

CARLO VERDIANI (1905-1975)

A cura di Giovanna Brogi

Nella scelta dei testi qui presentati mi sono basata su criteri di valore euristico e interpretativo, e di ordine pratico. Gli scritti che Verdiani ha lasciato in eredità a noi posteri affrontano argomenti molto vari. Come molti degli slavisti di “prima generazione”, ossia quelli che hanno creato le basi delle varie discipline slavistiche e occupato le prime cattedre, Verdiani ha avuto una formazione universitaria assai diversa da quella che poi sarebbe stata la sua specializzazione di ricerca e didattica. Si era laureato in archeologia, ma assai presto avevano prevalso la linguistica e la letteratura, in particolare la lingua e letteratura polacca. Ciò si doveva anche al fatto che, già prima della Seconda guerra mondiale, aveva soggiornato in Polonia come insegnante d’italiano e aveva acquisito conoscenza e familiarità con molti dei maggiori poeti e intellettuali del ventennio fra le due guerre¹. Fra i suoi contatti “accademici” dopo la guerra vanno annoverati (fra vari altri) i nomi di L. Moszyński, K. Górski e, soprattutto, T. Lehr-Spławiński in Polonia, G. Devoto e B. Migliorini in Italia, A. Mazon e A. Vaillant

¹ Altre informazioni biografiche si trovano nella *Premessa* di ANTON MARIA RAFFO al volume *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, Pisa 1979, pp. 8-10. E si vedrà il mio articolo in corso di stampa nella Collana della Biblioteca dell’Accademia Polacca delle Scienze di Roma.

in Francia. Gli interessi di archeologo furono quindi presto convogliati verso le ricerche sull’etnogenesi e i primordi linguistici degli slavi. Lo interessavano soprattutto le analisi lessicali. Ne uscirono delle lunghe pubblicazioni, accurate e precise, ancor oggi superate solo in parte, che mettono in luce uno degli aspetti fondamentali della sua impostazione di ricerca: il desiderio di esaminare i fatti – linguistici, letterari, culturali – senza finalità ideologiche, al di fuori delle polemiche che caratterizzavano ogni discorso filologico o letterario nella Polonia ancora vicina al periodo della rinascita nazionale o, con segno assai diverso, delusa dalle risoluzioni di Jalta e sempre più frustrata dalla sua appartenenza al “blocco comunista”.

Verdiani non era però mai avulso dalla contemporaneità e dall’etica civile. Nelle sue pubblicazioni polonistiche sono sempre evidenti i segni di conoscenza e partecipazione attiva all’evoluzione delle correnti letterarie, e delle motivazioni concettuali o ideologiche che sottendevano la vita intellettuale e la ricerca filologica e letteraria. La scelta di tradurre opere come *Torrente nero* di L. Buczkowski (Milano 1964) o, più ancora, la selezione delle poesie di Różewicz², tanto per fare un paio di

² TADEUSZ RÓŻEWICZ, *Colloquio con il principe*, Milano 1964, riproposto con la cura di

esempi, dimostrano quanto Verdiani fosse sensibile alle idee ed emozioni che commuovevano le élite intellettuali polacche e come ne sapesse scegliere gli esempi significativi da presentare al pubblico italiano, senza indulgere a piaggerie nei confronti del potere (e dell'intelligenza che lo sosteneva o che vi si adattava), ma anche senza cadere in un'opposizione ideologica sterile. Nelle traduzioni succitate si riflettevano dunque i traumi dell'occupazione nazista, la difficoltà della loro elaborazione, il desiderio di guardare alla ricostruzione nei primi anni dopo la guerra e la rapida delusione che seguì con lo stalinismo, la sensibilità verso lo sterminio ebraico e i drammi del ritorno dei sopravvissuti; vi risuonano anche (soprattutto in Różewicz) le eterne domande sull'uomo e la sua umanità, i dubbi esistenziali, le implacabili domande sulla teodicea e sull'etica sociale e individuale. I suoi scritti, commenti e introduzioni danno prova al tempo stesso di un approccio sempre "oggettivante", filologicamente studiato e teso ad una ricostruzione dei fatti priva di idee e giudizi preconcepi, delle atmosfere culturali e delle vicende letterarie. Ciò non impediva l'impegno civile, che non era però quello di una appartenenza politica o ideologica, ma quello "umanistico" di difesa della dignità dell'uomo, della cultura, della razionalità, o – più propriamente – della ragionevolezza.

Per tentare di raggiungere questi obiettivi Verdiani affrontava lo studio di ogni testo e problema a tutto tondo. Ne esaminava gli aspetti linguistici, testuali, storico-letterari, filologici, per lo più tenendo sempre presente l'ampio contesto europeo, ed avendo sempre chiari gli orizzonti d'attesa del pubblico a cui si rivolgeva. Nel caso dei lavori più prettamente

scientifici si trattava del pubblico accademico, della slavistica internazionale. Molto spesso, però, Verdiani riusciva a rivolgersi contemporaneamente al lettore italiano meno specializzato: lo studente, il collega di altra disciplina, l'ampio pubblico colto. È questo il caso della splendida edizione con commento e traduzione di Afanasij Nikitin (Firenze, Le Monnier 1963) o della ben nota antologia della poesia polacca del Novecento (Milano, Silva Editore, 1961). Più prettamente "accademici" sono i lavori sul manoscritto voliniano da lui scoperto, sul Marulić o sul *Ritmo* di S. Alessio³, opere che Verdiani studiava avendo sempre presente la possibilità di dialogare con specialisti di altre discipline: linguisti e glottologi, medievisti e studiosi di letteratura umanistica italiana, o altri. Lo stesso vale per le grammatiche di paleoslavo e di lingua polacca, scritte per far fronte alle esigenze della didattica, ma senza "semplificazioni" o scorciatoie, tanto che seguivano l'esempio dei grandi manuali francesi e tedeschi. Questo approccio "totale" comporta che i lavori di Verdiani sono spesso assai ampi: alcuni meriterebbero una ristampa, ma non si adattano ad essere riprodotti in questa sede. Mi pare invece che si adattino a questa sede i due scritti che proponiamo: essi mettono perfettamente in luce la sensibilità lucida e penetrante (ancorché concreta e 'pragmatica')

Pietro Marchesani ne *Il quanto rosso e altre poesie*, Libri Scheiwiller, Milano 2003.

³ *Il Salterio Laurenziano-Voliniense. Codice paleoslavo del 1384*, «Ricerche slavistiche», VI, 1954, pp. 1-29; *Il Codice Dalmatico-Laurenziano. Ms. croato dei primi decenni del XVI secolo*, «Ricerche slavistiche», V, 1957, pp. 29-141; *Prose e versi inediti di Marco Marulo nel Codice Dalmatico-Laurenziano (Materiali)*, «Ricerche slavistiche», VI, 1958 (Comunicazione al IV Congresso Internazionale degli Slavisti), pp. 119-149; *Il 'Ritmo polacco' su Sant'Alessio (1454)*, «Ricerche slavistiche», XV, 1967, pp. 41-112, e XVI- XVII, 1968-1969, pp. 3-100.

del Verdiani critico letterario, e quella incisiva e acuta del lessicografo. In un caso e nell'altro risulta evidente l'ampiezza dello spettro conoscitivo e delle doti esegetiche di Verdiani.

La scelta di ristampare qui l'introduzione pubblicata nel 1956 alla traduzione (con testo a fronte) dei *Sonetti di Crimea* e delle liriche cosiddette "giovanili" di Adam Mickiewicz⁴ è dovuta al valore critico del testo, ed insieme alla sua chiarezza e adattabilità ad un pubblico di lettori ampio. Il testo va collocato nella sua epoca. Nel 1956 vennero pubblicati in Italia ben due libri dedicati al centenario della morte del poeta (1855). Uno era stato curato da Verdiani assieme a R. Picchio e G. Maver e conteneva una scelta di poesie e scritti in prosa dei vari periodi della vita e dell'attività letteraria e civile del poeta, con tre introduzioni dei succitati curatori alle tre fasi. L'altro è dedicato alla sola prima fase lirica di Mickiewicz e contiene l'introduzione di Verdiani che qui pubblichiamo. Essa è quasi uguale al Commento alla prima parte delle liriche del volume succitato, ma ha qualche dote di maggiore chiarezza e compattezza.

Nel 1953 era morto Stalin. Il processo di ritorno ad una molto relativa, ma comunque percettibile "normalità" era lento, ma dava già i suoi segni. L'attenzione di Verdiani ad aprire ogni possibile canale di dialogo della Polonia con l'Occidente si era già manifestata nel 1952,

allorché egli compì un primo viaggio nella Polonia comunista e riallacciò contatti a vari livelli: fra l'altro si giunse alla precoce istituzione di accordi di scambio fra le Università di Firenze e di Varsavia. Le borse di studio trimestrali presso il "Polonicum", che permettevano agli studenti di Firenze un apprendimento approfondito della lingua, della cultura e letteratura polacca, fu una delle ragioni della fioritura della polonistica fiorentina.

La celebrazione del centenario di Mickiewicz nel 1955 era certamente "autorizzata" (o "promossa"?) dalla cultura ufficiale, forse addirittura dal governo. Essa offriva ai polacchi anche la possibilità di dar voce alla propria coscienza nazionale, incarnata in questo caso nella figura del poeta-vate. Non so quanto l'anniversario abbia avuto eco in altri paesi europei. È certamente notevole che in Italia si sia segnata la continuità delle tradizionali relazioni culturali con la Polonia con ben due antologie mickiewiczane, curate dai migliori polonisti dell'epoca, più esattamente da slavisti-polonisti. La tipologia dei curatori non è forse casuale: i polonisti "puri" erano pochissimi (penso alla famiglia Bersano-Begey, a Nice Contieri), quindi, per sottolineare l'importanza della ricorrenza i promotori dell'iniziativa scelsero tre degli slavisti più autorevoli. Traduttore esperto e ben noto in Polonia era solo Verdiani, e lui si fece carico di tradurre tutte le liriche "giovanili". I brani dell'antologia dei testi del Mickiewicz maturo vennero affidati a traduttori vari, un po' "casuali" (L. Borriero-Picchio, L. Salvini, A.M. Ripellino, D. Valeri, persino S. Quasimodo). L'importanza di queste pubblicazioni è evidente dalle scelte dei testi tradotti, dal buon livello delle traduzioni, ma anche dalla qualità delle carte e dell'accuratezza dell'edizione. Non saprei dire, invece, a quale orientamento culturale appar-

⁴ ADAM MICKIEWICZ, *Liriche e sonetti amorosi*, Italtpress, Milano 1956. In realtà il titolo doveva essere *Sonetti e Liriche d'Amore*. L'errore è da imputare all'editore, cfr. *Z zagadnień przekładu 'Sonetów krymskich': jeszcze o 'Masztowych piórach'*, in *Adam Mickiewicz 1855-1955. Międzynarodowa sesja naukowa Polskiej Akademii Nauk. 17-20 kwietnia 1956*, Wrocław-Warszawa 1958, pp. 526-531 (poi ristampato in «Poradnik językowy», VII, 1956, 241-245).

tenesse la casa editrice Interpress, che pubblicò i due libri.

Il lettore dell'introduzione qui ristampata si renderà immediatamente conto della bellezza della scrittura di Verdiani: il suo è un italiano elegante, forbito ma chiarissimo e lineare, con un lessico ricco, a volte ricercato ma mai astrattamente nebuloso né aulicamente retorico. La tecnica traduttoria rivela una profonda meditazione su ogni parola e unità semantica, ma una cosciente rinuncia alla traduzione in versi. Nel secondo articolo che qui pubblichiamo, Verdiani spiega con una molteplicità di confronti in varie lingue il controverso termine "*masztowe pióra*" (che egli traduce con "penne maestre", dimostrando inediti legami con la tradizione italiana). Al tempo stesso, a Konrad Górski, che lo aveva definito "non solo slavista, ma anche poeta", Verdiani risponde che "[...] la mia traduzione [...] in realtà è modestamente in prosa! [È] mia convinzione che non è possibile, e perlopiù arbitrario, tradurre la vera poesia da una lingua slava in versi italiani"⁵. Se Verdiani ha certo ragione con la sua interpretazione di "*masztowe pióra*", in un certo senso aveva però ragione anche Górski che lo aveva definito "poeta": la traduzione di Verdiani rinuncia al verso italiano e alla rima, ma risulta profondamente poetica. Il dialogo con Górski offre quindi a Verdiani la possibilità di precisare il significato di "*masztowe pióra*", di inserire la poesia in oggetto nel contesto europeo (in particolare tedesco) e dimostrarne inattesi legami con la tradizione italiana, e di affermare le sue concezioni traduttologiche. Oggi, certamente, la traduttologia ha raggiunto un livello di elaborazione metodologica, concettuale e teorica inesistenti alla metà del XX secolo. Forse c'è nella preci-

sazione di Verdiani di non credere alla traduzione in versi una vena polemica contro le versioni fatte da non-polonisti e non-slavisti (per esempio i succitati D. Valeri e S. Quasimodo). La questione andrebbe approfondita e può ricevere lumi dall'analisi delle traduzioni fatte da un A.M. Ripellino o da una N. Contieri. Resta il fatto che, pur attaccato sempre al valore filologico della parola tradotta, Verdiani seppe vederne l'ampio valore semantico e inserirla in un "testo poetico" di traduzione aderente all'originale, ma elegante, fluida, profondamente – mi si perdoni la tautologia – "poetica".

Il primo testo qui presentato, l'introduzione alla traduzione dei sonetti e liriche d'amore, è frutto di letture molteplici e ben meditate della migliore critica accessibile a quel tempo. Rispetto a certi scritti di Maver, di Lo Gatto o Picchio, senza nulla togliere al loro valore, c'è in Verdiani una concretezza, una solidità d'informazione e, insieme, una semplicità d'impianto che lo rendono perfettamente fruibile ancora oggi. Appare evidente che Verdiani preferiva il Mickiewicz della lirica giovanile ed amorosa. Pur avendo perfetta conoscenza di *Dziady* (ed un amore infinito per *Pan Tadeusz*, di cui tradusse alcuni canti, rimasti inediti), egli non si perita di attribuire alla lirica antecedente al *Wallenrod* una maggiore poeticità rispetto alla "grande" poesia della maturità. Di quest'ultima egli coglie la fondamentale importanza, riconosce i fili che legano la lirica 'giovanile' agli *Avi* di Dresda ed interpreta perfettamente l'evoluzione e la continuità della poetica del Mickiewicz che diviene bardo della nazione e profeta filosofico. Al poeta dell'impegno Verdiani preferisce però il poeta dell'amore e della riflessione lirica. Nella preferenza data al Mickiewicz della poesia amorosa e dei sonetti, del *Pan Tadeusz* e

⁵ CARLO VERDIANI, *Z zagadnień przekładu 'Sonetów krymskich'*, cit. p. 531

delle liriche di Losanna (come anche nella sua preferenza del Krasíński di *Prealpa*, col suo idealizzato quanto egocentrico amore per Delfina, rispetto a quello della *Non-divina commedia*) c'è forse un retaggio crociano (si potrebbero confrontare in questo senso anche le scelte dei *Poeti polacchi contemporanei*) – ancora ben vivo nell'Italia dell'epoca. Vi è certamente fastidio per le ideologie. Forse però,

v'è anche una visione esistenziale legata alla sua personalità, a quel suo fascino personale, al suo amore per la femminilità, alla sua eleganza signorile unita ad una grande capacità di passione amorosa. Insomma, dietro ai metodi, alle correnti poetiche e critiche, al fastidio per tutte le ideologie, c'era l'uomo, nel senso più fiorentinamente umanistico, con le sue peculiarità e i suoi limiti, ma sempre profondamente umano.



CARLO VERDIANI

Liriche e sonetti amorosi di Adam Mickiewicz

82

[in: Adam Mickiewicz, *Liriche e sonetti amorosi*, introduzione, traduzione e note di Carlo Verdiani, Italtpress, Milano 1956, pp. 3-30]

Alla memoria di ENRICO DAMIANI
primo traduttore in Italia dei «Sonetti di Crimea»

Questa raccolta di canti presentati in veste italiana, e che vuole onorare la memoria di Adamo Mickiewicz nel primo centenario dalla sua morte (26 novembre 1855), limita la sua scelta alle opere di un periodo di transizione, di graduale passaggio dalle esperienze di una giovinezza non sempre facile ma serena, alle battaglie e al dramma degli anni maturi. Nei limiti di quest'epoca (1822-1826) sono mantenuti i pochi dati informativi qui raccolti; le note ad ogni singolo componimento presumono giustificare, via via, la scelta medesima e i legami ora più ora meno evidenti che intercorrono fra le varie parti: i *Sonetti di*

Crimea, i *Sonetti amorosi* e le liriche sparse qui riunite sotto il titolo di *Liriche d'amore*. È stato recentemente sottolineato con particolare rilievo che

coloro i quali vorrebbero vedere in Mickiewicz la personificazione del genio solare danno evidenza a quanto, potenzialmente, fu capacità innata della sua fantasia predisposta al volo, e tuttavia trattenuta dal peso di forze terrene e sottoposta alla legge di gravitazione. Egli fu una cosa sola con la sua epoca e con la società. Non si può parlare dell'opera sua senza urtare ad ogni passo nella vicenda del suo tempo, alla quale egli tutto attinse e che egli contribuì a formare. Alla sua epoca egli dovette la molteplicità degli interessi e degli stili che dominò. In altra epoca, meno turbolenta, si sarebbe forse limitato alle ballate e ai sonetti: sarebbe stato poeta su di una unica corda dal suono puro [...] L'epoca vasta e tempestosa gli diede quel sorprendente senso di attualità, quella capacità di vita in comune con il paese e con l'umanità¹.

In altri termini: due momenti distinguono e caratterizzano l'attività poetica di Adamo Mickiewicz. Fattosi alle letture di Rousseau, Goethe, Schiller, Byron, in un paese ove il neoclassicismo di Francesco Dmochowski, condotto sulla falsariga di Orazio e di Boileau, era vezzeggiato nei salotti letterari e devotamente accolto nelle classi colte in genere, l'opera sua giovanile, pur con accenti personali di grande rilievo, ci presenta una fase che potremmo dire romantico-scolastica e di cui partecipa all'incirca tutta la sua produzione fino al 1825. In seguito, sotto lo stimolo di fattori esterni, politico-sociali in comune con tutto il suo popolo, oppure dovuti alla sua personale vicenda, ha inizio una piena maturazione dell'uomo, del pensatore e dell'artista, cui segue il sorprendente affinarsi dei suoi mezzi stilistici assieme ad una maturazione preannunciata, nei *Sonetti di Crimea* del 1825, dall'altezza della poesia e dalla chiusa del XVIII sonetto, dedicato a Gustavo Olizar². Al dramma giovanile nella sempre più chiara coscienza della sua missione, subentra l'accettazione del suo destino quale gli appare in una sorta di visione profetica:

O giovinetto poeta, anche contro il tuo cuore
 La passione spesso scatena minacciose tempeste,
 Ma quando sollevi il tuo liuto essa, senza tuo danno,
 Fugge e profonda in un abisso di oblio,

¹ MIECZYŚLAW JASTRUN, *Mickiewicz*, 3^a ed., I, Varsavia 1950, pp. 11-12.

² Vedi *Sonetti di Crimea*, XVII, e la nota in appendice.

E lascia dietro di sé canti immortali.
Di cui i secoli intrecceranno corone per le tue tempie.

Il suo popolo, che nel *Konrad Wallenrod* (1826) ha già riconosciuto la voce e il gran cuore di un capo, ha bisogno di lui. Egli risponde all'appello, pur attraverso esitanze imperscrutabili, finché con piena coscienza accetta la nuova personalità che l'epoca gli impone. La sua poesia – dal 1831 in poi – armoniosamente aderisce ai fini e agli scopi di questa missione³.

Tale personalità dominatrice di un'epoca, confermata dall'insieme della sua opera, prose e poesie, confermata dal suo epistolario, confermata ancor più dall'uomo di azione, l'opera giovanile, prima del *Konrad Wallenrod*, non la preannuncia. Quel suo poetare “su di una unica corda”, che qui ci avviamo a presentare, contrasta in realtà con il restante della sua produzione per molti aspetti grandiosa ed alla quale (ad eccezione di quell'oasi di frescura, di quel perfetto intarsio di arguzie e di pensosità, di sorriso e di ripensamento profondo, di penetrazione e di resa sorprendenti della natura, che è il *Pan Tadeusz*) egli sembra essersi dato come ad una lotta senza quartiere e ove tende di continuo a superare se stesso quasi volesse farsi perdonare dai contemporanei di essere soltanto un uomo. Il compito che egli si assunse, di risollevare con la parola e con l'esempio il morale di migliaia e migliaia di connazionali in esilio e di milioni di connazionali rimasti nella patria soggetta a dispotismo straniero, era compito sovrumano, ma egli vi si dedicò dal 1831 in poi con tutto se stesso; come poeta:

Artefice, io stenderò le braccia!
Le innalzerò fino a raggiungere il cielo e poserò le mie mani
Sulle stelle come sulla tastiera cristallina di una armonica.
Ora con moto repentino, ora con lento incedere,
Muoverò le stelle con il mio spirito.
Sgorgano milioni di toni. In un milione di toni,
Ognuno da file creato, io riconosco ogni tono;
Li accordo, li divido, li unisco,
Li forgio in arcobaleni, in armonie, in accordi,
Li spando in ritmi, in nastri fiammanti...

³ Sull'evoluzione artistico-estetica di Adam Mickiewicz, cfr. la prefazione di Henryk Źyzyński, in ADAM MICKIEWICZ, *Pisma estetyczno-krytyczne*, Biblioteka Narodowa, Kraków 1924, pp. III-L.

come capo ideale di una insurrezione ideale e mai raggiunta:

[...] come, con un cenno, io comando agli uccelli e alle stelle,
 Così io dovrò impormi ai miei simili.
 Non con le armi: l'arma respinge l'arma;
 Non con il canto: lentamente fiorisce;
 Non con il sapere: troppo presto appassisce;
 Non con un miracolo: troppa eco risveglia...
 Voglio guidarli con il sentimento che è in me,
 Guidarli come Tu [Dio] li guidi in eterno e in segreto.
 Ciò che io bramo dovranno d'un subito intuirlo,
 Compierlo, e ne saranno felici [...]

come patriota:

Ora sono con l'anima incarnato nella mia patria,
 Dell'anima sua ho impregnato il mio corpo:
 La patria ed io siamo una cosa sola:
 Mi chiamo Milione, poiché per milioni
 Amo e soffro fra i tormenti.
 Guardo alla misera patria mia
 Come un figlio guarda suo padre legato alla ruota,
 Provo in me tutto il patire della mia nazione
 Come una madre soffre del frutto del suo grembo...⁴

Il grido appassionato della forse troppo celebrata *Improvvisazione* della terza parte di *Dziady*, del 1832, è tutt'altro che paradossale o iperbolico sulle labbra di un ribelle dallo smisurato orgoglio a tu per tu con Dio. E questa scala di valori e di valutazione, portata ad un diapason altissimo nella poesia "militante" di Adamo Mickiewicz, nulla perde allorché il poeta diverrà lo storico e il profeta dei Corsi al *Collège de France* (1840-1844), il pubblicista della *Tribune des Peuples* (1848-1849), o il capo della *Legione Polacca* fondata a Roma nel 1848. Ciò che egli accosta, dal 1831 in poi, partecipa anche suo malgrado di quel suo clima portentoso, che ha a volte un lampeggiare allucinante; ma i contemporanei, ch'egli chiama e vuole fratelli, si sentono in realtà da lui remoti, più di quanto se ne

⁴ *Dziady*, parte III (1832), Scena II, vv. 28-37, 150-159, 257-265. Di *Dziady* abbiamo una versione italiana di Aglauro Ungherini (Roux e Frassati, Torino 1898); per passi vari tradotti in italiano vedi MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, *La Polonia in Italia. Saggio bibliografico (1799-1948)*, Torino 1949, pp. 657-673.

sentono i posteri passando dinanzi al suo monumento dall'alto piedistallo, eretto a Varsavia.

Ma non si vive di noi stessi che attraverso e dopo una scelta di noi medesimi. Senza che occorra elucubrare di doppia personalità, di complessi, si può semplicemente ammettere che un uomo, riconosciuto capo spirituale di un popolo asservito e in lotta per la libertà, conservi o nasconda in un angolo remoto del suo essere e del suo sentire qualcosa di sé estraneo alla battaglia che ha accettato di combattere, e magari tale da compromettere, se accolto e continuato ad amare, la sua stessa missione. Una tale rinuncia si può tuttavia chiedere, magari imporre, all'uomo, al cittadino, ma più arduo esigerla dal poeta. Tre opere, fondamentalmente, sono "opere di battaglia" nella produzione di Adamo Mickiewicz: *Konrad Wallenrod* (1826), *Dziady* parte III (1832), il *Libro della Nazione Polacca e dei Pellegrini Polacchi* (1832). Invece *Pan Tadeusz*, la più alta delle sue opere di poesia, non è su quella linea di combattimento. *Pan Tadeusz*, pur restando superazione del clima idilliaco-angelico⁵ della sua prima maniera, è già un ritorno a quel clima, e di quella maniera – senza l'exasperante presenza dell'io – vi si ritrovano particolarissimi accenti, affinati, maturati, scaltriti, oltre ad una vena di semplicità che è l'anima segreta di questo capolavoro. Nella III parte di *Dziady* egli riversò tutta la sua amarezza per l'insuccesso della Insurrezione di Varsavia nel 1831, e i suoi versi sono le armi che non aveva potuto impugnare. Combatte da solo la sua battaglia contro l'Impero degli tzar, traccia un quadro terrificante e grandioso della crudeltà dei dominatori, il ribelle diviene giudice, il giudice inquisitore, l'ironia è tagliente (la figura del Senatore), la ricostruzione dei fatti è di un tremendo verismo (la Signora Rollison), la resa dell'ambiente è spesso crudele (alcuni tipi del "salotto di Varsavia"), l'esaltazione dei condannati al processo di Vilno ha del grandioso (scene nelle carceri di Vilno); e in questa sorta di furia che lo domina, egli si rivolge anche contro se stesso: cancella nella sua propria leggenda un Gustavo imbelli creando in sua vece Corrado⁶. Ma due anni dopo, nella

⁵ Vedi *Liriche d'amore*, XXI.

⁶ Anche a chiarimento di richiami che torneranno frequenti nelle note ai *Sonetti* qui raccolti: nella IV parte dei *Dziady* (1823) il poeta ci appare, si è visto, nelle vesti di Gustavo. In Gustavo si identifica il Mickiewicz delle liriche giovanili e dei Sonetti, il Mickiewicz del giovanile errore; nei *Dziady* parte III (1832) il personaggio di Gustavo, cui si allude nel prologo alle scene nelle prigioni di Vilno, muore; lo rivela una scritta sui muri della sua cella: "Gustavus obiit | M.D.CCC.XXIII | calendis novembris || Hic natus est | Conradus | M.D.CCC.XXIII | Calendis novembris". In Corrado, il personaggio centrale di *Dziady* parte III, il poeta della celebre *Improvvisazione*, si identi-

stesura del *Pan Tadeusz*, egli non può contenere la piena degli affetti, l'ansia della sua nostalgia. Il momento eroico è passato, la sua poesia torna a volgersi alla terra natale, con lo stesso stato d'animo – ma con maggior scaltrezza stilistica – con cui nel 1825 egli volgeva il pensiero alla donna amata. Fin dai versi d'apertura, lo stupendo poema è tutto un grido di nostalgia:

O Lituania! o patria! tu sei come la salute:
Solo chi ti ha perduta sa quanto bisogna apprezzarti.
Oggi la tua bellezza in tutto il suo splendore
Vedo e descrivo perché mi sei lontana e mi manchi.

Il binomio *Gustavo-Corrado* torna nel *Pan Tadeusz* nella doppia personalità di quello che, in una prima stesura, doveva essere il personaggio centrale del poema: *Jacek-Robak*. Per la storia, Corrado l'ha vinta su Gustavo e Robak su Jacek, ma nella realtà della vita interiore del poeta l'intesa più intima è pur sempre con Gustavo; con lui divide la sua segreta pena, con lui si confida. E la lettera del novembre 1833 (epoca della stesura del *Pan Tadeusz*) a H. Kajsiewicz è sintomatica: “Tadeusz comincia ora a progredire; sono al sesto canto; la fine è ancora lontana... La mia poesia sempre si traspone nella mia giovinezza, mi strappa all'attuale miseria...”.

È questa una constatazione. Difficile trarne delle conclusioni, che per altro risulterebbero affrettate o povere di motivazioni nei limiti di questa introduzione. Limitiamoci a rilevare come nel pieno delle sue forze fisiche e intellettuali, dopo aver dato, lo ripetiamo, capolavori come *Dziady* parte III, il *Libro della Nazione Polacca*⁷ e *Pan Tadeusz*⁸, la sua vena poetica repentinamente si esaurisce. Subentra un'attività politica più diretta e intensa, travisata in un primo tempo da una sorta di trascendenza mistica dovuta all'ascendente che ebbe su di lui la dubbia personalità di un Towiański⁹, poi più decisa e autonoma e che sempre più lo allontana dal mondo della *sua* poesia. Anche se frammentariamente alla poesia egli

fica il Mickiewicz vate e capo spirituale del suo popolo, il Mickiewicz che lascerà la poesia per l'azione.

⁷ Per le traduzioni italiane, vedi MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, op. cit., n. 690-705.

⁸ Tradotto in prosa italiana da Clotilde Garosci: *Pan Taddeo Soplitz*, Carabba, Lanciano 1924, 2 voll., ristampa nelle edizioni Einaudi, Torino, 1954. Vedi inoltre MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, op. cit., n. 787-792.

⁹ MARINA BERSANO BEGEY, *Vita e pensiero di A. Towiański*, Libr. Editrice Milanese, Milano 1918; e MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, op. cit., n. 1615-1654.

torna (la bella traduzione del *Giaurro* di Byron, i frammenti di dramma dell'*Jakób Jasiński* e dei *Confederati di Bar*), la sua attività di poeta subisce un arresto, quasi egli si venga esaurendo nella stesura dei Corsi di lingue e letterature slave al Collège de France¹⁰. Dopo il tentativo di creare una Legione Polacca che parreggiasse con gli Italiani contro l'Austria¹¹, dopo la redazione della *Tribune des Peuples*, egli parte nel 1855 per Costantinopoli in qualità di agente politico del principe Czartoryski ed ivi muore di colera il 26 novembre.

Muore un poeta nel quale era già morta la poesia? La domanda non può cercare risposta in arrischiate congetture; tuttavia quell'arresto per tanti aspetti inesplicabile può trovare una spiegazione in alcune liriche scritte a Losanna nel 1839, sei anni dopo il *Pan Tadeusz*: Sono liriche¹² di quasi misteriosa fioritura, che egli stese fra il giugno 1839 e l'ottobre 1840, allorché ricoprì l'incarico di professore di letteratura latina nella locale Accademia. Esse ci lasciano perplessi. Vi è in esse, nell'estremo raffinarsi della scelta stilistica, qualcosa che non trova confronto in nessuna delle grandi opere degli ultimi anni. Il traduttore esita a rendere la segreta anima di quelle fragili creature, e poi vi rinuncia.

“Nella produzione di ogni poeta gli ultimi versi hanno una particolare eloquenza. [...] Avviene spesso che gli ultimi versi, i versi dei vecchi, superino il limite raggiunto dal canone artistico durante la vita, rivelino una nuova bellezza [...]”¹³. Non direi nuova, e neppure diversa. Come per il *Pan Tadeusz*, e attraverso una tecnica e un gusto di scelta lessicale particolarissimi, è una bellezza che già appare matura in molti dei *Sonetti di Crimea*, più acerba, ma piena di promesse, in alcuni *Sonetti Amorosi* e ancor più in molte strofe della lirica amorosa del periodo di Vilno e di Odessa. Credo che occorra semplicemente accogliere la realtà di questo ritorno, tutto interiore e segreto, alla poesia del passato; poesia non solo e tanto da intendersi come mezzo espressivo che trova realizzazione, quanto poesia come rimpianto inespresso per l'irraggiungibile. È questa, si noti, e questa sola, la poesia che egli abbandona per sempre. Ed è, ancora una volta, significativo il

¹⁰ ADAM MICKIEWICZ, *Gli Slavi*, a cura di Marina Bersano Begey, UTET, Torino 1947.

¹¹ GIOVANNI MAVER, ENRICO DAMIANI, MARINA BERSANO BEGEY, *Mickiewicz e l'Italia*, Pironti, Napoli 1949.

¹² Vedi *Liriche d'Amore*, XVI-XXI.

¹³ JULIAN PRZYBOŚ, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, p. 129. Nel capitolo *Wierszplac* l'Autore analizza con molto intuito la più nota delle liriche: *Polaty się tży*. Non si tratta però degli ultimi versi: fra il 1840 e il 1855 Mickiewicz diede ancora nove poesie, ma in esse non vi è rapporto alcuno con il “miracolo” di Losanna.

passo di una lettera del 24 aprile 1840 scritta da Losanna al poeta polacco emigrato a Parigi, Bohdan Zalewski, il quale aveva allora pubblicato un libro di versi:

Sono persuaso che l'Emigrazione non profitterà gran che delle tue poesie, né sarà capace di apprezzarle, e che un qualunque libello contro un Dwernicki o contro un qualsiasi comitato interesserà i nostri molto più che i tuoi inni. L'Emigrazione è troppo povera e abbastanza stupida, quindi non predisposta ad ascoltare dei versi. Tu non sei un poeta della Emigrazione, né lo diverrai. Per essa forse in lei nascerà un poeta, cosa che noi non vivremo abbastanza per vedere. Tu scrivi per la nazione.

Poesia nazionale, funzionale dunque, come lo era stato *Konrad Wallenrod*, come lo era *Dziady* parte III e lo stesso *Pan Tadeusz*; grande poesia, ma non tutta la sua poesia. E fu tragico equivoco – ne sono un esempio i versi di Losanna – questa sorta di malinteso: che un ritorno ad accenti intimi, al fatto individuale, non rispondesse più al compito che si era assunto. E forse è anche in questo atteggiamento da ricercarsi la causa della sua incomprendimento o non accettazione della poesia di un suo confratello grandissimo, Giulio Słowacki, il maggiore lirico della Polonia del XIX secolo. Adamo Mickiewicz poté credere che a lui non fosse più concesso abbandonarsi al metro e alla rima di quel tutto ed unicamente poesia che è ad esempio il poemetto *W Sz wajcarji*¹⁴.

89



Una modesta origine campagnola, una natura né altera né servile, né timida né sfrontata, tutta semplicità di cuore: tale possiamo ancor oggi riconoscerlo giovinetto. Già l'*Ode alla gioventù*, di così vasto respiro¹⁵, già *Romanticismo*¹⁶ così decisamente programmatica, preannunciavano in lui il caposcuola di una nuova generazione; ma allora (1821-1822) egli era ancora lontano, negli intenti, nelle aspirazioni, dall'assumere l'atteggiamento che caratterizzerà la sua vicenda dal 1831 in poi.

La prima edizione dei *Sonetti* del giovane patriota polacco, esiliato in Russia fin dal novembre 1824, era uscita a Mosca nel 1826 per i tipi della Stamperia Universitaria e a spese dell'autore. Già i contemporanei avvertirono il divario che

¹⁴ Trad. it. Clotilde Garosci: JULIUSZ SŁOWACKI, *In Svizzera*, «Rivista di Letterature Slave», 1928.

¹⁵ Per le traduzioni italiane, cfr. MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, op. cit., n. 738-746.

¹⁶ IVI, n. 758.

intercorre fra le due distinte parti del volumetto: i *Sonetti amorosi*, in numero di 22, i *Sonetti di Crimea*, in numero di 18. Divario che incide tanto sulla forma quanto sul contenuto, senza che nella materia del suo canto e nelle fonti della sua ispirazione sembri potersi trovare una spiegazione plausibile di tanta diversità d'accenti. I due cicli furono entrambi stesi durante il soggiorno a Odessa, vale a dire fra il marzo e l'ottobre del 1825. In materia di poesia, se di poesia si tratta, è arduo o avventato stabilire in base a criteri contenutistici una priorità che potrà meglio essere valutata da un'approfondita analisi stilistica; ma sta di fatto che mentre nei *Sonetti di Crimea* il magistrale equilibrio delle varie parti, la scelta lessicale, gli accorgimenti stilistici, ci permettano al primo incontro di riconoscere – accanto alla maturità nuova del poeta – alcuni dei più bei “quadri di esposizione” che abbia dato la poesia della prima metà dell'Ottocento, con i *Sonetti Amorosi* l'incontro non è né può essere immediato: la mediazione sarà data dalla conoscenza dei precedenti e dal sapere individuare le determinate e diverse fasi di quella vicenda ancora legata al passato.

In patria, due volumi di versi erano già apparsi prima dell'esilio in Russia e gli avevano valso la notorietà. Il primo (1822) con *Ballate e Romanze* e altri versi giovanili¹⁷; il secondo (1823) con il poemetto *Grażyna*¹⁸ e la II e IV parte di *Dziady*¹⁹. Il successo, più di pubblico che di critica, di cui aveva goduto la prima raccolta (“più di tutti han comprato domestici e serve”, scriveva il poeta all'amico Alessandro Chodźko) era in gran parte dovuto agli accenti inconsueti di quella poesia ove critici e letterati riconoscevano, non sempre plaudendo, la diretta influenza della scuola romantica. Attraverso la lettura dei romantici inglesi, tedeschi, francesi, Mickiewicz, allora ventitreenne, si era fatto vessillifero entusiasta del Romanticismo fra i compatrioti²⁰. Il lettore occasionale e anonimo si accontentava invece di riconoscere in quella poesia un mondo consueto e familiare, echi di fiabe e leggende della sua terra, ove fantasmi e vampiri, magie e apparizioni, atteggiamenti di una radicata fede popolare, riaffioravano in musica di parole dalle reminiscenze dei racconti dell'infanzia e a tutto discapito dei fiacchi Dei

¹⁷ Per alcune traduzioni italiane, cfr. . MARIA E MARINA BERSANO BEGEY, op. cit.

¹⁸ Trad. it. Aurelio Palmieri, *Grażyna. Novella lituana*, Anonima Editoriale Romana, Roma 1925.

¹⁹ Cfr. la traduzione cit. di Aglauro Ungherini. La II e IV parte di *Dziady*, apparse contemporaneamente, precedettero di nove anni la parte III scritta a Dresda nel 1832.

²⁰ GIOVANNI MAVER, *Alle fonti del Romanticismo polacco*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1926; MARINA BERSANO BEGEY, *Storia della Letteratura Polacca*, Milano 1954; WACŁAW KUBACKI, *Pierwiosnki Polskiego Romantyzmu*, Kraków 1949.

dell'Olimpo modellati, dai letterati della Polonia del tempo, sulla poetica del Marmontel. Nel definire egli stesso *gminna* la sua poesia, e cioè, sì, popolare, paesana, ma anche “comune”, “rustica”, il giovane poeta era già ben cosciente di essere modesto soltanto a metà. Più tardi (1827) definirà la “*poezja gminna*”: “canti polacchi, ballate, idilli, tramandati dalla piccola proprietà terriera e dalla servitù che parla polacco”, indirettamente confermando che lui, la cui famiglia aveva origine da piccoli proprietari terrieri, e polacco e patriota oltre che poeta, già intuiva che la scelta di un genere o di una scuola letteraria significava, allora, per un polacco, patriota e poeta, assai più che l'accettazione di una moda o di un gusto. Nel crollo delle fortune del suo paese, diretta conseguenza del fallimento, sul piano politico e sul piano sociale, di una classe dirigente incapace di scegliere, e già di discernere, fra il proprio e mal inteso interesse e la salvezza della Repubblica, quel nuovo indirizzo equivaleva a riporre tutte le speranze di una rinascita nella rieducazione e rivalutazione del popolo sconosciuto o addirittura ignorato oramai da secoli e malgrado l'opera intensa di spiriti chiaroveggenti dell'epoca illuministica, come Ugo Kołłątaj e Stanislao Staszic²¹.

Già nella prefazione a *Ballate e Romanze* egli aveva scritto:

Occorre indagare qual sia la normale dipendenza e la successione degli avvenimenti, allorché al mutare dei sentimenti, del carattere, delle opinioni nazionali segue un mutamento anche nella stessa poesia, che di solito è l'indice più sicuro di una secolare predisposizione dei popoli. [...] Da tali opere di poesia, anche se troppo brevemente e genericamente percorse, ci si può rendere conto che il genere romantico non è a priori, come certuni lo ritengono, una nuova invenzione, bensì esso è sorto, come tanti altri, da una particolare predisposizione dei popoli. [...] A volere annientare nella poesia questa caratteristica [del romanticismo] è necessario mutare prima il carattere dei popoli, il che non è in potere dei teorici.

Del resto, il programma e gli intenti apparivano enunciati, e la sfida a un tradizionalismo di maniera era non equivoca, già nei versi *Romanticismo*, ove l'ingenua e fervida credenza di una contadinella e dei suoi compaesani è apertamente difesa contro il razionalismo di prammatica del dotto:

²¹ AURELIO PALMIERI, *La politica cristiana di S. Staszic*, «l'Europa Orientale», 1926. CELINA BOBIŃSKA, *Szkice o ideologach Polskiego Oświecenia, Kołłątaj i Staszic*, Instytut Badań Literackich, Wrocław 1952.

[...] La fanciulla sente,
 E la folla profondamente crede;
 Sentimento e fede mi parlano con forza maggiore
 Che non l'occhio e la lente del saggio.
 Tu conosci verità senza anima, che il popolo ignora,
 Tu scorgi un mondo in polvere in ogni scintilla di stella;
 Ma non conosci la verità che vive, e non vedrai il miracolo!
 Abbi cuore e guarda nel cuore!

Ma nella seconda raccolta di versi, del 1823, l'atteggiamento del poeta è alquanto mutato, senza che ciò fosse dovuto all'ostilità palese della critica per le nuove correnti letterarie²². Ne è una prova la II parte di *Dziady* ove la stessa materia che aveva dato vita a molte ballate e romanze del 1822 si sviluppa in una sorta di ampio corale: credenze popolari, superstizioni, speranze e terrori, e ancora e sempre la fede profonda di povera gente paesana, assumono la grandiosità di un rito ove è difficile discernere l'elemento pagano da quello cristiano e cattolico. Ma un fatto nuovo era tuttavia intervenuto, strettamente personale: alle leggende e alle fantasie popolari, succedono e si impongono la sua propria leggenda, i suoi propri fantasmi, quali appaiono nella IV parte dei *Dziady*, legata alla II da un legame tenuissimo e che contiene la confessione di un amore senza speranza: il giovanile errore.

Un amore infelice aveva creato attorno a lui, in lui, un clima di sincera, sofferta sofferenza. Atteggiamento di uno spirito romantico? di una sensibilità quasi morbosa? di una fierrezza rustica estremamente suscettibile? di una fantasia che tenta di sconfinare dai limiti di una realtà? Certo: semplicemente, il primo amore. Eppure lo stato d'animo del poeta innamorato e ventenne ha anche altre giustificazioni. La fanciulla che egli ama – Maryla Wereszczakówna, diciannovenne – e dalla quale è riamato, tre anni dopo il loro primo incontro (1818) e malgrado la salda e tenera intimità che si era stabilita fra loro, va sposa (1821) all'uomo impostole dalla famiglia. E fin qui il "dramma" resta nei limiti di una vicenda comune a tanti amori delusi, fonte a più di un poeta di una malinconia che raramente uccide, se non a parole, e che più sovente, invece, temprava e fortifica. Ma la vera natura di quella sorta di spasimo che s'impadronisce di Mickiewicz è da ricercarsi piuttosto negli incontri, nei rapporti, nella corrispondenza,

²² Sull'evoluzione artistico-estetica di Adam Mickiewicz, vedi la prefazione di Henryk Życzyński, in Adam Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, Biblioteka Narodowa, Kraków 1924, pp. III-L.

che i due innamorati mantennero anche dopo il matrimonio di lei, e neanche all'insaputa del marito, personaggio di cui i biografi del poeta non hanno ancora potuto chiarire la personalità. Quei rapporti erano mantenuti per tramite di uno dei più cari amici del poeta, Tomasz Zan. L'amico fa del suo meglio, ma non sempre contenta il molto suscettibile innamorato:

Tommaso! E perché devi essere tu il mio intermediario, tu, gelido filosofo convinto che tutto possa essere dimenticato! Non voglio nascondere che la mia fierezza è molto umiliata quando mi capita di doverti chiedere qualcosa e quando vedo dal tuo atteggiamento che per te tutto ciò è una sciocchezza o una cosa ridicola [...] Tutto si può dimenticare! Per questo le poche parole che mi hai dette ieri sera, questo metodo di cura, hanno per me l'aspetto di un grano di veleno che di continuo mi rode dentro. Come hai potuto, come hai osato lasciarti prendere da un simile pensiero, Tommaso? Tu continuerai a ritenere cosa trascurabile la felicità dei tuoi amici? [...] Tu ti vedi con lei e con lei parli; dille qualcosa di me; non leggi nei suoi occhi il suo perdono? Getta via per un po' la tua filosofia, e preoccupati di tranquillizzarmi. Poiché hai molta persuasione, dille di aver cura della sua salute, se ha un briciolo di amicizia per me. [...] Scrivimi, ti prego, al più presto!²³

I rapporti che egli poté avere con l'amata dopo il matrimonio di lei non varcarono mai i limiti della più vigilata correttezza. Mai si infranse quella sorta di involucro ideale, di purezza, di tenerezza (e di commovente, ingenua semplicità che rimase sempre alla base del loro amore) che giustifica negli scritti del poeta per Maryla quell'aggettivazione così frequente di *angelico*, *celestiale*, e di cui è un leggiadro documento il sonetto IV del ciclo amoroso: *Incontro nel boschetto*. Questo sovrumano controllo nei confronti della donna sposa al suo rivale e ancora vicina a lui con tutta l'anima – sembra che la fanciulla non avesse nei primi tempi del suo matrimonio rapporti con il marito – getta una luce particolare sulle reazioni del poeta, sullo stato d'animo riflesso dalla sua poesia e sulla tenacia di quel sentimento che egli ha portato con sé per tutta la vita.

I compagni, gli amici tentano di rompere l'incantesimo. Egli comprende la loro preoccupazione, il loro affetto; è grato, ma il pensiero del suicidio che realmente lo assilla non per questo lo abbandona. Anche con gli amici non si giustifica. Spiega, come può, come sa, la realtà di uno stato di fatto nella lirica *Il*

²³ Lettera a Tomasz Zan da Kowno, circa il 15 ottobre 1822. Cfr. ADAM MICKIEWICZ, *Dzieła Wszystkie*, vol. X, *Listy i Przemówienia*, a cura di Maryan Reiter, Lwów (Altenberg), pp. 135-136.

Navigante (17 aprile 1821) ove paragona la sua esistenza ad una nave in balia della tempesta:

Siete voi, o miei fratelli, o miei amici,
 [...]

 Che ancora rimanete sulle scogliere della riva?

 E il vostro occhio sì poco teme il tedio del consueto

 Che ancora persistete a guardare a me e ai miei marosi ?

 Se io mi getto là dove la disperazione mi sprona,

 Lacrime si verseranno sul mio folle gesto, mi si accuserà di ingratitudine,

 Poiché a voi sono meno visibili queste nuvolaglie nere,

 Da lungi non udite il vento che qui travolge il cordame,

 Il fulmine che qui si abbatte è per voi nulla più che un lampo.

 E insieme a me, sotto il croscio del fulmine,

 Quello che io provo invano altri vorrebbe provare!

 A nessuno è dato di giudicarmi se non a Dio!

 A volermi giudicare bisogna essere non con me, ma dentro di me.

 Io navigo oltre, e voi altri tornate alle vostre case.

La IV parte di *Dziady* gli offrì l'opportunità di uno sfogo totale: grida, declama, impreca, si umilia, si ribella, ma si salva. Si acquieta. In questo dramma dialogato, confessione di un anonimo eremita ad un parroco di campagna, già suo maestro negli anni giovanili e che solo alla fine lo riconosce, egli si nasconde sotto le mentite spoglie di Gustavo, personaggio tenacemente egocentrico, regista meticolosamente fedele ai canoni dell'amore romantico, interprete ligio a una declamazione che aveva precedenti celebri: *Nouvelle Eloise* (1757), *Werter* (1774), *Ortis* (1^a ed. 1801). Lascia tuttavia alla maschera del suo personaggio quel tanto di trasparenza che permetta all'amata di ravvisarlo. Né si preoccupa di nascondere l'aderenza ai modelli. Al sacerdote che egli crede incapace di intendere il sublime della sua disperazione, Gustavo grida:

Ma tu conosci la vita di Eloisa?
 Conosci l'ardore e le lacrime di Werter?

La realtà semplicemente umana del suo profondo rammarico si mostra senza lampeggiamenti di pugnali nella lettera che egli scrisse all'amata dopo l'ultimo definitivo incontro, il 17 ottobre 1822. Incontro burrascoso, reso

drammatico dalla amarezza e dalla verbosità incontrollata dell'amor proprio e-sulcerato, dalla insostenibilità stessa di quella situazione che rasentava l'equivoco anche se imbastita di lacrime e di sorrisi di angoli:

Maria, dopo tutto quello che tu mi hai detto durante il nostro ultimo incontro oso appena scriverti! Se a questa lettera tu getterai uno sguardo sprezzante come quello con il quale mi hai guardato, penso che fin da qua io sentirò quello sguardo. Ma no! Maria cara, tu mi perdonerai, già mi hai perdonato, benché io medesimo sia stato causa di quella tua reazione. Tu sapessi quel che ho provato di poi, considerando il mio comportamento infantile, stravagante, rozzo. Mentre tu mi incontravi con gioia innocente, angelica, con quale atteggiamento io ti ricambiavo? In qual tono? A te, non usa a niente di simile, che non ti saresti attesa nulla di simile da me. [...] Che cosa posso dire a mia giustificazione? Eppure sento che se tu potessi vedere nel profondo del cuore mio, sarei allora giustificato anche nel momento in cui ti ho offesa e in cui io stesso ero fuori di me. Mia amata Maria, io ti rispetto e ti adoro come un essere celeste. L'amor mio è innocente e divino tanto quanto l'oggetto di questo amore. Ma non posso dominare le violente emozioni che mi agitano ogni qual volta io rammenti di averti per sempre perduta, di essere oramai spettatore soltanto di una felicità non mia, e che tu mi dimenticherai; spesso, anche in uno stesso momento, io prego Iddio perché tu sia felice, magari al prezzo di dimenticarti di me, e al tempo stesso mi vedo sul punto di preferire che tu muoia, insieme a me! Perdonami, non potrai mai vergognarti tanto quanto io di me stesso. Altri, più sensato e virtuoso, al mio posto sarebbe ancora molto felice, a me forse vorrà ispirarmi Iddio, forse mi correggerà il tuo esempio. Qualunque cosa io provi, mai più ti rattristerò. E come ho osato rattristarti? Io ti sono debitore, se c'è nell'anima mia del buono e del bello, se ebbi nella vita un qualche istante divino. Tu sei l'angelo mio custode e onnipresente. Mi vigilo, per non offenderti neanche nel pensiero. Eppure ti ho offesa, proprio quando avrei dovuto raccogliere tutta l'anima mia in un sentimento nella piena forza della felicità, che mi è stato concesso di avere e che sì di rado mi si concede! [...] Dimenticavo lo scopo principale di questa lettera, Maria! ho visto in che modo tu vivi, ho intuito il resto dalla tua conversazione. Mi sono giunti molti particolari. Tu non hai nessun riguardo per la tua salute. L'irrequietezza di pensieri e il caos dei sentimenti, che si dipingono sui tuoi tratti, mi hanno spesso ricoperto di un terrore gelido. Mia carissima, unica, tu non vedi l'abisso sul quale noi ci troviamo. [...] Se vuoi che io sia tranquillo, che io sia lieto, che io ti ami con un senso di felicità o per lo meno senza disperazione, dammi tu l'esempio! D'ora in poi giuro di imitare te sola. Stammi bene! [...] Quando rivedrò Maria? Purché in un primo sguardo io possa leggere il tuo perdono²⁴.

²⁴ IVI, pp. 136-38.

Il 25 ottobre scriveva all'amico Jan Ceczot:

Durante la mia permanenza a Vilno non sapevo se i miei fratelli fossero là, se tu fossi al mondo. Ella è come un cerchio magico che serra tutti i miei pensieri e sentimenti. Eppure Zan sostiene che io mi dimenticherò di lei e lei di me. Non posso perdonargli un tale pensiero²⁵.

A sua volta Jan Czezot aveva scritto di lui agli amici comuni:

Non fa quasi nulla, è difficile discorrere con lui; tace, fuma la pipa, cammina molto, è sempre aggrottato, e non pensa a nulla di buono poiché tutto il suo pensiero è padroneggiato da Maria. In una parola, è disgustato del mondo e della vita, e poco manca che non sia disgustato di noi. Vive nel mondo dell'immaginazione. Per quanto possa piacergli di viverci, per noi è spiacevole guardare alla sua sofferenza, al deperire della sua salute, a tale tensione di tutte le sue forze e a una completa inattività di vita. [...] Gli innamorati sono *civiliter mortui*. Vivono come se non vivessero per il mondo.

Sono tuttavia del 1822 i bei versi A M.²⁶. Nella loro semplicità c'è già l'avvio a un più quieto ritorno del pensiero alla realtà di un quotidiano che continua anche senza di lui. La malinconia vi acquista maggiore forza e sincerità di espressione che non il grido e la declamazione di *Dziady* parte IV, in quei giorni già in corso di stampa. Poco dopo, al fiorire della primavera il volume usciva. Ne invia una copia a Maryla, accompagnando il dono con una sestina ove, nella chiusa cogliamo un accento che, se non è rassegnazione, è già indice di rinuncia alla lotta²⁷.

Nel 1823-1824 il sopravvenire di nuove vicende l'aiutò a ritrovare il suo equilibrio. Poco dopo l'apparizione del secondo volume di versi, fatti nuovi intervengono, più agitate sensazioni, nuove esperienze: l'arresto, vari mesi di prigionia politica, processo, l'esilio. Sembra rifarsi una pace interiore, a un tempo acquistando sempre maggiore consapevolezza della missione che il destino gli affida e che egli accetterà con piena coscienza pochi anni dopo, all'epoca della stesura del *Konrad Wallenrod* (1826), di cui Teofilo Lenartowicz ebbe a dire: "è una sfida lanciata ai nemici della patria; è solo l'annuncio di un immenso poeta".

²⁵ IVI, p. 140.

²⁶ Cfr. *Liriche d'Amore*, II.

²⁷ Cfr. *Liriche d'Amore*, III.



Il 23 ottobre 1823, alcuni ragazzi allievi del Ginnasio di Vilno, nella pausa fra due lezioni, avevano scritto sulla lavagna alcune parole che sembrarono suonare ingiuriose ai rappresentanti del Governo russo. Le autorità accademiche di Vilno, preoccupate della possibile reazione del Governatore russo, Novosiltzov, si affrettarono, malgrado la dappocchezza dell'incidente, a punire gli scolari con tre giorni di cella, a pane e acqua. Ma gli eventi precipitarono. Si moltiplicarono sui muri di Vilno le scritte ormai ben chiare e senza possibilità di equivoco²⁸: *Viva la Costituzione! Morte al despota!* Lo stesso Rettore dell'Università di Vilno si vide compromesso; l'episodio, ingigantito dal sospetto e più ancora dall'abilità del Governatore tzarista nel creare un precedente che l'autorizzasse a condurre un'inchiesta per smascherare eventuali cospirazioni, ebbe un seguito clamoroso. Le indagini si fecero più serrate e rigorose. Anche Adamo Mickiewicz, allora professore di storia e di letteratura nella scuola di Kowno, fu arrestato il 23 ottobre 1823 con molti dei suoi compagni dell'Associazione culturale dei Filareti. L'attività dei Filareti, associazione creata da Mickiewicz e dai suoi amici, organizzata dal rivoluzionario Ogiński venuto appositamente a Vilno, e in contatto con analoghe associazioni createsi in Russia, risultava sospetta già da tempo. Le severe perquisizioni confermarono, malgrado la prudenza degli affiliati, un'attività di propaganda nazionalista decisamente anti-russa. All'arresto seguirono sei mesi di prigione (più tardi rievocati dal poeta nelle prime cinque scene della parte III di *Dziady*) e il processo. Scarcerato il 21 aprile 1824 e condannato all'esilio, lasciava la patria il 24 ottobre dello stesso anno.

La condanna all'esilio non colpì troppo duramente Mickiewicz. Per un riguardo alla sua fama di poeta e grazie all'intervento di alcuni dei suoi ex-professori, egli fu destinato a Pietroburgo. Vi giunse nel novembre. L'ironia della sorte veniva incontro a una delle sue maggiori aspirazioni di quel tempo: un viaggio all'estero. Sarebbe stato un viaggio perpetuo, senza ritorno in Polonia.

Non è qui luogo di tracciare la cronaca dei suoi incontri e delle sue amicizie con molti degli elementi più rappresentativi delle lettere e delle arti nella Russia dell'epoca, durante il suo soggiorno che si protrasse fino al 15 maggio

²⁸ Gli allievi del Ginnasio avevano scritto sulla lavagna: "*Wiwat Konstancja*"; uno di loro corresse: "*Konstancja*" in "*Konstytucja*"; uno aggiunse: "... *dla Polaków*". Si leggeva cioè: "Viva la Costituzione per i Polacchi!".

1829, cioè fino alla sua partenza per la Germania e poi per l'Italia. Incontri e amicizie che, come quella con Alessandro Puškin, esercitarono una forte e forse decisiva influenza sulla sua formazione. Fu amato e apprezzato. Nel 1832, nei versi *Agli amici Russi*, ricorderà quell'accoglienza e quella amicizia:

Voi... e mi ricordate ancora? Io, ogni qualvolta penso
 Ai miei compagni di morti, di esilii, di prigionieri,
 Penso anche a voi: i vostri volti stranieri
 Hanno diritto di cittadinanza nei miei pensieri...

Dopo un primo soggiorno di poco più di tre mesi a Pietroburgo, ottenne l'incarico, nominale, di professore al Liceo Richelieu di Odessa. Partì con due compagni il 24 gennaio 1825. Un viaggio di tre settimane compiuto in slitta lo conduceva a Odessa il 17 febbraio.

Ricca città di mercanti, di possidenti, di magnati, centro prospero di commercio granario, Odessa accolse il "cospiratore" con cordialità e simpatia. La sua fama di poeta lo aveva preceduto, la sua condizione di esiliato politico e le voci che correavano sui suoi precedenti di patriota e di ribelle crearono intorno a lui curiosità e interesse. La sua prestanta lo raccomandava ai cuori femminili. La sua semplicità, la rude franchezza, gli valsero la simpatia del conte Giovanni Witt, persona di fiducia dello tzar, incaricato di tener d'occhio il giovane rivoluzionario, così come era sua precisa missione di spia ufficiale e di abile provocatore di seguire i movimenti degli indiziati politici nella città. Odessa ospitava allora una loggia massonica, divenuta sede dei patrioti greci, e una società segreta alla quale vennero formandosi i futuri decabristi.

Non c'è un solo verso, nella sua produzione di questo periodo, in cui il poeta alluda anche per inciso a una possibilità più o meno lontana di ritorno in patria. Ne parla fin d'ora come di qualcosa di remoto, di perduto per sempre, e a un tempo di ritrovato: per la prima volta, e lontano e sfiduciato, ora l'immagine della patria nasce in lui come di una creatura viva, di un volto adorato, di una forma dalle infinite grazie. Ha inizio, lentissima, la genesi che lo porterà a *Pan Tadeusz*; sono cenni brevi, accenti sommessi. La patria ha per molto tempo ancora, pur nei rapporti di un figlio verso la madre, i tratti di Maryla. E frattanto l'ambiente nuovo e le nuove sensazioni, gli incontri, la vita frivola e facile, le belle donne dai pochi scrupoli e dalle molte ambizioni, lo irreti-

scono in un clima nel quale egli interiormente si muove a disagio, ma cui si abbandona tuttavia con tutto l'impeto dei suoi anni giovani, avidi di emozioni e di affetti.

Non ha, ai nostri fini, importanza neppure il nome delle donne che a Odessa gli furono vicine, né venir precisando quanti siano stati gli amoretto (*miłostki*) da cui si lasciò attrarre e ai quali si abbandonò. Un erotismo spesso senza freni, un amore e più amori, essenzialmente profani, ch'egli veniva contrappo-
nendo con piena coscienza all'amore sacro e lontano; questo clima, ben noto nei suoi eccessi e nei suoi particolari ai biografi del poeta²⁹, ha valso comunemente ai 22 sonetti del primo ciclo l'appellativo di "erotici". Ma 11 di questi sonetti sono pur sempre un ritorno a Maryla; gli altri sono più la resa garbata di un ambiente che "ritratti d'amore". Più intime di contenuto sono invece le liriche sparse, scritte ad Odessa e mai raccolte in volume durante la vita del poeta. I *Sonetti*, come diremo nelle note che ad essi si richiamano, furono concepiti come un tutto organico, che potrebbe contrapporsi al "racconto d'amore" della parte IV di *Dziady*. D'altro canto, sorprende negli ultimi versi scritti a Odessa alla vigilia della partenza e dopo un soggiorno di circa sei mesi, la lirica *Pensieri del giorno della partenza*³⁰, l'assenza di qualsiasi rimpianto. Dopo tante presunte passioni, appare chiaro e evidente che egli non lascia nessuno, né trova una parola di riconoscenza per alcuna delle donne che gli avevano allietato quei giorni. Nessuno egli lascia, poiché in realtà nulla e nessuno egli aveva trovato. La sola presenza effettiva nel suo pensiero, nel suo ricordo, nella sua nostalgia d'amore, è pur sempre quella della Maryla dei primi 11 sonetti del ciclo amoroso.

I *Sonetti di Crimea* non hanno bisogno di presentazione. Forse si è calcato troppo sul "colore locale", sugli spunti occasionali, sulla influenza delle letture dei poeti arabi e persiani nella traduzione francese del Lagrange e del *Divan* di Goethe. I diciotto perfetti quadri di esposizione ispirati a un soggiorno di quasi due mesi nella Crimea meridionale, rispecchiano le emozioni immediate e quasi violente che il poeta ebbe dal diretto contatto con una natura nuova per lui:

mare, steppe, montagne... servono qui al poeta, con la loro possente magnificenza,
con le ricchezze della forma e degli aspetti, a esprimere nostalgie, slanci, aspirazio-

²⁹ MIECZYŚLAW JASTRUN, op. cit., pp. 127-138.

³⁰ Cfr. *Liriche d'amore*, XII.

ni dello spirito, che in esse trovavano la materializzazione e gli echi dei suoi stati d'animo, della sua concentrata potenza che cercava l'azione³¹.

E anche qui Maryla compare, non ha mai un nome: si avvia nel ricordo e nel rimpianto a immedesimarsi con la patria rimpiaanta.

La magnificenza poetica [dei *Sonetti di Crimea*] eclissa i sonetti amorosi. È anch'essa poesia dei sensi, ma dei sensi acutizzati fino ai confini della chiarezza. Lo sguardo e l'udito divengono strumenti sensibilissimi del conoscere. L'esotismo dell'Oriente, così caro a Goethe e a Byron, non soltanto qui allietta ed incanta, aderisce alla serietà morale del poeta che vive profondamente le visioni della terra, del mare, del cielo. È il primo paesaggio montano nella poesia polacca, di cui il romanticismo ha scoperto la bellezza come una terra sconosciuta. Se la convenzione vicina al classico prevale nei sonetti amorosi, qui lo slancio audace del poeta la disperde. È vero che si può rintracciare anche qui in alcuni sonetti il parallelismo di due scuole poetiche, che quasi sempre nella poesia di Mickiewicz convivono. Dopo il magnifico panorama romantico nelle quartine di *Ajudab*, le terzine ci riportano ad una letteratura convenzionale, degna della letteratura di Ursino Niemcewicz. E questo dopo la non comune freschezza di *Le Steppe di Akerman*, dopo il sonetto sul mare e le inquietudini del cuore, dopo il gioioso *Veleggiando*, che quasi si strappa dallo schema del sonetto, dopo le descrizioni della notte e dei monti, dopo le minacce dell'abisso, dopo l'irrequieto continuo moto della fantasia che distrugge un cielo e lo tramuta in mare, e pone il mare come una parete di ghiacci sopra la terra³².

Lo Szyper (op. cit., pp. 79-86), insistendo sull'elemento dell'esotismo orientale come uno dei principali fattori dell'accento nuovo della poesia di Mickiewicz nel ciclo crimeano, ne distingue tre aspetti: locale (*terenowy*) "per l'apparire di una natura specifica, luoghi e genti, che, tenuto conto dei loro trascorsi storici, appartennero al ciclo della civiltà dell'Oriente musulmano"; psicologico, "per la penetrazione del particolare modo di pensare e di sentire dell'uomo d'oriente, particolarmente nel suo atteggiamento verso la natura": stilistico, "per avere introdotto voci persiane, tartare, turche, ecc.. (*diwy, chylat, turban, padyszach, minaret, janczary, giaur*, ecc.) tipiche dell'Oriente musulmano, per aver impregnato i sonetti di immagini e di iperboli proprie allo stile orientale

³¹ BRONISŁAW CHLEBOWSKI, *Literatura Polska (1795-1905)*, Lwów-Warszawa-Kraków 1923, p. 99.

³² MIECZYŚLAW JASTRUN, op. cit., pp. 153-154.

e messe in evidenza mediante paragoni e metafore”. Inoltre, accanto all’esotismo orientaleggiante, altri fattori determinano questa nuova tappa della maturazione e dell’affrancarsi del romanticismo mickiewicziano, e cioè l’aver introdotto nella poesia polacca la visione “di una natura dinamica, minacciosa” e di averne descritta la non comune bellezza; la tacita e discreta unione “dell’elemento personale con le immagini di una civiltà straniera, finora ignota nella letteratura polacca”, il manifestarsi, su quello sfondo, “dei dolori, delle nostalgie, dei desideri di una individualità eccezionale”; infine: l’arricchimento della lingua polacca “attraverso un nuovo lessico in armonia con il colorito locale”.

La breve parentesi del soggiorno a Odessa e del viaggio in Crimea si chiude. Richiamato a Mosca, vi giunge nel novembre 1825. Al soggiorno a Mosca e a Pietroburgo, al successo dei *Sonetti* apparsi nel 1826 e poi del suo poemetto *Konrad Wallenrod* già iniziato a Odessa e apparso nel 1828, e nel quale ha inizio il connubio poesia-azione, segue improvvisa la partenza per l’estero. Grazie al concorso di amici, ha ottenuto il passaporto dalle autorità russe giusto in tempo per sfuggire al fermo della polizia, che troppo tardi si rendeva conto che il *Konrad Wallenrod*, ormai dato alle stampe con il permesso della censura e largamente diffuso in Polonia, rappresentava un pericolo ben più grave e reale che non la cospirazione che nel 1824 si era voluta prevenire esiliando il poeta e i suoi amici. Il 15 maggio 1829, Mickiewicz si imbarca a Kronsztad, diretto ad Amburgo. Amici fidati erano riusciti a trattenere per qualche giorno nella Cancelleria di Stato l’ordine alla polizia di ritirare il passaporto dell’esule.

Ha inizio il nuovo esilio, dal quale forse è già cosciente di non fare mai più ritorno in patria. La Germania, le Alpi – e al passo dello Splügen invoca ancora Maryla³³ –, l’Italia, poi la Francia e la Svizzera...

La notizia della disfatta dell’insurrezione di Varsavia, alla cui preparazione morale e ideologica tanta parte aveva avuto il suo *Konrad Wallenrod*, lo raggiunge a Dresda nel 1831. L’insurrezione alla quale non è stato capace di partecipare. Sconfitto, come uomo e come patriota, ripiega con tutta la foga dell’animo sulla poesia. Si è detto del meglio della sua produzione: *Dziady* parte III (1832), *I Libri della Nazione Polacca e dei Pellegrini Polacchi* (1832), *Pan Tadeusz* (1832-1834). Poi il poeta tace. La sua fama cresce, grande è il suo ascendente fra i connazionali in esilio e in patria, è il poeta della sua patria, è l’uomo

³³ Cfr. *Liriche d’amore*, XIV.

della sua epoca, è “una cosa sola con la sua epoca e con la società”; ma da un ripiegamento e un ripensamento segreti, dentro di lui, al riparo di tanta autentica gloria e di tanta innegabile grandezza, un semplice io, solitario e ormai ignoto, che avrebbero riconosciuto e compreso soltanto gli amici della sua gioventù, Jan Ceczot e Tomasz Zan, nascono in un gioco inatteso di ritmi “come una scritta posta sulla pietra tombale, scritta che dice veramente e in breve tutto sulla vita di un uomo e di un poeta”³⁴ i versi di cui difficilmente il traduttore potrà rendere l’incanto:

*Polaty się łzy me czyste, rześiste,
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i durną,
Na mój wiek męski, wiek klęski;
Polaty się łzy me czyste, rześiste....* ³⁵

³⁴ JULIAN PRZYBOŚ, op. cit., p. 139.

³⁵ Cfr. *Liriche d'Amore*, XXI.

CARLO VERDIANI

Ancora su “masztowe pióra”

Traduzione di Irena Putka

[in: «Poradnik językowy», 7, 1956, pp. 241-245]

Il prof. Konrad Górski¹ ha avuto la gentilezza di commentare un mio articolo (a suo tempo consegnato al prof. K. Wyka), che presenta la mia interpretazione di una ben nota espressione contenuta nel XVI *Sonetto di Crimea* di Mickiewicz. Mi sembra opportuno ritornare sull'argomento con alcuni chiarimenti. In primo luogo devo riconoscere sinceramente che, quando traducevo quel sonetto, all'inizio non mi è sorto alcun dubbio sulla traduzione dei versi

[...] *śród fali zda się, że ptak-góra,
Piorunem zastrzelony, swe masztowe pióra
Roztoczył kregiem, szerszym niż tęczy półkole [...]*

che ho così reso in italiano:

[...] si direbbe che fra le onde l'uccello Simurg,
abbattuto dal fulmine, abbia largo distese le sue penne maestre
in un cerchio più ampio dell'arco dell'iride [...].

Questi versi², in realtà, offrivano al traduttore italiano varie e non indifferenti difficoltà in alcuni punti: era necessario evitare l'uso dell'immagine *uccello-monte*, oppure *uccello-montagna*, quasi inaccettabile in italiano, e soprattutto trasmettere quella sensazione di “diffusione” e di “ampia distesa”, implicita nell'uso del prefisso *roz-*. Nel primo caso ho fatto ricorso all'uso del nome proprio di un uccello noto nella mitologia persiana, nel secondo ho usato l'aggettivo *largo*

¹ «Język Polski», XXXV, 5, 1955, p.360

² ADAM MICKIEWICZ, *Liriche e Sonetti Amorosì*, intr. e note a cura di Carlo Verdiani, (“Panorami Slavi”), Italpress, Milano 1956, pp. 17 e 211. Approfitto dell'occasione per far notare che, a causa di un inspiegabile lapsus di stampa, il titolo del volumetto è stato cambiato a mia insaputa. Il titolo originale era *Sonetti e Liriche d'Amore*.

in senso avverbiale, piazzandolo fra il verbo ausiliare e il participio del verbo *distendere*, che ho privilegiato rispetto al verbo *spalancare*, più prosaico, benché più preciso.

Invece, per quanto riguarda l'espressione “penne maestre” (*masztowe pióra*) non avevo alcun dubbio sulla mia scelta e, in un primo momento, non mi è nemmeno venuto in mente che, in qualche modo, la questione potesse apparire discutibile. I dubbi e le esitazioni sono arrivati un po' più tardi, quando – secondo le mie abitudini – dopo la prima immediata traduzione del testo, l'ho confrontata col dizionario del Linde e con il *Słownik warszawski*, e anche con le altre traduzioni del sonetto, in italiano e in francese. Linde, com'è noto, non fa alcuna menzione di questa espressione. Il *Słownik warszawski*, invece, ha suscitato in me grandi dubbi: esso dà un'interpretazione completamente opposta al testo originale, attribuendo a *masztowe pióra* il valore perifrastico di *pióra wielkie jak maszty*, “penne grandi come alberi maestri”.

L'analisi delle traduzioni che avevo a portata di mano non hanno portato a risultati migliori. L'indimenticabile e stimato Enrico Damiani, seguendo le orme³ del *Słownik Warszawski*, ha tradotto alla lettera: “[...] penne grandi come un albero maestro [...]”: non è un'iperbole convincente. Ostrowski⁴, che per tanti traduttori occidentali è l'unica fonte di conoscenza di Mickiewicz, e che per questo motivo ha sulla propria coscienza molte traduzioni “azzardate” di molti brani di Mickiewicz in varie lingue, qui traduce facendo ricorso ad una delle sue tipiche immagini poetiche amplificate all'eccesso: “[...] *a déployé l'envergure de ses ailes en plus vaste orbite que l'hémicycle de l'arc-en-ciel [...]*”.

Skarbek Tłuchowski⁵, infine, traduce così: “In mezzo alle onde un uccello gigante, colpito dalla folgore, le sue grandi ali infrante distese [...]”, dove l'espressione *ali infrante* in realtà distrugge l'immagine, togliendole qualsiasi verosimiglianza.

A quel punto sono rimasto alla mia prima interpretazione, convinto che fosse la più appropriata. L'accostamento di *masztowe pióra* al tedesco *Mastfeder*, suggerito dal prof. Górski sulla base della mia traduzione italiana *penne maestre*, a prima vista appare convincente: si tratterebbe di un calco dell'espressione tedesca. Ad un'analisi più approfondita, però, questo accostamento suscita molti dubbi.

³ IDEM, *Canti*, a cura di Enrico Damiani, Vallecchi, Firenze 1926.

⁴ IDEM, *Ouvres poétiques complètes*, trad. Chistien Ostrowski, Paris 1859, vol. I, p. 114.

⁵ IDEM, *Sonetti di Crimea*, trad. di Oskar Skarbek Tłuchowski, Firenze (Tyszkiewicz) 1929.

Il termine *Mastfeder* (*Mast* ‘unguento’, *mästen* ‘ungere’) viene così interpretato dal *Dizionario dei fratelli Grimm*: ”*kleine kurze fette Federn am steiss einer Gans, die Man vor der Mastung auszurupfen pflegt [...]*” (Öcon. Lex. 1540). Analogo è il significato proposto dal *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* di Adelung (Wien 1808, vol. III, p. 106).

A questo punto, a mio parere, va esclusa l’ipotesi che Mickiewicz si sia servito di un calco del termine tedesco per esprimere un significato che non avrebbe alcun nesso con la sua immagine poetica. Va tenuto presente che il poeta voleva attribuire alla sua immagine il carattere di una certa maestà e immensità; invece, in senso stretto, il termine *Mastfeder* non ha alcuna caratteristica simile.

D’altra parte, è possibile che abbiamo a che fare con un malinteso semantico derivato dalla stessa forma che hanno le due espressioni tedesche *Mast*, ‘asta’ e *Mast*, ‘unguento’, attestate dal *Dizionario di Sachs e Villatte*, ma documentate solo nell’ultimo decennio del XIX secolo.

Va rilevato anche che l’espressione italiana *penne maestre*, usata in senso letterale, corrisponde alle *Flugfedern* e *Schwungfedern* del tedesco, tanto più che il traduttore tedesco dei *Sonetti di Crimea* si serve proprio dell’espressione *Feder-masten*.

Tornando al termine italiano, è pur vero che l’espressione *penne maestre* è da considerare essenzialmente attinente alla terminologia della caccia, ma questo non esclude che essa non abbia qualcosa in comune anche con la terminologia marinara. In italiano *penne maestre* (o anche *timoniere*, che corrisponderebbe al polacco ‘sterowe’, da ‘ster’, *timone*) si chiamano le penne più lunghe della coda di un uccello. Analogo è il passaggio da *remo*, ‘wiosło’ e *remigare*, *remare*, ‘wiosłować’, all’aggettivo *remiganti*, che si riferisce appunto alle penne che stanno ai lati e sulla punta delle ali⁶.

Appare quindi evidente (e non è certo una scoperta), che non sono rari i casi in cui esiste uno stretto legame fra i termini marinari e quelli ornitologici. Pertanto è del tutto giustificato l’accostamento di *penne maestre*, ‘masztowe pióra’, ad *albero maestro*, ‘maszt okrętowy’. Degno di nota è anche il fatto che la parola *penna* è frequente anche nella terminologia marinara⁷: da essa deriva la parola *pennone*, ossia, la lunga traversa (in polacco ‘gafel’), che poggia sull’albero

⁶ PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana*, vol. I, Pisa 1827, pp. XXXV e XXXIX.

⁷ *Dizionario della Marina*, Reale Accademia d’Italia, Roma 1937; GUIDO BUSTICO, *Dizionario del Mare*, Torino 1932; Francesco Corazzini, *Voci nautiche italiane*, vol. I.

maestro e sorregge la vela. Si distinguono ovviamente vari pennoni di uno stesso albero maestro, ognuno con il proprio nome: pennone di belvedere, pennone di gabbia, ecc. Inoltre, *penna* indica l'antenna della vela: la parola è testimoniata nel dialetto genovese fin dal 1268; e ancora: *penna* indica le piume e le strisce di stoffa che si appendono a un filo sopra l'albero maestro per indicare la direzione del vento. E si potrebbero indicare altre accezioni simili.

Mi pare che questi argomenti siano sufficienti per sostenere la mia ipotesi che, in italiano, un legame di *penne maestre* con la terminologia marinara non è da escludere. L'espressione, ripeto, è di uso frequente nella lingua italiana, sia in senso letterale sia in senso metaforico. *Lasciar le penne maestre* è un'espressione corrente per 'perdere qualcosa di molto prezioso', *cavar le penne maestre* significa 'portar via la miglior parte di quello che uno possiede': a parte, naturalmente, il significato strettamente ornitologico.

L'espressione si trova in italiano col suo significato letterale già in Angelo Firenzuoli (1493-1543): “Battute *le maestre penne* fra la mascelle de crudeli denti”⁸, e in senso metaforico in Anton Francesco Grazzini detto Lasca (1503-1584): “Mi caverebbe in poche volte *le penne maestre*”⁹, e in Leonardo Salviati (1540-1589): “E vi potrebbe lasciar *le penne maestre*”¹⁰. Il fatto che questi due scrittori si servano di questa espressione nel testo di una commedia popolare, conferma la sua diffusione.

Perciò, qualunque fosse stato il valore semantico dell'espressione in polacco, considerando che un ipotetico calco dal tedesco *Mastfeder* poteva avere in Polonia una diffusione assai relativa, e che d'altra parte, nel senso registrato dai dizionari tedeschi succitati, esso sembra completamente estraneo all'immagine che il poeta voleva far sorgere dinanzi ai nostri occhi, mi è venuta in mente un'altra possibilità. Durante il suo soggiorno a Odessa, Mickiewicz leggeva molto e traduceva dall'italiano. Egli poteva inoltre aver sentito quell'espressione o dagli attori o dai cantanti italiani dell'opera, che erano numerosi a Odessa. Egli poteva anche aver avuto qualche contatto con gli ambienti degli equipaggi delle navi italiane approdate nel porto. La frequenza del termine nella lingua italiana può averlo indotto ad un suo logico inserimento nella lingua polacca, anche se, come si sa, Mickiewicz assai raramente ricorreva ai neologismi.

⁸ AGNOLO FIRENZUOLA, *Traduzione dell'Asino d'oro di Apuleio*, Giunti, Firenze 1598.

⁹ LASCA (ANTONFRANCESCO GRAZZINI), *Commedie (La pinzochera)*, Giunti, Venezia 1582.

¹⁰ LIONARDO SALVIATI, *La Spina, commedia in prosa*, Giunti, Firenze 1587.

Da parte sua, proprio il prof. Górski non sembra essere convinto dalla supposizione che il poeta abbia tradotto “in lingua polacca un termine tedesco raro e specialistico”.

D'altronde, si potrebbe supporre per esempio, che questo neologismo sia stato suggerito a Mickiewicz dalla lettura di Goethe, in particolare dal *West-Östlicher Divan*, al quale certe immagini dei *Sonetti di Crimea* sicuramente si collegano. Numerose ed evidenti analogie provano senza ombra di dubbio che Mickiewicz leggeva Goethe con grande attenzione. Viene quindi naturale l'ipotesi che ci siano delle influenze semantiche. Tuttavia, anche questa eventualità cade. Infatti, nel *Goethe-Wortschatz* di Fischer (Leipzig 1929) il termine *Mastfeder* non compare.

E sia detto fra parentesi, sarebbe opportuno fare un esame più preciso delle non indifferenti somiglianze che esistono fra i *Sonetti di Crimea* e il *Divan* di Goethe. Non intendo ovviamente proporre un'analisi, che sarebbe poco fruttuosa, delle immagini che il poeta può aver preso in prestito o di cui può essersi appropriato. Si tratta invece di mettere in luce la straordinaria capacità del Mickiewicz ancora giovane di trasporre, di ricreare le immagini, i sentimenti o le caratteristiche di un ambiente, come ha magistralmente fatto, ad esempio, in *Żegluga* e *Burza* che hanno avuto come punto di partenza le poesie di Goethe.

Qui non intendo però soffermarmi su altre immagini dei *Sonetti di Crimea*, che procurano al traduttore varie difficoltà interpretative, come per esempio, nel Sonetto *Mogily haremu*, l'immagine *u czystości stoku*, la cui traduzione appare forse ancora discutibile. Mi riprometto di approfondire meglio temi di questo genere in futuro.

In questa sede vorrei ancora ringraziare il professor Górski, in primo luogo per avermi dato la possibilità di chiarire e di discutere il mio punto di vista; in secondo luogo per il complimento che mi ha fatto nel suo articolo, definendomi – temo purtroppo con eccessiva fiducia e generosità – non solo slavista, ma “allo stesso tempo poeta”. Temo che rimarrà molto deluso quando scoprirà che la mia traduzione delle liriche giovanili di Adam Mickiewicz risulta essere una modesta prosa.

La mia decisione di tradurre in prosa – e rispondo qui anche ad altre amichevoli obiezioni che mi sono state fatte – viene dalla mia incrollabile convinzione che una traduzione in rima di vera poesia dalle lingue slave in italiano è troppo

spesso arbitraria, anche se non del tutto impossibile. Questa è una certezza a cui sono arrivato dopo anni di traduzioni dal polacco e dal serbo, in prosa e in poesia, una certezza che potrei confermare con molte prove; ma non c'è spazio in questo luogo per questo tema, che necessiterebbe di una trattazione approfondita. Mi limito qui ad affermare che, di fronte a un testo poetico così pieno di sottigliezze stilistiche come i *Sonetti di Crimea*, oppure per esempio tante poesie di Tuwim o Leśmian, non deve destare meraviglia il fatto, che la prudenza del filologo abbia preso il sopravvento sulla tentazione, peraltro molto attraente, di fare una traduzione poetica.

[«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», 2013, pp. 78-108]