappresentanti di prima grandezza della letteratura medievale e romantica: Dante e Mickiewicz. Facendo un confronto del testo originale di Ugolino con la traduzione di Mickiewicz, Kraszewski afferma che si tratta di una “geniale parafrasi” del testo di partenza. L'idioletto ottocentesco di Mickiewicz non è più quello medievale di Dante, in quanto l'epoca di Mickiewicz è diversa da quella in cui visse Dante, così come dissimili sono i suoi destinatari [Płaszczewska 2017: 47; 2012: 198].

documenti in lingua nazionale in Francia, Germania, Inghilterra, Scandinavia e in altri paesi europei [Gorskij 1968: 39]. Infatti lo sviluppo culturale, che raggiunge il suo apogeo nel XIII secolo, si differenziò per carattere e importanza a seconda delle nazioni [Morawski 1965: 94-95].

L'autore, dopo aver presentato le caratteristiche ricorrenti in tutte le opere di Dante, si sofferma brevemente sulla *Vita nuova*. Qui Kraszewski, come Klaczko, propende per la reale esistenza di Beatrice [Morawski 1965: 95]: essenzialmente non accettava l'opinione di coloro che l'avevano considerata solo una pura allegoria, un mero frutto della fantasia dantesca. Beatrice, a detta di Kraszewski, divenne principalmente la musa ispiratrice del poeta [Gorskij 1968: 40] e nella sua vita giocò il ruolo "tego drugiego mistrza, co po Brunettim nauczyć go miał cierpić, wierzyć, żyć światłem, duchem, niebem" [Kraszewski 1869a: 105].¹³ Dopodiché l'autore passa ad analizzare la visione stilnovistica della donna: i poeti avevano smesso di guardare ad essa come una "baccante umiliata" ("upodlona bachantka") [Kraszewski 1869a: 106], dal momento che la passione carnale si era trasformata in sentimento trascendente. La donna era contemplata non più solo per la sua bellezza materiale, ma in quanto strumento di elevazione spirituale.¹⁴ Kraszewski attribuisce questa "deviazione" della cultura al notevole influsso che il Cristianesimo rivestì nel mondo medievale; inoltre egli coglie un nesso tra la donna angelicata e il culto della Santa Vergine.

Lo scrittore, nel contempo, analizza l'artificio dell'"autobiografia" descritta nella *Commedia*, ossia un racconto letterario narrato dal medesimo Dante, al fine di esporre e affrontare nell'opera i mali del tempo. L'elemento biografico del poeta doveva servire sia a far recepire il viaggio nell'aldilà come reale sia a evidenziare il genio trasposto nella materia poetica. Kraszewski rifiuta il modello positivista tipico del ritratto psicologico ed esamina il poema prediligendo piuttosto un'esposizione romanzata con frequenti riferimenti alla biografia di Dante. Il mondo dell'oltretomba, come luogo di espe-

13 "del secondo maestro che, dopo Brunetto, gli insegnò a dover soffrire, aver fede, vivere colla luce, lo spirito, il cielo".

14 Kraszewski rilegge l'incontro di Dante e Beatrice quale allegoria di penitenza e ammissione delle proprie colpe [Płaszczewska 2012: 199].

rienze metafisiche di un artista-intellettuale, rappresenta in verità un ritorno al mondo reale. Nella *Commedia* il poeta riveste due ruoli: quello di narratore che a distanza di tempo analizza il suo viaggio nell'aldilà, e quello di poeta-personaggio, principale figura del poema, che attraversa il mondo metafisico e sperimenta i sentimenti di dolore e di privazione [Bursztyńska 1998: 46]. Kraszewski reputa alquanto singolari le esperienze e i sentimenti che Dante conosce e prova nei tre regni oltremondani: “Interes główny skupia się koło Boga i człowieka; to są *dramatis personae*, główne; reszta epizodyczna i podrzędna” [Kraszewski 1869a: 127]; “tu bohaterem jest nie pół-bóg, wódz, ani król, ani gród lub państwo, jest nim sam poeta, – myślę się, – jest nim człowiek” [Kraszewski 1869a: 126].¹⁵ Dante, dunque, esprime nelle sue preoccupazioni il sentimento di tutta l'umanità che è la vera protagonista del dramma e su di essa e i suoi destini verte la *Commedia*. Le sorti del genere umano costituiscono l'unità dell'azione: “Ludzkość, jój przeznaczenie, uosobione są w Dancie, pojęte wedle idei chrześcijańskiéj” [Kraszewski 1869a: 126].¹⁶ Kraszewski legittima l'umanesimo di Dante essenzialmente come espressione dell'etica cristiana: il vate non presenta se stesso come eroe ma come creatura imperfetta, peccatrice e debole, che riconosce i propri errori, sofferente e continuamente corrotta dal peccato [Kraszewski 1869a: 126].

L'autore polacco, nel narrare uno degli episodi più commoventi della *Divina Commedia*, ovvero la storia di Paolo e Francesca, palesa il *pathos* umano di Dante: “Zaprawdę, może być co bardziej ludzkiego nad tę litość, którą poeta nie jeden raz okazuje w piekle dla potępionych? Nie złorzeczy on przeciwko wyrokowi Bożemu, czuje go sprawiedliwym, ale los tych dusz go przejmuje – aż do zmysłów utraty” [Kraszewski 1869a: 137].¹⁷ Anche il lessico del

- 15 “Il principale interesse si concentra su Dio e sull'uomo; queste sono le *dramatis personae*, le più importanti; il resto è episodico e secondario”; “qui il protagonista non è un semidio, un condottiero, né un re né una città o uno Stato, è il poeta stesso, anzi, è l'uomo”.
- 16 “L'umanità, il suo fato, sono rappresentati in Dante, recepiti secondo l'idea cristiana”.
- 17 “Forse che ci può essere qualcosa di più umano della compassione che il poeta sovente manifesta verso i dannati dell'inferno? Egli non inveisce contro le sen-

poema appare molto più naturale nel momento in cui egli descrive i drammi umani:

Dante często w kwestijach teologicznych i filozoficznych, gdy mu przychodzi ująć w słowa temat czysto rozumowy, obyczajem wieku igra z wyrazy, dobiera je, bawi się niemi, układa je mozaikowo, nadaje im znaczenia różne, wykwintne; ale gdy maluje tragiczne losy człowieka, jego namiętności, niedolę, słabości, jest natchnionym malarzem, tworzącym obrazy, które na wieki wypiętnowane zostają w umyśle tych co je raz mieli przed sobą [Kraszewski 1869a: 137].¹⁸

Secondo Kraszewski, il Cristianesimo ha determinato lo sviluppo storico-culturale e plasmato quella forza interiore che è insita nelle tradizioni e nei popoli di ogni epoca. L'autore, dunque, si avvicinò alla *Commedia* con la sua concezione idealistica della storia, che postula la vittoria sicura dello spirito sulle forze materiali. Nelle lezioni su Dante vi è già il germe di quella visione storica che più tardi lo scrittore tratterà più diffusamente nel suo lavoro, già citato, *Polska w czasie trzech rozbiorów 1772-1799 r.*

Nella tragica realtà polacca il poema dantesco ha significato per molti il tentativo di salvare se stessi dalla disperazione, di trovare un valido espediente di evasione di fronte alla triste situazione in cui la Polonia era caduta dopo la sconfitta dell'insurrezione del 1863 [Gorskij 1968: 46]. Kraszewski, a un certo punto, introduce il tema dell'esilio: egli narra le vicissitudini di Dante e polemizza con quei commentatori che hanno congetturato nel poema un sentimento di vendetta nei confronti di Firenze:

tenze di Dio, lo sente giusto, ma il destino di quelle anime lo coinvolge fino alla perdita di coscienza”.

- 18 “Dante spesso nelle questioni teologiche e filosofiche, quando vuole esprimere a parole un argomento puramente razionale, come era consuetudine all'epoca, gioca con le parole, le sceglie, si diletta con esse, le dispone a mosaico, conferisce loro un significato nuovo, elegante; ma nel momento in cui effigia i destini tragici dell'uomo, la sua passionalità, la sventura, la debolezza, è un pittore ispirato e crea immagini che restano nei secoli impresse nella mente di coloro che almeno una volta le hanno avute di fronte”.

W początkach, jak każdy tułacz, Dante nie przypuszczał, ażeby powrót do ojczyzny miał mu być na wieki wzbronionym. Wraz z innymi skazanymi na wygnanie pisał on listy błagające przebaczenia, domagające się raczej usprawiedliwienia i powrotu, przyrzekając wstrzymać się od wszelkich kroków nieprzyjacielskich względem niechętnych, od wszelkich knowań przeciw zwyciężkiemu stronnictwu” [Kraszewski 1869a: 113].¹⁹

L'autore di *Stara baśń*, al contrario, discerne proprio nelle parole di Cacciaguida il patriottismo di Dante:

Tu proverai sí come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
(*Par.* XVII, 58-60)

Da questo e da molti altri frammenti del poema, in cui trapasce chiaramente l'ardore dell'esule, lo scrittore polacco arguisce la chiave di lettura per capire l'amore sincero del poeta verso la patria; ma questo amore fa presagire a Dante l'infelice prospettiva della caduta di Firenze.

4. Il valore della *Commedia*

Kraszewski, in seguito, affronta la questione della lingua, affermando che proprio su questo piano si esplica l'originalità di Dante; il dialetto toscano nobilitato al rango di lingua letteraria diventa lo strumento privilegiato dell'enunciazione poetica:

Język poematu, który Dante wziął prawie surowym z ust ludu i do tak wielkiej doskonałości wykształcił, iż po dziś dzień stylem mu nie zrównał nikt, brzmi jak melodia najwładziej-

- 19 “Agli inizi, come ogni esule, Dante non immaginò che il ritorno in patria dovesse essergli per sempre proibito. Insieme con gli altri condannati all'esilio egli scrisse lettere che imploravano perdono, che anzi chiedevano la discolpa e il ritorno, promettendo di astenersi da qualsiasi azione nemica verso gli avversari, da qualunque macchinazione contro il partito vincitore.”

sza. Dante pierwszy nadał téj mowie włoskiéj, językowi dotąd jeszcze niustalonemu, piśmiennie ledwie wschodzącemu w życie – stalsze formy, przez które dalej się miał kształcić [Kraszewski 1869a: 186].²⁰

Lo scrittore individuò il valore della *Divina Commedia* anche nei suoi aspetti etico-morali. L'esperienza dantesca mostra essenzialmente l'impellenza di una riforma morale nel mondo dei vivi: il poeta è un uomo reale, un Odisseo del Medioevo cristiano, che attraversa i tre regni oltremondani per indicare all'umanità la strada verso la salvezza. Kraszewski, oltre a dare una rilettura del viaggio metaforico di Dante con il prisma della realtà contingente, dimostrò come il grande poeta italiano si fosse ispirato ai miti antichi (basti qui ricordare, a titolo di esempio, la Visione di Tundalo), che raccontavano di viaggi nell'aldilà o in paesi misteriosi e lontani. L'ispirazione medievale non escludeva la profonda ammirazione per la cultura antica il cui rappresentante più eminente fu Virgilio. Kraszewski approfondisce i rapporti tra i due poeti e mette in luce l'idea originale che Dante si era fatto del poeta dell'*Eneide*; la sua visione del poeta latino era del tutto indipendente dalle leggende che circolavano nel Medioevo [Morawski 1965: 95].

Lo scrittore polacco, presentando l'attività politica dell'Alighieri, polemizza con Cesare Balbo (1789-1853) e tutti coloro che tacciarono il poeta fiorentino di versatilità: "okazał się wyższym nad swój wiek i społecznych. Nie był ani gwelfem ani gibellinem, czarnym ani białym, był wiernem dziecięciem Florencyi, kochającym kraj, pragnącym dlań zgody i spokoju" [Kraszewski 1869a: 109].²¹ L'autore degli *Studia* vede in questo atteggiamento la dimostrazione dello spirito nobile e indipendente del poeta fiorentino, poiché

- 20 "La lingua del poema che Dante attinse pressoché acerba dalle labbra del popolo e potenziò fino a una così grande perfezione, che sino a oggi nessuno lo ha eguagliato nello stile, risuona come melodia graziosissima. Dante per primo assegnò al volgare italiano, una lingua fino ad allora ancora non consolidata, alla scrittura che a fatica si affermava nella quotidianità – forme fisse che in seguito dovette sviluppare."
- 21 "risultò il più grande del suo secolo e tra i suoi contemporanei. Non fu né guelfo né ghibellino, né nero né bianco, fu un fedele figlio di Firenze, che amava il paese e desiderava per esso armonia e pace."

egli cercò la salvezza di Firenze e la trovò: “nie w ludziach i stronictwach, ale w zasadach i ideach” [Kraszewski 1869a: 110].²² Inoltre, se Dante non avesse preso parte alle lotte politiche – a cui Kraszewski assegna un grandissimo significato storico – non sarebbe mai nata la *Divina Commedia* [Gorskij 1968: 41].

5. Gli *Studia* e la critica del tempo

Nelle lezioni di Kraszewski non mancano certo prese di posizione alquanto controverse: a titolo di esempio si può citare il soggiorno di Dante a Parigi e a Oxford che lo scrittore considera come eventi certi. Se il viaggio in Francia era ritenuto da molti dantisti moderni come probabile, tutti o quasi tutti, invece, reputavano il presunto periodo di studi in Inghilterra inverosimile. Kraszewski, convinto della sua idea, analizza le relazioni di Dante con la cultura inglese e accetta come sicuro l’influsso di Ruggero Bacone sull’autore della *Commedia*²³. Pur rendendosi conto delle differenze esistenti fra i due autori, egli resta un convinto assertore dell’influenza dello scienziato inglese su Dante che, a suo parere, “powtarza Bacona prawie z tąż samą gwałtownością, gniewem, oburzeniem” [Kraszewski 1869a: 116].²⁴ Secondo l’autore, i commentatori del vate fiorentino hanno sempre sottovalutato la possibilità di un soggiorno del poeta ad Oxford e delle conseguenze che esso avrebbe potuto determinare. È verosimile che qui Dante avesse conosciuto il manoscritto dell’*Opus Majus*, la più famosa opera scientifica del tempo, e che avesse dunque attinto a essa durante la stesura della *Commedia* [Kraszewski 1869a: 116]. Scartazzini criticò duramente Kraszewski per questa sua convinzione:

che Dante viaggiò a Oxford e che i Malaspina gli fornirono i mezzi onde fare il viaggio; che il poeta attinse tutta quanta

22 “né negli uomini né nei partiti, ma nei principi e negli ideali.”

23 Oggi la critica è più cauta e non esclude una possibile influenza diretta o indiretta del pensiero di Ruggero Bacone su Dante, dal momento che l’*Opus Majus* era ritenuta l’opera scientifica più importante dell’epoca da cui il poeta avrebbe potuto attingere teorie di scienze ottiche e non solo [cfr. Finazzi 2008: 190].

24 “si rifà a Bacone quasi con la stessa veemenza, ira, indignazione”.

la sua scienza dall'*Opus Majus* di Ruggero Bacone. Il valore di queste e di infinite altre scoperte di tal natura si può facilmente indovinarlo" [Scartazzini 1871: 524-526; oppure cfr. Scartazzini 1881: 203-205].²⁵

Inoltre il dantista svizzero biasimò molte altre informazioni ritenute non storicamente attendibili, come l'esistenza reale di alcuni personaggi, nonché per gli errori di stampa e la debole traduzione in tedesco.

Le difese di Kraszewski furono prese, molti anni dopo da un altro critico non dantista ma conoscitore delle letterature slave, Domenico Ciampoli; il suo giudizio fu diametralmente opposto a quello di Scartazzini, soprattutto rivalutando Kraszewski come scrittore [Piekut 1967: 36]:

Nel romanzo, nella novella Kraszewski fece parte di se stesso; fu un romantico che sta a disagio tra le partizioni scolastiche, perché non imitò alcuno, o se imitò, imitò il popolo di quella imitazione che ricrea. La spiccata umanità dei suoi personaggi ricorda il nostro Manzoni o lo Scott... [Ciampoli 1891: 41]²⁶.

Nel saggio di Kraszewski vi sono molte altre prese di posizione che ormai la dantistica considera superate: ancora a titolo di esempio si può menzionare la leggenda dell'infelice matrimonio di Dante, in cui l'autore si attiene alla versione di Boccaccio senza sottometerla a un esame critico. Però vi sono anche valide intui-

- 25 È vero anche che molte delle critiche impietose di Scartazzini sono imputabili alla versione tedesca, talvolta troppo letterale, a opera di Bohdanowicz. Il giudizio caustico di Scartazzini, pubblicato inizialmente in appendice sul quotidiano "Augsburger allgemeine Zeitung" del 1870 (nn. 217-218) e l'anno successivo rieditato su "Nuova Antologia", vol. XVII, è ripreso da Giuseppe Jacopo Ferrazzi nella sua *Enciclopedia dantesca* (vol. 4, Tipografia Sante Pozzato, Bassano 1871), in cui scrive a pag. 19: "Il lavoro è diviso in due parti: la I^a, poco erudita e non iscevrata di errori, parla dei tempi e della vita di Dante; la II^a è un'analisi in prosa, e troppo superficiale della *Divina Commedia*". I riferimenti a Scartazzini sono indicati dal medesimo Ferrazzi a pag. 241; cfr. anche i commenti di Claudio Mariotti in Boito 2008: 97.
- 26 lo stesso articolo è stato pubblicato su "Fanfulla della domenica", n. 15, 1887.

zioni che precedono quelle attuali: per esempio, l'opinione confutabile dell'influsso di Dante sull'arte del Trecento, in particolare su Giotto e i suoi affreschi nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Secondo Kraszewski, ingiustamente si ascrive a Dante l'idea degli affreschi giottiani [cfr. Płaszczewska 2017: 50-51; 2012: 200-201]:

W Boskiej komedii Dantego geniusz poety złożył w potężną całość to, co naówczas żyło w tradycjach ludów i kościoła, Giotto i Dante czerpali z jednego źródła, nie zapożyczając się od siebie, biorąc ze skarbnicy ogólnej. Stąd naturalnie i podobieństwo ich obu [Kraszewski 1866a: 180-181]²⁷.

Nelle lezioni non mancarono pareri strettamente personali del dantista polacco, e tra esse si deve annoverare l'opinione secondo cui la seconda cantica detenesse il primato di bellezza [cfr. Płaszczewska 2017: 48; 2012: 199]. Kraszewski riteneva il *Purgatorio* la cantica più appassionante e meritevole di ammirazione di tutta la *Commedia*: in essa – come l'autore arguisce – il poeta raccolse tutta l'immensità sia del suo profondo scibile che della sua fervida immaginazione. Se nell'*Inferno* il poeta s'ispira alle leggende, ai miti e alle tradizioni, nel *Purgatorio* s'incontra l'uomo nella sua immagine più terrena, che si purifica e si nobilita da tutti i peccati e gli errori commessi in vita. La seconda cantica inoltre – secondo Kraszewski – dovrebbe convincere che Dante non fu il nemico politico della Chiesa Cattolica o del papa, poiché:

- 27 “Nella *Divina Commedia* di Dante il genio del poeta dispose in un'impressionante interezza ciò che allora era vivo nelle tradizioni popolari ed ecclesiastiche, Giotto e Dante attinsero a un'unica fonte senza imitarsi a vicenda, servendosi di un retaggio universale. Da qui ovviamente anche la loro somiglianza”. Kraszewski infatti non credeva che Dante avesse potuto influenzare Giotto. Questa supposizione dello scrittore è oggi avallata dalla critica che considera una loro probabile amicizia, nonché una loro collaborazione, semplicemente come qualcosa di leggendario, dacché essa non è supportata da nessuna documentazione scritta [cfr. De Carlo 2008: 189]. Non si dimentichi che essi non condivisero né ideali politici né convinzioni religiose: ad esempio Dante era nemico di quasi tutti i committenti di Giotto, specialmente di papa Bonifacio VIII. Non si può però escludere un loro incontro a Padova, dove Dante si trovava in esilio, mentre Giotto affrescava la Cappella degli Scrovegni: è verosimile che in quel periodo ci sia stato fra i due uno scambio di idee e di opinioni [cfr. Zeri 1998: 17].

Świat ten czyścowy to już jakby drugiej epoki żywota ludzkości wizerunek; w nim człowiek uczuwa w sobie boską iskierkę, pochodzenie swe [...]; wie, że musi walczyć i dobijać się, aby duchem zwyciężając ciało do boskiego przybliżyć się wzoru i z Bogiem miał prawo się połączyć” [Kraszewski 1869a: 145].²⁸

Per Kraszewski, dunque, in ogni cantica della *Divina Commedia* si può cogliere una determinata caratteristica: “W Piekłe panowała namiętność, w Czyściu znajdujemy uczucie, w Raju czystego ducha. Czyściec jest obrazem ziemi, na której walczym, nieustannie się oczyszczając, podnosząc, uszlachetniając” [Kraszewski 1869a: 145].²⁹ Lo scrittore probabilmente attinge alle idee enunciate da Friedrich Schelling (1775-1854), che nei suoi scritti filosofici aveva osservato: l'*Inferno* è plastico, scultoreo, il *Purgatorio* dipinto, disegnato, il *Paradiso* è musicale perché è un canto, una melodia. Kraszewski, riverberando le teorie di Ozanam, che pure Julian Klaczko aveva rinnovato nelle sue famose *Causeries Florentines*, sostiene che il *Purgatorio* costituisce la cantica più gradevole di tutto il poema: qui l'uomo incontra creature simili a lui, più vicine all'esistenza terrena [Frąckiewicz 1912: 37-38]. Se negli inferi Dante soffre per la disperazione dei dannati, nel purgatorio scorge persone con la speranza di espriare i propri peccati.

Nella parte dedicata al *Purgatorio* Kraszewski chiarisce che l'*Inferno* è sempre stata la cantica che ha affascinato di più i suoi contemporanei: “Dante jest głównie znany jako malarz piekła, dla nie wielu jest wieszczem niebios” [Kraszewski 1869a: 132].³⁰ Il critico polacco individua la causa principale nel fatto che la prima cantica fosse più accessibile alla comprensione del lettore medio; anche se, sempre secondo l'autore, il *Purgatorio* e il *Paradiso* non hanno

- 28 “Il mondo purgatoriale è già come se fosse la vita di una seconda epoca dell'umanità; in esso l'uomo sente in sé il barlume divino, le sue origini [...]; sa che deve lottare e ottenere, affinché vincendo collo spirito il corpo, possa avvicinarsi al modello divino e abbia il diritto di ricongiungersi con Dio.”
- 29 “Nell'*Inferno* domina la passione, nel *Purgatorio* il sentimento, nel *Paradiso* il puro spirito”.
- 30 “Dante è principalmente conosciuto come il maestro dell'inferno, per pochi è il vate dei cieli.”

niente da invidiare all'*Inferno* per bellezza ed esecuzione. Inoltre, a differenza dell'*Inferno* e del *Paradiso*, la seconda cantica attinge meno alle leggende, ed è strettamente connessa con l'immagine della terra, con le sue lotte che purificano l'anima e la nobilitano. Nel *Purgatorio* vi sono meno personaggi e tutto si concentra sulla personalità del poeta. Kraszewski si immerge insieme all'Alighieri in questo nuovo mondo: "Czyścić najbliższy życia i ziemi [...], ma niezrównany wdzięk wyidealizowanego świata naszego i naszego żywota." [Kraszewski 1869a: 147].³¹ L'autore più avanti chiarisce: "W Czyśćcu współczuciem łączemy się bliżej z istotami zaludniającymi go, które mają słabości nasze, w których poznajemy samych siebie – choć podniesionych do ideału" [Kraszewski 1869a: 147].³² Kraszewski dissente ancora con quei commentatori che nella simbologia del poeta hanno intravisto il mistero totale. Sebbene la *Commedia* sia allegorica, tuttavia – afferma Kraszewski – non è misteriosa [Kraszewski 1869a: 162]. In più egli polemizza con il Rossetti e tutti coloro che discersero un tono apocalittico nella visione di Dante [Gorskij 1968: 47].

L'autore contrasta anche le opinioni di tutti quei commentatori che hanno visto in Dante il nemico del papa e del Vaticano. L'Alighieri non fu mai un avversario del papato, egli rimproverava solo alla Santa Sede il suo interesse per il potere temporale e le ricchezze materiali [Gorskij 1968: 48]. La Chiesa, invece di perseguire il fine della salvezza delle anime, pensava solo alla potenza terrena, cercando di sostituirsi all'imperatore, ma così facendo, accresceva solo il caos, e al tempo stesso si corrompeva nella ricerca dei beni mondani; l'assenza di ogni controllo dall'alto fa sì che si scateni la cupidigia di denaro, nasca negli uomini la volontà di sopraffarsi a vicenda, e di qui iniziano i conflitti tra le fazioni e le infinite lotte civili che insanguinavano le città italiane. Dante si oppose a questo stato di cose, agendo per l'interesse della patria e i principî di giustizia. In questo lo scrittore polacco si sentiva spiritualmente molto

- 31 "Il *Purgatorio* è più affine alla vita e al mondo terreno [...], ha la bellezza eccezionale del nostro pianeta idealizzato e della nostra vita."
- 32 "Nel *Purgatorio* attraverso la compassione ci uniamo più strettamente alle creature che lo popolano, che hanno le nostre debolezze, in esse riconosciamo noi stessi, anche se idealizzati."

vicino al poeta fiorentino, proprio per la medesima condizione in cui si ritrovò quando venne bollato di anticlericalismo.

Il “Titano del lavoro”³³ dimostrò che le classi dominanti traviano il pensiero cristiano, autentico e primigenio. Questa opinione chiarisce a prima vista il fatto paradossale che Kraszewski abbia acquisito cattiva fama per la sua lotta intransigente con la reazione clericale; però nelle lezioni su Dante esalta il Cristianesimo, lo idealizza, addirittura gli attribuisce lo sviluppo dell’intera umanità. Per cui quando egli chiama Dante l’“altissimo poeta”, ha in mente proprio quest’idea: l’autore della *Commedia* non solo diede in essa la più geniale sintesi medievale, sebbene, d’altra parte, avesse cancellato lo iato esistente tra Medioevo e Rinascimento, ma aprì anche una nuova epoca nello sviluppo spirituale dell’uomo [Gorskij 1968: 39]. Kraszewski, riprendendo il giudizio di Giambattista Vico, arguisce che, come l’*Iliade*, la *Divina Commedia* rappresenta un eccezionale riepilogo della sua epoca [Gorskij 1968: 38]:

Żadnemu może z wielkich poetów, przedstawicieli przeszłości, słuszniej się nie należy jak Dantemu to nadużyte określenie – że sobą całą uosabia epokę; – żaden w istocie, prócz Homera, nie wcielił tak swego wieku, jego charakteru, jenijuszu i wiedzy, jak wielki wieszcz florencki – l’altissimo poeta. Żaden też z chrześcijańskich poetów nowój ery nie jest nadeń bardziej chrześcijańskim, wybitniej synem tego świata, który na gruzach pokruszonej starożytności się wznosi [Kraszewski 1869a: 97].³⁴

La conclusione delle lezioni di Krazewski è un atto di riverenza nei confronti del poeta fiorentino al quale deve molto tutto il mondo civile [Morawski 1965: 96]. Secondo lo scrittore, la *Divina Commedia* è nata in un’epoca in cui molte verità non erano state

33 Definizione di Kraszewski data da Dąbrowolska: 1955.

34 “Forse a nessuno dei grandi poeti, rappresentanti del passato, si addice più che a Dante la consueta espressione: egli incarna tutta la sua epoca; nessuno infatti, eccetto Omero, è divenuto il simbolo del proprio secolo, della sua peculiarità, del suo genio e del suo sapere, quanto il grande vate fiorentino, l’altissimo poeta. Nessun poeta cristiano della nuova era è stato più cristiano di lui, più figlio di questo mondo che s’innalza sulle rovine dell’antichità sgretolata.”

ancora rivelate e le leggende detenevano un ruolo primario. I sentimenti e i concetti espressi nella *Commedia* non possono più essere ripetuti, come per esempio l'opera di Beato Angelico non può essere più riprodotta [Morawski 1965: 96]. Pertanto, il poema dantesco è irripetibile e immortale, e il suo eccezionale valore, come scrisse Kraszewski, si coglie soprattutto nelle piccole cose, alla pari della natura che è, secondo un proverbio latino, “maxima miranda in minimis” [Kraszewski 1869: 143].

6. Kraszewski dilettante?

Le lezioni sulla *Commedia* del 1867, preparate dallo scrittore per le istituzioni di Cracovia e di Leopoli, dunque, costituiscono indubbiamente un notevole apporto alla diffusione di Dante in patria. Ciò contribuì ad ascrivere Kraszewski nel novero dei dantisti polacchi ed europei: l'eminente filologo romano Kalikst Morawski sottolineò, infatti, che agli albori della dantistica polacca, per quel che concerne i primi esperti “scientifici”, si può includere, accanto a Julian Klaczko, altresì Kraszewski.

Non mancarono tuttavia critiche agli *Studia* da parte dei conazionali e contemporanei di Kraszewski; tra di essi, in prima linea, vi fu Kazimierz Bogusławski. Quest'ultimo nel suo ampio saggio *Dante w Polsce* (Dante in Polonia), pur considerando interessanti gli studi di Kraszewski, li reputa privi di attitudine scientifica: critica la mancanza di metodo e qualifica lo scrittore come dilettante. Il critico dissente fortemente col saggio kraszewskiano, bollandolo di superficialità, poiché egli ha trascurato, dopo i lavori di Ozanam, Fauriel, Witte, Philalethes, Wegele, Blanc e Scartazzini, i più importanti momenti della vita di Dante che hanno così profondamente agito sulla sua formazione e nutrito il suo genio. Bogusławski lamentò ancora la scarsa precisione nell'espone il periodo storico in cui visse il poeta; il non aver approfondito quei principî che fecero nascere una forza creativa così potente e prodiga di emozioni; l'assenza di indicazioni scientifiche che servono a conferire una visione uniforme e armonica al lettore. Inoltre il critico nota la mancata trattazione di argomenti che sono alla base del grande poema: la poesia dell'amore, il culto della donna, il significato di Beatrice

e di Virgilio, la parte teologica, filosofica, politica, cosmogonica, storica, astronomica e via dicendo [Bogusławski 1885: 747]. In breve egli fa un'ampia analisi delle lacune di Kraszewski, confrontandolo con i grandi dantisti dell'epoca. A titolo di esemplificazione si può citare il seguente frammento:

Podobnie jak końcowe pieśni Raju, lub słynną rozmowę Cacciaguidy, traktuje Kraszewski spotkanie Danta z Matyldą. [...] Autor nie podaje nawet, kimby ta postać była: czy osobą rzeczywistą z otoczenia poety, czy personifikacją jakiejś idei, czy postacią alegoryczną, czy z dziejów wziętą? A przecież w przedmowie tym pisano nie mało. Podawano różnie czasy aż siedm osób historycznych, które chciano widzieć pod tą postacią. Było też kilkanaście interpretacyj alegorycznych. [Bogusławski 1885: 752].³⁵

Il bibliotecario e cultore di lingue e letterature romanze Walerian Preisner, invece, considera il saggio di Kraszewski, pur riconoscendone una serie di punti deboli e di mancanze metodologiche, non del tutto "superficiale", né tanto meno dilettantesco [Preisner 1957: 57]. In generale si può aggiungere che le critiche mosse a Kraszewski da Bogusławski restano discutibili, poiché, al contrario, lo scrittore dimostrò di avere una conoscenza di Dante piuttosto approfondita per l'epoca. Le conferenze dell'autore di *Stara baśń*, infatti, sono da valutare in relazione ai tempi: tutte le inesattezze riportate da Kraszewski sono da imputare alle interpretazioni del poema dantesco che circolavano in quel periodo e agli imprecisi strumenti e alle limitate informazioni di cui lo stesso studioso poteva disporre. Le lezioni kraszewskiane, malgrado si dimostrino inadeguate in alcuni luoghi, avevano però – ribadiamo – il merito

- 35 "Kraszewski tratta l'incontro di Dante con Matelda parimenti ai canti finali del *Paradiso*, o il famoso dialogo di Cacciaguیدا. [...] tuttavia l'autore non indica chi sia questa figura: una persona reale della cerchia del poeta, la personificazione di qualche idea, una figura allegorica o presa dalla storia? Eppure su questo argomento non è stato scritto poco. Nei momenti più diversi sono stati indicati fino a sette personaggi storici nei quali si voleva ravvisare questa figura. Vi sono state anche una decina di interpretazioni allegoriche."

di divulgare Dante in Polonia [Preisner 1957: 55]; infatti, i tentativi interpretativi e le notizie biografiche rappresentavano un incentivo alla lettura, nonché alla diffusione presso una larga parte di pubblico della *Commedia*.

Olga Płaszczewska osserva che l'intento delle lezioni di Kraszewski – come era consuetudine all'epoca dal Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego [cfr. Frąckiewicz 1912: 7-8] – era prettamente divulgativo. Secondo la studiosa, l'autore in questa occasione indossa la “maska dyletanta” (maschera del dilettante) quale strategia che gli consente di avere maggiore libertà interpretativa e di scelta rispetto alle tradizionali conferenze accademiche [Płaszczewska 2012: 193]. Lo scrittore conosceva bene l'Italia e la lingua italiana [cfr. De Carlo 2007], era stato un appassionato lettore della *Commedia* e nella sua biblioteca si trovavano diverse edizioni del poema e numerosi commenti in italiano, francese, inglese e tedesco [cfr. Pawlik 1888: 407-409; Wasyleńko 1993: 20-21], continui sono anche i riferimenti alla *Divina Commedia* nelle sue opere [cfr. Piekut: 31-39; De Carlo 2016: 39-44], recitava a memoria alcuni frammenti e dipingeva scene del poema [Frąckiewicz 1912: 15-16; Trepieński 1970: 54; Płaszczewska 2012: 193-194; 2017: 41-42].

Alla luce di quanto asserito, dunque, si può affermare senza il timore di incorrere in eccessive semplificazioni né in facili conclusioni che gli *Studja nad Komedją Boską* di Kraszewski, malgrado le mancanze e le ipotesi ormai ampiamente confutate dalla critica, restano non solo un contributo significativo alla divulgazione del poeta italiano e della *Divina Commedia* in Polonia, ma anche rispetto ai tempi un valido apporto al progresso e allo sviluppo della dantistica polacca.

Bibliografia

- Alighieri Dante (1870), *Komedya Boska. – Czyściec, ilustracye G. Dorè'ego*, objaśnienia J.I. Kraszewskiego, “Tygodnik Ilustrowany”, n. 156, vol. VI, pp. 307-310.
- Alighieri Dante (1875), *Czyściec – Pieśń XI. Przekład J.I. Kraszewskiego*, in: *Sobótka. Księga zbiorowa na uczczenie pięćdziesięcioletniego jubileuszu*

- Severyna Goszczyńskiego*, Przedpłaciciele, W komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów, pp. 127-131.
- Alighieri Dante (1909), *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Bachórz Józef (1990), *Zdziwienia Kraszewskim*, in: *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. Marty Zielińskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków, pp. 139-155.
- Biliński Bronisław (1965), *Roma antica e moderna nelle opere di Giuseppe Ignazio Kraszewski*, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Biliński Bronisław (1971), *Incontri polacco-italiani a Porta Pia: J.I. Kraszewski, W. Kulczycki, M. Konopnicka. Nel centenario di Roma capitale d'Italia 1870-1970*, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Bogusławski Kazimierz (1885), *Dante w Polsce*, "Niwa", fasc. 260-261, 625-635, 746-770.
- Boito Arrigo (2008), *Il libro dei versi*, a cura di Claudio Mariotti, Mucchi Editore, Modena.
- Bursztyńska Halina (1998), *Kraszewski Orzeszkowa Sienkiewicz. Studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków.
- Ciampoli Domenico (1891), *Giuseppe Ignazio Kraszewski*, in: Id., *Studi letterari*, Niccolò Giannotta Editore, Catania, pp. 401-415.
- Dąbrowolska Maria Halina (1855), *Tytan pracy. Opowieść o Józefie Kraszewskim*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- De Carlo Andrea Fernando (2007), *Alla ricerca dell'Arcadia degli artisti: il viaggio in Italia di Józef Ignacy Kraszewski*, "Studia Romanica Posnaniensia", vol. xxxiv, pp. 151-165.
- De Carlo Andrea Fernando (2008), *Dramat w niebie i na ziemi. Kraszewski jako krytyk Giotta w „Kartkach z podróży 1858-1864”*, in: *Drogi i bezdroża komunikacji*, pod red. Piotra Beringa, Grzegorza Łukomskiego, Wydawnictwo Kropka J. i W. Śliwczyńscy, Gniezno, pp. 185-195.
- De Carlo Andrea Fernando (2014), *O specyfice języka J.I. Kraszewskiego w rękopisie zawierającym tłumaczenie „Boskiej Komedii” Dantego*, in: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, idea i układ tomu Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód”, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, pp. 291-309.
- De Carlo Andrea Fernando (2016), *Między piekłem a niebem. Postrzeżenie „Boskiej Komedii” Dantego przez Zygmunta Krasińskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego*, in: *Krasiński i Kraszewski wobec europejskiego*

- romantyzmu i dylematów XIX wieku. W dwustulecie urodzin pisarzy, red. M. Junkiert, W. Ratajczak, T. Sobieraj, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, pp. 33-45.
- De Carlo Andrea Fernando (2017), "La Divina Commedia" nella Polonia del XIX secolo. Le prime traduzioni polacche del poema dantesco a confronto, in: *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di Joanna Szymanowska, Izabela Napiórkowska, LoGisma, Firenze, pp. 125-144.
- De Carlo Andrea Fernando (2019a), *Dantes in miranda in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli.
- De Carlo Andrea Fernando (2019b), «la dove 'l sol tace». La complessità metaforico-sinestetica della Divina commedia e la sua resa nelle prime traduzioni polacche: Korsak, Kraszewski, Stanisławski e Porębowicz, in: «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce»: La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere, a cura di Maria Maślanka-Soro, con la collaborazione di Anna Pifko-Wadowska, Aracne, Roma, pp. 197-210.
- De Carlo Andrea Fernando (2019c), "Honor the great poet". The Józef Ignacy Kraszewski's contribution to the development of Polish Dante studies, "Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica", n. 4 (55), pp. 363-381.
- Finazzi Silvia (2008), *La metafora scientifica e la rappresentazione della Corporeitas luminosa*, in: *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani, Leo S. Olschki Editore, Firenze, pp. 167-192.
- Fiorentino Carlo M. (2003), *Un esule polacco in Italia. Władysław [sic!] Sas Kulczycki (1831-1895)*, Archivio Guido IZZI, Roma.
- Frąckiewicz Michał (1912), *Józef Ignacy Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i odczyty jego o Dancem. Wspomnienia z przeszłości w setną rocznicę urodzin*, Nakładem Autora, Kraków.
- Gorskij Ivan K. (1968), *Крашевский и Данте, "Дантовские чтения"*, pp. 33-52.
- Klaczko Julian (1904), *Szkice i rozprawy literackie*, z upoważnienia autora tłumaczyli Stanisław Tarnowski, Józef Jabłonowski i Antoni Potocki, z przemową Stanisława Tarnowskiego, Nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa.
- Klaczko Julian (1925), *Conversazioni fiorentine. Dante e Michelangelo. Beatrice e la poesia d'amore, Dante e il cattolicesimo, la tragedia di Dante*, traduzione di Giovanni Sanna, Laterza e figli, Bari.
- Kraszewski Józef Ignacy (1866a), *Kartki z podróży 1858-1864 r. – Kraków, Wiedeń, Triest, Wenecja, Padwa, Medjolan, Genua, Piza, Florencja, Rzym*, vol. 1, Nakładem Gustawa Sennewalda, Warszawa.

- Kraszewski Józef Ignacy (1866b), *Trzy ostatnie pieśni Danta Komedyi Boskiej: przekład Kraszewskiego*, "Biblioteka Warszawska", vol. 1, pp. 389-398.
- Kraszewski Józef Ignacy (1869a), *Dante. Studja nad Komedią Bożką przez J.I. Kraszewskiego*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego", vol. v, pp. 95-189.
- Kraszewski Józef Ignacy (1869b), *Dante (z odczytów J.I. Kraszewskiego 1867 r.)*, in: *Kłosa i kwiaty. Książka zbiorowa w Krakowie*, W Drukarni W. Kirchmayera, Kraków, pp. 67-97.
- Kraszewski Józef Ignacy (1870), *Dante. Vorlesungen ueber die Goettliche Komodie Gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski*, Ins deutsche uebertragen von S. Bohdanowicz, Druk und Verlag von J.I. Kraszewski, Dresden.
- Kraszewski Józef Ignacy (1972), *Pamiętniki*, oprac. Wincenty Danek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kraszewski Józef Ignacy (1993), *Listy do rodziny 1863-1886, część II (Na emigracji)*, oprac. Stanisław Burkot, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Litwornia Andrzej (2005), „Dantego któż się odważy tłumaczyć?”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, IBL, Warszawa.
- Łempicki Stanisław (1930a), *Dante i kultura włoska w Polsce (dwa odczyty)*, osobne odbicie z Feljetonów „Gazety Lwowskiej” – Odbito w Drukarni Polskiej we Lwowie, Lwów.
- Łempicki Stanisław (1930b), *Dante a Polska*, in: *Towarzystwo „Dante Alighieri” we Lwowie (upamiętnienie inauguracji)*, Czcionkami „Drukarni Polskiej” we Lwowie, Lwów, pp. 29-65.
- Maślanska-Soro Maria (2015), *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Maślanska-Soro Maria (2004), *La persuasion émotive dans «L'Enfer» de Dante*, in: *Le cahiers des paralittératures 8 (Traduire l'émotion)*, études réunies par Jan Herman, Nathalie Kremer, Marcela Świątkowska, Cefal, Liège, pp. 79-90.
- Maślanska-Soro Maria (2004), *Posłowie [Note al testo]*, in: *Dante Alighieri, Boska Komedia*, przełożył Edward Porębowicz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, pp. 467-476.
- Maślanska-Soro Maria (2000), *Semantyka przestrzeni w Pieśni IV „Piekle” Dantego*, in: *Prace Komisji Neofilologicznej PAU*, vol. 1, pod red. Olgi Dobijanki-Witczakowej, Stanisława Widłaka, PAU, Kraków, pp. 61-76.
- Maślanska-Soro Maria (2017), *Traduzione come interpretazione: nella Commedia e della Commedia*, in: *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di Joanna Szymanowska, Izabela Napiórkowska, LoGisma, Firenze, pp. 157-166.

- Maślanska-Soro, Maria (2005), *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Universitas, Kraków.
- Matuszewski Ignacy (1899), *Dyabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków*, B. Natason, Warszawa 1899, pp. 93-97.
- Miszalska Jadwiga et al. (2007), *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Morawski Kalikst (1965), *La dantologia polacca moderna*, “Sonderdruck aus Beiträge zur Romanischen Philologie”, fasc. 2 (IV), pp. 90-91.
- Pawlik Michał (1888), *Danteana*, in: *Katalog: księgozbioru, rękopisów, dyplomów, rycin, map, atlasów, fotografii, jako też osobistych dyplomów, adresów itp. pozostałych po śp. Józefie Ignacym Kraszewskim staraniem Franciszka Kraszewskiego*, uporządkował i spisał Michał Pawlik, „Drukarnia Polska”, Lwów, pp. 407-409.
- Piekut Stanisław (1967), *Tematyka włoska w twórczości J.I. Kraszewskiego*, “Oficyna Poetów”, n. 3 (6), pp. 31-38.
- Płaszczewska Olga (2012), „*Onorate l’altissimo poeta*”: Józef Ignacy Kraszewski jako komentator Dantego, in: *Kraszewski: poeta i światy*, red. Tadeusz Budrewicz, Ewa Ihnatowicz, Ewa Owczarz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, pp. 191-203.
- Płaszczewska Olga (2017), *I. Z polskich odczytań klasyki włoskiej: Józef Ignacy Kraszewski jako komentator Dantego*, in: Ead., *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne*, Wydawnictwo UJ, Kraków, pp. 37-54.
- Preisner Walerian (1957), *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem: I. Stan badań nad Dantem w Polsce; II. Próba polskiej bibliografii dantejskiej / Dante e le sue opere in Polonia. Bibliografia critica con una introduzione storica: I. Gli studi danteschi in Polonia; II. Saggio d’una bibliografia dantesca polacca*, PWN, Toruń.
- Scartazzini Andrea Giovanni (1871), [rec.] *Dante, Vorlesungen ueber die Goettliche Komoedie, gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski. Ins deutsche uebertragen von S. Bohdanowicz, Dresden Druck und Verlag von J.I. Kraszewski, 1870*, “Nuova Antologia”, vol. 17, pp. 524-526.
- Scartazzini Andrea Giovanni (1881), *Dante in Germania. Storia letteraria e bibliografica dantesca alemanna. Dal secolo XIV sino ai nostri giorni*, vol. 1, U. Hoepli, Napoli-Milano-Pisa, pp. 203-205.
- Stanislavskij Antoni (1864), *Данте Алигиери. Биографический очерк читанный на литературном вечере 5 апреля 1864 г., в пользу Мариинского женского училища в Харькове, Санкт-Петербург*.

- Trepiński Antoni (1970), *Romans Kraszewskiego z Wiedenką*, PIW, Kraków.
- Vallone Aldo (1975), *La critica dantesca nell'Ottocento*, Leo S. Olschki – Editore, Firenze.
- Wasylenko Wołodymyr (1993), *Polskie losy Dantego w wieku XIX. Prolegomena do „zaginionego” tłumaczenia „Boskiej Komedii” dokonanego przez J.I. Kraszewskiego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Zeri Federico (1998), *Giotto. Compianto sul Cristo morto*, Rizzoli, Milano.

Andrea F. De Carlo

***Studies on The Divine Comedy* by Józef Ignacy Kraszewski and the Beginnings of Polish Dante Studies (1820–1870)**

The article analyses Józef Ignacy Kraszewski's contribution to the development of Polish Dante studies – thanks to his lectures on Dante held in Krakow and Lviv in 1867 and later published under the title *Studies on The Divine Comedy*, 1869. The article presents other opinions of Dante scholars of the time and more or less critical reviews of the results of Kraszewski's research.

Keywords: Polish Dante studies; Józef Ignacy Kraszewski; Dante Alighieri; *Studies on The Divine Comedy*.

Andrea F. De Carlo – professore a contratto di Lingua e Letteratura Polacca presso l'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” e l'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”. I suoi ambiti di ricerca comprendono la letteratura polacca, i rapporti culturali fra Italia e Polonia e la traduzione poetica. I risultati delle sue ricerche sono pubblicati in diverse riviste polacche e italiane. Ha pubblicato vari articoli su Sienkiewicz, Kraszewski, Leśmian e Kapuściński ed è autore della monografia *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli 2019. Attualmente lavora all'edizione critica della traduzione polacca della *Divina Commedia* a opera di J.I. Kraszewski. Contatto: afdecarlo@unior.it; andreafernando.decarlo@uniba.it.

Anna Taudul

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Inter-culturali,
Sapienza Università di Roma

Hajdamaky e Zamek kaniowski: due visioni della Kolijivščyna

1. L'immagine del cavaliere in Polonia e in Ucraina

A partire dalla fine dell'XI secolo nell'immaginario collettivo europeo cominciò a delinearsi la figura del *cavaliere* [cfr. Baber 2001: 35-67]: non più soltanto un combattente a cavallo ma un guerriero che godeva di un determinato rango sociale, viveva in un modo specifico ed era dotato di una propria etica, nonché di una particolare mentalità. In effetti, con il tempo si creò un rituale speciale di investitura dei cavalieri: rito di iniziazione e rito religioso; ai cavalieri vennero associati determinati attributi come spada con cintura, speroni, falco ecc. Al di là di questo legame di appartenenza a un ordine e del modo di accesso al rango, quella cavalleresca divenne con il tempo una cultura a sé, che originò ideali letterari e spirituali vivi e presenti nella coscienza occidentale fino ad oggi. A decorare dalla *Chanson de Roland*, con la figura idealizzata di Orlando, eroe senza macchia e senza paura, cominciò a crearsi il mito del coraggioso cavaliere, portatore di comportamento umile e cortese, e delle sue doti di difensore della fede, della patria e della giustizia nonché dei valori morali quali l'onore e la lealtà.

L'immagine del cavaliere si diffuse velocemente in tutta Europa e anche nella Slavia, prima occidentale e poi orientale [cfr. Graciotti

1998a: 215-258; 1998b: 5-86]. Il termine stesso “cavaliere” cioè *rycerz* o *rycar* – eroico guerriero a cavallo – giunse nella lingua polacca e in quella ucraina dal tedesco *ritter*.¹ Nel Seicento venne anche acquisito dalle lingue di entrambi i popoli il termine latino *cavaliere*: *kawaler* o *kavaler* usato come sinonimo di *rycerz*, ma anche per definire il cavaliere al merito. Questa denominazione, sebbene arcaica, resta in uso anche oggi per definire un uomo di personalità onesta e comportamento galante, a volte eroico, giudicato degno di caratteristiche dell'uomo ideale.

Penetrata sia nella letteratura polacca che in quella ucraina fin dal Medioevo, la figura del cavaliere divenne oggetto di elaborazione nel corso di tutta la storia letteraria di entrambi i paesi. Le prime menzioni dello spirito cavalleresco risalgono alle descrizioni delle gesta eroiche dei regnanti medievali: la *Chronica* di Gallus Anonymus, redatta in latino, probabilmente negli anni 1113-1116, per la letteratura polacca [Żmudzki 2009], e lo *Slovo o polku Igoreve* (Cantare delle gesta di Igor'), scritto in antico slavo orientale verso la fine del XII secolo per la storia della civiltà letteraria della Rus' kievana. Tuttavia, se ci soffermiamo su determinate epoche della letteratura polacca e ucraina, il motivo del cavaliere a volte venne riproposto in modo del tutto innovativo: l'eroe non sempre si presentava ammantato da un'aura ideale, poiché i suoi modi di agire venivano adattati alle necessità e ai condizionamenti dei tempi. Questo aspetto si mostrò con una maggiore forza nell'epoca del Romanticismo.

La Polonia dell'Ottocento si trovava in una condizione particolare, spartita tra i tre imperi confinanti e poi cancellata dalla carta geografica. In effetti, per i patrioti polacchi fu un periodo di scelte difficili. Tanti uomini, soprattutto giovani, concentravano la propria attenzione sulla preservazione dell'identità nazionale e sulla riconquista dell'indipendenza, ponendo le questioni private in secondo piano e dedicandosi alla lotta tramite cospirazioni e attività clandestine, il che portava spesso alla prigionia o all'esilio. Questa situazione, caratterizzata da una grande disparità di forze, imponeva, o forse almeno giustificava, in un certo senso, nuovi modelli di comportamento.

1 Termine acquisito dalla lingua polacca tramite il ceco *ritiř*.

Uniformemente a tutti i valori del Romanticismo europeo, il movimento romantico ucraino era molto vicino a quello polacco per via di due concetti di base: la libertà e la concezione del popolo come protagonista della storia. Nell'Ottocento entrambi i paesi condividevano il triste destino di subire l'oppressione di potenze straniere, ma la situazione dell'Ucraina era diversa da quella polacca dal punto di vista politico, sociale e anche storico. La Polonia piangeva la perdita della sovranità avvenuta nel 1795, mentre l'Ucraina, terreno di scontro o pedana di scambio dei diversi contendenti [Pachlovska 1988: 317], da secoli sognava di diventare un paese indipendente. Per gli ucraini quindi i momenti di gloria cavalleresca non erano ambientati nel lontano Medioevo, ma nel Cinquecento e nel Seicento, quando venne creata la formazione militare dei Cosacchi di Zaporož'e (*Zaporiz'ka Sič*). I cosacchi della *Sič* infatti diventarono nell'immaginario degli ucraini i difensori del Cristianesimo, della fede e della libertà statale e personale nonché il punto di riferimento della popolazione contadina. Essi vennero considerati dei *kozaky-licary* (cosacchi cavalieri), *vojiny-licary* (guerrieri cavalieri) oppure *svjati licary* (cavalieri santi) – l'orgoglio della nazione, dei quali raccontare leggende, cantare *dumy* e canzoni.

2. La *Kolijivščyna*

A partire dalla seconda metà del Cinquecento la questione dei cosacchi divenne più problematica poiché, dopo la divisione dell'Ucraina tra la Polonia e la Russia, ratificata con la firma del trattato di pace di Andrusovo (1667), i cosacchi si divisero in due compagini, capeggiate da due etmani distinti, e spesso antagoniste tra loro. La complessa situazione socio-politica nelle terre inglobate alla *Rzeczpospolita* fece sì che nel Settecento divampò il fenomeno di *hajdamačyna*, descritta dai polacchi come “movimento di liberazione dei contadini in Ucraina della riva destra del Dnepr, nel XVIII secolo” [SJP 1995: 675].² Il vocabolario della lingua ucraina invece riporta la definizione: “movimento nazionale di liberazione contro

2 Qui e successivamente, le traduzioni dal polacco e dall'ucraino, dove non diversamente indicato, sono mie – AT.

l'oppressione nobiliare polacca ed ebraica, nell'Ucraina della riva destra del Dnepr nel XVIII secolo" [VTSSUM 2005: 170-171]. Si nota facilmente che la definizione ucraina si differenzia da quella polacca per l'attribuzione alla *hajdamaččyna* del carattere nazionale.

In realtà la figura dello *hajdamak* suscita dei dubbi interpretativi. Sebbene il termine stesso provenga dalla parola turca *hajdamak*, che significa "rapinare, saccheggiare", l'epopea della *hajdamaččyna* venne vista dagli ucraini come continuazione della memoria cosacca, incentrata sulla trasmissione della consapevolezza della libertà sia sociale che nazionale delle masse popolari [Sokyrська, Srogosz 2017: 8-9]. In effetti in Ucraina la *Kolijivščyna*³ (sulla quale ci soffermeremo più in dettaglio in seguito) viene considerata, sia da numerosi studiosi che da narratori e poeti, non soltanto la ribellione dei contadini contro i proprietari terrieri o la lotta per la difesa dell'Ortodossia dall'influenza del cattolicesimo, ma soprattutto come un'insurrezione nazionale del popolo ucraino contro gli occupanti polacchi e poi russi [Mirčuk 1973: 178]. Questa interpretazione degli eventi spesso non viene condivisa dagli studiosi polacchi che invece considerano la *Kolijivščyna* un atroce sterminio della popolazione polacca.

In effetti, alla base dei disaccordi sulla *Kolijivščyna*, vivi e presenti tra la popolazione della Polonia e dell'Ucraina fino ad oggi, vi sono diversi punti di vista sulle reali motivazioni che hanno condotto al suo scoppio e al suo percorso particolarmente violento. Nella storiografia polacca hanno trovato ampio consenso le idee di Franciszek Rawita-Gawroński, secondo il quale la formazione degli *hajdamaky*, a differenza di quella dei cosacchi, "non era tanto il risultato di chiare e consapevoli richieste, quanto la conseguenza dell'incontrollato istinto di una società semi-selvaggia che, in seguito all'indebolimento dell'apparato statale, aveva trovato per sé uno spazio di impunità" [Rawita-Gawroński 1899: 55]. A tale opinione si oppose decisamente Mirčuk, secondo il quale "nessuna pagina della storia dell'Ucraina avrebbe subito [come

3 La provenienza del termine stesso è incerta. Fra le varie ipotesi si possono citare: *koliji* – dal polacco *po kolei* – in riferimento al servizio consecutivo cosacco alle dipendenze dei magnati; *kij* – l'arma usata comunemente dai contadini ucraini durante gli eventi; *kolij* – macellaio esperto nella uccisione dei maiali.

la *Kolijivščyna*] umiliazioni e offese così forti e insistenti da parte dei nemici della nazione, ossia dei polacchi e dei moscoviti” [Mirčuk 1973: 11]. Al di là delle opinioni estreme, numerosi studiosi cercavano di riesaminare il tema e di trasformare le violente polemiche in un discorso storico-interpretativo vicino all’obiettività [cfr. Srogosz 2017: 134-139]. La questione della *Kolijivščyna* tuttavia rimane tutt’oggi aperta, poiché manca una visione completa delle testimonianze del passato da parte sia polacca sia ucraina.⁴ D’altro canto la stessa considerazione si potrebbe fare in riferimento all’intera storia polacco-ucraina.

3. La *hajdamaččyna*

Gli *hajdamaky* venivano reclutati tra i cosacchi, tra i contadini impoveriti o servi della gleba, a volte persino tra gli artigiani e la piccola borghesia. Erano armati soltanto di lance corte e rifinite sulle estremità con punte di ferro affilate, nonché di fucili ad avancarica.

“Avevano le staffe di legno, semplici selle e sottoselle, le briglie sottili fatte di cinghie o di filo. Le loro camicie erano unte di strutto per proteggerle dallo sporco, i pantaloni larghi, di cotone o di tessuto pesante. Avevano le teste rasate, con solo una ciocca di capelli che pendeva sopra l’orecchio sinistro, lunghi baffi, il berretto in pelle di vitello a forma di marsupio a punta che scendeva sopra l’orecchio destro” [Brückner 1939: 401-403].

Erano conosciuti per la loro velocità e abilità in battaglia. “Uno *hajdamak*, capitando tra i polacchi, era capace di disperderne quaranta, infliggendo a tutti lesioni o morte” [Kitowicz 1855: 125]. Nella convinzione popolare, sia ucraina che polacca, gli *hajdamaky*, chiamati anche *čorni chlopцы* (ragazzi neri), erano considerati inafferrabili e invincibili fino al punto che venivano loro attribuiti poteri sovranaturali.

- 4 Si occupa della *Kolijivščyna* la nota studiosa russa Tatjana Jakovleva Tairova, ma il libro è in preparazione e non mi è stato possibile ancora accedere a nessuno dei suoi scritti sull’argomento.

“Secondo un’opinione diffusa tra i soldati, degli *hajdamaky* sarebbero in possesso di un segreto o di una stregoneria che li difendeva dal piombo. [...] [si diceva] che non possono essere feriti da proiettili di piombo [...]. Ho sentito da molti, che avevano preso parte nei combattimenti con gli *hajdamaky*, che essi spazzavano via dagli abiti come palle di neve i proiettili sparati contro di loro, che li tiravano fuori da dentro le loro giacche, che li prendevano con le mani e li gettavano via per deridere la nostra gente” [Kitowicz 1855: 104-105].

Gli *hajdamaky* operavano sul territorio dell’Ucraina dall’inizio del Settecento, perseguitati sia dall’esercito polacco che da quello russo, di solito con scarsi risultati. In ogni caso fino al 1768 essi non costituivano un problema politico. La situazione cominciò a precipitare dal momento in cui gli *hajdamaky* si fecero portatori di idee ispirate a principî nazionali e si definirono difensori dell’ortodossia e liberatori della terra ucraina dalla nobiltà polacca. In effetti, a distanza di poco si giunse alla *Kolijivščyna*, un vero e proprio sterminio, visto dal popolo dell’Ucraina soprattutto come una rivolta sociale e nazionale. Questa evoluzione dell’autopercezione e del ruolo degli *hajdamaky* provocò una decisa risposta delle potenze politiche che dominavano l’Ucraina: nel corso dei mesi successivi, grazie a un’alleanza di forze russe e polacche, il territorio interessato alla rivolta venne “pacificato”.

Il tema dei cosacchi e degli *hajdamaky* era molto presente nelle opere dei grandi romantici ucraini, a partire da Taras Ševčenko e Pantelejmon Kuliš. Esso divenne oggetto di elaborazione poetica anche da parte di vari scrittori polacchi tra cui il grande Juliusz Słowacki, e i meno noti, ma pur interessanti, Seweryn Goszczyński e Bohdan Zaleski: essi entrarono a far parte della cosiddetta “scuola ucraina” del Romanticismo polacco. Tuttavia in Polonia i poeti non interpretavano in maniera univoca né il ruolo storico della *Sič* del Zaporoz’ e né tantomeno quello degli *hajdamaky* che a volte apparivano come difensori della fede e combattenti per l’indipendenza dell’Ucraina, in altre semplicemente come ribelli e briganti, crudeli e spietati, che per le loro azioni ricevevano le peggiori punizioni.⁵

5 Basti pensare all’impalamento di Nebaba in *Zamek kaniowski*.

4. La *Kolijivščyna* nell'opera di Ševčenko e Goszczyński

In questa sede vorrei rivolgere l'attenzione a due poemi in un certo senso molto simili tra loro: *Hajdamaky* (1841) di Taras Ševčenko e *Zamek kaniowski* (Il castello di Kaniów, 1828) di Seweryn Goszczyński, dal momento che descrivono la stessa vicenda del 1768, la cosiddetta *Rzeź humańska* (Massacro di Uman'),⁶ ossia la *Kolijivščyna*. *Hajdamaky* e *Zamek kaniowski* rappresentano due prospettive, due punti di vista diversi delle stesse vicende storiche.

Le due opere sono molto simili per tema, per la scelta dello stesso genere letterario, il poema, per certi modi realistici in cui vengono descritti gli eventi. In entrambe si nota una specie di parallelismo compositivo: il racconto degli eventi è intrecciato con una storia d'amore, che rimane comunque in secondo piano. Alois Woldan, nei suoi studi sulle relazioni tra letteratura polacca e ucraina, sottolinea che tra i due testi si può supporre l'esistenza di un legame genetico, Ševčenko sicuramente conosceva l'opera di Goszczyński, e tra i due poemi ci sono varie analogie. Affermazioni simili erano state fatte già da Daniel Beauvois e da George G. Grabowicz [Woldan 2015: 279-294]. La storia stessa della *Kolijivščyna* era familiare sia a Goszczyński sia a Ševčenko che la conoscevano dalle poesie e dai racconti, circolanti in forma manoscritta, nonché dalle *dumy* e leggende diffuse tra il popolo e la nobiltà. In fin dei conti entrambi erano nati proprio nel cuore dei territori che hanno fatto da teatro agli eventi, Goszczyński a Ilinci nella regione di Vynnycja e Ševčenko a Morynci, nella regione di Čerkasy.

Per quanto riguarda le fonti cui attingevano entrambi i poeti, bisogna tener presente che la visione degli eventi e il giudizio dell'accaduto cambiava a seconda dell'appartenenza nazionale e sociale degli autori nonché dei lettori cui erano destinate le opere. Lo stesso vale per le ricostruzioni delle vicende storiche fatte dai due poeti, tra le quali si nota una differenza di fondo. Goszczyński nella sua opera disegnava dei quadri cupi e brutali, molto vicini alla verità storica. Egli non esprimeva opinioni sull'accaduto, ma si atteneva a una semplice descrizione obiettiva degli eventi:

6 Questo termine è alla base di una discussione storiografica di cui in Srogosz 2017: 134-139.

Bramy rozbite, straż wycięta w chwili; / A hajdamacy w zamek się wtoczyli. / I, w tejże chwili, srogość rzezi cała, / Z blaskiem pożaru, wkoło się rozlała [Goszczyński 1906: 72; parte II, vv. 661-664].

Cancelli rotti, guardie sgozzate; / E gli *hajdamaky* invasero il castello. / All'istante la forza del massacro tutta, / Attorno si riversò con il bagliore di fuoco.

L'opera di Ševčenko invece sembra più personale, poiché gli *hajdamaky* erano soprattutto dei gloriosi cavalieri la cui ferocia era in qualche modo giustificata dal fatto che combattessero per la propria libertà sociale. Secondo questo punto di vista, la loro non sembra cieca violenza ma piuttosto punizione per i torti subiti:

Ото гайдамаки... На гвалт України / Орли налетіли; вони рознесуть / Ляхам, жидам кару; / За кров і пожари / Пеклом гайдамаки ляхам оддадуть [Ševčenko 1935: 86]

Ecco gli *hajdamaky*. Per la violenza dell'Ucraina / Sono venute le aquile; esse porteranno / Le punizioni ai polacchi e agli ebrei; / Per il sangue e la distruzione / Gli *hajdamaky* li ripagheranno con l'inferno.

Entrambe le opere sono caratterizzate da scene cruente. Goszczyński espone soprattutto l'orrore e la brutalità degli eventi, e lo fa da maestro, in modo vivido e pittorico:

Śród nocnej ciszy: wściekłych wrzasków wrzenie, / Tentent konnicy, brzęk broni, dział grzmienie, / Łupanych murów, baszt rąbanych trzaski, / Krwawe maskary widne z każdej strony, / Pożogi wiatrem rozdymanej blaski, / Czarny sklep nieba łunem zakrwawiony [Goszczyński 1906: 72; parte II, vv. 665-668].

Nel silenzio della notte rimbombano urla rabbiose, / Il rombo degli zoccoli dei cavalli, il tintinnio delle armi, il tuono dei cannoni, / Il rumore dei muri spaccati e delle torri abbattute, /

Da tutte le parti si vedono dei mostri insanguinati, / Il bagliore dell'incendio propagato dal vento, / La volta nera del cielo insanguinata.

Ševčenko, che aveva subito sulla propria pelle il peso della schiavitù, sembra evocare le terribili scene per esprimere con maggiore intensità la disperazione del popolo oppresso ed esposto ai soprusi, che portò a un'incontrollata esplosione di vendetta:

Пішли вздовж базару / І обидва закричали: / “Кари ляхам, кари!” / І карали: страшно, страшно / Умань запалала. / Ні в будинку, ні в костьолі, / Нігде не осталося, / Всі полягли. Того лиха / Не було ніколи, / Що в Умані робилося [Ševčenko 1935: 124].

Avanzarono lungo il mercato / E gridavano entrambi: / “Punizione, punizione ai polacchi” / E inflissero un'orribile punizione / La città di Uman' si è ricoperta di fuoco. / Non si è salvato nessuno / Né nel castello, né nella chiesa, / Sono morti tutti. Una tale tragedia / come quella di Uman' / Non era mai accaduta.

Va detto che anche Goszczyński mise bene in evidenza la questione delle ingiustizie sociali subite dagli ucraini. Nella letteratura polacca si possono riscontrare pochi esempi di una tale comprensione della disperata situazione dei contadini. Una sorta di giustificazione dell'opera degli *hajdamaky* la si trova ad esempio nella controversa scena del discorso con cui Nebaba incitava alla vendetta:⁷

7 In realtà il discorso è più complesso: per quanto l'elenco dei peccati della nobiltà polacca rispecchi la visione della realtà sociale dell'Ucraina di Goszczyński, la storia delle figlie violentate è anche la storia di Ksenia della quale abusò Nebaba. Al fine di ottenere il consenso del popolo, il cosacco attribuisce questo delitto a un “malvagio nobile”. Nel testo questa trasposizione comporta conseguenze tragiche per il protagonista: invocando la vendetta contro i nobili per il gesto compiuto anche da lui stesso, egli condanna se stesso alla morte.

Komu różgami ojciec zasieczony, / Czyja się panu podobała
 żona, / Komu najmilsza córka pogwałcona, / Kogo zbawiono
 lubej narzeczonej / Na ojca boleść, na smutek matczyny, /
 Na hańbę dzieci, na łaskę dziewczyny / Tego zaklinam,
 wołam po imieniu, / Niechaj wyjedzie i stanie tu przy mnie!
 [Goszczyński 1906: 60-61; parte I, vv. 274-279].⁸

A chi è stato ucciso il padre a colpi di vergate, / Di chi la moglie
 è piaciuta al signore, / A chi è stata violentata la figlia più cara, /
 Chi è stato privato dell'amata fidanzata / Per il dolore del padre,
 per lo sconforto della madre, / Per la vergogna dei figli, per
 amore della fanciulla / Costui io imploro e chiamo per nome, /
 Che si faccia avanti e si metta al mio fianco!

L'epoca del Romanticismo fu caratterizzata da una maggiore attenzione al problema della memoria e la sua elaborazione attraverso la letteratura, che sovente veniva espressa nelle rappresentazioni dell'intreccio della memoria storica con quella individuale. Un'attenta lettura di *Hajdamaky* e *Zamek kaniowski* porta alla riflessione che l'esponente principale di entrambe le opere è proprio il modo in cui esse trattano la memoria storica [Woldan 2015: 282]. Sia *Hajdamaky* che *Zamek kaniowski* accompagnano il racconto degli eventi storici con una riflessione su di essi, inclusa da Ševčenko nell'epilogo e da Goszczyński negli ultimi due canti. Per Ševčenko si tratta del ricordo del nonno che avrebbe partecipato direttamente nelle azioni degli *hajdamaky*, per Goszczyński delle considerazioni sulle rovine del castello. In questo modo l'epilogo assume una posizione centrale, riportando il lettore nel presente mediante una riflessione sul passato.

Nella sua opera Ševčenko descriveva gli *hajdamaky* come eroi, continuatori della grande tradizione cosacca, nella tentazione di ristabilire il legame interrotto tra le generazioni presenti e passate. La sua infatti è l'apoteosi dei cavalieri della steppa, visti e presentati come un grande esempio del passato, ma soprattutto come

8 I primi tre versi del brano nell'edizione del 1828 sono stati omessi, sostituiti da righe vuote.

la speranza per il futuro. Comunque il sentimentale ricordo dei momenti di gloria è accompagnato da un'amara considerazione del male che la *Kolijivščyna* provocò:

Посіяли гайдамаки / В Україні жито, / Та не вони його
жали. / Що мусим робити? / Нема правди, не виросла; /
Кривда повиває [Ševčenko 1935: 131].

Gli *hajdamaky* seminarono / In Ucraina il grano, / Ma non
furono loro a raccogliarlo. / Che cosa dovremmo fare? / Non
c'è verità né giustizia, non è cresciuta; / Prospera invece l'in-
giustizia.

Il poeta stesso commentava nella "Prefazione": "...diremo allora: grazie a Dio che tutto ciò appartiene al passato, specialmente quando ci ricorderemo che siamo figli della stessa madre, che siamo tutti slavi. Anche se il cuore duole, va detto: i figli e i nipoti devono capire che i loro genitori si sbagliavano, devono fraternizzare di nuovo con i loro nemici" [Ševčenko 1935: 137].

Negli ultimi due canti Goszczyński ricorda gli eventi dalla prospettiva del tempo. Passeggiando sulle rovine del castello, l'*io* narrante del poeta riflette sui danni causati dalla *Kolijivščyna*, nella speranza di evitare che un tale orrore si potesse ancora ripetere. L'epilogo del poeta polacco esprime, tramite le scene dell'idillio, lo stesso desiderio di ritornare alla pace manifestato da Ševčenko:

Zabrzmiała śmiało cicha pieśń dziewczyny. / Czas latem
okrył ostatki ruiny. / Gdzie bojowiska czaszkami białe, - /
Ulewna burza brózdzy tam zorywa, / W skwarny dzień lata złoćą
się tam żniwa, / Kwiat się tam z wiosną wykłuwa nieśmiały
[Goszczyński 1906: 109; parte III, vv. 1058-1065].

Risuonò con forza la canzone serena di una ragazza. / Il tempo
estivo ricopre il resto delle rovine. / Lì dove i campi erano
pieni di teschi, - / Una forte tempesta solca la terra, / Nelle
calde giornate estive si fa il raccolto, / In primavera si schiude
timidamente un fiore.

Sia *Hajdamaky* sia *Zamek kaniowski* suscitarono molte reazioni negative tra il pubblico polacco. Ševčenko stesso, nella prefazione alla prima edizione, affermò di aver trasmesso gli eventi così come li aveva appresi dagli anziani. Ciononostante il modo in cui egli descrive la *Kolijivščyna* e i sentimenti dei suoi protagonisti fa sì che persino il primo traduttore delle opere del poeta, Leonard Sowiński, accusava Ševčenko di aver falsificato la storia: “In tutto il poema, dall’inizio alla fine, solo alcuni passaggi risplendono del pensiero più onesto” [Sowiński 1861: LVI]. Anche Goszczyński si sentiva in dovere di rispondere alle accuse che *Zamek kaniowski* fosse colmo di ribelli cosacchi. Lo fece nella prefazione all’edizione del 1838 dove, seguendo le parole di Goethe “Chi desidera capire il poeta, deve andare nella terra del poeta”, tentò di avvicinare ai lettori le ragioni sociali e politiche dello scoppio della *Kolijivščyna*.

Alla luce di quanto affermato, credo che il pensiero principale che unisce entrambe le opere fosse il desiderio di richiamare l’attenzione dei lettori sulla difficile e complessa situazione del popolo ucraino, per far sì che la conoscenza del passato servisse come lezione per il futuro. Come diceva Goszczyński stesso: “Facevamo a volte tanti errori e continuiamo a farli ancora solo perché non conosciamo il nostro paese. Ciò si nota non soltanto nella letteratura” [Goszczyński 1906: 30].

Bibliografia

- AA.VV. (1995), *Słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa [abbr. *SJP*].
- AA.VV. (2005), *Velykyj tumačnyj slovnyk sučasnoji ukrajins’koji movy*, Irpin: Perun, Kyjiv [abbr. *VTSSUM*].
- Barber Richard (2001), *Cavalieri del Medioevo*, Piemme, Monferrato.
- Brückner Aleksander (1939), *Encyklopedia staropolska*, vol. 1, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa.
- Goszczyński Seweryn (1906), *Zamek kaniowski: powieść*, Feliks West, Brody.
- Graciotti Sante (1998a), *Il Rinascimento nei paesi slavi*, “Europa Orientalis”, n. 7, pp. 215-258.
- Graciotti Sante (1998b), *Le due Slavie*, “Ricerche slavistiche”, n. XII, pp. 5-86.

- Kitowicz Jędrzej (1855), *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, vol. 2, Nakładem Bolesława Maurycego Wolffa, Petersburg, Mohylev.
- Mirčuk Petro (1973), *Kolijivščyna. Hajdamacke povstannja 1768 r.*, Naukove Tovarystvo Tarasa Ševčenka, New York.
- Pachlovska Oxana (1988), *Civiltà letteraria ucraina*, Carocci Editore, Roma.
- Rawita-Gawroński Franciszek (1899), *Historja ruchów hajdamackich w XVIII wieku*, Drukarnia Ludowa, Lwów.
- Ševčenko Taras (1935), *Hajdamaky: poema*, Ukrajinska Akademija Nauk, Kyjiv.
- Sokryska Władylena, Srogosz Tadeusz (2017), *Hajdamacy i koliszczyzna w historiografii polskiej i ukraińskiej. Polsko-ukraiński dwugłos*, "Przegląd Nauk Historycznych", n. 2, XVI, pp. 8-9.
- Sowiński Leonard (1861), *Tarasa Szewczenko studium przez Leonarda Sowińskiego z dołączeniem przekładu Hajdamaków*, Nakładem Michała Galkowskiego, Wilno.
- Srogosz Tadeusz (2017), *Humańska rzeź, humańska tragedia czy humańskie zwycięstwo*, "Istoryčnyj archiv. Naukovi studiji", n. 14, pp. 134-139.
- Woldan Alois (2015), *Gli Hajdamaky di Taras Ševčenko. Il contesto letterario*, "Studi Slavistici", n. XII, pp. 279-294.
- Żmudzki Paweł (2009), *Władca i wojownicy. Narracje o wodzach, drużynie i wojsku w najdawniejszej historiografii Polski i Rusi*, WUW, Wrocław.

Anna Taudul

Hajdamaky and Zamek kaniowski: two visions of Koliyivshchyna

The article aims to analyse the theme of the Cossacks and the *haidamaky*, which was very present in the works of the great Ukrainian romantics, starting with Taras Shevchenko and Pantelejmon Kulish. It also became the object of poetic elaboration by various Polish poets including Juliusz Słowacki, and the lesser-known, but still interesting, Seweryn Goszczyński and Bohdan Zaleski. They became part of the so-called "Ukrainian school" of Polish Romanticism. In Poland, however, the poets did not interpret in a univocal way neither the historical role of the *Sich* of the Zaporozhye nor that of the *haidamaky* who sometimes appear as defenders of the faith and fighters for the independence of Ukraine, while in others they simply come into view as rebels and brigands, cruel and ruthless, who received for their actions the cruellest punishments. The author compares *Haydamaky* (*Haidamaky*, 1841) by Shevchenko and *Zamek kaniowski* (*Kaniów Castle*, 1828) by

Goszczyński, because they describe the same story from 1768, the so-called Massacre of Humań, i.e. *Kolijivshchyna*, but with two different visions.

Keywords: *Hajdamaky*; Zamek kaniowski; Kolijivščyna; Ukrainian and Polish knights; Seweryn Goszczyński; Taras Ševčenko.

Anna Taudul – traduttrice giurata di polacco, ucraino e russo in Italia e dottoranda in “Scienze del testo” presso l’Università di Roma “La Sapienza”. È appassionata di letteratura e cultura dell’Europa centro-orientale, in particolare delle interpretazioni letterarie riguardanti le relazioni polacco-ucraine. Attualmente scrive una tesi di dottorato dal titolo *Visioni mitiche e storiche dell’Ucraina e della Polonia nelle rispettive letterature dell’epoca romantica: affinità, incroci, contrasti*.

Lecture

Alessandro Ajres

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture moderne, Università degli Studi di Torino

Gustaw Herling-Grudziński e la letteratura italiana del xx secolo

Il libro di Magdalena Śniedziewska, *Osobiste sprawy i tematy. Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej*, affronta scientificamente un argomento poco dibattuto all'interno della critica dedicata a Gustaw Herling: il suo rapporto con la letteratura italiana. Ebbene, si tratta di un testo assolutamente da leggere non soltanto per gli specialisti e gli appassionati dell'opera dello scrittore polacco, ma anche per chi si occupi correntemente di letteratura italiana. Quel che resta al lettore dopo l'immersione nelle pagine di Magdalena Śniedziewska, infatti, è anzitutto la lucidità e la capacità critica con cui Herling scrive di alcuni autori italiani: Silone, Chiaromonte, Moravia, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia. Alcuni dei quali rientravano tra le sue preferenze, alcuni persino tra le sue amicizie, altri che se ne distanziavano, accomunati **tutti** dal filtro di una lettura nuova e pregnante. L'ultimo capitolo, poi, è dedicato alla travagliata vicenda della pubblicazione di *Un mondo a parte* e – più in generale – al rapporto tra Herling e l'editoria italiana ed anche qui una paziente ricostruzione mette in luce certi aspetti poco noti della questione.

La condizione di esule. Alle spalle del rapporto tra Gustaw Herling e la letteratura italiana si ripresenta con costanza la questione della posizione tra lo scrittore e il paese che lo adottò a metà degli anni Cinquanta. Una distanza che si accorcì col tempo, un rapporto che si rilassò senza mai – comunque – fare di Herling un italiano (semmai un *polacco napoletano*) e senza mai levargli di dosso l'ombra dell'esule. Proprio dal concetto di *ombra* parte Śniedziewska per affrontare questa tematica: “Possedere un corpo è sinonimo di possedere un'ombra: un uomo senza un'ombra è un uomo destinato alla morte” [Śniedziewska 2019: 20]. Gli scrittori dell'emigrazione, non avendo possibilità concreta di tornare in patria, resteranno condannati all'eterno sentimento di una mancanza, ma continueranno a vivere, a patto di coltivare la propria ombra: “Quel che non ha ombra, non ha la forza di esistere” [Miłosz 1985: 124].

Herling, a Napoli, vive a lungo nell'ombra, nutrendola dei ricordi dell'infanzia e della prima adolescenza polacca. Il tentativo di trasformare la residenza di Dragonea in una nuova dimora polacca si dimostra un insuccesso: “Il paesaggio di Dragonea è un lenitivo che funziona solo momentaneamente, un attimo di piacevole illusione che si paga però con un'eterna nostalgia” [Śniedziewska 2019: 20]. Con la stesura de *Il principe costante* e poi de *La torre*, ovvero con l'assunzione del racconto come nuova forma letteraria e con l'allontanamento dalla specificità di *Un mondo a parte*, Herling inizia a fare i conti con la propria nuova condizione: “Quando mi ritrovai completamente solo in Italia e mi resi pienamente conto della mia solitudine esistenziale, decisi di osservare più attentamente la mia situazione” [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 25]. La letteratura, allora, gli serve per ritrovare una propria centralità, un senso al proprio futuro dopo le recenti tragedie personali; gli serve per irrobustire la propria ombra e non lasciare che si affievolisca nuovamente. La letteratura gli serve come *forma* (il racconto gli pare adesso la cornice migliore per bilanciare i vari elementi narrativi), ma gli serve anche per i *modelli* (reali o immaginari) che offre. Alcuni di questi, Croce, Silone e Salvemini, egli li introduce tutti nel *Principe costante*, dove uno degli argomenti è proprio quello dell'emigrazione intesa (anche) come forma

di opposizione ad un regime. Nello scrittore Guido Battaglia, di ritorno a Napoli dopo vent'anni di esilio londinese, si possono riconoscere le sorti di Silone e Salvemini; mentre il principe Gaetano Santoni, che “nei vent'anni del fascismo rimase chiuso in casa” [Herling-Grudziński, 2016: 79] rimanda chiaramente a Benedetto Croce. “Anche se, da una prospettiva temporale, Herling afferma che Croce avesse ragione, senza negare tuttavia il senso e il valore della battaglia condotta da Silone, più vicina alla sua condizione di emigrato è la figura rappresentata dall'autore di *Fontamara*”, afferma Śniedziewska [2019: 32]. Come Silone, anche Herling non optò per la “migrazione interna”, ma abbandonò definitivamente la patria e ne osservò la storia dall'esilio; e, come Guido Battaglia, anche Herling conserva il sentimento dell'importanza della propria opera non solo dal punto di vista ideologico, ma anche letterario.

Rispetto alla tematica dell'emigrazione, ci sono altri modelli letterari che aiutano Herling – e poi i suoi critici – a trovare un proprio equilibrio: Conrad, Joyce, Ribera. Rispetto a Conrad, mi pare molto interessante il discorso che Śniedziewska affronta intorno alla tematica del linguaggio. La studiosa fa osservare come Herling abbia optato talvolta per utilizzare la versione italiana del proprio nome (Gustavo Herling) per firmare alcuni articoli pubblicati su giornali e riviste locali: una delle poche caratteristiche che lo accomuna a Conrad dal punto di vista della lingua. Per Herling, il polacco diviene in Italia qualcosa di materiale, con il proprio peso, le proprie fattezze, le proprie venature, al pari del blocco da plasmare per uno scultore. La lingua è materia da lavorare e lo scrittore in esilio ne ricerca la bellezza e la complessità con sforzi raddoppiati. Conrad, dal canto suo, dichiara i propri legami con la madrepatria, con le sue tradizioni e valori, ma sottolinea al contempo la necessità di confronto e compromesso: rinuncia al proprio cognome, assorbe così tanto la lingua (inizialmente) straniera da finire per superare chi la padroneggia dalla nascita. La perdita della lingua della madrepatria rappresenterebbe la perdita della memoria e, come tale, la perdita della propria ombra, cosa che Herling vuole evitare assolutamente.

I casi di Joyce servono a Herling per misurare la propria condizione di esule e – al contempo – servono a Śniedziewska per un

interessante paragone. Dopo una citazione dello scrittore polacco, che evidenzia che Joyce (come lui) si fosse innamorato dell'Italia durante un lungo soggiorno e avesse poi dato dei nomi italiani ai suoi due figli nati a Trieste, la studiosa conclude: “Sono convinta che Herling – scrivendo queste parole – avesse in mente almeno in parte la propria esperienza” [Śniedziewska 2019: 56]. Sebbene le esperienze biografiche di Joyce ed Herling siano comparabili, ancora una volta il ragionamento sul linguaggio – laddove avvicina Joyce all'Italia e alla sua letteratura – blocca irrimediabilmente Herling nella sfera culturale polacca: salvo rari casi, egli mai si azzarda a pubblicare qualcosa in italiano, né accetterebbe mai di essere accostato alla nostra letteratura. A Giorgio Fabre, che nel 1994 gli domanda per “Panorama” se si sentisse più un polacco napoletano che napoletano polacco, Herling risponde: “Né l'una, né l'altra” [Fabre 1994: 130] sentendosi esclusivamente polacco. Tanto per Joyce quanto per Herling abbiamo a che fare con la comune sorte della migrazione, che il secondo, però, vive nella consapevolezza della distanza dalla propria patria reale e dell'impossibilità di una definitiva appartenenza alla nuova cultura. Come detto, nel tempo questa distanza va assottigliandosi e nel saggio che Herling scrive su Ribera (nella definizione di *spagnolo partenopeo* si avverte l'eco di Nicola Ajello) si ha la cifra di tale avvicinamento. Il testo si trasforma ancora una volta nell'occasione per fare i conti con la propria condizione, ma questa volta in maniera più serena: alcuni secoli dopo Herling condivide gli stessi luoghi, gli stessi paesaggi, gli stessi volti che aveva visto Ribera e lo fa con un'inclinazione nostalgica, ben sapendo che: “Sono certo che morirò qui. Questa è la mia città” [Ajello, 1992].

Silone e Chiaromonte. Nell'aprile 1956 esce il primo numero di “Tempo Presente”. I suoi fondatori sono Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte. Già sul terzo numero del periodico Herling pubblica due brevi schizzi (*Il cappello verde. Notizie sul disgelo letterario nei paesi satelliti* e *Gazzetta. Discorso di Mikail Sciolokov*), stringendo via via un forte legame con entrambi i responsabili della rivista. Di fatto, Herling aveva già conosciuto Silone all'epoca dei suoi studi all'Università di Varsavia, leggendo in traduzione due suoi romanzi: *Pane e vino* e *Fontamara*, che “(...) possiamo fundamentalmente

considerare come romanzi di formazione chiave per Herling nel periodo degli studi di polonistica” [Śniedziewska 2019: 77]. Proprio la conoscenza, e l’apprezzamento, dell’opera di Silone ha un peso determinante sulla scelta di Herling di pubblicare su “Tempo Presente”. Altrettanto valore ha la somiglianza “emotiva”, psicologica tra i due: come Herling, anche Silone è un solitario, un uomo di poche parole che con Herling, però, si apre sorprendentemente al dialogo. Infine, unisce i due l’episodio legato alla migrazione in Svizzera di Silone (1930-1945), la rottura col comunismo e l’avvicinamento alla social-democrazia, una volta rientrato la sensazione di sentirsi straniero in patria a causa dell’egemonia culturale presente. Il radicalismo di Silone attrae moltissimo Herling: è come se quest’ultimo si rafforzasse, grazie allo scrittore italiano, nel credere che non siano lo stile o la forma a decidere del valore di un’opera, ma il suo rapporto con la realtà, la fedeltà a determinati principi e convinzioni. Pertanto, nella visione di Herling, Silone non è da osservare come un “semplice” scrittore, ma come uomo che impegna tutto se stesso in quel che scrive e che scrive esattamente quel che pensa. Il rapporto tra i due ha una “coda” molti anni dopo la scomparsa di Silone, quando viene ipotizzato il passato di Silone (1919-1930) come agente fascista. Śniedziewska ricostruisce in proposito il giudizio dei critici sulla presunta reazione di Herling, e chiarisce con dovizia il motivo per cui lo scrittore polacco non abbia mai creduto a quell’ipotesi.

Malgrado la diffidenza che Herling nutre nei confronti dei letterati italiani, oltre a Silone egli si lega di stima ed amicizia anche con Nicola Chiaromonte, con cui trascorreva la maggior parte dei propri soggiorni romani. Secondo l’autrice, Herling stesso guarda alla storia del proprio legame con Chiaromonte come: “Un dialogo fraterno, condivisione dei pensieri, comune ricerca di soluzioni cui non si accompagna, tuttavia, l’occultamento di posizioni differenti” [Śniedziewska 2019: 95]. Chiaromonte, sostiene Herling, appartiene a quella schiera di persone desiderosa di avere pochi amici, ma veri e fedeli: egli entra a farne parte al punto da scrivere su di lui il saggio *Nicola, profilo di un amico italiano*, vent’anni dopo la scomparsa. Herling riconosce a Chiaromonte, anzitutto, la dote dell’instacabile ricerca della verità, rivolgendosi non già alla

massa ma al singolo concretamente inteso, tentando di risvegliarlo, obbligandolo a riflettere. Per Herling, Chiaromonte rappresenta una figura eretica, non conformista nel senso di chi è capace a nuotare controcorrente, di opporsi alle idee dominanti. Uno capace di rivedere anche la propria posizione, ma mai per un vantaggio personale. “Scrivere come se ogni frase fosse il messaggio non solo di un pensiero libero e chiaro, ma anche di una tensione morale inesausta; come se nella parola ci fosse tutto di chi la pronuncia, verità sofferta e lungamente ponderata” [Herling-Grudziński 1995: 138]. In questo modo Chiaromonte rappresenta per Herling non solo un maestro del pensiero, ma anche un maestro di scrittura.

Alberto Moravia. Il fascino che Herling nutre nei confronti di Moravia è tutt’altro che adorazione acritica: all’opposto, benché Herling contestasse Moravia per ragioni politiche, tornava a leggerlo per l’abilità letteraria che riconosceva nelle sue opere. Moravia riesce, secondo Herling, a raggiungere qualcosa nella descrizione della banalità e delle volgarità che normalmente sfugge agli altri scrittori: è un maestro dell’osservazione e della sofferenza, per questo ne è capace. Il sentimento ambivalente con cui Herling affronta *La noia*, sostiene Śniedziowska, rappresenta al meglio il suo rapporto coi testi di Moravia. All’inizio della recensione all’opera, Herling annovera Moravia tra i più importanti scrittori europei di romanzi; subito dopo, ammette però di essersi annoiato durante la lettura (e si domanda ironicamente se fosse un effetto ricercato dall’autore stesso). Secondo Moravia, la noia è un fenomeno che nasce (e cresce) nelle società dell’Europa occidentale moderna e si manifesta come crisi dei rapporti tra l’uomo e la realtà: le persone hanno perso fiducia nel mondo e nel suo carattere oggettivo e la conseguenza di tale mancanza di fede è la limitazione dell’orizzonte conoscitivo ai propri desideri, alle proprie paure ed esitazioni. Noia come manifestazione di un solipsismo radicale. Moravia, inoltre, lega la crisi dei valori alla crisi dell’arte. Una crisi senza precedenti nel corso della storia, dettata – ancora una volta – dal deterioramento del rapporto tra l’artista e la materia, tra l’artista e il mondo (protagonista della *Noia* è un pittore non realizzato). Per lui l’uomo ha smesso di tendere a qualsiasi scopo, concentrandosi sulla propria *routine* e abbandonando la possibilità

di una riflessione più profonda sul significato stesso dell'esistenza: l'uomo si è rivelato, infine, un ostaggio dei consumi. La soluzione che Moravia propone, un razionalismo ritagliato su misura, non può trovare d'accordo Herling, che vi scorge le consuete tracce di ingegneria sociale dei totalitarismi più recenti. In questo punto esatto si crea un bivio tra i due scrittori ed intellettuali: Herling, dopo aver percorso la strada dell'ammirazione per il talento e le capacità di osservazione di Moravia, lo lascia da solo all'imbocco del sentiero verso quel che ritiene conformismo politico. L'autore di *Un mondo a parte* non è affatto d'accordo, poi, sulla crisi dell'arte e del romanzo nello specifico: per lui, il mondo resta stabile nella proprie fondamenta, possibile da conoscere e da narrare, come dimostrano i casi di Eco, Kundera, Pasternak, Tomasi di Lampedusa.

Luigi Pirandello. Herling inizia ad occuparsi di Pirandello molto presto all'interno della propria carriera letteraria (al 1958 risale il saggio *Villa del caos*, in cui lo scrittore polacco racconta la visita alla casa natale di Pirandello) per tornare di frequente sull'argomento, sempre con la sottolineatura di una considerevole stima. Il 19 novembre 1981 sul *Diario scritto di notte* Herling ricorda il premio Nobel assegnato a Pirandello nel 1934 e fa notare quanto troppo spesso ci si dimentichi dei meriti di quel conferimento. "Era uno scrittore sagace – sagace alla siciliana, con il sentimento della tragedia greca sotto pelle – e ancora oggi non smette di parlare con viva voce a coloro i quali, a discapito delle mode e dei gusti mutevoli, abbiano voglia di ascoltarlo" [Herling-Grudziński 1996: 179]. Śniedziewska ritiene che l'inclinazione di Herling verso Pirandello derivi dal fatto che, al centro dell'opera dello scrittore siciliano, stia sempre l'uomo, ricercando la propria personalità, tendendo instancabilmente alla verità su se stesso. Il teatro di Pirandello (Herling considerava i *Sei personaggi* un capolavoro) salva l'uomo con i suoi dubbi, errori, casualità e lo mette in contrapposizione al sistema, al pensiero totalitario che vorrebbe dominare ogni cosa. In questo senso si tratta di un teatro di libertà creato contro ogni tentativo di pensiero sistematico, estetico o politico che sia. Herling indica Pirandello come codificatore della letteratura europea moderna, come colui che abbia permesso di trovare un nuovo linguaggio alla scrittura contemporanea. La stima dello scrittore polacco è tale

e tanta, che gli consente di perdonare i trascorsi fascisti di Pirandello: in una nota del suo *Diario* [Herling-Grudziński 1995: 78] Herling osserva che Pirandello aderì (prestissimo) al fascismo per poter continuare a scrivere in pace, mentre i fascisti stessi lo considerarono sempre come, un corpo estraneo.

Tomasi di Lampedusa. *Il gattopardo* serve ad Herling, anzitutto, per proseguire la polemica coi detrattori del romanzo moderno. Il libro di Tomasi di Lampedusa, in effetti, è sin sorprendente per la classicità della sua disposizione, assurge a capolavoro proprio nel momento in cui si parla della crisi o persino della morte del romanzo. Paradossalmente, secondo Herling il carattere rivoluzionario del testo sta proprio nella sua costruzione novocentesca, nella continuità della tradizione. Quello che per lo scrittore polacco è indubabilmente un pregio fa sì, tuttavia, che il libro non venga recepito col proprio potenziale dalla critica e dagli intellettuali dell'epoca: Herling rinfaccia apertamente a Vittorini di aver rifiutato il libro per Mondadori e di aver lasciato che Tomasi di Lampedusa se ne andasse nell'anonimato. In vari punti del suo *Diario* Herling torna sull'argomento della crisi del romanzo; in una nota del 10 aprile 1990 [Herling-Grudziński 1997: 115], ad esempio, si domanda se non sia un caso che gli ultimi grandi romanzi – tra cui *Il gattopardo* – siano in larga parte romanzi storici. Questo gli pare derivare dal fatto che il mondo di un tempo fosse più complesso, conservasse più materiale su cui lavorare per uno scrittore; mentre la realtà contemporanea gli pare informe, sfocata, e dunque in contrapposizione alla possibilità di redigere grandi romanzi. Śniedziowska è molto abile ad inseguire Herling anche lungo la definizione di quel che egli intenda per “tradizionalismo” e di come *Il gattopardo* rientri in tale categoria, nonché a sottolineare quanto lo scrittore polacco colga (e apprezzi) la sicilianità dell'opera, tra cui il tema dell'ossessione per la morte.

Leonardo Sciascia. La sicilianità dell'opera, in particolare la conoscenza della mafia restituita non già in maniera scandalistica, ma con profondità nei suoi legami con l'Italia intera, è uno dei tratti che fanno di Sciascia lo scrittore italiano preferito da Herling. Quest'ultimo è molto orgoglioso del fatto che “Le Monde” si occupi entusiasticamente di Sciascia nel 1975 in un articolo intitolato: *Leo-*

nardo Sciascia *le Sicilien*, sottolineando come lui ne avesse già scritto con gli stessi toni nel 1956 a commento di *Le parrocchie di Regalpetra*. Sciascia è vicino allo scrittore polacco tanto per le proprie capacità “tecniche” (uno stile asciutto, preciso, privo di ornamenti, comparabile nella costruzione delle frasi a quella dei minerali), quanto per le idee politiche e i suoi interessi. Śniedziawska azzarda l’affermazione che Herling, descrivendo le caratteristiche di Sciascia, stia in realtà compiendo una sorta di auto-presentazione. Sebbene Sciascia non sia il primo, né il solo, scrittore che guidi Herling alla scoperta dei segreti della Sicilia, in proposito l’autore polacco tratta la scrittura di Sciascia come una sorta di lezione personale in grado di aprirgli un varco alla riflessione filosofica, ben oltre i paradossi e le ossessioni dell’*Isola*. “Ritengo che, se Herling avesse dovuto compilare una lista dei più importanti scrittori europei del xx secolo, vi avrebbe inserito Leonardo Sciascia” [Śniedziawska 2019: 205].

Conclusioni. Il libro di Magdalena Śniedziawska, oltre ai meriti di cui abbiamo già trattato, ha quello ulteriore di colmare un *vulnus* nello studio del rapporto tra Herling e l’Italia (una lodevole eccezione era fin qui rappresentata dall’articolo di Andrzej Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński i współczesna literatura włoska*) e poi di far nascere delle richieste, per qualcuno forse persino dei bisogni. Si sente, al termine di questo viaggio, la necessità di un volume che raccolga i testi in italiano di Herling (e su questo proprio Śniedziawska sta già lavorando); inoltre si sente, altrettanto forte, il bisogno di un volume che raccolga gli scritti di letteratura critica dell’autore polacco, la cui attitudine in tal senso emerge con la massima chiarezza proprio da questo prezioso lavoro.

Bibliografia

- Ajello Nicola (1992), *Herling, il polacco napoletano*, “Repubblica”, 18 marzo.
- Fabre Giorgio (1994), *Vedi Napoli e poi scrivi*, “Panorama”, 2 luglio, p. 130.
- Herling-Grudziński Gustaw (1995), *Dziennik pisany nocą 1971-1972*, Czytelnik, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (1996), *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Czytelink, Warszawa.

- Herling-Grudziński Gustaw (1997), *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Czytelink, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (2016), *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (1997), *Rozmowy w Dragoniei*, Szpak, Warszawa.
- Miłosz Czesław (1985), *Wiara*, in: *Wiersze*, vol. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.
- Śniedziewska Magdalena (2019), "Osobiste sprawy i tematy". *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Zieliński Andrzej (1995), *Gustaw Herling-Grudziński i współczesna literatura włoska*, "Przegląd Humanistyczny", n. 2, pp. 10-41.

Alessandro Ajres

Gustaw Herling-Grudziński and Italian literature of the Twentieth Century

Magdalena Śniedziewska's book discusses a theme in Gustaw Herling-Grudziński's works which has not been thoroughly researched, i.e. their relationship with Italian literature. This is how we discover Herling-Grudziński as a writer who is simultaneously a great literary critic who looks eagerly and with both interest (sometimes) and passion at the work of such authors as Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone, Alberto Moravia, Luigi Pirandello, Tomasi di Lampedusa and Leonardo Sciascia. The opening chapter of the book discusses Herling-Grudziński's condition as an emigrant and the changes in his attitude to Naples which became his second home after World War II; the final chapter is about the Polish writer's difficult relationship with Italian book market, reconstructing the story of the reception of *Inny świat* (*A World Apart*) in Italy.

Keywords: Gustaw Herling-Grudziński; Italian literature; exile; Naples; Nicola Chiaromonte; Ignazio Silone; Alberto Moravia; Luigi Pirandello; Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Leonardo Sciascia.

Alessandro Ajres – professore a contratto di Lingua polacca all'Università di Torino. Si occupa di letteratura polacca contemporanea, con particolare riguardo proprio a Gustaw Herling-Grudziński, su cui di recente ha pubblicato

il libro: *L'autobiografia italiana nei racconti di Gustaw Herling-Grudziński*. Altri indirizzi della sua ricerca vanno verso l'avanguardia di Cracovia e il futurismo polacco (sua la traduzione di *Brucio Parigi* di Bruno Jasiński), nonché gli studi di genere (in pubblicazione un suo saggio sulla decostruzione del mito nell'opera di Wisława Szymborska).

