



Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

tom 3 | vol. 3

Chiara Taraborrelli

Un Dante polacco

Saggio sulla ricezione della figura
e dell'opera dantesca in Polonia,
dal Quattrocento a Miłosz



Un Dante polacco

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

Komitet Redakcyjny

prof. ucz. dr hab. Magdalena Latkowska (przewodnicząca), dr Giulia Cilloni-Gaździńska, dr Patrycja Spytek

Rada Naukowa

prof. Sambor Grucza (przewodniczący), prof. ucz. dr hab. Silvia Bonacchi, dr hab. Krzysztof Fordoński, prof. Elżbieta Jamrozik, prof. Ludmiła Łucewicz, prof. ucz. dr hab. Magdalena Olpińska-Szkiełko, dr hab. Grzegorz Pawłowski, dr hab. Dario Prola, dr hab. Boris Schwencke, prof. ucz. dr hab. Paweł Szerszeń, dr hab. Małgorzata Świdorska, prof. Anna Tylusińska-Kowalska, dr hab. Bernadetta Wójtowicz-Huber, prof. Ewa Żebrowska

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

tom 3 | vol. 3

Chiara Taraborrelli

Un Dante polacco

Saggio sulla ricezione della figura
e dell'opera dantesca in Polonia,
dal Quattrocento a Miłosz



Curatore della collana
Magdalena Latkowska

Revisione scientifica
Alessandro Baldacci
Raoul Bruni

Commissioning editor
Małgorzata M. Przybyszewska

Editing e revisione bozze
Lucia Pascale

Indice
Chiara Taraborrelli, Małgorzata M. Przybyszewska

Design di copertina
BMA Studio, Rafał Latkowski

Copertina e frontespizio
Anna Gogolewska

Illustrazione di copertina
Rafał Latkowski

Layout e impaginazione
Dariusz Górski

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski /
Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Varsavia

Publicato sotto licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale –
Non opere derivate 3.0 Polonia (CC BY-NC-ND 3.0 PL) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/deed.it>).

Chiara Taraborrelli ORCID 0000-0002-0261-2794 Uniwersytet Warszawski
(Università di Varsavia)

ISBN 978-83-235-5722-7 (cartaceo)
ISBN 978-83-235-5738-8 (e-pub)

ISBN 978-83-235-5730-2 (pdf online)
ISBN 978-83-235-5746-3 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Varsavia, via Smyczkova 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
sito web: www.wuw.pl

I edizione, Varsavia 2022

Stampa e rilegatura
Totem.com.pl

Indice

Introduzione	7
---------------------------	---

PARTE PRIMA

1. Il Secolo d'Oro	13
2. Le prime tracce	19
2.1. <i>Dantes gibelinus</i>	19
2.2. <i>In vulgari suo Italico...</i>	21
2.3. <i>Noster hic est Dantes</i>	23
2.4. <i>Wiersz jego zwięzły</i>	26

PARTE SECONDA

1. Il Romanticismo polacco	31
1.1. <i>Sceny dantejskie</i>	31
1.2. <i>Właściwa recepcja</i>	34
2. Adam Mickiewicz, la <i>Commedia</i> e il martirologio nazionale	38
2.1. <i>Dantomania</i>	38
2.2. <i>Czyscowe duszeczki</i>	40
2.3. <i>Czterdzieści i cztery</i>	44
3. Dante nell'opera di Juliusz Słowacki e Zygmunt Krasiński	51
3.1. <i>Piekło się odmienia</i>	51
3.2. <i>Jak sen jaki złoty</i>	56
4. Cyprian Norwid, a metà tra l'abisso e il cielo	63
4.1. <i>Ecclesia ludzkości</i>	63
4.2. <i>Ziemia niczyja</i>	66

5. I traduttori ottocenteschi	72
5.1. <i>Patrzno jakie dziwy!</i>	72
5.2. <i>W połowie drogi naszego żywota...</i>	75

PARTE TERZA

1. Nuovo secolo, nuove traduzioni	81
1.1. <i>Rzeczy tajemnicze</i>	81
1.2. <i>Słowo rwie się</i>	83
2. Un Dante scamandrita	88
2.1. <i>Właśnie jej nie ma</i>	88
2.2. <i>Warszawo! Warszawo!</i>	92
3. Tre eccezionali dantisti del Novecento	101
3.1. <i>Czymże tedy jesteś, Boska Komedio?</i>	102
3.2. <i>To dla mnie całkiem widocznie Polska</i>	106
3.3. <i>Tak nie mieć nic</i>	110
In conclusione: un prodigioso poliedro	115
Nota dell'autrice	117
Bibliografia	118
Indice dei nomi	122

Introduzione

Il cultore italiano di Dante che voglia accostarsi allo studio della fortuna polacca del poeta si scontra inevitabilmente con la scarsità di contributi redatti nella propria lingua. Non che ciò sia una sorpresa, o perlomeno non se ne sorprenderebbe più di tanto lo specialista bilingue per il quale la lacuna è cosa da aspettarsi, quando non già cosa nota; similmente non dovrebbe stupirsene chiunque abbia avuto almeno una volta l'occasione di riflettere sulla poca familiarità che si ha con la lingua polacca nelle università italiane. Una lingua che Pietro Marchesani, insigne traduttore – il quale per primo ha fatto scattare le serrature della poesia di Wisława Szymborska per il nostro pubblico – raggruppava tra quelle «lontane dalla nostra, difficili e assai poco conosciute»¹, e ciò ha rappresentato un impedimento alla fruizione in Italia dell'opera di Szymborska prima che Marchesani stesso vi ponesse rimedio con inestimabile dedizione. Ci si potrebbe sbilanciare fino a dire che allo studio della dantologia polacca dal lato italiano manca ancora un Marchesani, *mutatis mutandis*, e che con grande probabilità – vista anche la mole di lavoro che gli toccherebbe accollarsi – continuerà a mancare per un po'. L'ambito piuttosto specialistico non sollecita infatti una domanda sufficiente e gli specialisti, dal canto loro, tendono ad avere una certa conoscenza della lingua polacca, senza la quale sarebbe complicato

¹ «Consapevole del fatto – mai abbastanza sottolineato – che, nel caso delle traduzioni poetiche da lingue lontane dalla nostra, difficili e assai poco conosciute come il polacco, non è possibile per i più ricorrere al testo originale e che la traduzione diventa così l'unico "testo", su cui ricade l'onere di tutto ciò che è costitutivo dei valori poetici dell'originale, ho cercato di non separare il contenuto dalla forma, di mantenere il movimento ritmico-melodico dei versi. In sostanza ho cercato di farmi carico, con libertà d'invenzione, del testo poetico nella sua totalità». Cfr. P. MARCHESANI, *Note*, in *Wisława Szymborska. La gioia di scrivere: tutte le poesie (1945-2009)*, a c. di P. MARCHESANI, Milano, Adelphi edizioni, 2009, pp. 740-741.

anche solo imbattersi nelle questioni di cui tratterà questo lavoro, o ritrovarsi a desiderare di approfondirle.

Tuttavia, la storia della ricezione di Dante in Polonia è quanto mai interessante, e la noncuranza generale che la circonda nel nostro ambiente accademico non può che essere per un dantista motivo di rammarico². Tale noncuranza, a dire il vero, si estende in blocco alla letteratura polacca, che il pubblico italiano perlopiù ignora; ne avvertiamo tutto il potenziale, trascuratissimo, soffermandoci, con Luigi Marinelli³, sulle parole di Enrico Damiani, quando definisce quella polacca «di gran lunga la più italiana e la più latina di tutte le letterature slave»⁴. L'influenza dantesca, che non si esaurisce, come superficialmente si potrebbe pensare, alla fruizione della *Commedia* o al rapporto con Dante-poeta, ha avuto un ruolo non indifferente nello svilupparsi di quella connotazione "italiana" e "latina" propria della letteratura polacca secondo Damiani. Non solo: i suoi effetti sono percepibili anche al di fuori del campo prettamente artistico. A partire dall'età romantica, che in Polonia ha segnato una vivida e solo apparentemente tardiva fioritura dell'interesse per Dante, gli studi e il culto del poeta si diffondono permeandosi d'un caratteristico spirito "nazionale"⁵ che collabora a rifinire e continua ad accompagnare l'immagine dell'Alighieri nella mente dei suoi lettori polacchi coevi e passati; ma prima ancora, fin dai suoi incerti e difficoltosi inizi, la fortuna dantesca è stata condizionata da fattori molteplici, di carattere storico, sociale e politico. Una pluralità di associazioni e di suggestioni extraletterarie, quindi, che si vanno a unire al valore assoluto della poesia e dell'opera di Dante, fertilissima fonte d'ispirazione per alcuni dei più conosciuti e celebrati autori polacchi i quali, a loro volta, hanno

² Walerian Preisner, autore del fondamentale studio bibliografico *Dante i jego dzieła w Polsce*, si meraviglia del quasi totale silenzio delle pubblicazioni straniere, specialmente italiane, riguardo alla situazione degli studi danteschi in Polonia, in occasione delle celebrazioni per i seicento anni dalla morte di Dante nel 1921: «Co mogło być przyczyną, że publikacje obce, zwłaszcza włoskie, z okazji jubileuszu 600-lecia śmierci Dantego w 1921 r. „niemal milczą o Polsce”, kiedy można było się spodziewać, iż choć Klaczko i Porębowicz powinni byli być wymienieni?». Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń, 1957, p. 16.

³ L. MARINELLI, *Epica e etica: oltre il dantismo polacco*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento e in Europa*, edito su «Critica del testo», rivista quadrimestrale a c. di R. ANTONELLI, A. LANDOLFI, A. PUNZI, a. XIV, n. 3, 2011, p. 254.

⁴ E. DAMIANI, *Prefazione alla prima edizione (1953)*, in M. BERSANO BEGEY, *Storia della letteratura polacca*, Milano 1957, p. 8.

⁵ P. SALWA, *Dante in Polonia: una presenza viva?*, in «Dante Studies», CXIX, 2001, pp. 187-188.

arricchito di nuove interpretazioni la figura del pellegrino oltremondano, come tante sfaccettature contribuiscono alla rifrazione della luce in una gemma, e a una sua maggiore bellezza.

Conviene da subito ammettere, seguendo Piotr Salwa, la difficoltà di fornire in questa sede un quadro esauriente sulla questione, anche perché

un approccio tradizionale, interessato principalmente, se non esclusivamente, all'elenco delle traduzioni, delle edizioni e degli studi dantologici di carattere accademico, condurrebbe inevitabilmente ad un'immagine ingiusta e limitativa⁶.

Lungi, pertanto, dal porsi obiettivi irraggiungibili, ma evitando di ridursi a una semplice bibliografia, il presente lavoro s'impegnerà a delineare i tratti fondamentali della vicenda polacca di Dante, con attenzione particolare alla ricezione del suo capolavoro, la *Commedia*. Si terrà presente il contesto storico e culturale delle varie epoche attraverso cui tale vicenda si snoda, nonché l'impronta inconfondibile che essa ha lasciato nella produzione letteraria polacca; ma anche, viceversa, la coloritura *nazionale* che Dante ha finito con l'assumere, prestandosi a un lento processo di assimilazione che l'ha reso qualcosa di diverso dal "nostro" Dante: un Dante polacco, nuovo quanto fecondo.

⁶ *Ibidem*.

PARTE PRIMA

1. Il Secolo d'Oro

Un lento processo di assimilazione, si è detto – dagli incerti e difficoltosi inizi. Questo perché, oltre a certe sparute nonché enigmatiche menzioni, su Dante non si trovò molto da dire nell'arco di tempo compreso tra i secoli XV e XVIII.

Un fatto che appare inaspettato, soprattutto per quanto riguarda la prima metà del suddetto arco di tempo: si tratta infatti di un periodo fulgido della storia polacca, segnato da una lussureggiante fioritura economica, artistica e letteraria che farà conoscere in particolare il Cinquecento come *Złoty Wiek*, il 'Secolo d'Oro', cioè il Rinascimento polacco. Tale rigogliosa prosperità fu resa possibile non soltanto dal clima aperto e tollerante, multilingue e multietnico della Repubblica delle Due Nazioni – il grande *commonwealth* polacco-lituano celebrato in tutto il resto d'Europa per la sua struttura, detta di "democrazia nobiliare" (*Złota Wolność*, 'Libertà Dorata'), che costituiva un modello alternativo a quello della monarchia assoluta – ma altresì dall'attività della regina Bona Sforza, moglie di Sigismondo I Jagellone detto il Vecchio, la quale introdusse nella corte regia di Cracovia la cultura umanistica rinascimentale italiana. L'Italia, come la Polonia, aveva raggiunto infatti a quel tempo il culmine del suo splendore, godendo di un primato culturale indiscusso che si concretizzava soprattutto nella moda "italianista": una corrente d'*élite*, espressa in ristrette cerchie di intellettuali accomunati da un gusto sofisticato per l'arte classica e da ideali affini, che gravitavano intorno alle raffinate corti europee, alle accademie, alle università, instaurando rapporti personali affiatati tramite visite reciproche e scambi epistolari⁷.

⁷ P. SALWA, *Włoska literatura w języku rodzimym (volgare) w dawnej Polsce*, in «Hermeneutika wartości – Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą», vol. II: *W przestrzeni Południa*, a c. di M. HANUSIEWICZ-LAVALLEE, 2016, pp. 53-57.

Da ciò risulta il carattere sovranazionale, in un certo senso cosmopolita, della nuova cultura, quella umanistica, incarnata dalla comune visione del mondo di questi gruppi, e della quale l'Italia veniva riconosciuta allo stesso tempo come genitrice e culla. Ed è anche grazie a siffatto speciale apprezzamento per tutto ciò che è "italiano" che nel XVI e XVII secolo i contatti (soprattutto tra gli esponenti delle classi più colte) tra l'Italia e la Repubblica delle Due Nazioni si intensificano fortemente. Erano soprattutto giovani aristocratici polacchi desiderosi di intraprendere il *Grand Tour*, talentuosi studenti con i loro precettori o membri della diplomazia a viaggiare dalla Repubblica all'Italia, mentre in direzione opposta si muovevano legati, esponenti del clero, ma anche una copiosa moltitudine d'estrazione sociale perlopiù variegata, mossa dalla necessità o dall'ambizione. Un sottogruppo era inoltre costituito da intellettuali che per certe loro opinioni politiche o idee religiose estranee all'ortodossia cattolica avevano finito con l'inimicarsi il papato, al che la fuga diventava un mezzo per sfuggire alla persecuzione, quando non un necessario provvedimento di salvaguardia dell'incolumità fisica. Nella Repubblica delle Due Nazioni questi dissidenti avrebbero potuto godere di tutta la tolleranza e la libertà che ancora nell'Ottocento suscitavano l'ammirazione di Claude-Carloman de Rulhière:

E questo Paese che noi abbiamo visto devastare ai giorni nostri, sotto il pretesto della religione, è il primo Stato in Europa che ha dato l'esempio della tolleranza. Le moschee vi si elevavano tra le chiese e le sinagoghe. La Repubblica non ha mai avuto sudditi più fedeli dei Tatars maomettani stabilitisi sotto la sua protezione; e dei Giudei fecero fruttare tutte le terre di questa nobiltà più dedita alle fazioni che all'economia⁸.

È un ritratto che colpirebbe anche il lettore italiano del terzo millennio, abituato a considerare la Polonia come uno dei Paesi più convintamente cattolici d'Europa, nelle accezioni meno positive che si possano immaginare – complice, da parte polacca, una certa tendenza a impugnarne la retorica delle profonde radici cattoliche da custodire contro minoranze

⁸ «Et ce pays que nous avons vu dévaster de nos jours, sous le prétexte de la religion, est le premier état en Europe qui ait donné l'exemple de la tolérance. Les mosquées s'y élevèrent entre les églises et les synagogues. La république n'eut point de sujets plus fidèles que les Tartares mahométans établis sous sa protection; et des juifs firent valoir toutes les terres de cette noblesse plus adonnée aux factions qu'à l'économie». Cfr. C.C. DE RULHIÈRE, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république* (opera rimasta incompiuta), 1807, p. 33 [trad. mia].

e avversari politici⁹. Cionondimeno, tornando all'epoca che più pertiene al saggio, sorge spontaneo un primo dubbio interpretativo che si rende necessario chiarire da subito, prima di entrare nel merito della questione dantesca: quando si parla di "italianismo", definendolo a ragione come *una moda per tutto ciò che è italiano*, quale significato è lecito attribuire all'aggettivo "italiano"? Che cosa significava questa parola (o il suo corrispettivo polacco: *włoski*) per gli intellettuali della Repubblica, e più in generale per quelli europei, che costituivano l'anima stessa del Rinascimento nel XVI secolo?

A tal proposito, Salwa mette in rilievo la difficoltà che si riscontra nel tentativo di delinearne con certezza i contorni di un concetto tanto preciso quanto inafferrabile quale è quello di *kultura włoska*¹⁰. Avrebbe più senso parlare di correnti culturali varie, originatesi in territorio italiano e riechegianti nel resto d'Europa attraverso molteplici canali (e che non sempre per via diretta pervenivano in Polonia). Ma ancora, l'idea di "territorio italiano" che si poteva avere a quel tempo è irrimediabilmente soggettiva:

È necessario ricordare che, nell'epoca che ci interessa, l'Italia non costituisce un'unità propriamente da alcun punto di vista – né statale, né organizzativo, né sociale, né linguistico, né culturale. Sembra che gli abitanti della Penisola Appenninica siano più sensibili alle diversità e alle ostilità che li dividono che non a ciò che li unisce. [...] La costruzione di un'unità o di un senso di comunità che coinvolga tutti gli italiani sarà un processo complesso e di lunga durata, il quale, secondo l'opinione di alcuni, al giorno d'oggi non si è ancora concluso¹¹.

Salwa nota, infatti, che gli scambi culturali italo-polacchi tra Quattrocento e Cinquecento hanno avuto perlopiù un carattere regionale, sviluppandosi specialmente a partire da quei centri, come Venezia e Roma, che per

⁹ «Coupled with the rise of the far right in the country, Catholic fundamentalism is gaining space. [...] The fusion between religious conservatism and Polish nationalism emerges as fertile soil for far-right discourse to flourish». Cfr. K. TOPIDI, *Religious Freedom, National Identity, and the Polish Catholic Church: Converging Visions of Nation and God*, in «Religions», 2019, 10(5), p. 293.

¹⁰ P. SALWA, *Włoska literatura...* cit., p. 57.

¹¹ «Trzeba bowiem pamiętać, że w epoce, która nas interesuje, Italia nie stanowi jedności pod żadnym właściwie względem – ani państwowym, ani ustrojowym, ani społecznym, ani językowym, ani kulturowym. Wydaje się, że ówczesni mieszkańcy Półwyspu Apenińskiego są bardziej wyczuleni na dzielące ich różnice i animozje niż na to, co ich łączy. [...] Budowanie jedności czy poczucia wspólnoty łączącej wszystkich Włochów będzie długotrwałym i skomplikowanym procesem, który, zdaniem niektórych, nie zakończył się jeszcze do dnia dzisiejszego». *Ibidem* [trad. mia].

il loro eccezionale sviluppo, determinato da un contesto storico-geografico unico, esibiscono caratteristiche *mało* “*włoskie*”, poco italiane (il virgolettato è dell'autore)¹². In che cosa, dunque, poteva consistere la *moda per tutto ciò che è italiano*?

Poco più sopra si è parlato, in riferimento all'italianismo, come di «un gusto sofisticato per l'arte classica», e proprio qui si trova una chiave interpretativa tra le più adeguate. In un'audace sovrimposizione carica di suggestioni umanistiche, tutte le proposte provenienti dall'Italia si fanno affascinanti e degne dell'attenzione dei più colti, poiché strettamente connesse con la grandiosa eredità greco-romana e con il tentativo di restituirla per la prima volta alla storia in una prospettiva diversa. Non tanto l'Italia andava di moda, quanto la riscoperta degli antichi, in senso squisitamente petrarchesco, e con essa il culto di quei modelli di origine classica che nei canoni estetici dell'arte rinascimentale italiana sembravano individuare una discendenza diretta. A questa considerazione se ne potrebbe aggiungere un'altra, e cioè che gli influssi umanistici poterono trovare una così ottima accoglienza nel resto d'Europa perché non se ne temevano eventuali ripercussioni negative: la debolezza militare degli Stati italiani e la loro disunità politica facevano in modo che essi non costituissero una minaccia per nessuno¹³.

Conseguenza di ciò è che la moda italianista, definita quindi secondo le linee di tendenza sopra evidenziate, non si concretizza in una conquista dell'Europa da parte della letteratura in lingua volgare, ma principalmente di quella in lingua latina:

Si esprime a favore di ciò non solo la diversità linguistica, ma anche il fatto che si tratta di una letteratura per l'appunto europea in senso lato, in cui le divisioni regionali non esercitano un ruolo poi così significativo, gli influssi della comune tradizione classica sono senza dubbio più chiari, e gli autori contemporanei si trovano tutti, l'uno per l'altro, allo stesso livello¹⁴.

Il monopolio dell'attrazione degli umanisti, polacchi ed europei, era insomma garantito all'Italia per il fascino magnetico della sua storia millenaria e per gli effetti che essa seguitava a esercitare sul presente. In territorio polacco,

¹² *Ivi*, p. 59.

¹³ *Ivi*, p. 60.

¹⁴ «Przemawia za tym nie tylko odrębność języka, ale i fakt, że chodzi tu o literaturę właściwie ogólnoeuropejską, w której podziały regionalne nie odgrywają tak znaczącej roli, wpływy wspólnej tradycji klasycznej są bez wątpienia wyraźniejsze, a wszyscy autorzy nowożytni są dla siebie równouprawnionymi partnerami». *Ivi*, pp. 61-62 [trad. mia].

specialmente, il prestigio del latino è un fenomeno culturale di grande impatto, e pare che la sua conoscenza fosse diffusa anche presso il volgo, come testimonia Marcin Kromer, vescovo di Varmia, umanista, cartografo e storico del Cinquecento, autore del trattato *Polonia*:

Mandare i figli maschi nelle scuole e dagli insegnanti, e imparare il latino in tenera età, è impegno di tutti, dai poveri ai ricchi, dalla nobiltà alla plebe, specialmente cittadina. Molti mantengono gli insegnanti a casa. Perciò neppure nel bel mezzo del Lazio si può trovare tanta gente comune con la quale si possa parlare ancora in latino. Anche le ragazze nobili e di città, sia in casa che nei monasteri, imparano a leggere e scrivere sia in volgare che in lingua latina¹⁵.

Salwa sottolinea come il termine *Włoch*, ‘italiano’, si associasse di più – nell’utilizzo che se ne faceva all’epoca – a una vaga idea di Italia “classica” che a un’effettiva realtà storica e geografica¹⁶.

Al contrario, la conoscenza del volgare italiano non era molto diffusa nella Repubblica delle Due Nazioni: i frequenti scambi culturali dovevano averne favorito il contatto con i cittadini polacchi, specie i più colti, ma le prime testimonianze di scuole adibite all’insegnamento istituzionalizzato delle lingue straniere risalgono al XVII secolo. Rilevante per lo studio della ricezione di Dante in Polonia (e della *Commedia* in particolare) resta comunque il fatto che «la presenza della letteratura italiana in volgare appare nella Repubblica [...] sorprendentemente modesta in confronto alle altre nazioni europee»¹⁷.

Va notato che presso i circoli intellettuali polacchi di Dante si sapeva, e si parlava, molto meno che di Petrarca o di Boccaccio. Questa discrepanza è dovuta a più fattori: a differenza della *Commedia* o della *Vita Nuova*, alcune novelle del *Decameron* avevano ricevuto traduzioni in lingua latina¹⁸ e,

¹⁵ «Ad Scholas quidem & magistros mittere mares liberos, & latinis literis teneram aetatum imbuere, omnibus, pauperibus iuxta ac diuitibus, nobilitati ac plebi, oppidanæ praesertim, studium est. Multi poedagogos domi alunt. Itaque ne in medio quidem Latio quis reperiat tam multos vulgo, cum quibus latine tamen loqui possit. Puellae quoque nobiles & urbanae vel domi, vel in monasteriis vernacula, imo & latina lingua legere & scribere discunt». Cfr. M. KROMER, *Polonia*, Colonia, A. Mylij, 1589, p. 494 [trad. mia].

¹⁶ P. SALWA, *Włoska literatura...* cit., p. 62.

¹⁷ *Ivi*, p. 63 [trad. mia].

¹⁸ Grazie al lavoro di Leonardo Bruni e dello stesso Petrarca, che tradussero rispettivamente la novella di Ghismonda (IV, 1) e quella di Griselda (X, 10). Vd. T. DI ZIO, *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», vol. CXLVI, n° 1 (535) (gennaio-marzo 1988), p. 107; E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, trad. di R. CESERANI, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 280-281.

a partire dalla seconda metà del Cinquecento, perfino polacca¹⁹; il fenomeno del “petrarchismo” come imitazione, all’origine di un certo gusto per una poesia di maniera che spesso aveva poco a che fare con l’effettiva conoscenza dell’autore dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (ma che comunque contribuiva ad accrescere la familiarità con il suo nome e le sue opere)²⁰, non aveva corrispondenze con la situazione di Dante.

¹⁹ A. LITWORNIA, *Dante w kulturze staropolskiej*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 81/2, 1990, p. 168.

²⁰ *Ivi*, pp. 168-169.

2. Le prime tracce

2.1. *Dantes gibelinus*

Walerian Preisner, «instancabile ricercatore», a cui si deve quello «strumento preziosissimo, indispensabile per chiunque intraprenda lo studio della dantologia polacca»²¹ che è la bibliografia critica *Dante i jego dzieła w Polsce [Dante e le sue opere in Polonia]*, tutt'oggi insuperata nella sua completezza, con sintetica efficacia tratteggia la fase più precoce della vicenda dantesca nel proprio Paese:

Il nome di Dante appare per la prima volta in Polonia (sulla base degli studi svolti fino ad oggi) all'inizio del XV secolo, 94 anni dopo la morte del poeta. Si tratta di una menzione inserita da Paweł Włodkowic [...], rettore dell'Università di Cracovia, nella sua opera *Tractatus de potestate papae*, presentata nel 1415 durante il Concilio di Costanza [...]. Lì Włodkowic fa riferimento all'opera dantesca *De Monarchia*²².

La citazione di Paweł Włodkowic è la seguente:

Fuit et alia monarchia quam compilavit Dantes poeta Florentinus et quia fuit gibelinus nitebatur ostendere quod imperium in nullo dependet a papa et propter illum tractatum fuit prope combustionem tamquam haereticus²³.

²¹ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante in Polonia*, in «Aevum», a. 42, Fasc. 3/4 (1968), p. 306.

²² «Pierwszy raz imię Dantego pojawia się w Polsce (na podstawie dotychczasowego wyniku badań) z początkiem XV wieku, tj. w 94 lata po śmierci poety. Jest to wzmianka Pawła Włodkowica [...], rektora Uniwersytetu krakowskiego, w rozprawie *Tractatus de potestate papae*, przedłożonej w 1415 r. na soborze w Kostancji [...]. Wymienia tam Włodkowic dzieło Dantego *De Monarchia*». Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., pp. 35-36 [trad. mia].

²³ P. WŁODKOWIC, *Pisma wybrane*, a c. di L. EHRlich, Varsavia 1966, p. 42.

Si noti il tono, riluttante e sbrigativo, con cui Włodkovic liquidava la figura dell'Alighieri, manifestando di essere interessato al solo pensiero politico del *Florentinus*, nonostante la qualifica di *poeta* che pure gli attribuisce (ma che qui sembra voler ridimensionare il prestigio del Dante teologo ed esperto di diritto²⁴). L'autore del *Tractatus* mostra inoltre di disporre di poche informazioni elementari su Dante, e neanche tutte corrette. Colpisce in particolare l'impiego del termine *gibelinus*. Per Włodkovic, rappresentante della Polonia al Concilio di Costanza, che aveva fatto propria la linea antimperiale del Paese allora in conflitto con l'Ordine Teutonico²⁵, le posizioni dantesche, intransigentemente avverse al papato, apparivano poco condivisibili a prescindere e forse nemmeno percepiva la differenza tra Guelfi Bianchi e Ghibellini. L'identificazione di Dante come ghibellino s'inserisce in un contesto politico, quello del Concilio di Costanza per l'appunto, in cui i possibili allineamenti erano solo due: nel più generale dei sensi possibili, essa, come nota Litwornia, «designa un sostenitore dell'imperatore, un avversario di Roma e di quegli interessi che Włodkovic difendeva»²⁶.

Per quanto riguarda la minaccia del rogo con l'accusa di eresia, mancò poco che si concretizzasse nel 1329, cioè otto anni dopo la morte del poeta a Ravenna. Varie fonti ne danno testimonianza: la più particolareggiata è forse quella offerta da Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*²⁷. Rimarchevole in questa sede sembra tuttavia la menzione fatta

²⁴ Vd. a tal proposito A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., p. 177.

²⁵ I Cavalieri Teutonici già dalla prima metà del XIII secolo potevano godere del favore imperiale, concretizzatosi nell'emanazione della "Bolla d'oro" di Rimini con la quale Federico II di Svevia riconosce all'Ordine la sovranità sulla regione polacca di Chelмно e su tutti i territori che esso avrebbe in futuro strappato ai prussiani. Vd. S. GOUGUENHEIM, *L'empereur, le grand maître et la Prusse: la Bulle de Rimini en question (1226/1235)*, in *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2004, vol. 162, p. 382; W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 36.

²⁶ A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., p. 178 [trad. mia]. Riferimenti al "ghibellinismo" di Dante sono tuttavia presenti anche nella nostra cultura; cfr. ad esempio G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a c. di L. SASSO, ed. Garzanti, 1995, p. 62: «Intanto che gli maggiori di Dante per guelfi da' ghibellini furono due volte cacciati di casa loro, e egli similmente, sotto il titolo di guelfo, tenne i freni della repubblica in Firenze. Della quale cacciato, come mostrato è, non da' ghibellini ma da' guelfi, e veggendo sé non potere ritornare, in tanto mutò l'animo, che niuno più fiero ghibellino e a' guelfi avversario fu come lui».

²⁷ «Questo libro più anni dopo la morte dell'auttore fu dannato da messer Beltrando cardinale del Poggetto e legato di papa nelle parti di Lombardia, sedente Giovanni papa XXII. E la cagione fu perciò che Lodovico, duca di Baviera, dagli elettori della Magna eletto in re de' Romani, e venendo per la sua coronazione a Roma, contra il piacere del detto Giovanni papa essendo in Roma, fece, contra gli ordinamenti ecclesiastici, uno frate minore, chiamato frate Pietro della Corvara, papa, e molti cardinali e vescovi; e quivi a questo papa si fece

a riguardo da Bartolo da Sassoferrato, la quale si distingue per la spiccata somiglianza con il testo di Włodkowic:

Tenemus illam opinionem quam tenuit Dantes, prout illa comperi in uno libro quem fecit, qui vocatur Monarchia. In quo libro disputavit tres questiones, quarum una fuit an Imperium dependeat ab Ecclesia, et tenuit quod non; sed post mortem suam quasi propter hoc fuit damnatus de haeresi²⁸.

Non è da escludere quindi che tra gli «echi di questi eventi» che «arrivarono certamente a Włodkowic» ci siano stati proprio i *commentaria* dell'insigne giurista italiano²⁹.

2.2. In vulgari suo Italico...

Continuando a seguire Preisner, ci si imbatte nel nome di Jan Długosz: conosciuto come il più grande storico medievale della Polonia, fu per più di due decenni al servizio di Zbigniew Oleśnicki, vescovo di Cracovia, uomo di Stato e cardinale³⁰. Długosz compì tre viaggi in Italia, durante i quali entrò in contatto con la corte papale e con quella imperiale, conobbe personalmente Enea Silvio Piccolomini e con ogni probabilità sentì parlare di Dante e della sua fama³¹. All'Alighieri, infatti, Długosz dedica un passo della sua *Storia della Polonia in XII libri*, che curò per quasi venticinque

coronare. E, nata poi in molti casi della sua autorità quistione, egli e' suoi seguaci, trovato questo libro, a difensione di quella e di sé molti degli argomenti in esso posti cominciarono a usare; per la qual cosa il libro, il quale infino allora appena era saputo, divenne molto famoso. Ma poi, tornatosi il detto Lodovico nella Magna, e li suoi seguaci, e massimamente i cherici, venuti al dichino e dispersi, il detto cardinale, non essendo chi a ciò s'opponesse, avuto il soprascritto libro, quello in publico, sì come cose eretiche contenente, dannò al fuoco. E il simigliante si sforzava di fare dell'ossa dell'auttore a eterna infamia e confusione della sua memoria, se a ciò non si fosse opposto un valoroso e nobile cavaliere fiorentino, il cui nome fu Pino della Tosa, il quale allora a Bologna, dove ciò si trattava, si trovò, e con lui messer Ostagio da Polenta, potente ciascuno assai nel cospetto del cardinale di sopra detto». *Ivi*, p. 73.

²⁸ B. DA SASSOFERRATO (1314-1357), *Commentaria*, In Sec. Partem Novi, ad l. 1. § Praesides ff. de requirendis reis [D. 48, 17, 1, 1].

²⁹ Litwornia si mantiene sul vago, vd. *Dante w kulturze...* cit., p. 73.

³⁰ Vd. J. DĄBROWSKI, *ad vocem* Oleśnicki, Zbigniew, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1949.

³¹ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 307.

anni e in cui riporta gli avvenimenti più rilevanti non soltanto della storia polacca, ma anche, occasionalmente, di quella europea. Per la sua mole e per l'impostazione annalistica l'opera denota tutta la venerazione che l'autore nutriva per Tito Livio (gli *Historiae Polonicae Libri XII* si conoscono anche come *Annales*). Ecco il passo relativo a Dante, assegnato all'anno 1321:

Dantes Aleghieri Florentinus poeta, Ravennae in exilio moritur aetatis suae quinquagesimo sexto. Qui in vulgari suo Italico opere insigni, in quo de coelestibus spheris et inferni atque anteinferni cameris curiosissime tractat, personas virtuosas et scelestas inducens, edito, memorabilis apud Italos habetur et celebris³².

È il caso di dubitare, con Litwornia, che lo stesso Długosz abbia letto la *Commedia*: certamente, l'autore degli *Annales*

non conosceva abbastanza il toscano per poter valutare i meriti poetici dell'originale, non facile e non appieno traducibile. Conosceva bene la struttura compositiva del poema, doveva esserci entrato in contatto, tuttavia non ci sono basi per avanzare l'ipotesi di una lettura³³.

È evidente, in ogni caso, che Długosz dispone di dati molto più precisi di quelli in possesso di Włodkovic: è a conoscenza dell'anno di morte di Dante, della sua età in quell'anno, ma soprattutto è il primo in area polacca che accenni alla *Commedia*, pur senza esplicitarne il titolo. Si noti anche come Długosz non appaia per niente interessato alle questioni politiche che avevano costituito il pretesto della prima menzione dantesca in Polonia. Dante viene ricordato come poeta, non come teologo o esperto di diritto; non ci sono riferimenti alla problematicità politica del *De Monarchia*, mentre la fama, di cui l'Alighieri godrebbe *apud Italos*, viene posta in risalto. Allo stesso modo Długosz specifica che l'opera principale del Fiorentino è stata composta *in vulgari suo Italico*. Emerge un tentativo di contestualizzare e interpretare la scarsa conoscenza che del poema dantesco si aveva fuori d'Italia, in un'Europa universalmente dominata dal trionfo del latino³⁴.

³² J. DLUGOSI Senioris Canonici Cracoviensis, *Opera Omnia*, a c. di A. PRZEŹDZIECKI, Cracovia, 1876, vol. XII, l. IX, p. 105. Woś nota che il passo in esame sarebbe stato scritto intorno al 1470.

³³ «Czy sam Długosz czytał Komedję, należy wątpić. Nie znał chyba na tyle toskańskiego, aby móc docenić poetyckie walory niełatwego i nieprzetłumaczalnego w pełni oryginału. Znał dobrze układ kompozycyjny poematu, musiał mieć z nim jakiś kontakt, jednak do wysunięcia hipotezy o lekturze nie ma chyba podstaw». Cfr. A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., p. 180 [trad. mia].

³⁴ *Ibidem*.

Dante, insomma, comincia a far parlare di sé, sebbene ancora per tutto il Cinquecento alcune proprietà intrinseche del suo *opus magnum* ne restringano e ne limitino la diffusione. La barriera linguistica costituisce senza dubbio l'impedimento più grave. Scrive Litwornia:

Era difficile aspettarsi che in Polonia i poeti latini, nonostante i numerosi contatti tenuti principalmente con Roma, meno sensibili quindi al destino fiorentino della gloria postuma di Dante, vedessero in lui un classico, poiché scriveva *in volgare*, una lingua a loro sconosciuta nella maggior parte dei casi³⁵.

Un altro ostacolo, relativo stavolta al carattere *regionale e toscano* della genialità dantesca, è dato dai molteplici livelli di lettura della *Commedia* e soprattutto dalle connotazioni satiriche, le quali spesso investono personaggi della storia locale fiorentina oppure si basano su riferimenti così velati che la comprensione può risultare ardua anche per il lettore italiano coevo³⁶. E ancora: il fiero atteggiamento di sfida nei confronti del papato, esibito da Dante in ben più di un'occasione tra le righe della sua cronaca oltremondana, non poteva favorire l'entusiasmo per la *Commedia* in territorio polacco.

2.3. *Noster hic est Dantes*

Più di un secolo di silenzio separa la menzione di Długosz da quella di un erudito protestante, autore e traduttore, nato forse negli anni '20 del Cinquecento e formatosi a Wittenberg: Andrzej Trzeciecki. Egli produsse canti religiosi e libri di preghiere in latino e in polacco, collaborò alla stesura polacca della Bibbia calvinista conosciuta come *Biblia Brzeska* e per il suo fervido attivismo venne incluso nel primo Indice dei Libri Proibiti compilato in Polonia³⁷. Ammiratore smaccato di Mikołaj Rej, uno degli

³⁵ «Trudno wymagać było w Polsce, aby poeci łańciscy, mimo rozlicznych kontaktów z Rzymem głównie, a więc mniej uwrażliwieni na florenckie losy chwały pośmiertnej Dantego, dostrzegali w nim klasyka, skoro pisał *in volgare*, w języku im nie znanym w większości przypadków». *Ivi*, p. 194 [trad. mia].

³⁶ *Ivi*, p. 195.

³⁷ P. Guzowski, *Pierwszy Polski Indeks Ksiąg Zakazanych*, in «Studia Podlaskie», vol. XII, Białystok 2002, p.198. Nello stesso indice furono inseriti, tra gli altri, Fausto Sozzini (*ivi*, p. 197) e Mikołaj Rej (*ivi*, p.196).

scrittori simbolo del Rinascimento nel suo Paese, lo celebrò in un breve componimento encomiastico in latino, dal tono piuttosto insopportabile per la nostra sensibilità, ma di grande importanza per la storia della ricezione polacca di Dante.

L'epigramma è composto da otto versi (anche se Preisner gliene attribuisce due³⁸), che a uno sguardo più attento si rivelano essere quattro distici elegiaci. Eccoli di seguito:

Sic oculos REIUS, sic ora diserta ferebat, REIUS Sarmatici splendor honosque soli.	2
Noster hic est Dantes, seu quis cultissima spectet Carmina, divini flumen et ingenii.	4
Si cantus, dulcesque modos, quibus effera mulcet Pectora, Calliopes filius alter hic est.	6
Tu nostris servato decus tam nobile terris CHRISTE diu, ut laudi serviat ille tuae ³⁹ .	8

Se ne dà una traduzione di massima, senz'altre pretese che quella di semplificarne la lettura:

Così Rej portava gli occhi, così le labbra eloquenti,
Rej splendore e onore del suolo Sarmatico.
Questo è il nostro Dante, o chi aspiri ai coltissimi
carmi e al fiume del divino ingegno.
Se [aspira] ai canti e ai dolci ritmi, con i quali addolcisce i selvaggi
cuori, questo è il secondo figlio di Calliope.
Tu conserva a lungo un tanto nobile ornamento per le nostre terre,
o Cristo, affinché lui sia servo alla tua lode⁴⁰.

Mikołaj Rej è definito *in primis* come «splendore e onore del suolo Sarmatico», cioè di quello polacco. Nel corso del Cinquecento si fa infatti

³⁸ Il componimento è definito «dwuwiersz łaciński», un distico latino. Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 37.

³⁹ M. REJ, *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*, a c. di W. KURASZKIEWICZ, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971, vol. 7, parte I, p. 44. L'epigramma è firmato «An. Tr.» ed è collocato sotto il ritratto di Mikołaj Rej, all'interno della sua opera *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego* (per brevità *Wizerunek*) pubblicata per la prima volta nel 1558. La grafia è modernizzata secondo l'uso corrente. Litwornia riporta gli stessi quattro distici, ma con alcuni errori: oltre a qualche svista di punteggiatura, spiccano **honisque* in luogo di *honosque* al v. 2 e l'omissione di *hic* al v. 6 che guasta il pentametro. Cfr. A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., p. 197.

⁴⁰ Trad. mia.

sempre più comune, specie presso i poeti, l'utilizzo dei termini *Sarmacya*, *Sarmatowie* in luogo di *Polska*, *Polacy*⁴¹ (*Sarmata* era anche un probabile pseudonimo di Trzeciecki⁴²). Nel distico successivo, Rej viene direttamente equiparato all'Alighieri: *noster hic est Dantes*, egli è il Dante dei polacchi, perché come Dante si è imposto all'attenzione del suo pubblico da autentico creatore, un "padre" della letteratura nazionale in lingua volgare. Se Dante corrisponde a Orfeo, Rej è suo fratello ed entrambi sono figli della musa Calliope. Questa analogia sta a testimoniare che negli ambienti colti, all'epoca di Trzeciecki, si aveva di Dante una conoscenza bastevole a istituire il parallelismo, cioè che non c'era solo familiarità col genio poetico dell'autore della *Commedia*, o con la trama del suo capolavoro, ma anche col significato che opera e autore avevano per gli italiani. Il successo della *Commedia* dimostrava che una letteratura in grado di competere con i classici poteva essere composta anche in volgare, non per forza in latino, lingua in cui peraltro le menti più eccelse dell'antichità avevano già espresso l'indicibile. Il potenziale ancora dormiente, vergine, del volgare aveva costituito invece una sfida per Dante e la costituiva nel Cinquecento per Rej.

Litwornia avanza il sospetto, condiviso da Salwa⁴³, che nell'omaggio di Trzeciecki si debba individuare una critica nascosta all'autore del *Wizerunek*. Un'interpretazione diffusa tra gli studiosi, compreso Preisner, è che l'accostamento di Rej a Dante sia stato motivato non solo dal ruolo svolto dai due scrittori presso i rispettivi popoli, ma anche da alcuni punti in comune delle loro opere: il *Wizerunek* è un «racconto sull'inferno e sul paradiso»⁴⁴, un «poema allegorico basato sul motivo del pellegrinaggio dei dodici saggi alla ricerca della verità sulla vita»⁴⁵, reso però «in uno stile fortemente scolastico»⁴⁶. Il problema è che più di un secolo e mezzo lo separa dalla *Commedia*. Quella stessa atmosfera allegorica e quei temi esistenziali, che in Dante apparivano attuali e complessi, risultano

⁴¹ Vd. F. SULIMIERSKI, B. CHLEBOWSKI, W. WALEWSKI, *ad vocem* *Sarmacya*, in *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Varsavia, DiG in collaborazione con Polskie Towarzystwo Heraldyczne, 1995.

⁴² G. GÖMÖRI, *Cochanoviana in Foreign Libraries*, in «The Polish Review», vol. XLVII, n. 4 (2002), p. 408.

⁴³ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., p. 189.

⁴⁴ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., p. 37.

⁴⁵ A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., p. 198.

⁴⁶ *Ibidem*.

inesorabilmente anacronistici in Rej. Litwornia afferma, insieme a Backvis, che Trzeczieski, sincero nella sua venerazione per il Dante sarmatico, non poteva non avvertire tali anacronismi⁴⁷.

2.4. *Wiersz iego zwięzły*⁴⁸

A partire più o meno da Trzeczieski, e fino alla fine del Settecento, di Dante si avranno menzioni sparute e poco significative. Preisner passa in rassegna piuttosto nel dettaglio alcuni nomi che altri studi di carattere più succinto, come quello di Woś⁴⁹, elencano solamente: Sarbiewski, Herbut, Lubomirski, Czartoryski, Trembecki. Su due di queste citazioni è bene soffermarsi con maggiore cura.

La prima riguarda Fausto Sozzini, o Socino, teologo italiano che visse per quasi venticinque anni in Polonia, ricoprendo il ruolo di guida del ramo unitariano della Chiesa riformata dei Fratelli Polacchi o “ariani” (*Ecclesia minor*). Sozzini nel 1611 fa stampare a Raków, presso Sandomierz, la propria opera *De Sacrae Scripturae Auctoritate Libellus*, in cui cita i versi 88-111 del canto XXIV del *Paradiso* (il dialogo con San Pietro sulla fede) a sostegno di certe sue affermazioni teologiche vicine alle posizioni antitrinitarie dei Fratelli Polacchi⁵⁰. I versi sono riportati sia in originale che in traduzione latina e mai prima d’allora un estratto della *Commedia* era stato tradotto in latino – né tantomeno dato alle stampe – in territorio polacco. Questo doppio primato è giustamente messo in evidenza sia da Woś⁵¹ che da Preisner⁵².

La seconda notevole menzione, anch’essa un saggio di traduzione, ci viene offerta intorno al 1800 dal poeta Ignacy Krasicki: egli inserisce nel suo trattato *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [*Sulla poesia e sui poeti*], in cui tratta di retorica e di storia letteraria, i versi 1-12 del canto I del *Paradiso*,

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ «Il suo verso conciso».

⁴⁹ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 308.

⁵⁰ Vd. D. CANTIMORI, *ad vocem* Socini, Lelio e Fausto, in *Enciclopedia Italiana...* cit.; J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 308; W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., pp. 21 e 38.

⁵¹ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 308.

⁵² W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., pp. 21 e 38.

traducendoli in polacco: un tentativo che risulta senza precedenti⁵³. A ciò l'autore aggiunge un giudizio critico che pare compendiare l'opinione dell'intero XVIII secolo in merito alla *Commedia* di Dante⁵⁴: «Il suo verso conciso, il pensiero sublime, infonde tetraggine e spaventa e intristisce il lettore dal sentimento troppo suggestionabile»⁵⁵.

Preisner, riportando questo stesso breve brano, sottolinea come l'opera di Krasicki rappresenti un punto di svolta nella storia della dantologia polacca, della quale anzi, grazie alla visibilità offerta a Dante e alla *Commedia*, costituirebbe l'autentico inizio: le tre cantiche in lingua volgare catturano finalmente l'attenzione dei polacchi anche al di fuori degli ambienti letterari cosiddetti d'*élite*⁵⁶. Tuttavia – ed è l'osservazione più importante in questa sede – non c'è ancora niente di polacco in questo Dante settecentesco, così come non c'era nel Dante seicentesco del Sozzini, né in quello cinquecentesco di Trzeczieski, né in quello quattrocentesco di Długosz o di Włodkowic. Da tutti questi autori e da diversi altri, Dante è nominato in citazioni sparse e riferimenti casuali, e dunque non emerge una linea coerente di interpretazione. Concreti ostacoli linguistici o relativi alla problematicità del suo pensiero politico limitano la fruizione dei suoi scritti in Polonia per secoli e quando, infine, una certa conoscenza della *Commedia* comincia a diffondersi, le opinioni critiche a riguardo sono ambivalenti. Certo è che, a partire soprattutto da Krasicki, si constata un proliferare di studi sempre più sostanziosi sull'Alighieri e sulla sua opera, e sempre più audaci si fanno i tentativi di approntarne delle versioni (anche solo parziali) in lingua polacca⁵⁷. La grande infatuazione per Dante destinata di lì a pochi anni a imporsi su scala nazionale sta gettando in questo intenso ribollire le proprie fondamenta.

⁵³ *Ivi*, p. 43.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Wiersz jego zwięzły, myśl wzniosła, ponurością tchnie i czytającego zbyt tkliwem uczuciem przeraża i smuci». Cfr. I. KRASICKI, *Dziela*, a c. di F. DMOCHOWSKI, Varsavia 1803, pp. 254-256 [trad. mia].

⁵⁶ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., p. 44.

⁵⁷ *Ibidem*.

PARTE SECONDA

1. Il Romanticismo polacco

1.1. *Sceny dantejskie*⁵⁸

Non si può sperare di comprendere fino in fondo l'importanza che la figura di Dante investe per i polacchi nel corso dell'Ottocento senza prima rivolgersi alle vicende storiche che marcano la fine del secolo precedente: il triplo smembramento della Polonia, avvenuto dal 1772 al 1795 tra Russia, Prussia e Austria, le quali si spartiscono il Paese cancellandolo dalla cartografia politica europea fino alla fine della Prima guerra mondiale. Si individua in questa fase una tendenza che resterà caratteristica dei futuri tentativi di dominazione straniera sulla Polonia: il tentativo di estinguere il sentimento patriottico e la stessa identità nazionale dei polacchi al fine di fiaccarne la resistenza, indebolirne lo spirito. A queste operazioni distruttive e subdole il popolo polacco ha reagito con rigore incrollabile: non solo nessuno degli invasori ha mai raggiunto l'effetto desiderato, ma siffatti precedenti hanno consolidato un'immagine della Polonia impregnata di consapevolezza del martirio, che avrebbe a sua volta permeato di sé la sensibilità degli artisti e la loro produzione.

Presso i polacchi, esuli e patrioti, si verifica una congiuntura fatale tra i fatti di fine Settecento e l'affermarsi in tutta Europa della grande corrente romantica. Al razionalismo di stampo illuminista inizia ad opporsi una fertile rivalutazione delle specificità individuali dell'uomo, cioè di quel *soggetto* che ha abbandonato ogni fiducia nella pretesa scientifica di comprendere *oggettivamente* la realtà circostante grazie agli acuti mezzi della ragione. Il *soggetto* resta disarmato e confuso di fronte ai propri turbamenti e non

⁵⁸ «Scene dantesche».

può che lasciarsene rapire: nella seduzione di tutto ciò che è impenetrabile, nel desiderio perennemente frustrato di un contatto con l'Assoluto risiede l'essenza più pura della *Sehnsucht*. Ampliando la prospettiva d'osservazione del fenomeno, ci si accorge di come l'entusiasmo per le individualità del *soggetto*-uomo si possa trasferire senza scosse su una scala più ampia, poiché il Romanticismo incoraggia il risveglio di un interesse del tutto inedito per la storia dei popoli, le loro radici, il loro folklore e la loro identità: proprio quella che la dominazione straniera stava cercando di reprimere nel territorio che pochi decenni prima era polacco. Il nuovo "nazionalismo" si oppone direttamente all'universalismo illuminista secondo un *pattern* dialettico che vede la maggioranza delle caratteristiche del nuovo clima culturale svilupparsi in diretta e consapevole opposizione a quelle del periodo precedente. La riscoperta romantica del Medioevo conferma la validità di questo modello: l'Illuminismo aveva condannato senza esitazione l'età di Dante e del trionfo del papato, stigmatizzandone la società, la religiosità, la cultura; per contro, il Romanticismo la riabilita e ne subisce il fascino. Si diffonde una tendenza a raffigurare il Medioevo come quell'era autentica, immersa nelle nebbie del mito, che aveva visto scaturire nei popoli europei la coscienza (o la volontà) di appartenere a unità sociopolitiche etnicamente determinate, i cui confini e prerogative venivano messi in risalto dalla progressiva diversificazione delle lingue neolatine e dalla perdita di prestigio della compagine imperiale. Questa nuova sensibilità si compendia nella passione per lo studio delle forme di letteratura popolare più diffuse in Europa, dalla fiaba alla poesia omerica.

Ben si intuisce quale deve essere stato il significato profondo della fioritura dell'interesse per Dante presso i polacchi a partire dagli inizi dell'Ottocento. Preisner ne fa un sunto all'interno del suo studio bibliografico *Dante i jego dzieła w Polsce*:

Entriamo nel periodo del Romanticismo polacco, quando Dante diventa per i poeti [...] guida, maestro e modello da cui trarre ispirazione, quando i concetti danteschi, stilistici e contenutistici, vengono da loro ripresi, assimilati e adattati alle proprie idee artistiche in connessione con il tragico destino della nazione. Ha luogo in questo periodo la vera e propria ricezione di Dante in Polonia⁵⁹.

⁵⁹ «Wkraczamy w okres polskiego romantyzmu, kiedy Dante staje się dla poetów [...] drogowskazem, mistrzem i wzorem, z którego czerpią oni natchnienie, kiedy dantejskie koncepcje artystyczne i treściowe są przez nich przejmowane, przetrawiane i dostosowywane do własnych pomysłów twórczych w związku z tragicznymi losami narodu. Dokonuje się w tym okresie właściwa recepcja Dantego w Polsce». Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., p. 45 [trad. mia].

Non basta l'interesse per il Medioevo a giustificare la grandezza del ruolo di cui Dante, il poeta e l'uomo del Medioevo per antonomasia, viene investito all'unanimità dai romantici polacchi. Essi dialogano con la sua figura, capace di incoraggiamento e di conforto: come loro e prima di loro Dante è stato esule e patriota, e la sua vicenda terrena assurge a un eroico titanismo laddove egli

è interprete e personificazione di tutti gli immani conflitti della sua epoca: dei conflitti interni dei Comuni straziati dalle lotte civili, dei conflitti che vedono contrapposte la vigorosa società cittadina e l'idea imperiale romana; aspirazione ad una rigenerazione del mondo secondo le linee direttrici implicite nella struttura del poema⁶⁰.

La partigianeria del Dante dei romantici non ha più niente a che vedere con l'idea che se n'era fatto Włodkowiec nel Quattrocento. Il *Dantes gibelinus* del *Tractatus de potestate papae* è diventato per gli intellettuali polacchi del XVIII secolo «guida, maestro e modello»: quasi un vate. Secondo Luigi Marinelli non v'è dubbio che

se pure il dantismo non rappresenta che un capitolo di quel macrofenomeno (linguistico, culturale, artistico, letterario) fondamentale per tutta la storia polacca fin dai suoi inizi che va sotto il nome di "italianismo", allo stesso tempo, almeno a partire dal Romanticismo in poi, la cultura letteraria polacca pare non poter fare a meno di Dante come un fatto "proprio", quasi a prescindere dalla sua origine italiana⁶¹.

Si parla qui di un Dante *polacco*, così vicino da poterlo vedere e toccare, avvezzo al dolore dell'esilio e al conflitto come sabotaggio dell'ordine a fatica conquistato dallo Stato. Questo Dante, o meglio, la passione che si nutre nei suoi confronti, è una declinazione di quel medesimo "italianismo" di cui già si è trattato; ma stavolta non si tratta di mera moda. In questa specifica temperie, il bisogno condiviso da scrittori, artisti e pensatori polacchi di *appoggiarsi* a Dante è reale, quasi fosse possibile esorcizzare la realtà della Polonia dilaniata dallo straniero attraverso la lettura, lo studio e l'analisi dell'opera del poeta (soprattutto della *Commedia* e della *Vita Nuova*). In particolare, Woś sottolinea:

Considerando questa situazione, e in relazione alla lettura del poema dantesco, viene operata dai romantici polacchi una contaminazione, per cui gli orrori dell'*Inferno* vengono visti come attuantesi nella loro terra martoriata⁶².

⁶⁰ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 309.

⁶¹ L. MARINELLI, *Epica e etica...* cit., p. 254.

⁶² J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 310.

Ora: non c'è di per sé particolare originalità nella funzione consolatoria attribuita a Dante, «antesignano dei poeti perseguitati»⁶³, da parte dei patrioti costretti all'esilio, né tantomeno nell'immedesimazione di questi nella sua figura. Dal fuoriuscittismo italiano i dantismi francese e inglese attingono linfa vitale nel corso di tutto l'Ottocento, favorendo in tal senso un recupero patriottico e politico del testo della *Commedia* nonché la fioritura di audaci reinterpretazioni dell'opera dantesca – una fra tutte il *Comento analitico* di Gabriele Rossetti⁶⁴. È nel martirologio nazionale, tuttavia, che si evidenziano le particolarità del dantismo polacco, al confronto con il resto d'Europa. Laddove gli esuli italiani commiseravano la patria lontana (ma pur sempre presente e viva) sorbendo il tè, leggendo poesia e raccontando di sé agli amici⁶⁵, il tema del martirio della Polonia, sulla quale si infierisce fino a trasformarne i paesaggi e incenerirne le città, facendone l'Inferno in terra, diventa un *leitmotiv* che perdura fino al Novecento, vivificato dalla tragedia della Seconda guerra mondiale. E non è detto che fossero solo gli intellettuali a percepire il parallelismo tra l'*Inferno* inventato e quello vero: se ne ritrovano tracce perfino nel parlato comune, come nel nesso fraseologico *sceny dantejskie*, che fa riferimento perlopiù a visioni caotiche di folla orrendamente assiepata⁶⁶.

1.2. *Właściwa recepcja*⁶⁷

Walerian Preisner afferma che nel periodo romantico si ha per la prima volta un'effettiva ricezione di Dante in Polonia⁶⁸. Questo perché, come detto in precedenza, il contributo di Ignacy Krasicki si può far convenzionalmente coincidere con l'inizio della dantologia polacca.

⁶³ W. SPAGGIARI, *La Commedia in Francia tra Sette e Ottocento: il ruolo degli esuli, ne Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a c. di J. SZYMANOWSKA e I. NAPIÓRKOWSKA, Vicchio, LoGisma editore, 2017, p. 49. L'autore stesso rimanda, per una panoramica più completa della situazione e per il corredo bibliografico, a W. SPAGGIARI, *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, Led, 2015, pp. 211-231.

⁶⁴ Umberto Eco e Jonathan Culler dibattono sulla natura dell'esegesi rossettiana, che può essere considerata sia sovra- che sottointerpretativa. Vd. U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2004.

⁶⁵ W. SPAGGIARI, *Geografie letterarie...* cit., p. 212.

⁶⁶ L. MARINELLI, *Epica e etica...* cit., p. 256.

⁶⁷ «Una vera e propria ricezione».

⁶⁸ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., p. 45.

Tra i primi a menzionare Dante tra il 1820 e il 1830 ci sono Kazimierz Brodziński, che definisce l'Alighieri «patriarca di tutta la poesia cristiana», e Maurycy Mochnacki, che segnala il ruolo svolto da Dante nel favorire lo sviluppo in senso letterario della lingua italiana, già includendo tra l'altro l'autore della *Commedia* tra quei poeti che a suo dire rappresentavano dei modelli per gli scrittori romantici⁶⁹. Si nota subito una divergenza rispetto al parere di Krasicki: i versi danteschi non “spaventano”, non “intristiscono” più. L'assimilazione di Dante, della sua opera e del suo pensiero all'interno della cultura romantica polacca è in corso. Aggiunge Michał Wiszniewski, professore dell'Università Jagellonica, negli anni '30 dell'Ottocento:

Volendo cancellare l'immagine mentale di questo poeta dei mondi invisibili, è necessario concedere una lunga pausa all'intelletto, che non riesce immediatamente a distaccarsi dal mondo incantato creato dal poeta⁷⁰.

E ancora: «Una fredda analisi di una così bell'opera d'immaginazione sarebbe una profanazione della poesia»⁷¹.

Vent'anni più tardi esce la prima monografia polacca su Dante: si tratta di un saggio di una quarantina di pagine redatto da Julian Klaczko, scrittore e poeta di famiglia ebrea, che da Parigi continua a inviare contributi alle riviste del suo Paese. In questo suo breve studio Klaczko mette in evidenza una caratteristica particolare dell'Alighieri, e cioè l'aver vissuto in un'epoca di transizione, a cavallo tra il Medioevo e la modernità; caratteristica che gli ha consentito di indagare il suo presente con sguardo perspicace e lucido, per poi filtrarlo attraverso il proprio genio e riversarlo nella propria arte⁷². Nel 1854 Klaczko pubblica un altro saggio dedicato a Dante, inizialmente in lingua francese, poi tradotto anche in polacco, dal titolo *Dante et la critique moderne*. In questo secondo contributo egli polemizza in particolare con i tedeschi Karl Witte e Franz Xaver Wegele: dei due, soprattutto il primo, insigne dantista, aveva elaborato la teoria interpretativa cosiddetta della “trilogia dantesca”, secondo cui *Vita Nuova*, *Convivio* e *Commedia*

⁶⁹ *Ivi*, p. 46.

⁷⁰ «Chcąc skreślić obraz umysłu tego poety światów niewidzialnych, potrzeba dać długi spoczynek rozumowi, który od razu nie może wylecieć z tego zaczarowanego świata, który poeta stworzył». *Ivi*, p. 47 [trad. mia].

⁷¹ «Zimny rozbiór tak pięknego imaginacji utworu zdaje się świętokradztwem poezji». *Ibidem* [trad. mia].

⁷² *Ivi*, p. 50.

costituirebbero tre fasi distinte in cui si articola e si compie il pensiero dell'Alighieri. In opposizione a questa rilettura, Klaczko argomenta con

la dimostrazione che Dante è poeta di ogni tempo, il rigetto delle grandi e nebbiose speculazioni filosofiche, e un approccio diretto e concreto alle questioni dantesche⁷³.

Il saggio *Dante et la critique moderne*, oltre al valore prettamente esegetico, ha un merito in più: l'esportazione della dantologia polacca, che debutta sulla scena internazionale. L'esordio ha l'effetto immediato di imprimere nuovi stimoli a una discussione che ferveva già nei circoli intellettuali europei, favorendo ulteriori sviluppi⁷⁴.

L'evoluzione del concetto che di Dante si aveva in Polonia appare insomma palese, nonché sorprendente per la sua rapidità. Le parziali, scettiche opinioni degli scrittori dal Quattrocento al Settecento sono lontanissime. La libera appropriazione di Dante da parte degli intellettuali romantici polacchi avrà un lungo, fertile corso nei secoli successivi; tuttavia, al contrario di ciò che si potrebbe pensare, questo rapporto così intenso raramente dà origine a citazioni esplicite. Potrebbe essere il caso di allargare al dantismo romantico l'attribuzione di quello stesso carattere "carsico" che Pietro Cataldi associa alla presenza dell'Alighieri nella poesia novecentesca:

Dante è [...] un modello classico proprio per la sua capacità di agire anche senza espliciti richiami puntuali, senza spie vistose o di superficie; di agire dal fondo delle strutture discorsive dell'immaginario⁷⁵.

Zofia Szmydtowa, nel breve saggio *Dante and Polish Romanticism*, prende nota della stranezza:

I romantici polacchi leggevano Dante in originale; e alcuni di loro [...] tradussero parti della *Divina Commedia*. Ci si aspetterebbe, quindi, che alcune reminiscenze dantesche ricorrono naturalmente nelle loro opere, ma le cercheremmo perlopiù invano⁷⁶.

⁷³ «To wskazanie, że Dante jest poetą wszystkich czasów oraz odrzucenie wszelkich mglistych spekulacji filozoficznych oraz podejście do zagadnień dantejskich w sposób rzeczowy». *Ibidem* [trad. mia].

⁷⁴ *Ivi*, p. 51.

⁷⁵ P. CATALDI, *Dante in Ungaretti e in Montale*, in «La funzione Dante e i paradigmi della modernità», Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, Pisa, ETS, 2015, p. 121.

⁷⁶ «The Polish romantics read Dante in the original; and some of them [...] translated portions of the Divine Comedy. It would therefore seem, that some Dantesque reminiscences

Alcune pagine più avanti, la studiosa riprende e approfondisce il discorso:

La letteratura polacca è stata influenzata soprattutto dalle idee, poi dall'atmosfera e dagli accostamenti di colori nel poema di Dante. La sensibilità alla forma è notevole nell'opera di Mickiewicz. Słowacki era più pronto a reagire a colori e luci. Lo stesso, in minor misura, era vero anche di Krasiński. Tutti loro privilegiavano le scene dal significato simbolico. Krasiński e Norwid diedero priorità ai ragionamenti astratti, meditando su argomenti teologici e contemplando i misteri dell'esistenza umana⁷⁷.

Di Mickiewicz, Słowacki, Krasiński e Norwid, i più celebrati scrittori del Romanticismo polacco, si parlerà più approfonditamente nei capitoli che seguono, poiché «l'influenza di Dante si esercitò in molteplici direzioni, dimostrandosi oltremodo importante per ognuno di loro»⁷⁸.

should naturally occur in their original work, but, in fact, we look for them largely in vain». Cfr. Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism*, in «The Slavonic and East European Review», vol. VIII, n° 23 (dicembre 1929), p. 292 [trad. mia].

⁷⁷ «Polish literature was affected above all by the ideas, and also by the atmosphere and colour-schemes in Dante's poem. Sensibility to form was remarkable in Mickiewicz's work. Słowacki was quicker to react to light and colour. The same, though to a lesser degree, was also true of Krasiński. Favoured by all of them were scenes of symbolic meaning. Krasiński and Norwid gave priority to abstract reasonings, meditating upon theological arguments and contemplating the mysteries of human existence». *Ivi*, p. 304 [trad. mia].

⁷⁸ «The influence of Dante was exercised in several directions and in all of them it proved far from unimportant». *Ibidem* [trad. mia].

2. Adam Mickiewicz, la *Commedia* e il martirologio nazionale

2.1. *Dantomania*⁷⁹

Lo studio di Zygmunt Sitnicki su *Mickiewicz e Dante* sembra quasi contraddire le conclusioni di Szmydtowa per quanto concerne i rimandi danteschi nei *Dziady* e non solo⁸⁰. Il saggio propone infatti un'analisi delle opere maggiori di Adam Mickiewicz, individuando un gran numero di corrispondenze, soprattutto tematiche, con alcuni passi della *Commedia*. Tuttavia, è importante notare che non si tratta mai di citazioni esplicite, ma piuttosto di reminiscenze, come se Dante si muovesse tra i versi di Mickiewicz alla stregua di un tranquillo fiume sotterraneo, affiorando solo occasionalmente in superficie. Szmydtowa stessa ammette inoltre che una certa influenza dantesca è avvertibile non solo nei temi, ma anche nelle immagini e nello stile di Mickiewicz⁸¹; una realtà le cui cause strutturali non sono difficili da determinare. Scrive per esempio Woś:

Una coincidenza singolare di destini si deve notare nella vita di Dante e di Mickiewicz: ambedue esuli, ambedue condannati a un vagabondaggio continuo, parimenti bramosi di rivedere la patria, ma destinati a non farvi più ritorno⁸².

⁷⁹ La «dantemania».

⁸⁰ Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 38, 1948, pp. 335-373.

⁸¹ «Generally, the influence of Dante's poem may also to a certain extent account sometimes for the final shape which the ideas of Mickiewicz took in his drama and for the colouring of its scenes». Cfr. Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 293.

⁸² J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 310.

Nel 1824 il poeta polacco conobbe infatti l'esilio dopo che la polizia di Vilnius aveva scoperto l'esistenza di due società segrete, cosiddette dei Filomati e dei Filareti, i cui adepti indulgevano in esercizi letterari ed eruditi senza precludersi finalità patriottiche, e alle quali Mickiewicz era connesso fin dagli anni universitari. L'inquieto girovagare che ne derivò avrebbe caratterizzato tutto il resto della sua vita: inizialmente deportato in Russia, soggiornò a San Pietroburgo, Mosca, Roma, Dresda e Parigi. Non sarebbe più tornato a rivedere la patria, nemmeno durante i fatti del '30-'31, quando si presentò troppo tardi per sostenere la rivolta di novembre e non poté fare altro che unirsi all'ondata di fuoriusciti polacchi che lasciavano il Paese in conseguenza della disfatta. Nel corso degli anni il poeta in esilio s'impose sempre di più come guida spirituale degli emigrati polacchi e perseguire il perfezionamento morale diventò la sua occupazione prediletta.

Ad avvicinarlo inizialmente a Dante non fu però la «coincidenza singolare di destini», che senza dubbio c'è, ma arriva dopo. Nel 1822 Mickiewicz pubblica a Vilnius la sua prima raccolta di *Poesie*, un avvenimento che si potrebbe far coincidere a posteriori con l'inizio stesso del Romanticismo polacco⁸³. Nella *Prefazione* al volume, l'autore crede di poter ripartire tutta la letteratura poetica europea in "classica" e "romantica" e a un certo punto del suo discorso nomina Dante:

Da un lato l'Iliade sta accanto all'Enriade, gli inni in onore degli eroi olimpici con le odi dei Francesi: alla posterità, al tempo e così via; dall'altro lato, "Heldenbuch" e i "Nibelunghi" incontrano la *Divina Commedia di Dante* e i Canti di Schiller⁸⁴.

Mickiewicz inserisce insomma la *Commedia* tra le opere romantiche, poiché per lui la sostanza stessa della poesia romantica risiede nel suo essere interamente pervasa dallo «spirito del tempo», dal «modo di pensare e di emozionarsi dei popoli nell'età di mezzo»⁸⁵. In tal senso la *Commedia*, genuino compendio della sensibilità medievale, è il più romantico dei poemi romantici. Si tratta di un dettaglio particolarmente significativo se si considerano anche la *germanomania* (Schiller, Goethe) e la *brytanomania* (Byron, Scott)

⁸³ J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 309.

⁸⁴ «Wtenczas z jednej strony Iliada staje obok Henryady, hymny na cześć bohaterów olimpijskich, przy odach Francuzów: do potomności, do czasu itp.; na drugiej zaś stronie „Heldenbuch” i „Nibelungen” spotykają się z *Boską Komedją Danta* i Pieśniami Szyllera». Corsivo, virgolette o loro assenza sono riportati come in W. PREISNER, *Dante i jego dzieła...* cit., p. 46 [trad. mia].

⁸⁵ Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante...* cit., p. 336.

del poeta, che egli stesso cita in una lettera del '22 e alle quali Zygmunt Sitnicki ritiene ragionevole affiancare una plausibile *dantomania*⁸⁶. In effetti, la lettura di Dante (in lingua originale!) sembra aver avuto un ruolo decisivo, o comunque di certo non secondario a quello degli autori inglesi e tedeschi menzionati, nella formazione romantica di Mickiewicz. Questo consentirebbe di pensare all'Alighieri come a una sorta di "padrino" del Romanticismo polacco⁸⁷.

L'impegno e la passione di Mickiewicz lo spingono anche a tentare l'impresa della traduzione: nel 1829 esce una nuova edizione delle *Poesie*, che accoglie alcuni frammenti dei canti III, XXXII e XXXIII dell'*Inferno*. Il titolo è *Ugolino. Estratto dalla Divina Commedia* e la traduzione è data in endecasillabi, scelta dovuta probabilmente al desiderio di mantenersi quanto più possibile fedele all'originale⁸⁸. A questo proposito si riporta il commento di Woś:

La grande bellezza di questa traduzione, la sua fedeltà al testo, che non si traduce in una banalizzazione del medesimo ma ne conserva l'altezza poetica, ci fanno rimpiangere che il Mickiewicz, grande poeta egli stesso e conoscitore della lingua italiana e dell'Italia, non si sia impegnato a darci una versione integrale del poema⁸⁹.

2.2. *Czyscowe duszeczki*⁹⁰

Di tutti i lavori di Mickiewicz, come nota Szmydtowa⁹¹, quello che contiene le tracce dantesche più evidenti è l'opera lirico-drammatica conosciuta in Italia come *Gli Avi*, in originale *Dziady*. Le cinque parti che la costituiscono

⁸⁶ *Ivi*, p. 373.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Nella versificazione polacca, alla popolarità dell'endecasillabo si affianca quella del *trzynastozgłoskowiec*, il verso di tredici sillabe caratterizzato da una cesura dopo la settima sillaba (7+6). È considerato il verso più tipico della poesia polacca, corrispettivo formale e funzionale dell'alessandrino francese, e Mickiewicz lo utilizza nella maggior parte delle sue opere poetiche. Vd. F. SIEDLECKI, *Studia z metryki polskiej. Cz. 1, Metr sylabiczny a inne polskie systemy metryczne*, in *Z Zagadnień Poetyki*, vol. 4, Vilnius 1937, pp. 23, 44-45, 66-69, 102-103.

⁸⁹ W. Woś, *Sulla fortuna di Dante...* cit., p. 310.

⁹⁰ «Piccole anime purganti».

⁹¹ Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 292.

sono state composte in ordine sparso, a distanza anche di molti anni l'una dall'altra, ma mentre secondo Szmydtowa un'effettiva influenza di Dante è riscontrabile solo nella parte III, Sitnicki porta avanti un'analisi attenta anche delle altre, scoprendo motivi e reminiscenze che pur senza fare esplicitamente riferimento alla *Commedia* rivelano quanto l'autore ne fosse stato ispirato e suggestionato.

Per cominciare, la parte seconda dei *Dziady*, cioè la prima in ordine di stesura (1820)⁹², è stata commentata da Józef Tretiak, il quale per primo si rese conto delle analogie che intercorrono tra l'*Inferno* di Dante e il dramma mickiewicziano⁹³. Si tratterebbe quasi di

una Divina Commedia in miniatura, con la differenza che qui non sono i vivi a passare nel mondo dei morti, ma i morti a venire dai vivi⁹⁴.

È quasi certo, tuttavia, che Mickiewicz non avesse intenzione di citare apertamente l'Alighieri in questa fase. Tra le inquiete apparizioni di *Dziady* parte II, evocate da un gruppo di contadini lituani, si ritrovano diversi riferimenti danteschi, ma presentati in maniera disordinata, spesso incoerente, che non lascia individuare alcun *pattern* riconoscibile:

– I fantasmi dei due fratelli, Józio e Rózia, non possono accedere al paradiso, poiché per tutta la vita non hanno sperimentato alcun dispiacere e «per ordine di Dio, chi non ha conosciuto l'amarezza neanche una volta, non riceverà dolcezza in cielo»⁹⁵. È una situazione «sospesa», simile a quella delle anime che in Dante risiedono nel Limbo – ma non c'è completa sovrapposizione.

– Lo spirito dell'uomo tormentato dallo stormo di uccelli notturni è il più dantesco di tutti, specialmente nell'accurato contrappasso da cui è caratterizzata la sua punizione: il malvagio signore, che in vita mai aveva avuto pietà per i mendicanti, è condannato dopo la morte a patire la fame in eterno, poiché i corvi e i gufi che lo circondano gli portano continuamente via il cibo. Ai lamenti del dannato gli uccelli rispondono rammentandogli le proprie vicende, in quanto sono loro le anime di quei poveri

⁹² Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante...* cit., p. 336.

⁹³ K.A.P. ZBIERAŃSKA, *Dante in Poland: A Retrospect*, in «The Polish Review», vol. XI, n° 3, 1966, p. 59.

⁹⁴ «[...] Jakby Komedia Boska w miniaturze, z tą główną różnicą, że tu nie żywi kroczą w świat umarłych, ale umarli przybywają do żywych». Cfr. J. TRETIAK, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie*, Lwów 1884, vol. III, p. 49 [trad. mia].

⁹⁵ A. MICKIEWICZ, *Dziady, część II*, vv. 111 e 112 [trad. mia].

affamati a cui il malvagio signore rifiutò l'elemosina, lasciando che morissero d'inedia. Nel ritornello intonato dal coro degli uccelli si palesa un noto motivo dantesco:

Non hai conosciuto pietà, signore,
 [...] e noi non conosciamo pietà!
 Facciamo a pezzi il cibo,
 E quando non ci sarà più cibo
 Facciamo a pezzi il corpo,
 che le ossa brillino nude!⁹⁶

L'intero passaggio si presenta insomma come una rielaborazione letteraria dell'episodio, caro a Mickiewicz, di Ruggieri e del conte Ugolino: chi è stato lasciato a morire di fame s'incarna nello strumento punitivo, e la punizione è rappresentata dall'atto di divorare il carnefice. Se si tiene conto che pochi anni dopo Mickiewicz avrebbe intitolato proprio a Ugolino la sua raccolta di frammenti tradotti della *Commedia*, si comprende quanto fosse rimasto colpito dal passo che lo vede protagonista.

– L'anima di Zosia, una giovane colpevole di aver sempre vissuto con noncuranza e di non aver mai ricambiato l'amore di nessuno, è bloccata tra cielo e terra, trascinata senza posa da un vento implacabile. Questa punizione sembra alludere a quella di Francesca da Rimini nel secondo cerchio dell'*Inferno*⁹⁷, ma la somiglianza finisce qui: la condotta di Zosia da viva è stata l'opposto di quella di un lussurioso, sembrerebbe piuttosto avvicinarla alla condizione dell'ignavia, per il suo rifiuto di scegliere (un amante) o anche solo di affrontare gli affanni del mondo reale. Neanche con gli ignavi c'è tuttavia una corrispondenza perfetta, perché Zosia non è tormentata da sofferenza alcuna e la sua punizione sembra consistere perlopiù in un immenso senso di solitudine e di noia metafisica. Si potrebbe quasi accostare anche lei alle anime del Limbo dantesco, con il loro «duol senza martiri».

È il caso di soffermarsi anche sull'invocazione che Guślarz, l'eroe principale di questa parte del dramma, rivolge alle "anime purgatoriali" affinché

⁹⁶ «Nie znałeś litości, panie!/Hej, sowy, puhacze, kruki,/I my nie znajmy litości!/Szar-pajmy jadło na sztuki;/A kiedy jadła nie stanie,/Szar-pajmy ciało na sztuki,/Niechaj nagie świecą kości!». *Ivi*, vv. 314-319 [trad. mia].

⁹⁷ Si confronti quel «fiato» dantesco che «li spiriti mali/di qua, di là, di giù, di su li mena» (*Inferno*, canto V, vv. 42 e 43) con il vento che «pędzi w górę, w dół, z ukosa» 'corre in su, in giù, di lato'. Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dziady, część II*, v. 452.

si presentino presso i vivi, secondo la tradizione commemorativa, tipicamente slava, degli antenati defunti (i *Dziady*⁹⁸, per l'appunto):

Piccole anime purganti!
 In ogni parte del mondo:
 Sia che bruci nel catrame,
 Sia che geli in fondo a un fiume,
 Sia che per più grave pena,
 impiantata in duro legno,
 morsa in forno dalle fiamme,
 fischi e pianga amaramente:
 ognuna in fretta si raggruppi!
 Che qui il gruppo si riunisca!
 Ecco, celebriamo i *Dziady*!⁹⁹

Ciascuna delle tre punizioni elencate sembra richiamare, per quanto vagamente, un castigo dantesco, infernale e non purgatorio: immersi nella pece bollente sono i barattieri di Malebolge (canto XXI); nel ghiaccio del Cocito giacciono in eterno i traditori (canti XXXII-XXXIV); le anime dei suicidi, trasformate in alberi, formano una macchia cespugliosa nel settimo cerchio (canto XIII). Come annota Sitnicki, profonde differenze intercorrono però tra Mickiewicz e Dante per quanto riguarda il sistema dei castighi e l'organizzazione tripartita dell'aldilà:

Infatti tutte le apparizioni che si verificano in *Dziady* parte II sono indicate chiaramente come "anime purgatoriali", senza escludere neanche lo spettro del malvagio signore, il quale dal canto suo afferma che vorrebbe piuttosto finire "all'inferno". Ne deriva che il purgatorio – contrariamente a Dante – è per Mickiewicz non solo un luogo di espiazione terrena, ma pure una sorta di fase di passaggio per le anime assegnate all'eterna dannazione infernale¹⁰⁰.

⁹⁸ In inglese, sia la festività che l'opera di Mickiewicz sono tradotte con "Forefathers' Eve".

⁹⁹ «Czyscowe duszeczki!/W jakiegokolwiek świata stronie:/Czyli która w smole płonie,/ Czyli marznie na dnie rzeczki,/Czyli, dla dotkliwszej kary,/W surowym wszczepiona drewnie,/Gdy ją w piecu gryzą żary,/I piszczy i płacze rzewnie:/Każda spieszcie do gromady!/ Gromada niech się tu zbierze!/Oto obchodzimy Dziady!». Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dziady, część II*, vv.13-26 [trad. mia].

¹⁰⁰ «Tak więc wszystkie zjawiska, występujące w II cz. „Dziadów“, uznane są wyraźnie za „czyscowe duszeczki“, nie wyłączając nawet widma złego pana, który ze swej strony wspomina, że chciałby prędzej dostać się „do piekła“. Wynika stąd, że czyściec – wbrew Dantemu – jest dla Mickiewicza nie tylko miejscem pokuty doczesnej, ale również jak gdyby etapem przejściowym dla dusz, skazanych na wieczne potępienie w piekle». Cfr. Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante...* cit., p. 341 [trad. mia].

Inoltre, la parola polacca *raj* per ‘paradiso’ è impiegata dal poeta romantico con un significato che l’avvicina in qualche modo più al Purgatorio dantesco (o a una sua versione più mite) che al Paradiso propriamente detto, per indicare il quale Mickiewicz utilizza il termine *niebo*, ‘cielo’.

2.3. *Czterdzieści i cztery*¹⁰¹

Continuando a seguire l’ordine di stesura, si tralasciano la quarta e la prima sezione dei *Dziady*, non troppo interessanti dal punto di vista delle reminiscenze dantesche¹⁰², e ci s’imbatte nella successiva: la parte III, composta nel 1832 e considerata la più riuscita di tutte¹⁰³. In *Dziady* parte III, Mickiewicz inserisce la sua prima (e sola?) citazione esplicita di Dante, e lo fa attraverso uno dei passaggi più enigmatici della letteratura polacca.

Dziady parte III è il prodotto del trauma del ’30-’31, la fallita insurrezione di novembre, che pure Mickiewicz non aveva vissuto in prima persona, ma di cui era stato tra i principali ispiratori. Questo dramma nazionale scaturisce da una temperie molto specifica: la parte migliore della Polonia, quel «fuoco interno» che «cento anni non raffrederanno»¹⁰⁴, è in carcere o in esilio. Le due figure del carcerato e dell’esule, come nota Andrea Ceccherelli, «compaiono avvolte in un’aura sacrale: carcerati ed esuli diventano martiri e pellegrini»¹⁰⁵, e questo spunto si può sviluppare fino alle conseguenze ultime del martirologio, senza però che l’arte (in senso crociano, e qui risiede la grandezza di Mickiewicz) ne risenta molto. Si riportano le parole di Ceccherelli, poiché pure a voler tentare non se ne troverebbero di migliori:

La Polonia Cristo delle Nazioni: questa l’idea iscritta nel dramma mickiewicziano. Il parallelismo sortisce da un lato un effetto consolatorio, dando a intendere che la Polonia risorgerà come Cristo è risorto; dall’altro racchiude un significato

¹⁰¹ «Quarantaquattro».

¹⁰² Per approfondimenti vd. Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante...* cit., pp. 342-355.

¹⁰³ «La terza parte dei *Dziady* dicemmo essere uno dei lavori più rimarcabili di Mickiewicz. Giorgio Sand disse esserne gli avvenimenti ed i caratteri posti e tracciati con una mano così ferma, da riconoscersi a prima vista l’emulo di Byron o di Göthe». Cfr. E. MONTAZIO, *Biografia di Adamo Mickiewicz*, ne «Il Mondo Contemporaneo», vol. III, Firenze 1842, p. 295.

¹⁰⁴ A. MICKIEWICZ, *Dziady, część III*, sc. VII, vv. 227-229 [trad. mia].

¹⁰⁵ A. CECCHERELLI, *L’immagine della nazione polacca in Dziady parte III di Adam Mickiewicz*, in «Lingue e Linguaggi», vol. V, 2011, p. 93.

messianico, attribuendo implicitamente alla Polonia una missione salvifica tra le nazioni. In entrambi i casi la lettura sacralizzante si presenta capace di fornire una giustificazione alla sofferenza, inserita – in quanto espiazione – in un superiore piano di salvezza, propria e altrui. La nazione polacca diviene in tal modo non solo martire, soggetto passivo della storia, ma anche redentrice, soggetto attivo; l’analogia con la passione di Cristo dona un significato universale al suo martirio, lo giustifica in quanto necessario alla redenzione dell’umanità¹⁰⁶.

La scena V di *Dziady* parte III è quella in cui, più che altrove, il processo di sacralizzazione della nazione polacca affiora in superficie, assumendo una coloritura mistica nella visione di padre Piotr. All’umile prete è concessa la grazia della rivelazione, la stessa che nella scena II, durante l’infuocato monologo noto come *Grande Improvvisazione*, era stata negata al novello Prometeo protagonista, il poeta Konrad. Dio tace ostinatamente di fronte alle accuse dell’eroe, che lo incolpa di non nutrire alcuna compassione per le sorti del popolo polacco; il Dio di Konrad non è più il Padre, ma lo Zar del mondo¹⁰⁷. Quello stesso Dio che rifiuta ogni confronto con il titanico bestemmiatore permette invece a padre Piotr d’intravedere squarci di futuro:

È sorto un tiranno – Erode! – Signore, la gioventù polacca	5
Consegnata tutta nelle mani di Erode.	
Cosa vedo? – strade lunghe e bianche che s’incrociano,	7
Lunghe strade – si fanno indistinguibili – tra i boschi, tra le nevi	
E tutte vanno a nord! Laggiù, laggiù, verso un paese lontano	9
Come fossero fiumi.	
Questa qui scorrendo va dritta alle porte di ferro;	11
Quella, come un torrente, è sparita tra le rocce, nelle grotte;	
Quella sfocia nel mare – Guarda! Per le strade s’affretta	13
Gran folla di vagoni; come nuvole spinte dal vento,	
e tutti vanno a nord.	15
Signore! I nostri figli,	
lì al nord – Signore, Signore!	17
È questo il loro fato? – è l’esilio!	
Li lascerai sterminare, giovinetti,	19
E distruggerai alfine il nostro popolo?	
Ma guarda! – quel bambino gli è sfuggito,	21
cresce, è il salvatore!	
Vedrà risorgere la nostra terra!	

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁷ A. MICKIEWICZ, *Dziady, część III*, sc. II, v. 314.

Di madre straniera, nelle vene gli scorre il sangue degli antichi eroi, 23
E il suo nome sarà quarantaquattro¹⁰⁸. 24

Il primo elemento notevole in questo passo è l'associazione del tiranno, cioè lo zar, alla figura di re Erode. Secondo il commento di Andrea Ceccherelli, si tratta quasi di «una moderna strage degli innocenti», anche perché «la giovane età dei perseguitati, chiamati spesso “bambini”, è un *leitmotiv* che ricorre in tutto il dramma»¹⁰⁹. Ceccherelli aggiunge subito dopo:

Il senso del traslato va oltre la semplice evocazione di una persecuzione ingiusta ordinata da un tiranno sanguinario: Erode non sbagliava a cercare fra gli innocenti il futuro re d'Israele; così fra gli innocenti perseguitati dallo zar [...] ve n'è uno che scamperà e assurgerà al ruolo di salvatore della nazione¹¹⁰.

Del misterioso salvatore si dice solo che è «di madre straniera», che le origini della sua schiatta si perdono in un passato mitico, e il suo nome è indicato con il numero 44 – scritto per esteso e con l'iniziale minuscola.

Questa lettura non può non richiamare alla mente dello studioso italiano una celebre profezia dantesca¹¹¹, affine a quella di padre Piotr per un dettaglio in particolare:

Non sarà tutto tempo senza reda 37
l'aguglia che lasciò le penne al carro,
per che divenne mostro e poscia preda; 39

¹⁰⁸ «Tyran wstał – Herod! – Panie, cała Polska młoda/Wydana w ręce Heroda./Co widzę? – Długie, białe, dróg krzyżowych biegi,/Drogi długie – nie dojrzyć – przez puszcze, przez śniegi,/Wszystkie na północ! Tam, tam w kraj daleki/Płyną jak rzeki./Płyną: ta droga prosto do żelaznej bramy;/Tamta jak strumień wpadła pod skałę, w te jamy;/A tamtej ujście w morzu – Patrz! po drogach leci/Tłum wozów: jako chmury wiatrami pędzone,/Wszystkie tam w jedną stronę./Ach, Panie! to nasze dzieci,/Tam na północ – Panie, Panie!/Takiż to los ich? – wygnanie!/I dasz ich wszystkich wygubić za młodu,/I pokolenie nasze zatracisz do końca?/Patrz – Ha! To dziecię uszło – rośnie – to obrońca!/Wskrzesciel narodu!/Z matki obcój; krew jego, dawne bohaterów,/A imię jego będzie czterydzieci i cztery». Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dziady, część III*, sc. V, vv. 5-24 [trad. mia]. Al v. 7, in originale, “dróg krzyżowych biegi” è da confrontare con *Droga Krzyżowa*, la *Via Crucis*; al v. 11, le “porte di ferro” sono quelle delle carceri.

¹⁰⁹ A. CECCHERELLI, *L'immagine della nazione polacca...* cit., p. 95.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Del parallelismo parlano Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante...* cit., pp. 355-359, e I. CHRZANOWSKI, *Podobieństwa i pokrewieństwa pomiędzy „Dziadów częścią trzecią” a „Boską Komedją”*, in *Wśród zagadnień, ksiązek i ludzi*, Lwów 1922.

ch'io veggio certamente, e però il narro, a darne tempo già stelle propinque, secure d'ogn'intoppo e d'ogne sbarro,	40 42
nel quale un cinquecento diece e cinque , messo di Dio, anciderà la fuia con quel gigante che con lei delinque ¹¹² .	43 45

È Beatrice che parla, in cima alla montagna del Purgatorio, poco prima di condurre Dante presso l'Eunoè. Sul significato del suo vaticinio e sull'identità oscura del 515 (o meglio, in numeri romani: DXV) si sono espressi in moltissimi: doveva trattarsi di un personaggio di una certa rilevanza, anche politica, se Dante gli affida il compito non facile di redimere insieme la Chiesa e l'Impero, punendo allo stesso tempo i responsabili della crisi in cui versavano entrambe le istituzioni: rispettivamente, la curia romana (la «fua») e la monarchia francese (il «gigante»). Quasi tutti quelli che si sono dedicati, nella secolare storia della dantistica, a sciogliere l'enigma, hanno interpretato il DXV o come anagramma di *dux* (soluzione cosiddetta “ghibellina”), o come acronimo, da sciogliere in *Domini Xristi Vicarius* (soluzione “guelfa”), focalizzando pertanto le proprie indagini su una serie interminabile di grandi personaggi: dall'imperatore Enrico VII a Cangrande della Scala, da Ludovico di Baviera al Gran Kan del Catai, da Cristo a Dante stesso. Alcune di queste ipotesi fanno sorridere, altre sono più plausibili. In ogni caso, il dibattito sull'identità del DXV è di una tale imponenza che provare a soffermarsi oltre in questa sede apparirebbe presuntuoso.

La codificazione di un nome tramite una sequenza di cifre non è un'invenzione dantesca. Si tratta di un uso che vanta un illustre predecessore nell'Apocalisse di san Giovanni:

Inoltre obbligò tutti, piccoli e grandi, ricchi e poveri, liberi e schiavi, a farsi mettere un marchio sulla mano destra o sulla fronte. Nessuno poteva comprare o vendere se non portava il marchio, cioè il nome della bestia o il numero che corrisponde al suo nome.

Qui sta la sapienza. Chi ha intelligenza, calcoli il numero della bestia, perché è un numero d'uomo; e il suo numero è seicentosessantasei¹¹³.

La conoscenza approfondita della *Commedia* che Mickiewicz doveva possedere, il suo interesse per Dante e la consuetudine a citarlo più o meno

¹¹² *Purg.* XXXIII, vv. 37-45.

¹¹³ *Apocalisse* 13, 16-18.

esplicitamente nelle proprie opere basterebbero già ad escludere l'ipotesi che si sia trattato di un caso. Entrambi potrebbero, certamente, aver tratto ispirazione da fonti altre (magari la stessa, magari proprio l'Apocalisse?), ma se si considera anche la somiglianza contenutistica delle due profezie appare difficile negare che ci sia stato un rapporto diretto nella genesi dell'una dall'altra. Due mondi in rovina, due salvatori inviati per volere di Dio a sistemare le cose, i loro due nomi espressi per mezzo di numeri, e forse non è neanche tutto qui.

Come per il DXV, anche il mickiewicziano *czterdzieści i cztery* è stato al centro di un lungo travaglio interpretativo. L'ipotesi più ragionevole, come nota Ceccherelli,

è che si tratti di Konrad, ovvero – nella misura in cui il personaggio Konrad è costruito a immagine del suo autore – di Mickiewicz stesso (e qui le *vexatae quaestiones* del numero – scelto forse col pensiero alla qabbalah – e della frase “di madre straniera”, suffragante l'ipotesi della provenienza della madre di Mickiewicz da una famiglia frankista, ossia di ebrei convertiti)¹¹⁴.

Il collegamento con l'esoterismo ebraico, e soprattutto con la gematria, sarebbe stato ricercato intenzionalmente dall'autore dei *Dziady*, che nel numero 44 avrebbe codificato due lettere: nell'alfabeto ebraico, infatti, al numero 40 corrisponde la M, al 4 la D. Lo storico Juliusz Kleiner, nel suo studio *Proroctwo księdza Piotra* del 1924, individua un tentativo da parte di Mickiewicz di occultare in questo modo il proprio nome, “Adam”, nel numero del salvatore¹¹⁵. Senonché la codificazione si troverebbe guastata, in questo caso, da un errore di calcolo del poeta, il quale sarebbe partito dall'assunto che in ebraico non si mettono mai per iscritto le vocali; l'iniziale א (alef), tuttavia, che pure si fa corrispondere all'a e alla A, in ebraico non è una vocale, ma un'occlusiva glottale sorda con valore consonantico, e come tale andava trascritta. Il risultato finale sarebbe cambiato di 1, che è il valore numerico associato all'א, e il numero messianico corrispondente sarebbe stato 45, non 44.

Una singolare coincidenza, passata inosservata, potrebbe fornire un'interpretazione alternativa del *czterdzieści i cztery*, molto più banale, ma abbastanza plausibile. Come si è già accennato, è verosimile che tra il

¹¹⁴ A. CECCHERELLI, *L'immagine della nazione polacca...* cit., p. 95, n. 6.

¹¹⁵ J. KLEINER, *Proroctwo księdza Piotra. Studia z zakresu literatury i filozofii*, Varsavia 1925, pp. 83-100.

DXV contemplato da Beatrice e l'indovinello di Mickiewicz ci sia stata una relazione diretta, che si sia trattato di una citazione intenzionale ed esplicita, un genuino omaggio a Dante. Questa ipotesi è rafforzata da un ulteriore indizio: la terzina dantesca in analisi («nel quale un cinquecento diece e cinque,/messo di Dio, anciderà la fuia/e quel gigante che con lei delinque») corrisponde ai vv. 43-45 del XXXIII canto del *Purgatorio*.

Il romantico e misterico Mickiewicz, nel soccombere al fascino dell'enigma del DXV, potrebbe aver deciso di inserire nei *Dziady* un elemento la cui parentela con il corrispettivo dantesco fosse lampante: non solo criptando lui pure il nome del salvatore con un numero, ma estrapolando quel numero direttamente dal passo della *Commedia* che desiderava citare. La scelta più immediata cadeva sul numero del verso di suo interesse.

Questa interpretazione lascerebbe meno dubbi se il v. 44 del XXXIII canto del *Purgatorio* fosse proprio «nel quale un cinquecento diece e cinque», che invece occupa la quarantatreesima posizione. Il verso successivo è «messo di Dio, anciderà la fuia». Un'impresione del genere non invaliderebbe comunque l'ipotesi di lettura. Si considerino infatti i seguenti punti:

– ammesso che Mickiewicz avesse voluto impiegare il numero esatto del verso in cui l'Alighieri nomina il DXV, si sarebbe scontrato con un impedimento metrico: *czterdzieści i trzy* (43) conta infatti una sillaba in meno di *czterdzieści i cztery* e gli avrebbe guastato il verso di tredici sillabe, o *trzy-nastozgłoskowiec*. Se è vero che lo stesso verso ricorre nella scena V poco più sotto, tutto uguale meno il *będzie*¹¹⁶, ciò non contraddice il ragionamento, poiché un endecasillabo, o *jedenastozgłoskowiec*, avrebbe presentato lo stesso problema nelle stesse circostanze;

– *cztery* è in rima baciata con *bohaterzy*;

– la presenza di un monosillabo accentato a fine verso (e sarebbe stato il caso di *trzy* 'tre' come di *pięć* 'cinque') è inammissibile nella poesia polacca¹¹⁷;

¹¹⁶ «Z matki obcój; krew jego, dawne bohaterzy:/A imię jego czterdzieści i cztery». Cfr. A. MICKIEWICZ, *Dziady, część III*, sc. V, vv. 84-85.

¹¹⁷ A. PIŁKO, J. MISZAŁSKA, *Due inedite traduzioni polacche della Commedia*, ne *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi...* cit., p. 148. Per capire quanto profondamente i monosillabi accentati in clausola siano avversati dalla lingua polacca, si consideri il seguente esempio: *mnie nie ma* 'io non ci sono' (in grassetto la vocale pronunciata con intensità maggiore), in cui il monosillabo finale *ma*, normalmente dotato di accento proprio, si appoggia fonicamente (non graficamente) a *nie* pur di evitare l'ossitonia dell'intero gruppo. L'accento naturale in polacco è infatti fisso sulla penultima sillaba di ogni parola, salvo eccezioni rarissime di proparossitonia.

– molto banalmente, da un punto di vista estetico, il numero 44 con le sue due cifre uguali possiede maggiore attrattiva. È più suggestivo in poesia, molto più propenso a caricarsi di significati misteriosi e connotazioni alchemiche (i numeri doppi hanno tutti un valore speciale in numerologia), e non sembra un caso che proprio l'architettura simmetrica lo accomuni ai suoi più famosi precedenti letterari, 515 e 666;

– non è detto che Mickiewicz sia stato “costretto” a ripiegare sul 44 in sostituzione del 43 per i motivi sopra elencati: potrebbe aver voluto intessere un legame specificatamente con il verso centrale della terzina, quello in cui si nomina il «messo di Dio».

A ben guardare, i primi quattro punti sosterebbero allo stesso modo, coi medesimi argomenti, la decisione dell'autore (che poi può esserci stata o meno) di crittografare il proprio nome in maniera imprecisa, come DM=44 invece che ADM=45. In questo caso, però, il “ripiego” sul 44 avrebbe avuto come conseguenza visibile un vero errore, e che Mickiewicz ne fosse consapevole senza preoccuparsene sembra strano, considerando anche il rigore della disciplina cabalistica: se si fosse accorto dello sbaglio, forse non avrebbe esitato a modificare la struttura del verso per ovviare ai problemi di accentazione e di metrica segnalati sopra. Riprendendo la lettura appena proposta, se di mera coincidenza si tratta, è quasi altrettanto affascinante dell'ipotesi che vi vede un tributo consapevole.

3. Dante nell'opera di Juliusz Słowacki e Zygmunt Krasiński

3.1. *Piekło się odmienia*¹¹⁸

In una lettera a un amico, Zygmunt Krasiński si ritrovò a scrivere:

Per quanto riguarda il nostro tempo, si possono dire molte cose nuove sull'inferno, perché l'inferno cambia col tempo, e non c'è più il bisogno di viaggiare tanto lontano come fu per il vecchio Ghibellino¹¹⁹. A lui toccò scendere fino all'ombelico

¹¹⁸ «L'inferno cambia».

¹¹⁹ Si nota una particolare durezza, nella tradizione polacca e non solo, dell'idea di Dante come ghibellino anziché guelfo – un'idea che si può mettere agevolmente in relazione con il foscoliano “Ghibellin fuggiasco” o con le controverse posizioni di Gabriele Rossetti. Per quanto concerne il dantismo dell'esule vastese, si approfitta di questa menzione per evidenziare quanto il suo sforzo di «ricondere il messaggio del poeta ai drammi e alle speranze della sua vita e della sua epoca» (Cfr. M. CIMINI, *Il dantismo di Gabriele Rossetti nel dibattito critico tra Ottocento e Novecento*, in *Dantis amor. Dante e i Rossetti*, Atti del convegno internazionale, a c. di M. Menna e G. Oliva, Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015, in «Studi Medievali e Moderni», XX – 2/2016, p. 29) si avvicini a quello dei romantici polacchi. Scrive infatti Rossetti nella *Disamina del sistema allegorico*, in conclusione al primo volume del *Comento analitico dell'Inferno*, assumendo curiosamente il punto di vista di Dante: «Io ho detto di esser andato nell'inferno, e di aver veduto demonj, dannati, e pene eterne; ma sappiate che in quell'inferno ho cercato dipingere questa nostra terra in preda ai disordini, e di additarne la sorgente; in quella Dite ho adombrato la ingrata Firenze che mi chiuse le porte; in que' demonj, le passioni violente che ci tormentano; in que' dannati, i peccatori che ci circondano; in quelle pene, gli affanni che cagionano a sé stessi ed a noi. Indagate, indagate il vero senso di questo mio Inferno, e scorgerete sì fini allusioni a questo nostro mondo infelice, ed a quello ch'è accaduto a me povero innocente perseguitato, che vi parrà proprio una pittura de' vostri e de' miei tempi, e di mie vicende, e di mia vita». Cfr. G. ROSSETTI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con comento analitico di Gabriele Rossetti in sei volumi*, vol. I, Londra, John Murray, 1826, pp. 399-400.

di Lucifero, cioè fino al centro della Terra. Adesso si può restare in superficie. Così come lui si prese Virgilio per guida, allo stesso modo io vorrei dirgli: conducimi¹²⁰.

Nato nel 1812 a Parigi, patriota, segnato da un rapporto d'amore-odio col padre molto ligio allo zar, il poeta nutrì fin da giovane un'intensa adorazione nei confronti dell'Alighieri. Della *brytanomania*, la stessa che aveva soggiogato all'inizio Mickiewicz, si liberò piuttosto presto, rinnegando il "paganesimo" che impregnava la poesia di Shakespeare e Byron (che pure l'aveva condotto a Dante)¹²¹, e rivolgendosi tutto all'autore della *Commedia* come a un maestro spirituale. Dei romantici polacchi fu probabilmente il più sensibile ai contenuti filosofici, allegorici e morali della *Commedia*. Si accostò con profondo interesse alla «storiosofia del trionfo del bene, della rinascita di un mondo più etico su basi cristiane»¹²² e dimostrò da subito una certa tendenza a sovrapporre la visione dantesca alla realtà contemporanea, quasi si fosse trattato di un filtro attraverso cui osservare, valutare e rielaborare artisticamente quello che gli succedeva intorno, le lotte, l'oppressione, il disordine. Tale tendenza non è esclusiva dell'approccio di Krasiński all'arte di Dante: si ritrova anche nell'opera di un altro scrittore romantico, Juliusz Słowacki, che peraltro era un suo grande amico. Tuttavia, mentre

nella produzione di Słowacki la tendenza alla modernizzazione di Dante puntava prima di tutto a mostrare l'infernale attualità di un popolo oppresso o le sofferenze concrete di un individuo, nell'opera di Krasiński, coerentemente con il suo gusto per la storiosofia, Dante offrì al poeta argomentazioni critiche contro la realtà sociale coeva nella sua totalità¹²³.

¹²⁰ «Można za naszych czasów wiele rzeczy o piekle nowych powiedzieć, bo się piekło odmienia z postępem czasu, podróż nawet nie tak daleka jak za Gibelina starego. On musiał schodzić aż do pępka Lucyfera, aż do środka ziemi. Teraz na powierzchni można się zostać. Jak on sobie Wirgila wziął przewodnikiem, tak ja chciałbym jego samego namówić: „prowadź mnie”. Cfr. Lettera a Gaczyński, in Z. SUDOLSKI, *Krasiński a Dante*, in «Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza», XIII, 1978, p. 72 [trad. mia].

¹²¹ A. KUCIAK, *Dante Romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.

¹²² Z. SUDOLSKI, *Krasiński a Dante...* cit., p. 69.

¹²³ «O ile jednak w twórczości Słowackiego tendencja do uwspółcześnienia wizji dantejskiej zmierzała przede wszystkim do ukazania piekielnej rzeczywistości ciemzonego narodu lub konkretnych cierpień ziemskich jednostki, o tyle w twórczości Krasińskiego, w związku z jego upodobaniami historiozoficznymi, Dante podsuwał poecie argumenty krytyczne przeciwko całej współczesnej rzeczywistości społecznej». *Ivi*, p. 70 [trad. mia].

Słowacki, Krasiński e Mickiewicz sono considerati i Tre Bardi nazionali (*Trzej Wieszcze*)¹²⁴ del Romanticismo polacco. E non è certo un caso che Dante e la *Commedia* abbiano svolto un ruolo essenziale per l'ispirazione e il pensiero di ognuno di loro. Scrive Słowacki in una lettera alla madre del 1834: «Shakespeare e Dante sono adesso i miei amanti – ed è così già da due anni»¹²⁵.

Per rendersi conto della vicinanza (ma anche delle differenze sopra evidenziate) tra la concezione di Słowacki e quella di Krasiński è sufficiente accostarsi alle opere che più si prestano al raffronto. Zygmunt Krasiński è autore di un dramma dal titolo estremamente emblematico di *Nie-Boska Komedia*. Si è in presenza di una citazione diretta e voluta, un rovesciamento parodistico, per cui non si tratta semplicemente di una *Commedia* non divina, ma di una “non-*Divina Commedia*”¹²⁶. Krasiński omaggia il suo maestro e allo stesso tempo cerca di attualizzarne il messaggio, convogliandone temi e allegorie in una direzione ben precisa; a questo proposito, Szmydtowa ritiene che la lettura della *Nie-Boska Komedia*, pubblicata nel 1835, abbia lanciato una specie di moda nella letteratura romantica polacca, una propensione a vedere gli eventi della storia contemporanea come manifestazioni di una fase di passaggio che corrisponderebbe al concretizzarsi dell'Inferno e del Purgatorio di Dante nel mondo reale¹²⁷. «Adesso si può restare in superficie», scriveva Krasiński, ed è proprio questo il primo dei significati da attribuire al titolo: la *Commedia* non è più *Divina*, poiché l'Inferno del XIX secolo si trova sulla terra.

Il secondo significato, più metaforico, come rileva Sudolski¹²⁸, concerne proprio la natura caotica e incontrollata di questo Inferno terrestre. La *Nie-Boska Komedia* delinea un conflitto violento tra gli interessi degli aristocratici e quelli del proletariato, in un quadro profetico che rappresenta un'espressione letteraria della lotta di classe e sembra preannunciare gli avvenimenti della Rivoluzione di ottobre con poco meno di un secolo d'anticipo. Quando componeva il suo dramma Krasiński aveva ventun anni

¹²⁴ La parola *wieszcz* può significare 'bardo', 'vate' o anche 'profeta'.

¹²⁵ «Szekspir i Dant są teraz moimi kochankami – i już tak jest od dwóch lat». Cfr. *Lettera alla madre*, in A. WITKOWSKA, *Literatura romantyzmu*, Varsavia 1986, p. 154 [trad. mia].

¹²⁶ Krasiński avrebbe potuto scrivere il suo titolo come *Nieboska Komedia*, ma sceglie invece *Nie-Boska*. Cfr. K. GÓRSKI, postfazione a Z. KRASIŃSKI, *Nie-Boska Komedia*, Wrocław 1967, pp. IV-V.

¹²⁷ A. WITKOWSKA, *Literatura romantyzmu...* cit., p. 294.

¹²⁸ Z. SUDOLSKI, *Krasiński a Dante...* cit., p. 70.

e il lettore odierno della *Nie-Boska* non può non rimanere colpito dall'acume e dalla perspicacia dimostrati dal giovane, il quale senza dubbio stava applicando alla stesura dell'opera tutta la padronanza che gli veniva dalle voraci letture di storiografia, dando prova di uno spirito d'osservazione davvero poco comune per la sua età¹²⁹.

Sul tema dell'Inferno terreno Krasiński sarebbe ritornato più volte. Nel 1852 esce a Leszno una composizione dal titolo *Sen [Sogno]*, frammento di un'opera che nei piani dell'autore avrebbe costituito la parte I della *Nie-Boska: Poema interrotto*. In *Sen* compare una figura-guida di chiara ispirazione dantesca, Aliger, il quale verrà poi riconosciuto come Dante stesso dall'eroe protagonista della storia. Szmydtowa descrive così la relazione tra l'Inferno della *Commedia* e quello di Krasiński:

Non esiste punizione nell'Inferno in terra: ci sono solo le mostruosità del Crimine e del Male. I criminali sono signori del mondo. La sofferenza è strettamente riservata alle loro vittime. Dante spiega al suo discepolo che non c'è immortalità per coloro che si sono degradati sulla terra subordinando lo spirito alla carne. Questa idea non è appoggiata nella *Divina Commedia*, dove anche i peggiori criminali continuano la loro esistenza spirituale, a volte senza neanche perdere certe caratteristiche di grandezza. La loro condanna è soffrire¹³⁰.

Sen si conclude con un vaticinio che conferisce all'altrimenti scoraggiante visione infernale una tiepida nota d'ottimismo:

Dante, finora spietato critico della degenerata cultura europea, assume ora il mantello profetico. Egli pronostica che la rinascita dell'umanità si realizzerà grazie a uno sforzo collettivo e determinato dei Polacchi che dovranno elevarsi per superare il Male. In questo modo, diventa un interprete delle idee e delle speranze di Krasiński stesso¹³¹.

¹²⁹ *Ivi*, p. 71.

¹³⁰ «There is no such thing as a just punishment in the earthly Hell: there are only the monstrosities of Crime and Wrong. The wrongdoers are lords of this world. Suffering is meted out only to their victims. Dante explains to his disciple that there is no immortality for those who have degraded themselves on earth by subordinating spirit to flesh. There is no endorsement of this idea in the Divine Comedy, where even the greatest criminals continue their spiritual existence, sometimes even without losing certain qualities of greatness. Their punishment is suffering». Cfr. Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 295 [trad. mia].

¹³¹ «Dante, so far a merciless critic of the European culture in its degeneration, now assumes the prophetic mantle. He foretells that the rebirth of humanity will be achieved by a determined effort of the Poles to rise superior to Evil. Thus he becomes an exponent of Krasiński's own views and hopes». *Ivi*, p. 296 [trad. mia].

Come in Mickiewicz, anche per Krasiński gli influssi danteschi si mescolano a elementi intensamente polacchi, quali il martirologio nazionale e la dottrina messianica. Nonostante tali caratteristiche siano già nettamente distinguibili all'interno di *Sen*, sarà un'opera di cui si tratterà più avanti, *Przedświt [Prealba]*, a vederle trionfare in una grandiosa fioritura di misticismo.

A Juliusz Słowacki, invece, l'Alighieri parla in altri modi, con altri toni. La produzione dantesca permea di sé, in modo più o meno sotterraneo, praticamente tutte le opere del poeta dalla fantasia brillante e dal carattere ambizioso, tenace avversario di Mickiewicz fin dai tempi del ginnasio. In particolare, la *Commedia* costituisce una sorgente d'ispirazione sia per il giovanile *Poema Piasta Dantyszka o piekle*, un'avventura grottesca e piuttosto malriuscita¹³² nella Russia zarista, sia per uno dei lavori più maturi e completi dello scrittore: l'*Anhelli*, pubblicato nel 1838. Dalle pagine di quest'opera, composta in una delicata prosa biblica, affiora di nuovo l'idea di un Inferno in terra, ma stavolta si tratta di un Inferno gelido, l'Inferno dell'esilio in Siberia. Finzione artistica e realtà si compenetrano: così come l'Inferno è trasportato in superficie, la Siberia tratteggiata da Słowacki non è un luogo geografico concreto: «è il luogo d'esilio per antonomasia, con la sua neve simbolica, un freddo simbolico, e le splendide luci dell'aurora boreale»¹³³. Il titolo è conferito dal nome del protagonista, un giovane deportato dall'anima pura che come un moderno Dante si ritrova ad attraversare quell'Inferno; ad accompagnarlo e a guidarlo c'è uno Sciamano, capo di una tribù indigena locale, una sorta di moderno Virgilio che nota Anhelli tra i suoi compagni e decide di iniziarlo al mistero dell'accettazione del proprio destino. Ad ogni modo, Szmydtowa sottolinea la generale indipendenza creativa di Słowacki, che rielabora attivamente le sue fonti e non cerca mai di *imitare* l'Alighieri¹³⁴. Le similitudini tra il personaggio di Anhelli e il Dante pellegrino, infatti, si fermano qui, poiché il giovane eroe è caratterizzato da tratti quasi angelici, non ha nessuna colpa da espiare, eppure desidera condividere il dolore e la sofferenza dei compagni deportati fino a morirne:

¹³² J. KRZYŻANOWSKI, *Romantyzm polski*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 53/3, 1962, p. 176.

¹³³ «It is a place of exile per se, with its symbolic snow, symbolic cold, and the splendid lights of the aurora borealis». Cfr. Cz. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature – Updated Edition*, edito da The Macmillan Company and Collier-Macmillan Ltd., Berkeley 1982, p. 239 [trad. mia].

¹³⁴ Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 297.

Così il poema suggerisce l'idea di un sacrificio senza alcuna ricompensa immediata, ma non inutile, poiché in un certo senso piuttosto misterioso esso è spiritualmente necessario per una rigenerazione futura¹³⁵.

3.2. *Jak sen jaki złoty*¹³⁶

Słowacki non ci interessa molto per quanto riguarda gli echi della *Commedia* nella sua opera, poiché, come già accennato, egli pare attratto da altro, e il dialogo che intavola con l'Alighieri non sembra vertere sugli stessi argomenti che appassionano in prevalenza gli altri due Bardi – almeno non fino alla svolta degli anni '40¹³⁷. Słowacki sembra ricercare in Dante un motivo diverso, che rielabora e riversa nella sua opera: quello del culto medievale della donna e dell'amore come sentimento nobilissimo, capace di elevare e purificare lo spirito. Va da sé che l'opera dantesca di cui riceve l'influsso maggiore in quest'ottica non è la *Commedia*, ma la *Vita Nuova*.

Il poemetto *W Szwajcarii [In Svizzera]* deriva proprio da questo influsso, sovrapposto però ad alcuni fatti reali della vita del poeta: una gita di tre settimane sulle Alpi, compiuta nel 1834, e l'affetto sviluppato in quelle circostanze per una ragazzina di appena quattordici anni che faceva parte della sua stessa comitiva, la nobile Maria Wodzińska. Lei si mostrò abbastanza indifferente nei suoi confronti, e comunque i loro contatti durarono un anno appena; tuttavia i sentimenti che Słowacki dovette provare, uniti all'incanto dei paesaggi alpini contemplati insieme, scatenarono in lui l'ispirazione. Probabilmente non ci fu alcuna idealizzazione della persona concreta di Maria Wodzińska da parte del poeta, ma il personaggio scaturito da lei, cioè la protagonista femminile di *W Szwajcarii*, deve moltissimo al concetto trobadorico e stilnovistico della donna come creatura ultraterrena,

¹³⁵ «Thus the poem suggests the idea of a sacrifice not recompensed by any immediate fulfillment, yet not useless, since in some mysterious way it is spiritually necessary for the sake of a future regeneration». Cfr. CZ. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature...* cit., p. 239 [trad. mia].

¹³⁶ «Come un qualche sogno d'oro».

¹³⁷ A partire dal '42 Słowacki attraversa un'autentica crisi spirituale che gli farà abbandonare tutti i più leggeri svaghi letterari degli anni precedenti. In questa fase, il poeta individua la sua missione nell'«essere guida alla sua nazione e a tutta l'umanità nella travagliata ascesa che lo spirito, “eternamente rivoluzionario” e libero, compie per raggiungere, attraverso ardue tappe, la luce». Cfr. G. MAVER, *ad vocem* Słowacki, Juljusz, in *Enciclopedia Italiana...* cit.

dai modi ineffabili e d'angelica bellezza, in grado di intercedere presso Dio per la salvazione dell'amante. Un concetto, questo, che trova la sua elaborazione più compiuta e raffinata nella Beatrice della *Commedia* e della *Vita Nuova*.

Già Stanisław Łempicki ha dimostrato puntualmente, in uno studio del 1925¹³⁸, quanti passi della *Vita Nuova* siano stati ripresi da Słowacki per cantare la sua "donna angelicata" nel proprio poemetto:

Essa è più simile a un sogno, a un fantasma, a un'idea celeste che a una realtà concreta. La sua persona è sempre bianca, luminosa, alabastrina, pura, ornata di tutto il fascino della verginità. È angelica la sua bellezza che soggioga tutto ciò che la circonda, comprese le piante e gli animali (cfr. VN XXI, sonetto, e XXVI, sonetto «Tanto gentile...») e "angelo" essa viene più volte chiamata (cfr. «questa angiola giovanissima», VN II); somiglia a esseri e oggetti che simboleggiano la bianchezza e l'innocenza, come cigni bianchi (cap. IV), rosa bianca (VII), colomba (XI), giglio (XII). Sono grandi la sua modestia e la sua umiltà (XI e passim). «Dall'arcobaleno uscita o dalle spume del torrente» (II), è «in celesti pensieri assorta» (VII), al cielo rivolge lo sguardo (XI); dopo la morte sale certamente al cielo per parlarvi con gli angeli di Dio (XIV). Sarà salvata (I: «zbawiona» – 'eletta' in trad. ital.). Il poeta ne è sicuro fin dalle prime righe e, nella scena di adorazione nella grotta di ghiaccio (VII), la paragona addirittura alla Vergine Maria¹³⁹.

I parallelismi sono individuabili su tutti i livelli, da quello puramente descrittivo a quello strutturale, che investe l'architettura stessa dell'opera:

In Isvizzera è, come la *Vita Nuova*, un'opera sull'amore finito, scritta dopo la morte dell'amata. [...] La disgrazia non viene spiegata, proprio come nella VN; entrambi gli autori passano a descrivere la loro disperazione dopo la perdita dell'amata. Né mancano nel poemetto di Słowacki i presagi lugubri (XVII: la bara, il cimitero, le acque cupe del lago, il sole rosso come sangue, ecc.) che c'erano anche nell'opera di Dante (VN III e XXIII). La disperazione dell'innamorato è rappresentata dai due poeti in maniera analoga: l'amante langue, versa lacrime, cerca la solitudine, desidera la morte (*In Isvizzera*, I, XIX, XXI, e VN XXXI-XXXIII, XXXVII)¹⁴⁰.

¹³⁸ S. ŁEMPICKI, *Miłość dantejska w poemacie W Szwajcarii*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 21/1/4, 1924-1925, pp. 155-182. Lo studio è stato riassunto in italiano nel saggio *Le Beatrici del romanticismo polacco*, in K. ŻABOKLIICKI, *Da Dante a Pirandello. Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Varsavia-Roma 1994. Il saggio è una ristampa da *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, Firenze, Cadmo, 1994. Si citerà *Le Beatrici del romanticismo polacco* nel prosieguo del capitolo, poiché la sua presenza renderebbe ridondante un'ulteriore traduzione da Łempicki.

¹³⁹ K. ŻABOKLIICKI, *Le Beatrici del romanticismo...* cit., p. 7.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 8.

Naturalmente, come già si è detto per l'*Anhelli*, la grandezza di Słowacki risiede anche nell'essere ben in grado di distaccarsi dal modello dantesco, che cita e che omaggia, ma che non segue mai pedissequamente, conferendo sempre e comunque alla propria produzione un'assoluta originalità. A differenza della *Vita Nuova*, per esempio, *W Szwajcarii* è fin dall'inizio un'opera *in morte* dell'eroina: il tono elegiaco la caratterizza nella sua interezza, al punto che l'esordio stesso del poemetto fa riferimento alla dipartita della "Beatrice" protagonista: «Da quando è scomparsa come un qualche sogno d'oro/appassisco dal dolore, languo di nostalgia»¹⁴¹. Ma c'è una circostanza in cui il romantico Słowacki si allontana irrimediabilmente dalla fonte d'ispirazione medievale:

Il suo amore per la protagonista, casto sul principio, diventa poi sensuale. Abbiamo dapprima l'adorazione dell'«angelo caro» nella grotta di ghiaccio [...]; dopo il risveglio dei sensi con il primo bacio sotto la cascata che ammonisce gli amanti turbandosi all'improvviso (X), e il congiungimento nella grotta «tetra e oscura», mentre fuori imperversa un temporale e si ode, come nell'Eneide, «la triste querela delle pure ninfe». Si compie il peccato, la novella Beatrice viene insozzata dal poeta seduttore. L'amor sacro diventa l'amor profano identificato con una forza distruttiva che porta irrimediabilmente alla morte e alla disperazione. [...] Il castigo divino che i peccatori temono non si farà attendere. La protagonista muore, e il poeta è condannato a vivere in un perenne tormento¹⁴².

In netto contrasto con questi sviluppi, l'amore di Dante per Beatrice nella *Vita Nuova* (per non parlare poi della *Commedia*) resta sempre inequivocabilmente platonico, e non poteva essere altrimenti in quell'epoca e con quegli intenti: l'Alighieri non poteva neanche pensare di attribuire un carattere peccaminoso al suo sentimento, poiché Beatrice stessa doveva essere per lui una guida alla salvezza spirituale, quella che sola l'avrebbe condotto dove Virgilio non poteva spingersi. L'innamoramento in *W Szwajcarii* e nella *Vita Nuova* si compie con processi affini – cioè secondo la nota formula dell'amor cortese:

Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace a gli occhi sì, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore¹⁴³.

¹⁴¹ «Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty/Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty». Cfr. *W Szwajcarii*, I [trad. mia].

¹⁴² K. ŻABOKLICKI, *Le Beatrici del romanticismo...* cit., p. 8.

¹⁴³ *Vita Nuova*, XX.

Parallelemente in Słowacki:

Quando gli occhi s'alzarono dai piedi alle sue trecce
 Allora s'innamorarono di lei, i miei occhi;
 E dietro a quel senso che costringe ad amare
 Andò il cuore, e dietro al cuore l'anima¹⁴⁴.

Tuttavia, man mano che la trama procede, sviluppandosi in un magnifico idillio dove la natura alpina interagisce con gli amanti quasi fosse anch'essa un personaggio, l'affetto provato dal protagonista si trasforma. La scena del bacio sotto la cascata (X) è l'unico passaggio in cui si percepisce l'influenza indubbia della *Commedia*:

Ma c'era anche il profumo del cipresso
 E i colori che infiammano le rose;
 E l'amore voleva coglierci in difetto. –
 Era mattina – ricordo – sotto una cascata –
Non avevamo paura di niente – soli –
Leggendo un libro pieno di lacrime, tra le lacrime.
 Allora un qualche spirito mi sussurrò all'orecchio
 Di sollevare gli occhi dal libro su di lei. –
 Sembrava un angelo pensieroso, in ascolto
 E all'improvviso – **con trasparente nube**
Un rossore aveva tinto il viso triste,
 E io non so cosa o come sia successo;
Ma la stavo baciando sulla bocca,
 E la sentivo lì, bianca tra le mie braccia,
 Col cuore che batteva, gli occhi splendenti.
 Ma all'improvviso – nella chiara cascata di trecce
 Qualcosa si confuse, ci colpì:
 Il vento ci gettò addosso un intero inferno d'acqua
 E fece trasalire i fiori con umide nebbie.
Da allora non leggemmo mai più soli¹⁴⁵.

¹⁴⁴ «Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,/To zakochały się w niej moje oczy/A za tym zmysłem, co kochać przymusza,/Poszło i serce, – a za sercem dusza». Cfr. *W Szwajcarii*, II [trad. mia].

¹⁴⁵ «Lecz nadto było cyprysowej woni/I nadto barwy, co się w różach płoni;/I chciała nas już miłość ująć zdradą. –/Było to rankiem – pomnę – pod kaskadą –/Byliśmy niczym nie strwożeni – sami – /Czytając książkę pełną łez, ze łzami./Wtem duch mi jakiś podszeptnął do ucha./Ażebym na nią z książki przeszedł okiem. –/Była jak anioł, co myśli i słucha –/I nagle – takim przejrzystym obłokiem/Rumieniec smutny twarz jej umalował./Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało;/Alem ją w usta różane całował/I czułem ją tu, na mych rękach, białą,/Sercem bijącą, brylantową w oczach./Wtem nagle – w jasnej kaskady warkoczach/Coś

È pressoché impossibile non cogliere in questo passo una citazione diretta del canto V dell'*Inferno*, la risposta a Dante di Francesca da Rimini:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.¹⁴⁶

L'amore tra i due protagonisti di Słowacki si avvia a diventare carnale, e in quanto tale trova un insigne antecedente letterario proprio nel passaggio dedicato da Dante alla coppia di lussuriosi. Il verso conclusivo di entrambi gli estratti è quasi identico, ma mentre per Francesca l'impossibilità di riprendere la lettura è conseguenza dell'assassinio proprio e dell'amante, il poeta di *W Sz wajcarii* sembra riferirsi solo al timore che tornare a leggere insieme alla ragazza possa fargli provare l'impulso di baciarla ancora, suscitando l'inquietante reazione degli elementi. Si ricordi, comunque, che l'episodio del bacio rappresenta per i due innamorati l'imbocco del sentiero del peccato, cui segue la scomparsa della protagonista. In un certo senso, quindi, l'allusione alla morte è implicita anche qui.

Un'altra "Beatrice" polacca, stavolta più ispirata al *Paradiso* che alla *Vita Nuova*, è la donna per la quale Zygmunt Krasiński concepisce il già menzionato poema *Przedświt*: la contessa Delfina Potocka, «bella, distinta, colta [...] e malmaritata»¹⁴⁷. I due si erano conosciuti a Napoli, durante uno dei numerosi soggiorni in Italia dell'autore della *Nie-Boska*. Tra loro si instaura immediatamente «un legame affettivo e intellettuale fortissimo»¹⁴⁸

pomieszało się i coś urzekło;/Wiatr na nas rzucił całe wodne piekło/I z kwiatów spłoszył wilgotnymi mgłami. – /Odtąd jużesmy nie czytali sami». Cfr. *W Sz wajcarii*, X [trad. mia].

¹⁴⁶ *Inf.* V, vv. 127-138.

¹⁴⁷ K. ŻABOKLICKI, *Le Beatrici del romanticismo...* cit., p. 9.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

e «dal 1839 in poi il poeta scriverà soprattutto per lei»¹⁴⁹. In realtà un cameo della contessa compare già in *Sen*, nel personaggio della *Czarna Pani* ('la Nera Signora'), il cui nome è appunto *Beatryks*; ma nel progetto di Krasiński l'intera *Nie-Boska Komedia*, di cui *Przedświt*, come si accennava sopra, costituirebbe la terza parte, doveva essere pensata come «un'apoteosi di Delfina Potocka». Tuttavia *Przedświt*, se possibile, rappresenta molto di più e molto altro. In quest'opera Krasiński riversa tutto il suo più intenso misticismo, i suoi interessi storici e quel fervido credo messianico che tanto doveva all'elaborazione mickiewicziana, ma che lui stesso aveva assimilato e reso parte integrante del suo pensiero filosofico. Nell'incipit del poema Krasiński postula una corrispondenza esplicita di se stesso con Dante e di Beatrice con Delfina Potocka:

Come Dante – da vivo ho attraversato l'inferno
 Ma anche per me accorse in aiuto la Donna,
 Il cui sguardo paventano le nere anime.
 Anche me un Angelo salvò dall'abisso,
 Anch'io ebbi la mia Beatrice!¹⁵⁰

Come nota Szmydtowa¹⁵¹, Delfina Potocka non è però la protagonista di *Przedświt*, così come del resto non lo è Beatrice nella *Commedia*: entrambe le donne ricoprono il ruolo di accompagnatrici mentre i prodigi, i suoni, tutta la luce del Regno di Dio si dispiegano dinanzi agli occhi dei loro poeti. In *Przedświt* il personaggio più importante è invece, innegabilmente, la Polonia, «sovrana in passato, latente tra gli ideali dell'età contemporanea, certa di risorgere, messa alla prova dalla morte e superiore ad essa»¹⁵².

Alla Polonia martirizzata ma destinata alla gloria eterna, custode della morale cristiana in Europa, Krasiński e Potocka innalzano una preghiera che viene immediatamente esaudita. Essi hanno due grandiose visioni: nella prima, appaiono loro schiere di guerrieri polacchi risorti dalla tomba, preannunciando la resurrezione della Polonia; nella seconda, la Polonia stessa trasfigurata ascende al cielo, «trionfante alla testa delle nazioni incamminate verso il Regno di Dio»¹⁵³. Szmydtowa annota alcuni dettagli:

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Z. KRASIŃSKI, *Przedświt*, parte II, vv. 25-29 [trad. mia].

¹⁵¹ Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 298.

¹⁵² «Poland, sovereign in the past, latent among the ideals of the contemporary age, certain to rise again, superior to the test of the grave». *Ivi*, p. 299 [trad. mia].

¹⁵³ K. ŻABOKLICKI, *Le Beatrici del romanticismo...* cit., p. 11.

La visione della Polonia trasfigurata, riconosciuta dalle altre nazioni come condottiera, rievoca quella di Beatrice che attraversa il Purgatorio tra luci e canti, in una nuvola di fiori. [...] Le nazioni, rapite nella contemplazione, nell'atto di venerare la bellezza spirituale della Polonia – ecco un altro motivo del *Paradiso*. Il poema di Dante sostiene anche le ragioni alla base della teoria dell'amore, il quale emana dalla Polonia irradiando tutto il resto dell'umanità. Più vi si attinge, più diventa intenso¹⁵⁴.

Come è possibile immaginare già solo leggendo queste poche righe, i richiami danteschi in *Przedświt* sono molti e puntuali, soprattutto per quanto riguarda la terza cantica della *Commedia*, e con la loro costante presenza contribuiscono a nobilitare l'apoteosi della Polonia "Cristo delle nazioni" – almeno quanto quella di Delfina Potocka.

¹⁵⁴ «[...] The vision of Poland transfigured whom the other nations recognize as their leader makes one think indeed of Beatrice proceeding through Purgatory amid light and song, in a cloud of flowers. [...] The nations, rapt in contemplation, worshipping Poland's spiritual beauty – here is another motive of the *Paradiso*. Dante's poem supplied also the argument for the theory of love radiating from Poland on to the whole of humanity. The more it is drawn upon, the stronger it becomes». Cfr. Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism...* cit., p. 299 [trad. mia].

4. Cyprian Norwid, a metà tra l'abisso e il cielo

4.1. *Ecclesia ludzkości*¹⁵⁵

Essenzialmente altro da quello dei Tre Bardi nazionali è il dantismo di Cyprian Norwid. Questo perché la sua concezione della letteratura, anzi dell'arte in generale, è essenzialmente altra: scrittore, pittore, scultore, polimorfo ed eccentrico, concettoso e schivo, impossibile da ricondurre a una sola tendenza o corrente culturale di sorta, dovrebbe appartenere ai romantici della seconda generazione, essendo nato nel 1821, ma l'originalità del suo pensiero fa sì che ogni possibile tentativo di etichettarlo gli scivoli addosso senza attriti. È stato chiamato post-romantico, pre-realista, pre-simbolista, addirittura c'è chi ha creduto di vedere in lui un anticipatore della poesia futurista polacca; tutto ciò è sintomatico delle invero poco comuni difficoltà riscontrate dagli studiosi ancora per tutto il XX secolo, nel tentativo di trovare a Norwid una sistemazione nel panorama letterario polacco ed europeo¹⁵⁶. Similmente, la scarsissima risonanza che le pubblicazioni di Norwid incontrarono mentre il poeta era in vita (per la verità si trattò di una sola raccolta di *Poesie* edita a Lipsia nel 1863)¹⁵⁷ è segno che neanche i suoi contemporanei riuscirono a capirci granché. L'intera opera di Norwid, che pure fu autore molto prolifico, sarebbe sprofondata nell'oblio più tetro senza l'intervento del poeta Zenon Przesmycki, il quale fu il primo a curarne un'edizione nel 1933¹⁵⁸.

¹⁵⁵ «La Cristianità».

¹⁵⁶ O. NEDELJKOWIĆ, W. HOFFMAN, *Cyprian Kamil Norwid: A Nineteenth-Century Poet of Christian Humanism*, in «The Polish Review», Vol. XXXI, n° 1, 1986, pp. 30-31.

¹⁵⁷ Vd. G. MAVER, *ad vocem* Norwid, Cyprian, in *Enciclopedia Italiana...* cit.

¹⁵⁸ D. ZAMOJSKA-HUTCHINS, *Form and Substance in Cyprian Norwid's Poetry*, in «The Polish Review», vol. XXVII, No 4, 1983, p. 29, n. 1.

Norwid visse e scrisse in un periodo quasi di transizione tra il Romanticismo, che iniziava già ad accusare la stanchezza e la ripetitività di certi temi, e il Positivismo nascente. Di entrambe queste tendenze, la vecchia e la nuova, Norwid si sarebbe rivelato un critico irriducibile. Il Romanticismo ufficiale, secondo lui, aveva compiuto il suo corso: perseverare nello sfruttamento di quegli stessi motivi – già sviscerati nei minimi recessi – che ne avevano contraddistinto gli esordi e costituito il nerbo avrebbe portato alla stagnazione e allo svilimento della letteratura, ridotta a semplice imitazione di ciò che andava di moda. Il monopolio della dottrina messianica di matrice mickiewicziana più di tutto il resto nauseava Norwid, soprattutto per l'appiattimento dell'idea di nazione che ne conseguiva e per la glorificazione della sofferenza, al punto che egli fu per tutta la vita uno dei più ostinati avversari del poeta dei *Dziady*¹⁵⁹. Ciononostante, Norwid collocava se stesso tra i romantici, si considerava un ritardatario nel loro mondo¹⁶⁰; se la sua poesia fosse stata compresa fin da subito, vivente l'autore, avrebbe forse rappresentato un'opportunità di sviluppo per un Romanticismo più maturo, che rielaborasse dialetticamente la prima fase e ne uscisse rafforzato, in continuità e in opposizione insieme. Ciò non si verifica, poiché l'avvento del Positivismo non lascia spazio a questa evoluzione.

Più immediata da comprendere è l'avversione di Norwid per il Positivismo. La filosofia materialistica prodotta da questa recentissima tendenza è infatti in contrasto con gli ideali universali del cristianesimo che Norwid tanto ardentemente amava e difendeva:

Nell'intera sua filosofia e spiritualità, nella sua intera formazione artistica e creatività poetica, nel suo orientamento culturale, Norwid appartiene alla tradizione cristiana e all'Umanesimo Cristiano. L'intero corpus delle sue opere è ispirato dalla tradizione cristiana e dall'Umanesimo, sia nelle concezioni teoretiche che sottostanno al suo lavoro, così come nella loro struttura funzionale. Sembrerebbe che al di fuori di questi parametri Norwid non possa essere né analizzato né interpretato¹⁶¹.

¹⁵⁹ O. NEDELJKOWIĆ, W. HOFFMAN, *Cyprian Kamil Norwid...* cit., p. 32.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ «In his entire philosophy and spirituality, in his entire artistic formation and poetic creativity, in his entire overall cultural orientation, Norwid belongs to the Christian tradition and to Christian Humanism. The entire corpus of his works is inspired by Christian tradition and Humanism, both in the underlying theoretical conceptions of his works, as well as in their practical framing. Outside of these parameters, it seems to us, Norwid cannot be either analyzed or interpreted». *Ivi*, p. 34 [trad. mia].

Il cristianesimo di Norwid è da lui vissuto sotto tutti gli aspetti, nella vita come nell'arte, con fervida intensità; ma altrettanto importante per lui è il concetto di *ludzkość*, cioè l'umanità, vista come *respublica christiana*, assemblea universale, in senso etimologico: *Ecclesia*. Tutti i valori spirituali e morali di Norwid sono incorporati in – e a loro volta incorporano – questo concetto di *ludzkość*. L'individuo norwidiano è responsabile nei confronti del mondo cristiano, delle nazioni dell'Europa cristiana, della propria nazione, e dell'intera umanità come *Ecclesia*. La suddetta visione del mondo è fondata su una fede incrollabile nella Provvidenza di Dio e a sua volta tale fede sostiene l'intera comprensione norwidiana di tutto quanto appena menzionato: l'umanità, l'individuo, la nazione, e di conseguenza la storia.

Il Dio Eterno è ovunque – perché quindi non dovrebbe trovarsi nella storia? Egli è nella storia attraverso l'uomo, poiché Egli è presente nella storia di ogni essere umano attraverso Se stesso, attraverso il Dio-uomo – attraverso Cristo. [...] Ma il Dio eterno agisce nell'uomo attraverso il Suo stesso essere-nell'-uomo, e agisce nella storia attraverso l'umanità¹⁶².

Proseguendo in questo ragionamento, Norwid riconosce nel popolo polacco una storica tendenza all'abnegazione che lo ha condotto a percepirsi come parte di un tutto, e questo tutto è da un lato la nazione, la patria, dall'altro l'*Ecclesia*, l'umanità intera che coincide con la cristianità. Norwid nota che il senso di appartenenza alla propria nazione così come viene percepito in Polonia differisce da quello dei popoli che di volta in volta, nel corso del tempo, si sono succeduti nel tentativo di dominarla: per questi ultimi, con le loro guerre di conquista, l'unità nazionale è un obiettivo, l'ultimo dei traguardi umani che essi stessi si sono posti. I polacchi sono invece un risultato, una conseguenza dell'umanità medesima di Cristo, di un'unità, quindi, presente in partenza. In questo senso, e non solo in quello propriamente legato alle vicende storiche del XIX secolo, il popolo polacco è un popolo in esilio. A distinguerlo e a isolarlo da tutte le altre nazioni europee c'è una sua caratteristica strutturale, il rapporto strettissimo con Dio¹⁶³.

Che forma poteva assumere il dantismo in un uomo dalla spiritualità così complessa, e per giunta tanto incline alla speculazione

¹⁶² «The Eternal God is everywhere – why should He not be in history? He is in history through man, because he is present in the history of every human being through Himself, through the God-man – through Christ. [...] But the eternal God acts in man through His own being-in-man, and he acts in history through mankind». *Ivi*, pp. 35-36 [trad. mia].

¹⁶³ *Ibidem*.

teosofica? Non la stessa che aveva assunto nel pensiero e nell'opera del vate Mickiewicz, contro il quale Norwid ebbe più di un'occasione di scagliarsi apertamente. Nemmeno gli inferni terreni e le visioni escatologiche di Krasiński e di Słowacki potevano ispirarlo. Al contrario di quella che sembrava la tendenza dominante tra i romantici, Norwid partì non dall'*Inferno*, ma dal *Paradiso*, in armonia – parrebbe – con la propria fervente sensibilità mistica.

4.2. *Ziemia niczyja*¹⁶⁴

Sebbene alcuni echi danteschi siano avvertibili nell'opera di Norwid, in questa sede ci si occuperà piuttosto della sua attività di traduttore della *Commedia*.

Come già Mickiewicz, Norwid traspone in lingua polacca solo alcuni brani della grande cronaca oltremondana, in ordine sparso e senza che traspiano i criteri della sua selezione. È accertato tuttavia che egli avesse inizialmente intenzione di tradurre la *Commedia* per intero¹⁶⁵: se avesse sviluppato il progetto fino in fondo, ne avrebbe avuto origine una tra le primissime traduzioni integrali della *Commedia* in polacco, se non la prima in assoluto. Ciò non avvenne, ma i frammenti isolati prodotti da Norwid sono sufficienti a dimostrare quanto inimitabile e personale sia stato il suo approccio alla traduzione.

Il poeta, come accennato sopra, cominciò dal *Paradiso*. La sua prima prova risale al 1844 e coinvolge i vv. 37-42 del canto I:

Surge ai mortali per diverse foci	37
La lucerna del mondo; ma da quella	
Che quattro cerchi giugne con tre croci,	39
Con miglior corso e con migliore stella	40
Esce congiunta, e la mondana cera	
Più a suo modo tempera e suggella ¹⁶⁶ .	42

¹⁶⁴ «Terra di nessuno».

¹⁶⁵ Da una lettera a Cezar Plater del 1846. Cfr. A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 87/33, 1996, p. 39.

¹⁶⁶ *Par.* I, vv. 37-42.

Se ne dà la traduzione messa a punto da Norwid, che rinuncia alle rime, ma traduce abbastanza fedelmente:

Nad śmiertelnymi przez rozliczne ujścia	1
Światowa jasność wznosi się: lecz ówdzie,	
Gdzie cztery koła w trzy się krzyże łączą,	3
Wnikając, hojniej rozsypuje promień,	4
I miazgę świata, coraz czyniąc miększą,	
Urabia wedle przywoitszych kształtów ¹⁶⁷ .	6

Si tratta di uno dei rari casi, come si vedrà meglio in seguito, in cui il poeta polacco fa corrispondere a ogni verso dell'originale un verso tradotto. Una delle caratteristiche principali del Norwid-traduttore è infatti l'attitudine alla *condensazione*: procedendo nel suo lavoro, egli tralascia tranquillamente, e deliberatamente, tutti quegli elementi – parole, frasi, versi, anche intere terzine – che non ritiene necessari per una resa intensa ed efficace del contenuto dantesco¹⁶⁸. In questo suo tentativo iniziale però il poeta apporta solo pochi cambiamenti, i quali influiscono a livello metaforico e semantico più che formale.

Agnieszka Kuciak, nelle prime pagine del suo studio *Norwid wobec Danteo: kilka przybliżeń*, segnala i punti in cui Norwid si allontana di più dall'esempio dantesco. In particolare, il sole che «sparge generosamente il raggio» (v. 4) implica da parte del poeta un'interpretazione molto meno astronomica (o astrologica) e molto più religiosa (coerentemente con la propria concezione) del «miglior corso» e della «migliore stella» (v. 40). Nei due versi successivi, la «mondana cera» che il sole «tempera e suggella» diventa una «polpa» (*miazga*, «prodotto della macinazione, dell'impastamento, non del lavoro delle api, quindi più vicino all'argilla che alla cera»¹⁶⁹) che viene ammorbidita e «modellata in forme più appropriate» (vv. 5-6): ecco dunque che il Creato si rivela opera scultorea del Dio Creatore, «lucerna del mondo», primo e più grande tra gli artigiani¹⁷⁰. Kuciak rivolge poi l'attenzione a un terzo punto notevole che però sembrerebbe essere stato

¹⁶⁷ C. NORWID, *Pisma wszystkie*, a c. di J.W. GOMULICKI, Varsavia 1971 (abbreviato convenzionalmente in *PW*), vol. III, p. 658.

¹⁶⁸ J. RUDNICKA, *Norwid jako tłumacz Boskiej Komedii*, in «*Studia Norwidiana*», 9-10, 1991-1992, p. 113.

¹⁶⁹ «Produkt miazdzenia, ugniatania, nie – pracowitości pszczół, więc bliżej gliny niż wosku». Cfr. A. KUCIAK, *Norwid wobec Danteo...* cit., p. 38 [trad. mia].

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 39.

additato erroneamente. La resa norwidiana di «foci» con *ujścia* è letterale, mentre la studiosa l'imputa all'influenza della versione francese di Artaud de Montor¹⁷¹ («des issues diverses») sul lavoro di Norwid, il quale l'avrebbe consultata per conferma, non essendo troppo fluente in italiano¹⁷². Secondo Kuciak la traduzione esatta di «diverse foci» sarebbe stata *różne ogniska*¹⁷³, cioè “diversi fuochi”, il che è inesatto; la somiglianza grafica delle parole “fuochi” e “foci” potrebbe averla tratta in inganno.

Una significativa “cesura dantesca” nella vita di Norwid separa quest'iniziale prova di traduzione da tutte le altre: nel 1846 il poeta venticinquenne trascorse un periodo di prigionia in un carcere di Berlino, e da qui ebbe inizio la sua personale esperienza d'esilio. È facile quindi intuire per quale motivo egli si sia avvicinato all'Alighieri proprio in quel frangente: come molti altri esuli polacchi della sua epoca, iniziò a sentire di condividere con lui un'intera condizione esistenziale. Questo episodio l'avrebbe indotto a lasciarsi alle spalle gli esordi celesti, per discendere la montagna del Purgatorio e giungere infine alle tenebre infernali – percorrendo così a ritroso la strada tracciata dal Dante-pellegrino.

Si possiedono oggi in totale 326 versi norwidiani tradotti dall'*Inferno* e 126 di provenienza purgatoriale, mentre al *Paradiso* il poeta non si rivolgerà più, fermandosi alle due terzine del canto I appena analizzate¹⁷⁴. Ad oggi non si sa con certezza perché abbia scelto di concentrarsi solo su certi passi di ogni cantica (apparentemente irrelati tra loro) e soprattutto cosa l'abbia fatto recedere dal suo intento iniziale di tradurre integralmente il poema. Colpisce tuttavia la selezione norwidiana dei brani dall'*Inferno*, la quale consente di fare alcune ipotesi: il poeta sembra evitare di proposito la discesa nelle profondità dell'abisso, limitandosi a tradurre i primi due canti e parte del terzo; rimanendo così sulla terra, oppure spingendosi tutt'al più fino al Limbo. Egli non sembra subire il fascino di quelle stesse immagini di cruenta tortura, fiamme e ghiaccio che avevano invece sedotto i romantici prima di lui. Ciò che cattura l'attenzione del traduttore in questa fase sono piuttosto le situazioni incerte, i personaggi disallineati, le scene sospese a metà tra l'abisso e il cielo: ovunque si collochi, in senso

¹⁷¹ Autore di una delle più influenti traduzioni della *Commedia* in lingua francese, scritta in prosa, tra il 1811 e il 1813. Vd. W. SPAGGIARI, *La Commedia in Francia tra Sette e Ottocento...* cit., ne *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi...* cit., p. 47.

¹⁷² *Ivi*, p. 37.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ J. RUDNICKA, *Norwid jako tłumacz...* cit., p. 113.

lato, un processo in via di svolgimento, oppure ovunque regnino l'incompletezza, l'indistinto, il vago. Al primo gruppo appartengono evidentemente il Purgatorio e il mondo in superficie, mentre il Limbo, *metafizyczna ziemia niczyja*¹⁷⁵, terra di nessuno e zona di confine, rientra nel secondo, allo stesso modo del Vestibolo dove sono punite le schiere degli ignavi. Questa connotazione *imperfettiva* che accomuna tutti i passi della *Commedia* preferiti da Norwid è in pieno accordo con il suo pensiero filosofico: il poeta, infatti, sostiene che il progresso umano, illuminato e vivificato dalla rivelazione della Parola di Dio, sia caratterizzato dalla possibilità di un rinnovamento continuo, dalla piena libertà di cambiare direzione, di variare¹⁷⁶; nell'idea che «la Parola di Dio è vivente ed efficace»¹⁷⁷, e in quanto tale sempre in grado di adattarsi ai bisogni della comunità umana che cresce, di assorbirne l'innovazione e sostenerne lo sviluppo, risiede tutta l'estetica cristiana di Cyprian Norwid¹⁷⁸.

Ma il poeta era anche portato a rifiutare il *topos* romantico dell'Inferno in terra che nella *Nie-Boska Komedia* di Krasiński aveva trovato la sua più compiuta rielaborazione. La condizione di esiliato, essa stessa *imperfettiva*, incerta, in sospeso, non può aver luogo nel regno dei morti dagli eterni e ben chiari castighi: l'esilio avviene qui, tra i vivi, sulla "Terra in terra"¹⁷⁹, dove l'unico conforto è la fede nella Provvidenza. La beatitudine paradisiaca e la dannazione infernale sono entrambe tanto distanti quanto inutili al fine di discorrere della condizione umana.

Valga come caso esemplare dell'attività di traduzione norwidiana l'incipit del canto I dell'*Inferno*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita	1
Mi ritrovai per una selva oscura	
Ché la diritta via era smarrita.	3
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura	4
Esta selva selvaggia e aspra e forte	
Che nel pensier rinova la paura!	6
Tant'è amara che poco è più morte; ¹⁸⁰	7

¹⁷⁵ A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego...* cit., p. 40.

¹⁷⁶ O. NEDELJKOWIĆ, W. HOFFMAN, *Cyprian Kamil Norwid...* cit., p. 38.

¹⁷⁷ *Lettera di S. Paolo agli Ebrei* 4, 12.

¹⁷⁸ O. NEDELJKOWIĆ, W. HOFFMAN, *Cyprian Kamil Norwid...* cit., p. 40.

¹⁷⁹ A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego...* cit., p. 40.

¹⁸⁰ *Inf.* I, vv. 1-7.

Il poeta traduce in soli cinque versi di endecasillabi rimati, senza puntare a riprodurre la terzina dantesca – e anche chi non capisce il polacco può cogliere qui l'essenza della *condensazione* propria di Norwid traduttore della *Commedia*. Il poeta interviene su tutti i livelli che compongono il testo, trasformando la struttura dei periodi, riscrivendo la punteggiatura, inserendo (piuttosto dantescamemente) neologismi di sua invenzione:

W południu życia straciwszy już drogę,	1
Do jak ciemnego dostałem się boru? –	
Dziś jeszcze wspomnieć bez strachu nie mogę,	3
Opisać nie śmiem – bo czarny, bez toru –	
Prze-czarny: śmierci jaśniejsze wspomnienia ¹⁸¹ .	5

È interessante notare, con Kuciak¹⁸², che la maggioranza di questi interventi non è motivata da necessità metriche o di rima, ma sembra imputabile al processo creativo del traduttore, il quale in verità non si comporta per nulla da “traduttore” in senso stretto, ma vuole produrre qualcosa di nuovo che possieda un suo valore artistico indipendente. La resa del v. 1 dell'*Inferno* è emblematica in questo senso: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» diventa «W południu życia», letteralmente ‘nel mezzogiorno della vita’ – un’espressione *densa*, metaforica e concisa, propria del linguaggio e del genio di un poeta più che del lavoro di un traduttore. Kuciak crede di trovarvi il primo indizio di un particolare approccio norwidiano all’archetipica opposizione di luce e ombra¹⁸³ che a più riprese ricorre nella *Commedia*; Norwid scava nel testo, individuando i passaggi dove tale opposizione si fa implicita e intervenendo spesso a rendere la luce più fulgida e l’ombra più fitta, come in un’istantanea scattata controsola. Al chiaro “mezzogiorno” della vita di Dante si contrappone la selva, il bosco (*bór*) che in Norwid non è solo *ciemny*, ‘oscuro’ (v. 2), ma più distintamente *czarny*, ‘nero’ (v. 4) – anzi, subito dopo diventa addirittura *prze-czarny* (v. 5), una parola coniata dallo stesso poeta con il significato di “nerissimo” (sulla scia forse dell’aggettivo dal significato opposto che invece è attestato ed è *prze-biały*: ‘bianchissimo’). L’effetto è quello di esasperare i contrasti, restituendo un’impressionante vividezza che sopperisce in qualche modo alle perdite sonore dovute al passaggio da una lingua all’altra. Norwid, il quale oltre

¹⁸¹ C. NORWID, *PW*, vol. III, p. 641.

¹⁸² A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego...* cit., p. 41.

¹⁸³ *Ibidem*.

a scrivere poesie e tradurre Dante sapeva anche dipingere, non si sforza di trasferire in polacco l'angosciante allitterazione della sibilante sorda che caratterizza il v. 5 dell'originale, ma cerca di compensare secondo il proprio gusto e le proprie abilità, spostando l'attenzione dal canale uditivo a quello visivo, pittorico.

In conclusione, come aveva già sostenuto Woś nei confronti di Mickiewicz, il dantista odierno si trova a rimpiangere che Norwid non abbia deciso di dedicarsi con maggiore sollecitudine al progetto di tradurre l'intera *Commedia*. Il lavoro sarebbe stato pionieristico e avrebbe contribuito a delineare il profilo di un Dante norwidiano, diverso, alternativo a quello che aveva guidato i Bardi attraverso i loro Inferni terreni. Ma forse lo stesso Norwid si accorse per tempo che un tale impegno, comunque non di poco conto, l'avrebbe portato ad affrontare scene, argomenti e personaggi che non sempre sentiva compatibili con la propria poetica.

5. I traduttori ottocenteschi

5.1. *Patrzno jakie dziwy!*¹⁸⁴

Nel 1860 viene data alle stampe a Varsavia la prima traduzione dell'intera *Commedia* di Dante, che si deve a Julian Korsak. Come nota Preisner¹⁸⁵, il valore letterario di questo tentativo è abbastanza scarso. Korsak impiega degli endecasillabi rimati, ma dallo schema irregolare: a volte si sforza di riprodurre la terzina dantesca, a volte la rima diventa baciata, a volte lascia il posto a delle semplici assonanze. Il lessico è ricco di barbarismi, parole desuete, spesso dal significato poco chiaro; alcuni nomi sono trascritti erroneamente; in certi punti la traduzione appare ingiustificata, come nel caso, riportato da Preisner, del verso iniziale del canto VII dell'*Inferno*: l'incomprensibile «Pape Satàn, pape Satàn aleppe» è “tradotto” da Korsak con una frase che vuol dire pressappoco «Padre Satana, guarda un po' che stranezze»¹⁸⁶, forse nell'intento d'esprimere lo stupore di Plutone all'avvicinarsi del poeta vivente con la sua guida, ma senza alcun commento critico a riguardo. L'importanza dell'impresa di Korsak è data, invece, soprattutto dal primato che può vantare, poiché nonostante diverse altre prove di traduzione l'abbiano preceduta anche di alcuni decenni (come nel caso di Mickiewicz o di Norwid), mai prima di allora ai polacchi era stato garantito l'accesso alla *Commedia* in versione integrale nella loro lingua.

Ciò non significa che i più non avessero già, probabilmente, una certa familiarità con il poema, considerando che nel XIX secolo era comune per

¹⁸⁴ «Guarda un po' che stranezze!».

¹⁸⁵ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 53.

¹⁸⁶ O «che meraviglie». In originale: «Ojczy szatanie! Patrzno jakie dziwy!». *Ivi*, p. 54.

il colto pubblico polacco conoscere almeno il tedesco o il francese, a volte perfino l'italiano: era possibile quindi approfittare delle traduzioni già esistenti oppure leggere Dante direttamente in originale. Come sottolinea Piotr Salwa, nella seconda metà dell'Ottocento tradurre la *Commedia* rispondeva a una necessità diversa:

quella di far fronte ad una sfida artistica ed intellettuale, di colmare una lacuna nel patrimonio letterario nazionale e conferirgli più dignità, o semplicemente di dar prova della propria bravura. Le traduzioni polacche dovevano fornire al lettore una versione che, pur non essendo l'unica o forse neanche la prima a metterlo in contatto con Dante, gli poteva essere più vicina sentimentalmente, diventare più familiare, più apprezzata o goduta – che presentasse, insomma, una forma di testo che poteva meglio delle altre agire sulle sue emozioni e quindi realizzarsi meglio, dato che il più delle volte vi si trattava di immagini di forte impronta lirica e passionale¹⁸⁷.

Un altro elemento di novità caratterizza il gran lavoro di Julian Korsak: un commento al testo, in forma di introduzione e di note, giudicato però dalla critica successiva come insufficiente e pieno di errori (si dice di Bonifacio VIII che succedette a Clemente V, di Dante invece che fu a Parigi...) ¹⁸⁸. Preisner, costretto ad ammettere anche lui l'inadeguatezza dello strumento, insiste però sulla necessità di contestualizzare il tutto, trattandosi di un'operazione per davvero pionieristica: non esisteva ancora alcuna edizione critica della *Commedia* di cui Korsak potesse usufruire¹⁸⁹, poiché la primissima uscì solo nel 1862 grazie all'impegno del già menzionato studioso tedesco Karl Witte, il quale selezionò quattro testimoni ritenuti particolarmente affidabili per poi procedere alla collazione¹⁹⁰. La critica successiva, fin troppo severa nei riguardi di Korsak¹⁹¹, non sembra tenere in sufficiente considerazione le immense difficoltà che il traduttore deve aver incontrato nel suo lavoro.

Quali che siano i suoi pregi e i suoi difetti, la pubblicazione della prima *Commedia* in lingua polacca apre un decennio fertile dal punto di vista degli studi danteschi. Ciò non rientra, tuttavia, o perlomeno non in modo

¹⁸⁷ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., pp. 190-191.

¹⁸⁸ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 54.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 55.

¹⁹⁰ E. MALATO, *La tradizione del testo della Commedia*, 2015, pubblicato nell'ambito della mostra *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*, Milano, Biblioteca Trivulziana, 4 agosto – 18 ottobre 2015, pp. 9-10.

¹⁹¹ Preisner riporta in nota il giudizio di W. Gostomski, il quale avrebbe definito la traduzione di Korsak «tremendamente pigra, scorretta e inaccurata». Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 55, n. 63.

diretto, tra i meriti di Korsak, ma è dovuto più che altro all'infittirsi dell'interesse per l'Alighieri in occasione del seicentesimo anniversario della sua nascita: tra il 1861 e il 1870, infatti, vennero dati alle stampe una trentina di articoli e studi su Dante, e di questi almeno i due terzi uscirono nel 1865¹⁹². Non si tratta però di operazioni troppo lunghe e impegnative, e si ha in generale l'impressione che l'eco dei festeggiamenti sia giunta in Polonia piuttosto attutita e turbata da alcuni fatti storici contemporanei, ossia dal fallimento della rivolta di gennaio contro i russi (1863-1864). Tale situazione non impedisce però che il decennio si concluda in un'atmosfera di vivace dibattito e profondo rinnovamento culturale, dovuta al debutto polacco del Positivismo, in ritardo rispetto al resto d'Europa.

Nella Polonia occupata, tutta presa dall'esaltazione mickiewicziana del proprio martirologio, l'attecchire delle idee positiviste viene ostacolato a lungo dalla generale predominanza di una sensibilità di segno opposto, ormai esausta e languente, ma che per ragioni storico-politiche non si sarebbe lasciata mettere da parte con facilità. La tragedia della rivolta di gennaio arriva come un terremoto, scuotendo gli intellettuali dal loro patriottico torpore, accelerando il decadere di tutti quei valori ormai obsoleti del Romanticismo polacco che ancora sopravvivevano tra chi si ostinava a negarne il superamento – e a riempire il vuoto s'infiltrano immediatamente le istanze positiviste. L'esperienza della disfatta viene interpretata come un deciso punto di svolta dai periodici-manifesto della nascente stagione culturale, i quali, come riporta Czesław Miłosz in veste di storico della letteratura polacca, sostengono che

i sogni rivoluzionari dovrebbero essere abbandonati, poiché il valore di una data nazione non dipende dalla sua indipendenza, ma dal suo contributo all'economia e alla cultura. Pertanto, il dovere fondamentale di un cittadino è quello di sviluppare l'industria e il commercio e di promuovere l'educazione¹⁹³.

A questo atteggiamento si accompagnava l'opposizione al clericalismo, all'oscurantismo, al sistema delle classi sociali, ma anche la lotta per i diritti dei cittadini più svantaggiati: donne, ebrei e contadini. L'alfabetizzazione e la diffusione del pensiero scientifico erano considerate assolute

¹⁹² W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., pp. 55-56.

¹⁹³ «All revolutionary dreams should be abandoned because the value of a given nation is not a function of its independence but of its contribution to the economy and to culture. A citizen's basic duty, therefore, was to develop industry and trade and to foster education». Cfr. Cz. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature...* cit., p. 284 [trad. mia].

priorità¹⁹⁴. Ed è in questo nuovo clima che si segnala la comparsa, nel panorama degli studi danteschi, di due opere fondamentali per la ricezione polacca del poema oltremondano e del suo celebratissimo autore.

5.2. *W połowie drogi naszego żywota...*¹⁹⁵

Nel 1869 esce la più completa e corposa monografia dell'Alighieri mai stampata in Polonia: *Studja nad Komedją Bozką*, di Józef Ignacy Kraszewski. Egli fu tra i più prolifici scrittori di ogni tempo, avendo prodotto un totale stimato di più di seicento volumi di scritti, tra romanzi (circa duecento), poesia, opere storiche, traduzioni da varie lingue, articoli giornalistici e saggi, lettere, drammi teatrali. L'italo-polacco Arrigo Boito gli aveva dedicato nel 1865 una poesia, nella quale Kraszewski è nominato «apostolo di Dante» e in cui sembrano tirarsi le somme sul significato che la figura dell'Alighieri aveva assunto presso i romantici polacchi, tra echi di messianismo mickiewicziano:

[...] Al viaggio di Dante il rio viaggio
Della storia Polacca s'avvicina.
O parallelo di doppia miseria:
Dante getta Satàna alla Caina
E Dio scaglia lo Car alla Siberia¹⁹⁶.

«Apostolo di Dante», Kraszewski lo era per davvero. Il suo studio su Dante, caratterizzato soprattutto da un'accurata contestualizzazione storica della figura del poeta come «uomo, politico e artista»¹⁹⁷, non è scevro d'imperfezioni¹⁹⁸, ma resta una testimonianza fondamentale dell'immensa ammirazione che Kraszewski provava nei confronti dell'Alighieri – al punto che

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ È il celebre *incipit* dell'*Inferno*, reso allo stesso modo da Józef Ignacy Kraszewski e Antoni Stanisławski nelle loro rispettive traduzioni.

¹⁹⁶ A. BOITO, *Il libro dei versi, Re Orso*, Torino, F. Casanova Editore, 1902, pp. 51-52. Su Arrigo Boito, e sul ruolo rivestito dalla Polonia e dalla *Commedia* nella sua ispirazione artistica, si è espressa Joanna Szymanowska nel suo contributo *Arrigo Boito, Dante, la Polonia. Riflessioni a margine del racconto Il pugno chiuso*, ne *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi...* cit., pp. 205-214.

¹⁹⁷ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 57.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

non si limitò a stenderne una monografia, ma si applicò col medesimo impegno all'impresa con la quale si era già misurato Korsak: la traduzione in polacco dell'intera *Commedia*.

Il lavoro gli prese diversi anni, eppure Kraszewski non lo pubblicò mai. Le ragioni della sua reticenza non sono chiare, ma l'autore potrebbe esser caduto vittima di un crescente senso di inadeguatezza procuratogli dal progresso e infine dalla pubblicazione di un'altra traduzione integrale del poema dantesco: quella di Antoni Stanisławski, stampata a Poznań nel 1870.

Non sembra ci fosse rivalità tra i due traduttori: anzi, come nota Andrea De Carlo¹⁹⁹, il loro rapporto era caratterizzato da una reciproca fiducia, avallata anche dagli intensi scambi epistolari. Nel 1857 Stanisławski si recò addirittura da Kraszewski, considerato tra l'altro un «eccezionale conoscitore del divino poema», per sottoporre parte del proprio lavoro al suo giudizio. De Carlo segnala alcune varianti (alternative o tardive) sul manoscritto della *Commedia* tradotta da Kraszewski, che potrebbero testimoniare un suo tentativo di avvicinarsi alle scelte del collega: la variante più tarda è sempre anche quella più simile alle espressioni preferite da Stanisławski nello stesso punto. Tuttavia, il processo potrebbe essere avvenuto al contrario, e gli autonomi ripensamenti di Kraszewski potrebbero aver influenzato Stanisławski in un secondo momento. Comunque si sia svolto lo scambio, esso resta una prova evidente della costante collaborazione tra i due.

La traduzione di Stanisławski, in ogni caso, era destinata a risultare superiore, e Kraszewski dovette rendersene conto fin da subito. Entrambi scelsero di utilizzare l'endecasillabo sciolto (anche se, per quanto riguarda Kraszewski, si trattò di una scelta in seconda battuta che lo fece tornare sulle iniziali bozze in prosa: ancora una volta per suggerimento del collega?) e rinunciarono pertanto a conservare la terza rima che tanto fastidio aveva provocato a Korsak. Nonostante però fossero partiti da una situazione di parità, Kraszewski si sarebbe dimostrato, molto semplicemente, meno "bravo" di Stanisławski. Scrive De Carlo:

La versione offerta da Stanisławski è sicuramente quella che rende l'opera di Dante più accessibile al lettore, perché più fedele, e, soprattutto, risulta tra tutte la più chiara, quella che meno si allontana dalle immagini del poeta, e che meno ne altera la comprensibilità. [...] Stanisławski, anche se con esiti non sempre soddisfacenti,

¹⁹⁹ A. DE CARLO, *La Divina Commedia nella Polonia del XIX secolo. Le prime traduzioni polacche del poema dantesco a confronto*, ne *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi...* cit., p. 128, n. 14.

riesce a rendere la pagina del poeta italiano con precisione, e, al tempo stesso, ne conserva in qualche modo la bellezza. Il suo scopo non è quello di una “nuova” creazione poetica [...], ma la trasposizione del testo italiano senza forzature di immagini e di poesia, nella consapevolezza che il prodotto finale della traduzione può risultare soltanto da un giusto compromesso tra rinunce e compensazioni²⁰⁰.

Di seguito si danno alcuni saggi di traduzione, da poter confrontare tra loro e con l'originale dantesco. Dei tre, quello che meglio riesce a trovare un equilibrio tra la chiarezza del testo e il valore della poesia è senza dubbio Stanisławski, i cui versi si succedono per giunta con un ritmo fluido e scorrevole, percepibile anche da chi, pur non conoscendo il polacco, ne ascolti una lettura a voce alta. La maggiore libertà di Kraszewski e Stanisławski, che non conservano la terzina dantesca, rispetto a Korsak, è palese già soltanto nel numero dei versi, il quale oscilla anche notevolmente:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
Ma per trattar del ben ch'ì vi trovai,
Dirò de l'altre cose ch'ì v'ho scorte.
Inf. I, vv. 1-9

W połowie drogi naszego żywota
W ciemną się puszcę znalazłem zagnany,
Z prawego zbiwszy na błędny gościniec,
Ciężko powiedzieć jaką była owa
Gęstwina dziką, straszliwą, zarosłą...
Śmierć o niewiele ma więcej goryczy.
Lecz bym to dobro, które tu znalazłem
Opisał, powiem com w niej widział więcej.

Kraszewski

Z prostego toru w naszych dni połowie
Wszedłem w las ciemny; jaka gęstwa dzika,
Jakie w tym lesie okropne pustkowie,

Żyjący język tego nie wypowie;
Wspomnienie gorzkie i zgrozą przenika,
Śmierć odeń gorzką nie więcej być może.

Lecz o pomocach mówiąc dobroczynnych,
Jakie spotkałem, zszedłszy w to rozdroże,
Powiem, com widział, wiele rzeczy innych.
Korsak

W połowie drogi naszego żywota
W pośród ciemnego znalazłem się lasu,
Albowiem z prostej zbłąkałem się ścieżki.
O jakże ciężko teraz wypowiedzieć,
Jak ten las dziki, gęsty i ponury; –
Wspomnienie samo wznawia strach okropny,
Że śmierć zaledwie okropniejszą będzie.
Lecz, bym o skarbie owym opowiedział,
Który w tym lesie znalazłem, – opowiem
O innych rzeczach, które tam spotkałem.

Stanisławski

Come già ricordato, la versione di Kraszewski non fu mai data alle stampe e rimase in gran parte inedita. Il manoscritto fu considerato a lungo perduto,

²⁰⁰ *Ivi*, p. 128.

e tale lo ritiene ancora Preisner nel suo studio *Dante i jego dzieła w Polsce*, pubblicato nel 1957²⁰¹; il ritrovamento avvenne in Ucraina negli anni '90 e si deve allo studioso Vladimir Vasilenko²⁰². Alla luce di ciò si può non tener conto delle sorti ottocentesche della *Commedia* kraszewskiana e la traduzione di Stanisławski, essendosi imposta come inequivocabilmente migliore di quella di Korsak, assunse una specie di monopolio che sarebbe venuto meno solo a partire dal primo decennio del XX secolo, con la pubblicazione di quella che viene ancora oggi considerata la più "classica" delle traduzioni del poema dantesco: la *Commedia* di Edward Porębowicz.

²⁰¹ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 58.

²⁰² A. DE CARLO, *La Divina Commedia...* cit., p. 126, n. 2.

PARTE TERZA

1. Nuovo secolo, nuove traduzioni

1.1. *Rzeczy tajemnicze*²⁰³

Il Novecento si apre in Polonia con una forte reazione a quello stesso Positivismo che era riuscito ad affermarsi solo un trentennio prima. Di nuovo si fa pressione per un ritorno al predominio dell'immaginario, alla dimensione soggettiva della letteratura nonché al paradigma *sztuka dla sztuki*: l'arte come fine a se stessa. Questa tendenza dal sapore neoromantico appare però ben radicata nella storia, scaturisce direttamente e consapevolmente dalle mutate condizioni sociali senza mai ridursi a una ripresa dogmatica del Romanticismo ottocentesco, è decadente e modernista insieme. Il periodo che la vede affermarsi prende il nome di *Młoda Polska* ('Giovane Polonia') e segna la vita culturale polacca fino alla fine della Prima guerra mondiale.

Per la ricezione dell'opera di Dante la prima decade del nuovo secolo è di grandissima importanza: in un lasso di tempo che va dal 1899 al 1906, il letterato e comparatista Edward Porębowicz pubblicò infatti la propria trasposizione in polacco del "poema sacro", una cantica alla volta. *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* insieme apparvero solo nell'edizione integrale stampata nel 1909²⁰⁴. La *Commedia* di Porębowicz è considerata ancora oggi la più classica e forse la più autorevole delle traduzioni del capolavoro dantesco in Polonia²⁰⁵ – nonostante ormai siano trascorsi più di centodieci anni dalla sua comparsa.

²⁰³ «Le cose segrete» (della selva oscura, ovvero «l'altre cose» che Dante vi scorse, nella traduzione di Edward Porębowicz).

²⁰⁴ A. DE CARLO, *La Divina Commedia...* cit., p. 126.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 128.

Walerian Preisner, dal canto suo, già nel '57 tende a ridimensionare l'entusiasmo della critica nei confronti dell'opera di Pořębowicz: quasi nessuno di quelli che si sono pronunciati a riguardo con tanta euforia, afferma lo studioso, deve averla letta per intero²⁰⁶. Il traduttore, infatti, attribuisce una definitiva priorità alla resa della forma poetica di Dante, riallacciandosi insomma all'indirizzo di Korsak piuttosto che a quello di Stanisławski (o di Kraszewski). Inevitabilmente, tale scelta va spesso a scapito del senso, soprattutto perché Pořębowicz – distaccandosi in questo anche da Korsak – si attiene scrupolosamente all'architettura della terza rima, la quale peraltro non è estranea alla tradizione metrica del suo Paese (se ne segnalano dei precedenti cinquecenteschi)²⁰⁷. In conseguenza di questa perentoria rigidità strutturale, il linguaggio si fa in più punti lambiccato e artificioso; Pořębowicz è costretto a ripiegare su astrusi giri di parole, arcaismi, neologismi, tutte caratteristiche che disincentivano il pubblico. Non che arcaismi o neologismi o cervellotiche disquisizioni non fossero già presenti nell'originale, ma le edizioni italiane della *Commedia* sono corredate da nutriti e minuziosi commenti che sciolgono pressoché ogni dubbio sul significato di parole, immagini allegoriche, indovinelli e profezie di sorta. Il commento alla traduzione di Pořębowicz, invece, non è minimamente sufficiente²⁰⁸. Ciò costringerebbe il lettore polacco ad accostarsi con almeno un paio di dizionari e un'enciclopedia alla mano, col rischio di scoraggiarlo del tutto e indurlo ad abbandonare l'impresa.

Ciò non toglie, com'è naturale, valore a questa operazione tanto impegnativa e in ogni caso riuscita: la *Commedia* di Pořębowicz non è scevra di passi, frammenti o interi canti di notevole bellezza letteraria. Preisner argomenta che proprio su alcuni di questi passaggi deve essersi basato il giudizio euforico dei critici, che non si sarebbero pertanto resi conto di quanto difficoltosa fosse la lettura dell'intero lavoro. Tra gli episodi più felicemente tradotti c'è forse proprio l'incipit del poema, che si continuerà a sfruttare come esempio:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita

W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.

²⁰⁶ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 74.

²⁰⁷ A. DE CARLO, *La Divina Commedia...* cit., p. 131, n. 20.

²⁰⁸ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 74.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
 Esta selva selvaggia e aspra e forte
 Che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
 Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
 Dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Inf. I, vv. 1-9

Jak ciężko słowem opisać ten srogi
 Bór, owe stromych puszczyk pustynne dzicze,
 Co mię dzisiaj jeszcze nabawiają trwogi.

Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze;
 Lecz dla korzyści, dobytych z przeprawy,
 Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.

Porębowicz

Colpisce la musicalità dei versi, che supera quella già ben resa da Stanisławski. In particolare, Porębowicz distribuisce gli accenti dei suoi endecasillabi con grande cura, evitandone la monotonia e dimostrando un sapiente gusto per la *variatio* ritmica. Si consideri a tal proposito l'approccio di Porębowicz alla prima terzina dell'*Inferno*:

W życia wędrówce, na połowie czasu,	$(1^a - 4^a - 8^a - 10^a)$	1
Straciwszy z oczu szlak niemylnej drogi,	$(2^a - 4^a - 6^a - 8^a - 10^a)$	2
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.	$(1^a - 4^a - 7^a - 10^a)$	3

Ecco lo stesso passaggio in Stanisławski:

W połowie drogi naszego żywota	$(2^a - 4^a - 7^a - 10^a)$	1
W pośród ciemnego znalazłem się lasu,	$(1^a - 4^a - 7^a - 10^a)$	2
Albowiem z prostej zbłąkałem się ścieżki.	$(2^a - 4^a - 7^a - 10^a)$	3

L'andamento giambico del v. 2 nella traduzione di Porębowicz agisce come un soffio d'aria fresca, scombinando le aspettative e catturando l'attenzione del lettore. Di riflesso, si percepisce un rallentamento del ritmo al verso successivo, un'esitazione pensosa, che coincide con la parola «ciemnego» e riproduce quasi lo sforzo psicologico (e l'orrore) di richiamare alla mente l'inquietante oscurità della selva: «ciemnego [...] lasu». Si noti che Stanisławski inserisce la parola «ciemnego» nella medesima posizione metrica, ma nel suo caso i tre versi hanno un ritmo quasi identico e l'andamento cantilante che ne deriva impedisce che si verifichi lo stesso effetto.

1.2. *Słowo rwie się*²⁰⁹

Con la pubblicazione della *Commedia* di Porębowicz, una nuova fase della ricezione dantesca in Polonia può considerarsi avviata. Per vederne in atto

²⁰⁹ «La parola si frantuma».

le conseguenze maggiori, però, fu necessario attendere la fine del primo conflitto mondiale, con la riconquista dell'indipendenza dello Stato polacco.

Com'era prevedibile, ne seguì un ventennio artisticamente florido, contraddistinto da uno sviluppo impetuoso della poesia lirica. È da iscrivere in questo contesto la fondazione dello Skamander, un gruppo varsoviense di giovani poeti accomunati dal desiderio di adattare il proprio linguaggio letterario alle esigenze della vita moderna. Nonostante gli scamandriti avessero rinunciato a dotarsi di un vero e proprio programma – una scelta consapevole che si contestualizza nell'altissima considerazione che avevano della libertà – il loro dinamismo si contrappone comunque a certe idee diffuse al tempo della Giovane Polonia, quale l'autoesclusione del poeta dalla società: lungi dall'essere un reietto o un sofisticato esteta che vive circondato dalla propria arte, lo scamandrita desidera prender parte con passione alla vita politica del suo Paese, adesso che è finalmente tornato a esistere. Il nome del gruppo, di derivazione omerica, era anche quello della loro rivista d'avanguardia, e diversi tra i verseggiatori polacchi più amati del periodo tra le due guerre vi erano in qualche modo associati. Il dantismo di due di loro in particolare, Jan Lechoń e Stanisław Baliński, sarà oggetto del capitolo successivo.

La riguadagnata sovranità influisce sulla concezione stessa che i polacchi avevano del proprio retaggio culturale, e per quanto concerne la ricezione di Dante ciò è rilevante soprattutto nel caso delle traduzioni. Scrive Salwa:

Quando all'indomani della Prima guerra mondiale la Polonia risorge all'indipendenza, la cultura e la letteratura polacche vengono ufficialmente considerate cultura e letteratura di stato: la lettura di un Dante tedesco o francese diventa allora fatto privato, mentre quella di un Dante polacco si rivela indispensabile per conseguire la maturità²¹⁰.

Ne è una conseguenza il culto della *Commedia* di Porębowicz, che pur con tutti i limiti già evidenziati rimane quella che «quasi all'unanimità vince la qualifica della “migliore” e viene utilizzata per i compendi scolastici e divulgativi»²¹¹. Ben presto, infatti, la cerchia dei rivali si sarebbe allargata: nel corso del Novecento furono in due a decidere di sfidarne l'autorità cimentandosi a loro volta nella traduzione del poema oltremondano, con esiti alterni.

²¹⁰ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., p. 191.

²¹¹ *Ivi*, p. 193.

La *Commedia* di Jan Maria Michał Kowalski, per esempio, è alquanto stravagante: rappresenta il tentativo, letterariamente maldestro, di asservire l'Alighieri a una certa polemica ideologica di inizio secolo, quella intercorsa tra il papato e la setta religiosa mariavita. Kowalski fu redattore degli statuti dei mariaviti e assunse inoltre il ruolo di capo della congregazione dopo la morte della fondatrice, suor Maria Franciszka Kozłowska²¹². I rapporti tesi con Pio X avevano già portato alla scomunica di entrambi nel 1906, ma la pubblicazione della *Commedia* mariavita nel 1932 dimostra che non c'era stata alcuna volontà di favorire un avvicinamento da parte di nessuno dei due fronti.

Particolarmente bislacco è il pretesto che Kowalski adduce nell'introduzione al suo lavoro. La "risciacquatura" del poema dantesco gli sarebbe stata ispirata nientemeno che dalla stessa Beatrice:

Ho dato inizio a questa traduzione nel 1931 [...]. La traduzione, come io credo, mi è stata dettata dalla mia beata Beatrice, la quale 600 anni or sono aveva dettato la stessa versione originale a Dante. Perciò sono convinto che in polacco non potrebbe esistere una traduzione che la renda meglio²¹³.

Preisner è assolutamente in disaccordo con l'ultimo punto (non serve commentare il resto) e sottolinea quanto il lavoro di Kowalski sia difettoso, inefficace, quasi una parodia di se stesso. Il giudizio è così severo che il ricercatore sente il bisogno, a un certo punto della sua stroncatura, di fare una precisazione: diffamare la persona del traduttore non rientra nelle sue intenzioni²¹⁴.

Dal punto di vista del valore [la *Commedia* di Kowalski] occupa l'ultimo posto sia per quanto riguarda la forma, sia la lingua, sia i contenuti [...]. Dimostra incompetenza e mancanza di un senso dello stile letterario [...]. Il commento, in verità il più esteso di tutti i commenti a traduzioni polacche, contiene delle stranezze incredibili: è di un'erudizione ostentata e caotica, senza alcun senso del metodo né dell'ordine²¹⁵.

²¹² Vd. L. GIAMBENE, *ad vocem* Mariaviti, in *Enciclopedia Italiana...* cit.

²¹³ Salwa dà questa sua traduzione in *Dante in Polonia...* cit., p. 194, n. 17.

²¹⁴ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 93.

²¹⁵ «Pod względem wartości stoi on na ostatnim miejscu co do formy, języka i treści [...]. Wykazuje nieumiejętność i brak poczucia stylu literackiego [...]. Komentarz, wprawdzie najobszerniejszy ze wszystkich komentarzy do polskich przekładów, zawiera nieprawdopodobnie wprost dziwactwa: jakaś chaotyczna, pozorna erudycja, bez poczucia metody i porządku». *Ibidem* [trad. mia].

Il solo interesse che la *Commedia* mariavita può avere per il dantista odierno è quello storico, poiché testimonia una volontà di riscrittura, e non solo di rilettura, del poema di Dante, che tendesse a metterne in risalto quasi esclusivamente il valore teologico, strumentalizzato a fini dottrinali e di propaganda.

Di tutt'altra natura è invece la traduzione di Alina Świdarska, pubblicata alla fine della Seconda guerra mondiale²¹⁶. Giovanni Maver la considera più che degna di affiancare quella di Porębowicz: ne loda la scorrevolezza, riconosce alla traduttrice «un eccezionale talento interpretativo e qualità poetiche sorprendenti»²¹⁷. Preisner è più cauto²¹⁸, e non può esimersi dal rilevare alcuni dettagli che lo infastidiscono: innanzitutto le rime *dwuwyradowe*, in cui un monosillabo in clausola si appoggia fonicamente alla parola precedente formando un gruppo parossitono, oppure i periodici *enjambements* – si tratta di espedienti arcaici, un tempo piuttosto comuni ma ormai non più tanto raccomandati in poesia²¹⁹. Si osservi il confronto tra Stanisławski, Porębowicz e Świdarska:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
Dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Inf. I, vv. 1-9

W połowie drogi naszego żywota
W pośród ciemnego znalazłem się lasu,
Albowiem z prostej zbłąkałem się ścieżki.
O jakże ciężko teraz wypowiedzieć,
Jak ten las dziki, gęsty i ponury; –
Wspomnienie samo wznawia strach okropny,
Że śmierć zaledwie okropniejszą będzie.
Lecz, bym o skarbie owym opowiedział,
Który w tym lesie znalazłem, – opowiem
O innych rzeczach, które tam spotkałem.

Stanisławski

W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemylny drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.

W połowie drogi żywota naszego
Nagle się w gęstym obłąkałem **lesie**.
Już ścieżki prawej oczy nie dostrzegą,

Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.

O, jak wyrazić ciężko... słowo **rwie się**...
Bory zaborcze, las dziki i ciemny,
Który wspomnieniem samym trwogę **niesie**

²¹⁶ *Ivi*, p. 101.

²¹⁷ G. MAVER, *Un'enciclopedia polacca ed una nuova traduzione della "Divina Commedia"*, in «Belfagor», vol. II, n° 6 (15 novembre 1947), p. 734.

²¹⁸ W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 101.

²¹⁹ *Ivi*, p. 102.

Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze; Tak ciężką, jak strach przed śmiercią nikczemny!
 Lecz dla korzyści, dobytą z przeprawy, Lecz, by o dobrem mówić, co widziałem
 Opowiem lasu rzeczy tajemnicze. Muszę zła rąbek uchylić tajemny.

Porębowicz

Świdarska

La rima *lesie – rwie się – niesie* evidenziata in neretto nel testo di Świdarska è per l'appunto un esempio di rima *paroksytoniczna dwuwyrazowa*; tra il v. 6 e il v. 7 si può notare inoltre un *enjambement*. La lingua poetica di Świdarska sorprende per la sua fluidità che l'avvicina al parlato contemporaneo, malgrado la decisione della traduttrice di attenersi all'architettura metrica dell'originale (un vincolo non secondario). Gli accenti sono distribuiti sapientemente nel verso, come in Porębowicz, al fine di evitarne la monotonia, e il discorso assume in alcuni punti un andamento quasi prosastico; ne conseguono la significativa accessibilità di questa traduzione e la facilità di lettura, grazie alle quali l'opera di Świdarska, come sostiene Preisner, con qualche ritocco potrebbe «svolgere un ruolo importante in vista di una più ampia diffusione del capolavoro di Dante presso un pubblico più vasto»²²⁰.

²²⁰ «Po ewentualnym wygładzeniu w nowym wydaniu może spełnić ważną rolę większego spopularyzowania arcydzieła Dantego wśród szerokich mas». Cfr. W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce...* cit., p. 105 [trad. mia].

2. Un Dante scamandrita

2.1. *Właśnie jej nie ma*²²¹

Il riuso di Dante in poesia, cioè – data l'epoca di riferimento – soprattutto presso lo Skamander, è importante quanto la diffusione della *Commedia* in Polonia grazie alle nuove traduzioni del Novecento.

Particolarmente visibili sono ad esempio gli influssi danteschi nell'opera di Jan Lechoń, uno dei maggiori esponenti del movimento letterario varsoviense. Poeta della solitudine e degli amori impossibili, Lechoń è autore di una raccolta dal titolo *Srebrne i czarne [Argenteo e nero]*, pubblicata per la prima volta nel 1924 e considerata «uno dei volumetti poetici più noti e amati *dell'entre-deux-guerre*»²²². Due dei venti componimenti ivi compresi sono dedicati esplicitamente a Dante, e sfogliando il libriccino dall'inizio ci s'imbatte nella poesia dal titolo *Spotkanie [Incontro]*:

Questa notte solitaria, trascorsa nell'insonnia,
Sotto i raggi della luna, in un qualche vento strano, 2
Ritrovandomi a Ravenna io stesso non so come
Mi è apparsa una visione, sognata a lungo invano. 4

Un flauto risuonava da una finestra aperta,
sottile nella brezza dal profumo inebriante – 6
Come tra fiori mistici avvolto, camminavo
Sotto l'altera cupola del cielo e scintillante. 8

²²¹ «Proprio lei non c'è».

²²² L. MARINELLI, *Epica e etica...* cit., p. 256.

“Chiedete, inappagati e nostalgici, e otterrete”	
Come rapito in Dio le palpebre ho socchiuso	10
Sentivo solo, insolito, lo sciabordio del fiume	
E più tardi, e più tardi – sul ponte ho visto Dante.	12
«Sei tu, tu, mio maestro! Perché sei così pallido	
E perché tanta inquietudine t’infiamma e ti scompiglia?»	14
Arrivo a supplicarti il segreto del tuo volto.	
Non so niente. Sono perso. Chiedo il tuo consiglio».	16
Al che lui rispose – o fu l’acqua – o fu la luna –	
Caddi, con la testa fra le mani, sconvolto:	18
«Non c’è cielo né terra, abisso né inferno,	
C’è solo Beatrice. E proprio lei non c’è» ²²³ .	20

La città dove avviene l’incontro paradossale fra il poeta vivo e quello morto è Ravenna, dove l’Alighieri è appunto sepolto – ma è su un ponte che il giovane scamandrita varsoviense lo avvista per la prima volta: un dettaglio, questo, da interpretare forse come tributo al celeberrimo quadro preraffaellita di Henry Holiday in cui Beatrice Portinari nega il saluto al poeta innamorato, nei pressi del ponte Santa Trinita a Firenze. L’implorazione rivolta a Dante da Jan Lechoń sembra inoltre riecheggiare le prime parole che Dante stesso rivolge a Virgilio nel canto I dell’*Inferno*: «Or se’ tu quel Virgilio [...] Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore»²²⁴. Questo Dante inquieto e spettrale non può assolvere tuttavia quella stessa funzione di guida che Virgilio aveva svolto per lui: egli è infatti totalmente assorbito dalla consapevolezza della perdita, dell’assenza, della non-esistenza della donna che ama. Ma di quale Beatrice si sta parlando? Potrebbe trattarsi della Beatrice storica, la cui morte precoce il poeta starebbe ancora

²²³ «Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsennie,/Po promieniach księżycy, jakimś dziwnym tchnieniem,/Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie/I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem./Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie,/I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną –/Jak w mistycznym w nią szedłem wplątany bukicie,/Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną./ “Będziecie wysłuchani tęskniący, więc proście!”/Jak przez Boga zaklęty przymknąłem powieki –/I tyłkom jakiś dziwny posłyszał szum rzeki./A później, później Danta ujrzałem na moście./ “Tyżeś to, ty mój mistrzu! Dlaczego tak błądy/I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?/Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy./Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady”./On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,/Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:/“Nie ma nieba i ziemi, otchłani, ni piekła,/Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”». Cfr. J. LECHOŃ, *Srebrne i czarne*, Varsavia 1928, pp. 7-8 [trad. mia].

²²⁴ *Inf.* I, vv. 79-85.

tentando di elaborare, a distanza di secoli, come un trauma insuperabile che non gli dà pace neppure nella tomba; o più semplicemente il discorso potrebbe riguardare la Beatrice letteraria, quella che un tempo gli aveva mostrato la via per il Paradiso; oppure ancora – in modo quasi banale – un *amor de lonh* intenso e fuori portata per sua stessa definizione. Creatura adoratissima, ultima guida, proiezione estrema di tutto ciò che è desiderabile: Beatrice è la sola che conta, ma è proprio quella che per l'appunto non c'è – in un senso o nell'altro. Essa è tanto profondamente amata quanto inesistente.

La reazione del novello Dante-pellegrino all'epifania del suo maestro (v. 18) è pressoché identica al dantesco «e caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, v. 142). In originale, infatti, il verso è questo:

Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:

Lo si può agilmente confrontare con il v. 142 del canto V dell'*Inferno*, nella traduzione di Porębowicz (ma è quasi uguale, del resto, in Stanisławski):

I **padłem**, jako ciało martwe pada.

Il Dante originale si sentiva svenire per l'eccessiva emozione suscitagli dal racconto della dannata Francesca da Rimini; similmente, Lechoń è sopraffatto dal lapidario distico in chiusura nel quale si condensano tutto lo strugimento e l'estenuata dolcezza di un amore inattuabile.

Il secondo componimento dantesco di *Srebrne i czarne* è intitolato significativamente *Na Boskiej Komedii dedykacja* [*Dedica sulla Divina Commedia*]. Ecco di seguito:

Più mi addentro nella vita e più m'opprime	
La paura, l'apprensione per quell'attimo	2
In cui si squarcerà l'ultimo dei veli:	
Povera commedia umana – si scoprirà divina.	4

E il cuore innamorato lacerava la rete d'oro	
nella quale si è impigliato incautamente,	6
e prima di brillare per sempre tra le stelle	
Ai libri si rivela, a quelli saggi – come questo.	8

E si rallegra quando in lui scroscia impetuoso	
Un rovescio di divini moniti e puerili	10

Preghiere. Non si sottrae. Solo per gli altri
 Desidera il paradiso e non l'inferno²²⁵.

12

L'ansia al pensiero della morte (v. 2) si allevia fino a scomparire nelle quartine successive, rivelando la propria futilità nel momento stesso in cui «l'ultimo dei veli» si strappa: questo squarcio metafisico, coincidente con il passaggio per l'aldilà, mostra all'anima la via per la liberazione spirituale, schopenhauerianamente – ed è solo allora che la paura della morte, insieme ad altre inconsistenti e frivole apprensioni umane, si dissolve come se non ci fosse mai stata. L'umana “commedia” si riscopre *divina*, recupera la sua essenza, riacquista la perduta consapevolezza del suo proposito.

Per il “cuore innamorato”, che potremmo identificare con l'anima di un poeta (scomodando ancora una volta un concetto di ascendenza provenzale, sviluppato in tutta la sua compiutezza da Guido Guinizelli nella canzone-manifesto dello Stilnovo *Al cor gentil rempaira sempre amore*), lo squarcio del velo è anche lo strappo nella “rete d'oro” (l'amore come piacere sensuale, la vanagloria poetica) in cui l'anima si è lasciata catturare e attraverso cui può svincolarsi e salire alle stelle – non prima, però, di aver riversato il proprio contenuto tra le pagine di una grande opera di poesia, quale è per esempio la *Commedia*. Dalle riconquistate altezze siderali lo sguardo sul mondo è di distaccata partecipazione, d'intercessione spontanea, disinteressata.

Questi due esempi dimostrano come Lechoń riesca a trarre un'ispirazione multiforme e multidirezionale dalla figura dell'Alighieri e dalla sua opera. Il concetto di “poeta” si sviluppa in modo differente nell'uno e nell'altro componimento e in entrambi i casi sia Dante, sia la *Commedia* sembrano costituire un autorevole, ma pur sempre sentito pretesto per sviluppare certi temi particolarmente cari al giovane scamandrita: le passioni irrealizzabili, l'inquietudine esistenziale, il misticismo, le visioni oniriche, la morte (il titolo della sua raccolta, *Argenteo e nero*, potrebbe alludere ai colori e alle decorazioni funebri). Lechoń fu anche autore di scritti d'argomento politico e civile, senza però che a tale venatura patriottica della sua produzione si mescolasse o sovrapponesse l'interesse per Dante. Ben

²²⁵ «Im głębiej idziem w życie, coraz większa troska,/Coraz większa nas nęka obawa tej chwili,/Gdy wreszcie się ostatnia zasłona rozchyli:/Biedna ludzka komedia – okaże się boska./I serce zakochane raz po raz rozrywa/Sieć złotą, którą samo splątało niebacznie,/I zanim dla wieczności jak gwiazdy drgać zacznie,/Dla książek, jak ta mądrych, wewnątrz swe odkrywa./I radość w tym znajduje, gdy bije weń wściekła/Ulewa Bożych przestrog, i modłów dziecinnych./Za siebie nie odmawia. Już tylko dla innych:/Chce by weszli do raju, nie schodząc do piekła». Cfr. J. LECHOŃ, *Srebrne...* cit., p. 11 [trad. mia].

diverso, come si vedrà, è l'uso che di alcuni motivi danteschi fece un altro scamandrita, Stanisław Baliński.

2.2. *Warszawo! Warszawo!*²²⁶

Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, Baliński, diplomatico di carriera e poeta varsoviense, si unì al flusso dei profughi polacchi che lasciavano il loro Paese per tentare di raggiungere la Francia attraverso l'Italia²²⁷, la quale a quei tempi costituiva ancora un territorio relativamente sicuro, non essendo ancora entrata in guerra.

Per tutta la vita lo scrittore mantenne un legame fortissimo con la città in cui era nato e cresciuto: la maggioranza delle poesie da lui composte durante il conflitto sono dedicate al dramma di Varsavia e costituiscono una «voce autobiografica, ma anche collettiva, in cui molti si potevano riconoscere»²²⁸. Com'è facile immaginare, il destino di esilio che il poeta scontò, prima a Parigi e poi a Londra, insieme a molti altri connazionali, ebbe l'effetto di acuirne la tensione straziante, alimentata costantemente dalle notizie, frammentarie e terribili, in arrivo dalla capitale. Nel settembre '39, mentre Varsavia cadeva, martoriata, in mano tedesca, Baliński si trovava a Roma, e dello struggimento che deve aver provato in quell'occasione resta un bellissimo compendio poetico dal titolo *Nella triste Roma*, edito anche in italiano, nel 1944, sulla rivista «Aretusa»:

O amico italiano, che mi hai confortato	
A Roma, silenziosa nel sole di settembre	2
Diffuso in reti d'oro sulla città,	
Mentre i cipressi del parco svanivano nell'afa;	4
O amico romano, poeta, artista,	
Che additando le colonne della gloria	6
Consolavi con la dolcezza della tua lingua	
Me, fantasma, assorto al richiamo di Varsavia;	8

²²⁶ «Varsavia! Varsavia!»

²²⁷ K. JAWORSKA, *Varsavia 1944: Franco Fortini e Stanisław Baliński*, in *Italia, Polonia, Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, Roma 2007, p. 183.

²²⁸ *Ivi*, p. 185.

Ora, ora soltanto, ricordo la tristezza
 Delle accorate parole nel giardino languente; 10
 Dicevi la nullità dell'esistenza
 E la tomba che tutto sommerge ed annienta. 12

* * *

Poi s'aprirono le porte a Castel Gandolfo,
 Il Papa chiamò a sé i sopraggiunti Polacchi: 14
 Entrò veloce nella sala muta e guizzò
 Come una nuvola bianca tra gli uccelli del cielo. 16

Caddero in ginocchio i Polacchi. I preti trattennero
 Il respiro, ed Egli parlò nel candore 18
 Della sua veste abbagliante sullo sfondo di porpora.
 Parlò a lungo di Dio che veglia vicino 20

Al grande avvenire polacco temprato dal dolore,
 E quando pronunziò a un tratto un nome: Chopin, 22
 Qualcuno singhiozzò... E fu come lo strappo
 Nella ballata, quando la corda si spezza. 24

Ed egli apriva le braccia slanciate,
 Ed ora la sua voce era un bisbiglio, ora suonava decisa, 26
 Finché apparve la Croce, in alto, tra le sue mani.
 Ed io – Iddio grande! – non riconobbi la Croce. 28

* * *

O amico italiano, nell'Orto degli olivi,
 Sotto il cielo che arde ancora color di limone, 30
 E cede lentamente ai glicini della sera,
 Dileguando verso la dolce costa siciliana, 32
 Ascolta: se a un tratto nella Campania sicura
 Una strana sorte si cambiasse ed un altro nemico 34
 Ti bruciasse la tua città, non Roma – la città eterna,
 Ma la Roma di te fanciullo, la Roma natia; 36

Se i tuoi villaggi seppellissero nella polvere
 Ed a Roma non permettessero chiamarsi patria, 38
 Ed a te proibissero chiamarti italiano,
 E tu dovessi rifugiarti in paesi stranieri; 40

E se io, poeta straniero, la mano posassi Sulla tua spalla e con dolce parola	42
Ti dicessi: «Amico, placa in te il tormento, L'Arte non muore e nulla può spegnere il ricordo»;	44
Tu taceresti assorto come io ho taciuto, Né stringeresti la mano, come io non la strinsi, Conscio che non si incarna la parola dall'uomo, Mentre quella del cielo sa di sangue e di cenere.	46 48
Avresti allora capito – e lo capirai nel futuro – Come al mio cuore occorresse un bagno di silenzio, Affinché il sole disciolto nel calmo affettuoso tramonto Non offendesse le tenebre diffuse nel mio petto.	50 52
Non avresti pensato all'Arte e alla gloria dei secoli, Né invocato invano il nome dell'Eterno; Ma come amico, artista, uomo, saresti Sceso con me nel buio tenace dell'Inferno ²²⁹ .	54 56

Tra arte e sofferenza, nella visione di Baliński, si apre un abisso incolmabile, e «ogni tentativo di mitigare, lenire il dolore è vano». La posizione privilegiata dell'amico italiano senza nome, il quale ha ancora la sua città, la «Roma natia», e non rischia di perderla, gli impedisce di afferrare fino in fondo (o forse neppure in superficie) lo stato d'animo del poeta emigrato, il quale del resto non può neanche sospettare che entro pochi anni la dominazione nazista avrebbe portato all'annientamento totale di Varsavia – una sentenza di morte eseguita con rigore sistematico, fino all'ultimo edificio, per ordine preciso di Heinrich Himmler²³⁰. In quelle circostanze, il canto di Baliński ammutolì:

²²⁹ S. BALIŃSKI, *Wielka podróż*, Londra 1941. Se ne cita la traduzione di A. RUSSI e J. CZAPSKI, apparsa su «Aretusa», vol. I, 1944, pp. 118-120.

²³⁰ «On September 21, 1944, Himmler stated, "This is the fiercest of all our battles since the start of the war [...]. We will finish this in the next five to six weeks. Then we will have destroyed Warsaw, the capital, the heart, the flower of the intelligentsia of the former [...] Polish nation; this nation that for 700 years has blocked our road to the east and stood always in our way since the first battle at Tannenberg".

At a conference of SS officers on October 17, 1944, he added, "The city must completely disappear from the surface of the earth and serve only as a transport station for the Wehrmacht. No stone can remain standing. Every building is to be razed to its foundations". Cfr. *Introduction*, in K. WITUSKA, *Inside a Gestapo Prison: The Letters of Krystyna Wituska, 1942-1944*, Wayne State University Press, 2006, p. XXII.

Non compone poesie durante l'insurrezione. Troppo lacerante è la tensione. Lascia la voce ad altri [...]. Il cupo stato d'animo che lo opprime in questo periodo traspare dalle brevi annotazioni nella sua agenda. Per il poeta a Londra l'atroce dramma di Varsavia, la solitudine della lotta che ne segnerà la sconfitta, appare evidente fin dalle prime battute. 1° agosto: «Wybuchło powstanie w Warszawie!»; 2 agosto: «Koszmar Warszawy wisi nade mną»; 4 agosto: «Koszmar Warszawy»; 10 agosto: «Tragedia Warszawy. O czym tu innym myśleć»; 27 agosto: «Warszawo!»; 28 agosto: «Przeżywam okropnie Warszawę!»; 29 agosto: «Straszne wiadomości z Warszawy!». Il 2 ottobre [data della firma della resa] leggiamo solo: «Warszawo! Warszawo!»²³¹.

Nel '39 invece Baliński riesce ancora ad esprimersi in versi, e nell'ottica del presente lavoro *Nella triste Roma* è uno dei suoi componimenti più significativi: all'amico poeta romano, il quale cerca di consolarlo senza grande sfoggio di tatto, lo scamandrita si rivolge come un sommesso, doloroso Virgilio, che inviti un Dante ancora ignaro del proprio smarrimento esistenziale a fargli compagnia nel suo viaggio attraverso l'inferno – non quello oltremondano voluto dalla Provvidenza divina, ma quello, atrocemente terreno ed insensato, della guerra che sta dilaniando la capitale polacca. Nel «buio tenace dell'Inferno» in cui soffoca Varsavia il solo pellegrinaggio accettabile è discreto, assorto e silenzioso, quasi suggestivo di una cerimonia funebre.

Ancora più dantesca è un'altra poesia di Baliński, sempre dedicata alla sua città, questa volta in particolare all'orrenda realtà del ghetto ebraico. Il titolo della poesia è, infatti, *Visione del ghetto*:

Per dove mi fai strada, tragico poeta,	
Lungo muri ignoti d'una città che pure conosco	2
Dove portano i cancelli che apri per me	
E in quali mondi conduci? Silenzio. Ecco il ghetto.	4

Un caldo soffocante ci porta via, la notte densa ci tocca,	
Un grido dal suono d'inferno si leva in lontananza,	6
Ti tengo dietro, come in sogno, attraversando il buio	
Per contemplare l'agonia da cui sono fuggito.	8

Non c'è albero né foglia, solo muri, solo pietra,	
Non c'è vento né acqua, c'è soltanto un pozzo nero	10
Da cui striscia scalza la Fame, s'arresta presso il cancello	
E disperde intorno i tristi semi della pestilenza.	12

²³¹ K. JAWORSKA, *Varsavia 1944...* cit., p. 185. L'agenda di Baliński è conservata nella Biblioteca Polacca di Londra.

Quale abominio è questo, e quanto ignobile, inaudito, Innalzato da carnefici efferati ed assassini	14
Qui nella nostra antica e libera Varsavia, per l'eterno cordoglio – un altro muro del pianto.	16
Silenzio. Ascolta, s'ode piangere qualcuno, Lì nel seminterrato. Andiamo. Fa' vedere.	18
In un letto che arde per la febbre Delirano ammalati due bambini.	20
La madre è su di loro, li ascolta, ma è impotente, Dietro di lei una qualche parente imparruccata	22
Ha lo sguardo acquoso e la faccia di cera Nel riverbero fiacco della lampada a petrolio.	24
Il bambino apre gli occhi, infiammati tra le lacrime, più chiari e più brucianti della cenere, ed esclama:	26
«È estate, mamma! Si vedono le rive Della Vistola, e l'acqua che scorre, e l'aria sopra l'acqua».	28
Un qualche ricordo felice sembra sfiorargli il viso Come un bacio portato da lontano.	30
E la bambina sorride nel sonno, e sospira: «Vorrei tanto un ramoscello dai Giardini di Sassonia».	32
Vorrebbe un ramoscello dai Giardini di Sassonia, Le tende le mani, come può, come riesce,	34
I parenti annuiscono: una cosa del genere... Come fa a saperlo poi, non capisce, non capisce.	36
Ma la madre scatta in piedi. Dalla terra s'alza il vento. Lei corre per la strada. Tra le ombre corre il vento.	38
Giunge correndo al muro sotto una striscia di cielo E da una nicchia stretta, da un punto concordato,	40
Non chiede dello zucchero, non chiede vecchio pane Ma solo un ramoscello, un ramoscello verde.	42
E un qualche albero verde fruscia intanto leggero. Qualcuno le lancia un ramoscello e le sussurra: «Scappa...».	44
* * *	
Per le strade roventi, dove nulla più cresce, Per i vicoli, dove il tifo sbadiglia tra i liquami,	46

Tra le file di finestre, buie, immote e silenziose
 Da cui giungono fiati sibilanti, soffocati, 48
 Tra l'umana ferocia e crudeltà e l'umiliazione
 Che i deboli calpesta e innalza i forti vincitori, 50
 – Corre la madre, spettrale, nel cuore della notte
 che l'eco dei suoi passi va trasformando in pietra. 52

Corre per tutto il ghetto, tra il sogno e la vita,
 Uguale nell'amore, uguale nella sofferenza, 54
 Corre contro il dolore, corre attraverso l'odio,
 Portando ai suoi bambini un po' di foglie verdi 56
 Per poi posarle loro, quando sarà il momento,
 sugli occhi, sulle labbra, per sempre, dolcemente. 58

* * *

E quelle foglie verdi non moriranno mai,
 Molte cose cambieranno e passeranno, ma non quelle, 60
 Quando gli oltraggiosi muri crolleranno come polvere
 E il vento soffierà libero sulle macerie disfatte 62
 Rinverdiranno ancora in primavera e poi cadranno
 Quelle foglie – dove mischiati stanno amore e morte²³². 64

Visione del ghetto è una visita all'Inferno. L'apostrofe iniziale, rivolta a un "tragico poeta" che mostra la strada, dischiude i cancelli, spalanca mondi d'indescrivibile aberrazione, ricorda sì l'invito indirizzato all'amico italiano, lui pure poeta, negli ultimi versi di *Nella triste Roma*, ma ancora più significativamente potrebbe essere stata rivolta da Dante al maestro Virgilio. Il viaggio dell'io poetico in *Visione del ghetto* differisce tuttavia dal pellegrinaggio dell'Alighieri in quanto non c'è alcun Purgatorio oltre l'Inferno, né ci può essere, tantomeno, un Paradiso: l'ultima strofa apre però uno sprazzo di possibilità, poiché l'Inferno terrestre, al contrario di quello dantesco, non può essere per sempre. Si vedano i vv. 45-47 in originale:

Przez ulice upalne, gdzie nic nie dojrzewa,
 Przez zaułki i ścieki, w których tyfus ziewa,
 Przez czarne rzędy okien, bez dźwięku i ruchu...

L'anafora della parola *przez* 'attraverso' ricorre identica nei vv. 1-3 dell'*Inferno* nella traduzione di Edward Porębowicz:

²³² S. BALIŃSKI, *Rzecz sumienia*, Londra 1942 [trad. mia].

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.

Manca però in *Wizja ghetta* un corrispettivo balińskiano del v. 9: «Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją», in Dante: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate». Nell'obbrobrio eretto dai nazisti nel cuore di Varsavia un po' di speranza resiste, simboleggiata dal ramoscello verde dell'*Ogród Saski*. «Il poeta cerca conforto nella natura che si rigenera e che sopravvivrà all'inferno presente»²³³; il “secondo muro del pianto” cadrà, Baliński ne è certo – anche se non poteva neanche immaginare, al tempo della scrittura di questa poesia, quale sarebbe stato il prezzo di quel crollo.

Il panorama del ghetto viene dipinto a pennellate brutali, dal violento impatto sensoriale: il «caldo soffocante» che «porta via», la «notte densa» che «tocca» come se avesse le dita (v. 5), il muro, la pietra (v. 9), il «pozzo nero» (v. 10), più avanti le «strade roventi» e i «vicoli, dove il tifo sbadiglia tra i liquami» (vv. 45-46). Allo stesso tempo, l'utilizzo di alcuni accorgimenti linguistici conferisce alla visione i contorni indistinti e confusi di un sogno²³⁴. L'io poetico afferma esplicitamente, parlando al “tragico poeta” che lo guida, di tenergli dietro «come in sogno» (v. 7, in originale: *przez sen*). Segue una successione di pronomi e aggettivi indefiniti: «s'ode piangere *qualcuno*» (v. 17), «una *qualche* parente imparruccata» (v. 22), «un *qualche* ricordo felice» (v. 29), «un *qualche* albero verde» (v. 43), «*qualcuno* le lancia un ramoscello» (v. 44). Questa indeterminatezza è suggestiva di una sospesa atmosfera onirica, così come lo sono i repentini cambi di inquadratura (l'io poetico che si ritrova all'improvviso presso il letto dei due bambini moribondi nel seminterrato, mentre un attimo prima li sentiva piangere dall'esterno; la donna che corre per strada in una successione di rapidissimi *flash* fotografici) e altre immagini particolarmente “condensate” e surreali, come la madre «spettrale» o la Fame che «striscia scalza» dal «pozzo nero». Il poeta va a visitare l'Inferno terreno «in sogno, poiché non c'è altra maniera di sperimentare quel mondo»²³⁵. Similmente, nella *Commedia*, che «rientra a pieno titolo nella categoria di una *visio*

²³³ K. JAWORSKA, *Varsavia 1944...* cit., p. 192.

²³⁴ E. JASKÓŁOWA, *W poszukiwaniu człowieczeństwa. Dwa poematy Tamtego brzegu nocy Stanisława Balińskiego*, in *Znajomym gościńcem: prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993, p. 113.

²³⁵ *Ibidem*.

in somnis»²³⁶, un riferimento diretto al sonno e al sogno apre e chiude l'opera come una cornice – come se l'intero viaggio oltremondano di Dante fosse un'unica, grande visione onirica²³⁷. Si veda *Inf. I*, vv. 10-12:

Io non so ben ridir com'ì v'intrai,
 Tant'era pien di sonno a quel punto
 Che la verace via abbandonai.

Al sonno che annebbia l'intelletto e fa smarrire il sentiero, si contrappone in *Par. XXXIII*, vv. 58-63, il sogno come unico metro di paragone dell'ineffabile piacere provato contemplando Dio:

Qual è colui che sognando vede,
 Che dopo 'l sogno la passione impressa
 Rimane, e l'altro a la mente non riede,

Cotal son io, ché quasi tutta cessa
 Mia visione, e ancor mi distilla
 Nel core il dolce che nacque da essa.

La ripetitività, infausta, della storia polacca fa sì che per secoli il *topos* dan-tesco dell'Inferno in terra non perda la sua attrattiva, anzi: il fallimento dell'insurrezione del '44 e la condanna a morte della città di Varsavia – insieme alla tragedia della Shoah e ai milioni di morti provocati dalla follia nazista – rappresentano il più compiuto, il più attentamente pianificato e tragicamente riuscito di tutti gli Inferni in terra, stavolta su scala mondiale. Dante esule e pellegrino continua a parlare ai polacchi, a consolarli con il proprio esempio, e loro si identificano nella sua figura in un prosieguo naturale di quanto già successo nell'Ottocento; ma questa volta è alla patria stravolta dal conflitto, al deserto di rovine lasciato dai tedeschi dove prima sorgeva la loro capitale, che scrittori e poeti sovrappongono nel loro immaginario i paesaggi infernali. Il processo si sarebbe protratto ben oltre il dopoguerra, tant'è che Luigi Marinelli segnala, ancora nel 2004, *Miasto utrapiena* di Jerzy Pilch, in cui Varsavia diventa la "Città dolente" per antonomasia²³⁸. E il Dante di Baliński? Nel personaggio dell'amico poeta, che s'incarna di volta in volta nel maldestro consolatore romano o nella Musa

²³⁶ M.A. BASILE, *Al mattin dal ver si sogna: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio*, 2006, p. 3.

²³⁷ *Ivi*, p. 5.

²³⁸ L. MARINELLI, *Epica e etica...* cit., p. 256.

custode degli immondi cancelli del ghetto, lo scamandrita sembra quasi celare il desiderio di tenere un suo Dante sempre con sé, un Dante che non l'avrebbe mai lasciato scendere da solo «nel buio tenace dell'Inferno», ma che avrebbe scelto di unirsi a lui, come compagno d'esilio fedele e irrinunciabile.

3. Tre eccezionali dantisti del Novecento

Un'analisi neanche troppo approfondita del riuso di Dante in Jan Lechoń e Stanisław Baliński basta già a suggerire una caratteristica peculiare del dantismo novecentesco, e non solo di quello polacco: l'accentuata specificità del rapporto dei singoli letterati con l'autore della *Commedia*. Il Dante nazionale, patriota, esule e pellegrino infernale non smette mai di esistere in Polonia, ma nel corso del XX secolo questa corrente di ricezione dominante si stempera nei diversi atteggiamenti e nelle sensibilità dei più grandi fra i poeti, i saggisti e i pensatori che antepongono a quel Dante ancora un po' mickiewicziano un loro Dante proprio e personale. Scrive Salwa:

L'attualità dell'Alighieri per la vita culturale polacca può essere illustrata in modo particolarmente espressivo con gli esempi tratti da tre eminenti autori: Witold Gombrowicz, Stanisław Vincenz e Czesław Miłosz. Non si tratta di scritti recentissimi, ma sicuramente emblematici, in quanto usciti dalla penna di scrittori che per motivi politici hanno scelto l'emigrazione, come i primi fabbri della fortuna polacca di Dante²³⁹.

L'esperienza dell'esilio – fondamentale per la ricezione dell'Alighieri in Polonia durante l'Ottocento – non è insomma estranea a questi tre scrittori, e lo *status* di emigrati potrebbe aver contribuito a stimolare in loro un interesse per Dante che andasse oltre quello meramente letterario. I risultati di tale avvicinamento e della successiva rielaborazione sarebbero stati tuttavia diversissimi, marcati dalla irriducibile originalità di tre dantismi ben poco conformi a quello di matrice romantica che si potrebbe quasi definire “di Stato”.

²³⁹ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., p. 203.

Di Gombrowicz, Vincenz e Miłosz è stato detto moltissimo, anche in lingua italiana, dai più autorevoli polonisti attivi sulla scena critica. Se ne daranno pertanto alcuni rapidi ritratti, che tirino le somme sui rispettivi dantismi e li contestualizzino all'interno del percorso intrapreso nel presente lavoro.

3.1. *Czymże tedy jesteś, Boska Komedio?*²⁴⁰

Witold Gombrowicz fu colto di sorpresa dallo scoppio della Seconda guerra mondiale durante un viaggio in Argentina da turista. Nel Paese sudamericano si trattenne per più di vent'anni, rientrando infine in Europa nel 1963: visse a Berlino e a Parigi e morì in Provenza, senza più tornare a stabilirsi nella Polonia in cui era nato nel 1904 e che si trovava ormai sotto il pieno controllo sovietico.

Salwa lo definisce «un autore programmaticamente anticonvenzionale e volutamente provocatorio, dissacrante, addirittura profanatorio»²⁴¹. Le convenzioni in senso lato, quelle a cui ci si adatta «senza neanche pensarci, per conformismo, per inerzia o per ebetismo»²⁴², risultano insopportabili a Gombrowicz e niente sembra essere al riparo dalla sua vena corrosiva, violentemente satirica e grottesca, che aggredisce autori e capolavori letterari con tanta più ferocia quanto più sono unanimi la lode e il rispetto che li circondano. Coerentemente, la sua visione della *Commedia* e il suo rapporto con Dante si prefigurano come qualcosa di irripetibile.

Nel 1968 Gombrowicz pubblica a Parigi un volumetto bilingue polacco-francese dal titolo *Sur Dante*. Più che di un saggio di critica letteraria – come rileva Vittorio Celotto – si dovrebbe parlare di un «*pamphlet* polemico», di una «lettura compromessa e deformante, gravida di memoria e personale ostinazione, che probabilmente ci parla di Gombrowicz più di quanto non ci aiuti a capire la *Commedia*»²⁴³. In questo curioso libriccino, Gombrowicz rivendica il proprio diritto di affermare quello che pensa di Dante, senza lasciarsi fuorviare o frenare dalla venerazione che tutti sembrano nutrire

²⁴⁰ «O, Divina Commedia, cosa sei dunque?».

²⁴¹ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., p. 203.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ V. CELOTTO, *Il cosmo di Dante e il caos di Gombrowicz*, prefazione a W. GOMBROWICZ, *Su Dante*, trad. di R. LANDAU, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2017, p. 9.

nei confronti della *Commedia* e del suo autore – dai critici ai commentatori, dagli studenti a chi magari ne sa qualcosa solo per sentito dire. Per Gombrowicz è indispensabile trovare il coraggio di ignorare, anzi di scavalcare, secoli di lusinghe e di omaggi più o meno smaccati, per poter fronteggiare Dante direttamente e valutare il suo «lungo poema in versi, intriso di mentalità medievale»²⁴⁴ per quello che è, per quello che riesce ancora a rappresentare per il lettore contemporaneo, senza temere la blasfemia di certe conclusioni che ne deriverebbero. L'intenzione è portata avanti da Gombrowicz con provocatoria arroganza, specie laddove lo scrittore polacco pretende di correggere certi versi danteschi nella convinzione (perlomeno esibita) di saper fare di meglio. Ecco infatti come suona la sua riscrittura dei vv. 1-3 del canto I dell'*Inferno*:

Per me si va alla città senza fondo che,
 Per l'eternità, rincorre il proprio abisso.
 Per me si va là dove il male
 S'infesta e corrode se stesso, per l'eternità.
 Per me si va tra la gente perduta
 E infaticabile...²⁴⁵

Gombrowicz si dedica con un'attenzione tutta speciale a smontare, criticare, irridere l'*Inferno* dantesco, quando non si sofferma su osservazioni più generali sull'intero poema o sulla figura dell'Alighieri. L'*Inferno* della *Commedia* è, secondo Gombrowicz, un totale fallimento, che egli si propone di migliorare a suo modo; in quest'ottica il dettaglio chiave è quello del male che «corrode se stesso», poiché un *Inferno* vero, credibile, dominio incontrastato del Male Assoluto, non può che essere «un'impresa raffazzonata»²⁴⁶:

Il Male Assoluto, infatti, deve essere «mal fatto», persino nella propria esistenza. Il male che desidera il male, nient'altro che il male, non può realizzarsi «bene», ossia appieno. Un «malo» uomo commette una «mala-azione» (uccide il vicino di casa), per lui tuttavia il male commesso è un bene, egli non compie questa azione perché è un male, al contrario, essa costituisce per lui il bene, corrisponde ai suoi interessi [...]. Questo uomo dunque non si distingue dagli altri, come gli altri è alla ricerca del bene; l'unica differenza consiste nel fatto che egli ravvede il bene nel crimine... E Satana? Satana vuole il male, nient'altro che il male, non può volere il bene; di conseguenza adempie «male» persino la sua funzione

²⁴⁴ *Ivi*, p. 10.

²⁴⁵ W. GOMBROWICZ, *Su Dante...* cit., p. 23.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 21.

di Satana. L'inferno è una cosa realizzata male. È contaminato nella sua esistenza. È ciarpame²⁴⁷.

Com'è evidente, l'eversione e la violenza di Gombrowicz non hanno come unico scopo quello di infastidire (o di far infuriare) i suoi lettori. *Sur Dante* punta innanzitutto a provocare per scuotere, utilizzando un linguaggio sarcastico e canzonatorio («Pungolato da un simile sperone, figuratevi che salto avrebbe fatto il suo inferno!»)²⁴⁸, per adescare gli altri dantisti indignati e trascinarli nel vortice fragoroso dei propri arrovellamenti. La vera critica è mossa soprattutto alle tendenze autocelebrative della classe intellettuale europea, al culto aristocratico del poeta vate e alla “mummificazione” che ne consegue: il Dante-uomo, l'unico col quale Gombrowicz desidererebbe davvero instaurare un dialogo, una comunicazione diretta, scevra da secolari stratificazioni d'inautentico entusiasmo, quel Dante – che pure è storicamente esistito – è ridotto a una semplice eco di sé, la sua «personalità poetica» è «convertita in puro nome»²⁴⁹. Scrive Gombrowicz:

Io che mi metto in contatto con quel tale Dante attraverso lo sciame, il turbini di sei secoli colmi di esistenza, io che mi tuffo nel tempo già risolto e concluso, per afferrare lui, già morto, quel tale «ex» Alighieri... Nella nostra convivenza con i morti l'unico elemento anormale è che per noi essa sia così normale. Diciamo: visse, morì, scrisse la Divina Commedia, e ora me la leggo io...²⁵⁰

Ma quel tale «ex» Alighieri non può che giungere al lettore novecentesco come un'ombra artificiosa: di lui si conosce solo quello che seicento anni di venerazione smodata hanno considerato degno tramandare.

La Divina Commedia non mi basta. È Dante che io cerco. Ma non lo troverò, poiché Dante trasmessoci dalla storia è proprio l'autore della Divina Commedia [...]. Conclusione malinconica: non raggiungerò mai quest'uomo attraverso la sua opera. Concepito nella Storia egli non è altro per me che una grande realizzazione storica. Quando poi cerco di raggiungerlo brutalmente, direttamente, senza più prendere in considerazione il tempo, la sua Divina Commedia non vale più una cicca!²⁵¹

Gombrowicz procede quindi a indignarsi daccapo per la natura dell'Inferno dantesco e il suo ragionamento si svolge in modo disordinato e caotico,

²⁴⁷ *Ivi*, p. 22.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ V. CELOTTO, *Il cosmo di Dante...* cit., p. 12.

²⁵⁰ W. GOMBROWICZ, *Su Dante...* cit., p. 24.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 34-36.

schizzando da una conclusione all'altra, senza riuscire a pervenire a un approdo definitivo. Questo Inferno non può essere considerato un castigo, a differenza del Purgatorio, poiché non conduce alla purificazione: luogo di eterna tortura, eppure progettato e creato proprio così dal Supremo Amore di Dio, esso travalica i confini della nefandezza, e il Dante adulatore che «chiama primo amore – la somma crudeltà»²⁵² non è decisamente da meno. Lo scrittore polacco si chiede come abbia fatto un'opera «a tal punto viziata dal folle terrore, un'opera così servile, così contraria al fondamentale senso di giustizia umana» a trasformarsi «in un Libro Edificante, nel poema più solenne»²⁵³, ma continuando a ragionarci si rende conto che non si tratta del prodotto della perversione d'un uomo solo, bensì dell'emanazione di un'intera epoca che bruciava davvero gli eretici nella convinzione che ciò piacesse a Dio. Il libriccino si conclude con una serie di interrogativi, destinati a non trovare risposta ma sufficienti (si spera) a cancellare ogni dubbio residuo sulla "dantefobia" più volte imputata a Gombrowicz²⁵⁴:

O, Divina Commedia, cosa sei dunque?
 Opera maldestra del piccolo Dante?
 Immensa opera del grande Dante?
 Opera mostruosa del perfido Dante?
 Recitazione retorica del bugiardo Dante?
 Vuoto rituale dell'epoca dantesca?
 Fuoco d'artificio? Fuoco vero?
 Irrealtà?
 O forse l'intreccio difficile e complesso tra la realtà e l'irrealtà?
 Spiegaci, o Pellegrino, come dobbiamo fare per giungere a te?²⁵⁵

Il desiderio di interpellare direttamente il Dante-uomo, perseguito con «l'applicazione ossessiva di chi ha rovistato nelle stesse maglie della poesia dantesca, e non altrove, per cercarne le ragioni della bellezza»²⁵⁶, è ciò che sorregge l'intero *pamphlet* gombrowicziano. Non c'è "fobia", non c'è odio nei confronti dell'Alighieri: c'è solo la determinazione di un intellettuale

²⁵² *Ivi*, p. 38.

²⁵³ *Ivi*, p. 39.

²⁵⁴ Come riporta Ceccherelli, la lettura del libello *Sur Dante* fece imbestialire Giuseppe Ungaretti, che lo definì una «pura cretineria». Cfr. A. CECCHERELLI, *Milosz e Dante*, in *Italia, Polonia, Europa...* cit., p. 98.

²⁵⁵ W. GOMBROWICZ, *Su Dante...* cit., p. 45.

²⁵⁶ V. CELOTTO, *Il cosmo di Dante...* cit., p. 10.

curioso e ribelle, tra l'altro discreto conoscitore della *Commedia*, che forse più di altri ne percepisce l'influenza e la vera grandezza.

3.2. *To dla mnie całkiem widocznie Polska*²⁵⁷

Stanisław Vincenz, scrittore, traduttore, figura di spicco dell'emigrazione polacca nel secondo dopoguerra, studiò e ammirò profondamente Dante, traendone diversi spunti per una notevole serie di saggi, tra cui *Czym może być dziś dla nas Dante* [Cosa può essere Dante per noi oggi], *Dantyzm w Polsce* [Il dantismo in Polonia], *Dante a mity ludowe* [Dante e i miti popolari], *Norwid – poeta dantejski* [Norwid – poeta dantesco], *Tło Dantego* [Il contesto di Dante], *Dante perennis*.

La peculiarità del suo approccio all'opera dell'Alighieri, ciò che rende il suo discorso altrettanto intimo e interessante di quello di Gombrowicz, risiede nella vena etnoantropologica che lo pervade e che è dovuta a un'inclinazione personale dell'autore. Vincenz nacque infatti nel 1888 a Słoboda Rungurska, nell'attuale Ucraina, e trascorse l'infanzia nel territorio di Pokucie, in un ambiente intensamente multilingue e multi-etnico: genti di cultura e di radici ucraine, polacche, ungheresi, ebrei, romeni, slovacche, ceche, austriache, e non solo, interagivano ogni giorno col futuro scrittore, inducendolo a sviluppare atteggiamenti di grande apertura, tolleranza e curiosità da cui sarebbero scaturiti il ciclo epico *Na wysokiej poloninie* [Sull'alto pascolo] e una riflessione personale sull'idea di nazione²⁵⁸. Il contributo del *De monarchia* si sarebbe rivelato fondamentale a questo proposito, con l'idea di una "monarchia universale" che unifichi sotto il proprio dominio politico tutto il mondo cristiano, senza per questo annullare le differenze culturali dei vari gruppi etnici che sarebbero entrati a farne parte:

Pur facendo propria la tradizione dell'universalismo romano, Dante restava un patriota italiano, legato soprattutto alla sua patria in senso stretto – Firenze [...].

²⁵⁷ «Questa per me è di certo la Polonia». Da una lettera di Vincenz ad Aleksander Bobkowski, 1954, citata in A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz...* cit., p. 114.

²⁵⁸ Vd. J. PRZESZCZACHOWICZ, *Stanisław Vincenz. Pisarz uniwersalnego dialogu*, Cracovia 2005, pp. 5-15; W. PRÓCHNICKI, *Stanisław Vincenz i Europa bez granic*, in «Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy», Atti del Convegno Internazionale, 12-14 maggio 2011, Białystok 2015; J.A. CHOROSZY, *Kresowość Stanisława Vincenza*, in «Konteksty kultury», 2020/17, z. 2, pp. 199-212.

Dante connetteva pertanto il regionalismo con la convinzione della necessità di unificare l'Europa. Era un patriota che vedeva nell'unità una garanzia di pace, libertà e riconciliazione²⁵⁹.

Vincenz prendeva le mosse da un concetto di base molto simile: l'esperimento storico, anche piuttosto ben riuscito, dell'antica Repubblica delle Due Nazioni. La *patria*, secondo l'autore, «non è determinata da confini etnici o di Stato. È più una questione di scelta e di coscienza»²⁶⁰. Dante Alighieri in questo senso «aveva trovato la sua patria nel mondo. Per lui il mondo era diventato patria»²⁶¹. In nessun caso, inoltre, l'idea di *popolo* andrebbe considerata separatamente da quella di *individuo*: è il rispetto dei «confini dell'individualità» a far sì che «un popolo diventi un popolo»²⁶².

Molto sentito da Vincenz era pure un tema che i polacchi legavano a Dante fin dal Romanticismo: quello dell'esilio. Il filosofo e saggista, lui stesso emigrato, attribuisce all'opposizione e alla complementarietà tra ricordo e dimenticanza un ruolo decisivo per l'esule che cerchi di rifarsi una vita altrove, e al fine di esprimere metaforicamente tale rapporto prende in prestito un'immagine purgatoriale, quella dei due fiumi Letè ed Eunoè, collocati da Dante nel paradiso terrestre:

Due rami dello stesso torrente, efficaci solo allorquando si provino entrambi. Al posto dell'antica opposizione tra l'oblio e la memoria si ha qui un completamento, l'oblio e la gentilezza. Dimenticare ciò che è sbagliato e peccaminoso, ma impregnarsi di gentilezza e così facendo serbare nella memoria tutto ciò per cui siamo grati, tutto ciò che abbiamo il dovere di ricordare della vita terrena²⁶³.

²⁵⁹ «Podejmując tradycję rzymskiego uniwersalizmu, pozostał Dante włoskim patriotą, szczególnie przywiązanym do swej „węższej” ojczyzny – Florencji [...]. Dante łączył więc regionalizm z przekonaniem o konieczności zjednoczenia Europy. Był patriotą widzącym w jedności gwarancję pokoju, pojednania ludów i wolności». Cfr. A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz jako eseista (1945-1971)*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 79/2, 1988, pp. 114-115 [trad. mia].

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ «Dante znalazł swą ojczyznę na świecie. Dla niego *mundus* stał się *patria*». Cfr. S. VINCENZ, *Czym może być dziś dla nas Dante*, in *Eseje i szkice zebrane*, Wrocław, Wirydarz, 1997, p. 224 [trad. mia].

²⁶² «[...] granice osobowości, te granice, przez które naród staje się narodem». Cfr. S. VINCENZ, *O możliwościach rozpowszechniania*, in *Po stronie dialogu*, vol. I, Varsavia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983, p. 109.

²⁶³ «Dwa ramiona tego samego strumienia, skuteczne tylko wówczas, gdy się skosztuje obu. Na miejsce dawnego przeciwieństwa, zapominania i pamięci wkracza tutaj nie przeciwieństwo już, tylko uzupełnienie, zapomnienie i życzliwość. Zapomnieć to, co błędne i grzeszne, lecz życzliwością przepoić i przez to ocalić w pamięci to, czemu jesteśmy winni

Allo stesso modo l'emigrato, nel tentativo di inserirsi in una nuova comunità, dovrebbe riuscire a dimenticare le ragioni – qualunque esse siano, ma pur sempre causa fissa di frustrazione e dolore – che l'hanno costretto a lasciare il suo Paese. Ciò equivarrebbe a sottoporsi a un processo di purificazione al termine del quale l'esule riuscirebbe a integrarsi non già come straniero, ma come cittadino: un elemento attivo della società che non si limiti a prendere, ma che s'impegni anche a offrire²⁶⁴. Saper inoltre riconoscere, identificare e apprezzare l'eredità culturale altrui potenzia la capacità umana di allargare sempre di più i confini mentali di ciò che è considerato come *proprio*, in contrasto con ciò che è invece visto come *alieno*, come *altro* – fino a raggiungere la consapevolezza che «il mondo intero è patria».

Il Medioevo costituiva per Vincenz un'ulteriore attrattiva. La sua riflessione sulla *Commedia* come opera letteraria totale, che compone e descrive l'universo secondo la concezione del periodo, lo avvicina per certi versi ad alcune conclusioni tratte da Gombrowicz, nonostante i due autori si pongano in modo diversissimo nei confronti di Dante (Salwa scrive che «Vincenz crede nel valore assoluto della poesia e si sforza per trovare la grandezza di Dante con la stessa sollecitudine con cui Gombrowicz si sforzava di negarla»)²⁶⁵. Laddove Gombrowicz ammetteva che il sadismo necessario a inventare l'Inferno apparteneva in generale a un'intera epoca e non solo al genio crudele e perverso di un singolo poeta, allo stesso modo Vincenz riconosce che alcuni degli aspetti più affascinanti della *Commedia* risiedono proprio in questa "coralità", come se Dante avesse trovato il suo vero impulso creativo non tanto nel piacere della scrittura, né nell'originalità dell'ispirazione di base, quanto piuttosto nell'assemblare compiutamente il pensiero filosofico, l'immaginario fantastico e la sensibilità religiosa di tutta una comunità. Spiega Kowalczyk:

La *Divina Commedia* è il frutto della laboriosa fusione medievale tra antichità, eredità pagana e cristianesimo, cultura cortese e cittadina. Il Medioevo [...] assimilò e conservò ogni parte del proprio retaggio culturale, senza escludere nulla, almeno in pratica, per motivi religiosi²⁶⁶.

wdzięczność i obowiązek zapamiętania z życia ziemskiego». Cfr. S. VINCENZ, *Podkład religii starogreckiej*, in *Po stronie dialogu...* cit., vol. I, pp. 288-289 [trad. mia].

²⁶⁴ A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz...* cit., p. 116.

²⁶⁵ P. SALWA, *Dante in Polonia...* cit., p. 206.

²⁶⁶ «Boska Komedia jest również owocem wielkiej pracy średniowiecza nad scaleniem starożytności, pogańskiego dziedzictwa i chrześcijaństwa, kultury rycerskiej i mieszczańskiej. Średniowiecze [...] asymilowało i konserwowało, nie wykluczając z powodów religijnych –

In virtù dell'intensa spiritualità di quel periodo, vivi e morti facevano insieme parte della società:

[Dante] si rese conto che l'umanità è l'insieme dei morti, dei vivi e di chi arriverà in futuro. L'umanità non è composta solo di coloro che vivono in un dato momento. Esiste anche un'altra presenza²⁶⁷.

Tra i viventi e i defunti esisteva un legame profondo e un'influenza reciproca, senza i quali «il mondo terreno [...] sarebbe come un'immagine piatta, senza profondità, senza una terza dimensione»²⁶⁸. Nella *Commedia*, le interazioni del pellegrino Dante con le anime che incontra lungo la strada, le loro apprensioni per i parenti ancora in vita, i loro avvertimenti e vaticini sono rappresentativi di questa concezione medievale che tende a sfumare ogni confine tra l'aldilà e il mondo in superficie. Al contrario, l'uomo contemporaneo, che Vincenz ammonisce con severità, si preoccupa solo del presente, colloca ogni speranza nel futuro e si sforza di dimenticare sia i propri defunti – i quali appartengono ormai solo al passato – sia la realtà angosciante della morte. Solitudine, alienazione, perdita del senso del sacro sono alcune tra le conseguenze di questo nuovo atteggiamento, a cui si aggiunge l'ansia della perfezione: un inquieto rincorrere il miraggio del progresso scientifico come estremo tentativo di lasciarsi alle spalle la paura del nulla²⁶⁹.

Vincenz invece, come Dante, non teme la soglia ultima della morte, oltrepassata la quale si sprofonderebbe nel vuoto e nell'oblio. Egli crede nell'immortalità dell'anima, naturalmente, ma anche in quella della cultura, che non può mai scomparire del tutto e che garantisce alle opere dell'uomo una durevolezza indeterminata. In tal senso, una società come quella cristiana – che a differenza di una materialista, orientata esclusivamente al progresso, assegna all'arte e alla letteratura il dovuto valore – si regge sempre sulla coesistenza di vivi e morti, di produttori e fruitori di cultura. La *Commedia* è la prova più tangibile della vitalità di questa cultura

przynajmniej w praktyce – żadnego fragmentu dziedzictwa». Cfr. A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz...* cit., p. 119 [trad. mia].

²⁶⁷ «Dante poznał, że ludzkość jest wspólnotą umarłych, żyjących i przyszłych ludzi. Nie tylko ludzie żyjący w czasie są ludzkością. Istnieje jeszcze inna obecność». Cfr. S. VINCENZ, *Czym może być dziś dla nas Dante...* cit., p. 215 [trad. mia].

²⁶⁸ «Świat ludzki ... jest jak gdyby płaskim obrazem, bez głębi, bez trzeciej dymensji». *Ivi*, p. 216 [trad. mia].

²⁶⁹ A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz...* cit., p. 120.

e Vincenz vi si accosta con grande umiltà e discrezione, esprimendo attraverso lo studio di Dante una spiritualità tutta personale, silenziosa, mistica, che lo spinge ad approfondire con la stessa passione i testi dei Veda, il pensiero di Gandhi, la filosofia di Socrate e Platone:

Per Stanisław Vincenz la lettura della *Divina Commedia*, delle *Upaniṣad* o dell'epica di Omero è in definitiva una preghiera, poiché queste opere lodano la bontà del Creatore e allo stesso tempo di tale bontà costituiscono una testimonianza²⁷⁰.

Ma Dante, se possibile, arriva oltre. Egli esibisce la capacità, del resto più volte evidenziata nel presente saggio, d'intessere un dialogo intimo e diretto con i grandi autori polacchi degli ultimi due secoli, i quali l'hanno sperimentato ognuno a suo modo, più o meno in accordo con le tendenze artistiche e letterarie della propria epoca. Per Luigi Marinelli ciò si traduce in un'autentica "necessità di Dante" che «gli scrittori e gli intellettuali appartenenti a società e culture oppresse da un potere onnipotente, corrotto e asfissiante»²⁷¹ sono spontaneamente portati a provare:

È la stessa necessità di Dante, che il polacco Stanisław Vincenz, in un saggio intitolato *Cosa può essere Dante per noi oggi*, quasi un controcanto all'eliotiano *What Dante means to me* (e come non sottolineare la differenza tra il *noi* polacco e il *me* inglese?) indicherà come guida per ogni difficile contemporaneità, richiamandosi esplicitamente a quell'esser «cive», che «per l'omo in terra, se non fosse [...], sarebbe il peggio» (*Pd* 8, 115-116)²⁷².

Di nuovo si ha quindi un Dante custode e vate, filosofo e profeta, oltre che artista; ma anche – e soprattutto – un Dante polacco, di tutti i polacchi, della Polonia intera.

3.3. *Tak nie mieć nic*²⁷³

Czesław Miłosz è probabilmente tra gli scrittori polacchi più conosciuti al di fuori dal suo Paese d'origine. Precoce e prolifico, si occupò perlopiù

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ L. MARINELLI, *Epica e etica...* cit., p. 267.

²⁷² *Ibidem*. Cfr. il passo corrispondente in S. VINCENZ, *Czym może być dziś dla nas Dante...* cit., p. 225.

²⁷³ «Non aver nulla».

di poesia ma anche di saggistica, fu attivo nella resistenza a Varsavia durante la Seconda guerra mondiale e visse successivamente in Francia e negli Stati Uniti, dove insegnò Lingue e Letterature Slave all'Università di Berkeley. Come per Wisława Szymborska, parte della popolarità all'estero gli derivò dall'aver ricevuto nel 1980 il premio Nobel per la Letteratura.

Le caratteristiche principali della relazione tra Miłosz e Dante sono state delineate con chiarezza (e in lingua italiana) da Andrea Ceccherelli in uno studio intitolato, per l'appunto, *Miłosz e Dante*²⁷⁴. Proprio nel discorso tenuto da Miłosz in occasione del Nobel si trova una menzione dantesca, piuttosto tradizionalmente ascrivibile agli influssi romantici: Dante è «patrono di tutti i poeti esuli, che visitano le terre natie soltanto nel ricordo»²⁷⁵. Tuttavia, come nota Ceccherelli,

non è questa l'immagine di Dante più ricorrente nella saggistica di Miłosz. Anzi, intendendo l'esilio in un significato più ampio, metaforico, ovvero metafisico, possiamo dire che Dante rappresenta per Miłosz l'esatto contrario del poeta-esule; è, anzi, il poeta integrato, l'uomo integrato, che abita un cosmo costruito a misura sua, nel quale occupa un posto ben definito: al centro.²⁷⁶

Una percentuale rilevante della riflessione miłosziana sull'Alighieri e sulla sua *Commedia* è infatti occupata dal rapporto tra fede e immaginazione, «tra la capacità di credere e la capacità di raffigurarsi mentalmente l'oggetto del credere»²⁷⁷. Il cosmo dantesco, che coincide con quello cristiano e medievale, nel quale trovano posto tanto le sfere celesti quanto gli abissi infernali come luoghi concreti – non meno convincenti e veri delle città di Roma o di Gerusalemme – è stato spazzato via dal progresso della scienza, che ha tolto all'uomo e al suo pianeta la posizione privilegiata di cui godevano nell'Universo, ha esplorato il cielo senza trovarvi Dio e ha penetrato le profondità della Terra senza mai imbattersi nelle schiere dei dannati. In conseguenza di ciò, insorge il problema che Miłosz chiama dell'«erosione dell'immaginario religioso», ovvero

quel particolare aspetto del processo di secolarizzazione della civiltà occidentale che consiste nell'incapacità, o, forse meglio, nell'impossibilità, di raffigurarsi i concetti

²⁷⁴ Presente in *Italia, Polonia, Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, Roma 2007.

²⁷⁵ Cz. MIŁOSZ, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, in *Zaczynając od moich ulic*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 2006, p. 483. Cfr. anche A. CECCHERELLI, *Miłosz e Dante...* cit., p. 102.

²⁷⁶ A. CECCHERELLI, *Miłosz e Dante...* cit., p. 102.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 101.

religiosi tradizionali, di tradurli in immagini, di trasformare cioè l'astrattezza concettuale in evidenza figurativa. Anche laddove la fede in una vita ultraterrena non sia spenta, risulta oggi difficile situarla, comporne mentalmente il luogo; salvezza e dannazione, prive di una sostanza spaziale, disgiunte da Cielo e Inferno, rischiano di restare mere astrazioni²⁷⁸.

Le conquiste della scienza moderna non possono essere semplicemente cancellate con un colpo di spugna dalla lavagna della storia, pur di far propria la visione del mondo di Dante nell'era dei satelliti artificiali²⁷⁹. «Oggi un mondo così è recuperabile solo in una prospettiva volutamente "ingenua"»²⁸⁰, e non manca in Miłosz un senso di nostalgia (affine forse a quello percepito da Vincenz) per la fortunata condizione dell'«uomo integrato» nella passata «società organica» medievale, contrapposta a quella novecentesca dove l'«uomo senz'atmo» vaga in perpetuo esilio²⁸¹: nel suo mondo, ormai, le creature viventi non sono altro che complessi automi organici caratterizzati dalla precisione infallibile delle proprie funzioni biologiche, e gli alberi si drizzano al cielo, e i fiori sbocciano e appassiscono, senza alcuna promessa di un significato ulteriore. In una poesia composta a Berkeley nel 1990, dal titolo *Dante*, Miłosz offre uno squisito compendio della propria meditazione sul tema:

Non aver nulla. Né la terra, né gli abissi.
Una ruota di stagioni che gira.
Gli uomini sotto le stelle
Passano e si dissolvono
in polvere come di stelle. Le macchine molecolari
funzionano impeccabili, automatiche.
Il *Lilium columbianum* apre i suoi fiori tigrati
Che subito si accartocciano in una massa collosa.
Gli alberi crescono in verticale, dritti nell'aria.

O alchimista Alighieri, quanto è distante
Dal tuo ordine quest'ordine insensato,
Il cosmo che ammiro e in cui scompaio,
Senza sapere nulla dell'anima immortale,
Lo sguardo fisso in schermi senza gente.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 104.

²⁷⁹ Cz. MIŁOSZ, *Kontynenty*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1999, p. 379.

²⁸⁰ A. CECCHERELLI, *Miłosz e Dante...* cit., p. 102.

²⁸¹ *Ibidem*.

Ma bucce colorate, nastri, anelli
 Si vendono ancora sopra il ponte sull'Arno.
 Scelgo un regalo per Teodora,
 Elvira, Giulia, qualunque sia il nome
 Di quella con cui vado a letto e gioco a scacchi.
 In bagno, sedendomi sul bordo della vasca,
 La guardo, carnea, nell'acqua verdolina.
 Non lei, l'universale nudità sottratta a noi,
 che da essa staccati le permaniamo accanto.

Concetti, parole, sentimenti ci abbandonano,
 Quasi che i nostri antenati fossero un'altra specie.
 È sempre più difficile comporre canzoni d'amore,
 Canti nuziali, musica solenne.
 E, come già per te, solo una cosa è vera:
La concreata e perpetua sete,
 L'innato in noi e perenne anelito
Del deiforme regno, luogo, o mondo
 Che sia simile a Dio. Perché là è la mia casa.
 Non posso farci niente. Prego, invocando la luce,
 Il cuore della sempiterna perla, *eterna margarita*²⁸².

Ceccherelli fa il punto anche su un altro motivo dantesco su cui si concentra la riflessione del poeta polacco, quello dell'Inferno, con tutte le problematiche etiche e metafisiche connesse. A Miłosz non interessa la ripresa della prima cantica per gli stessi fini a cui l'avevano asservita i romantici:

Come scrive Zofia Szmydtowa, “in generale, i romantici polacchi si rifacevano al maestro italiano quando scrivevano delle sofferenze della nazione soggiogata, quando rappresentavano il purgatorio e l'inferno terreni”. A Miłosz invece, vissuto nel secolo degli stermini di massa, Dante non poteva fornire spunti immaginativi, tanto l'orrore reale aveva superato ogni fantastica rappresentazione dell'inferno²⁸³.

Il discorso miłosziano riecheggia invece le argomentazioni di Gombrowicz, «ancorché spogliate della loro veste polemica e provocatoria»²⁸⁴. Il poeta parafrasa il punto di vista del famigerato autore del *Sur Dante*, inserendovi

²⁸² La poesia è inclusa nella raccolta *Dalsze okolice*, ed è presentata qui nella traduzione di Andrea Ceccherelli. Per un commento al testo si rimanda all'analisi, decisamente esaustiva, data da Ceccherelli in *Miłosz e Dante...* cit., pp. 108-112.

²⁸³ A. CECCHERELLI, *Miłosz e Dante...* cit., p. 101. La citazione di Szmydtowa proviene dallo studio *Dante and Polish Romanticism* più volte menzionato nel presente lavoro.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 102.

degli spunti originali («L'*Inferno* di Dante è per il lettore odierno la meno convincente delle tre cantiche della *Divina Commedia*»)²⁸⁵, e nei due saggi *O piekle [Sull'inferno]* e *Rok myśliwego [L'anno del cacciatore]* vi àncora il problema della teodicea, dolorosamente attuale per chi nella sua epoca si ostinava a credere nella bontà e nell'onnipotenza di Dio. Si riporta con Ceccherelli:

Che amore è quello che permette Auschwitz e vede ciò che vi accade? È vero, in Dante anche l'*Inferno* era stato creato dall'Eterno Amore, ma per noi condannare gli uomini alle pene eterne è assolutamente inaccettabile, e percepiamo l'*Inferno* cristiano come una mostruosità²⁸⁶.

Ci si accorge prontamente che il Dante del poeta Miłosz, cantore «dell'oltremondo rappresentato»²⁸⁷, condivide tratti di un certo spessore architettonico con il Dante aggredito su tutti i fronti dal *pamphlétaire* Gombrowicz – ma anche con quello trattato con deferenza e ammirazione dal filosofo Vincenz. Allo stesso tempo, tuttavia, ognuno di questi tre eccezionali dantisti del Novecento presenta caratteristiche di schietta originalità: tutti operano al di fuori di quei circuiti accademici così spesso portati ad abbandonarsi al culto arido e artefatto degli autori o delle loro opere, e che proprio per questo finiscono bersagliati, spietatamente, dagli strali gombrowicziani.

²⁸⁵ Cz. MIŁOSZ, *O piekle*, in *Metafizyczna pauza*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1995, p. 174.

²⁸⁶ Cz. MIŁOSZ, *Rok myśliwego*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1991, p. 221.

²⁸⁷ A. CECCHERELLI, *Miłosz e Dante...* cit., p. 104.

In conclusione: un prodigioso poliedro

Il Dante polacco dell'ultimo secolo è stato customizzato e riletto, smiunito ed esaltato, ridipinto e reinventato, più di quanto non sia mai stato prima; e nel secolo precedente, fattosi guida e «amante» dei Tre Bardi del Romanticismo, ha permeato di sé il senso identitario di un intero popolo in esilio, comparando, attraverso riferimenti, omaggi e citazioni più o meno trasparenti, nelle opere letterarie polacche di maggior prestigio nazionale.

È interessante riflettere su come Dante stesso non si sarebbe mai potuto aspettare tanto entusiasmo da parte di un popolo che non menziona neanche una volta nelle sue opere, e di cui, probabilmente, sapeva pochissimo²⁸⁸. Senza contare che i polacchi dell'ultimo secolo avrebbero amato la *Commedia* leggendola perlopiù in traduzione, e Dante non fu mai troppo ottimista riguardo alla capacità di una traduzione di restituire appieno (o anche solo in buona parte) il valore dell'originale:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia²⁸⁹.

Non avrebbe senso soffermarci a discutere su quanta della bellezza della *Commedia* sia stata sacrificata sull'altare della traduzione. Ogni atto o tentativo di trasporre un testo, specie se poetico, da una lingua all'altra, mostra con chiarezza che il traduttore è costretto a compiere delle scelte, a dar priorità a un elemento piuttosto che a un altro, a preservare la forma a scapito del senso, o viceversa. Tuttavia, il successo ottenuto dal poema dantesco al di là delle Alpi dimostra che, se pure qualcosa è andato perduto nell'atto

²⁸⁸ A. LITWORNIA, *Dante w kulturze...* cit., pp. 169-170.

²⁸⁹ *Convivio*, I VII 14.

della traduzione, ciò che invece si è conservato è stato sufficiente a garantire alla *Commedia* e al suo autore una fama intramontabile, in Polonia e nel resto del mondo.

Insieme alla *Commedia*, Dante è sempre vivo, sempreverde; sottoposto alla prova del tempo, dello spazio e della trasmutazione «de la sua loquela in altra», egli ne è emerso più ricco, prezioso e cristallino, sfaccettato e limpido. La metafora gemmologica piacque a Osip Mandel'stam, dai natali varsoviensi, che la utilizzò per esprimere la perfezione strutturale del poema oltremondano:

Cercando di penetrare, per quanto possono le mie forze, nella struttura della *Divina Commedia*, giungo alla conclusione che tutto il poema dantesco costituisce [...] una figura cristallografica, ossia un corpo solido. [...] È impensabile abbracciare con lo sguardo o figurarsi visivamente questo poliedro dalle tredicimila facce, mostruoso per la sua regolarità. L'assoluta mancanza di chiare nozioni di cristallografia [...] mi priva del piacere di comprendere l'autentica struttura della *Divina Commedia*²⁹⁰.

È come se a questo prodigioso poliedro, tuttavia, si aggiungesse una faccia per ogni Krasinski che invochi la sua novella Beatrice, per ogni Lechoń che ne canti la presenza-assenza, per ogni Gombrowicz che consideri l'Inferno «un'impresa raffazzonata» (e anche, perché no? – per ogni Ungaretti che vi reagisca con sdegno). Non solo: il processo è lo stesso per tutti i dantismi d'Europa e del mondo, per tutti gli scrittori, gli artisti, i traduttori e gli interpreti che si siano mai avvicinati a Dante; e per ogni nuova faccia così aggiunta al poliedro si moltiplicano i giochi di rifrazione, cioè, fuor di metafora – le possibilità, i rimandi, le interpretazioni, le riletture e le riscritture degli artisti che verranno. Chissà se proprio in questa “fluida”, ma pur sempre cristallina, struttura della *Commedia* dantesca non siano da ricercarsi le ragioni della sua immortalità.

²⁹⁰ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a c. di R. FACCANI, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007, pp. 70-71.

Nota dell'autrice

Tutte le ricerche tendono a porsi dei limiti, geografici, temporali o d'altro tipo, e questo saggio, nella sua modestia, non fa eccezione. Si è pertanto deciso di non includere nel volume gli sviluppi contemporanei della ricezione della *Commedia* in Polonia, tra cui lo studio *Tragizm w Komedii Dantego* di Maria Maślanka-Soro (2005) e la nuova traduzione della *Commedia* curata da Jarosław Mikołajewski (2021). L'intento dell'autrice è quello di riprendere in futuro lo studio della ricezione polacca di Dante, dedicando al XXI secolo una pubblicazione a parte.

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *Boska Komedia*, trad. di J. KORSÁK, Varsavia 1860.
- D. ALIGHIERI, *Boska Komedia*, trad. di E. PORĘBOWICZ, Varsavia 1909.
- D. ALIGHIERI, *Boska Komedia*, trad. di A. STANISŁAWSKI, Poznań 1870.
- D. ALIGHIERI, *Boska Komedia*, trad. di A. ŚWIDERSKA, Cracovia 1947.
- D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a c. di G. BONDIONI, Milano, Principato, 1998.
- S. BALIŃSKI, *Rzecz sumienia*, Londra 1942.
- S. BALIŃSKI, *Wielka podróż*, Londra 1941.
- M. BARTKOWIAK-LERCH, *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2014.
- M.A. BASILE, *Al mattin dal ver si sogna: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio*, 2006.
- R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci editore, 2014 (10^a rist.).
- A. BOITO, *Il libro dei versi. Re Orso*, Torino, F. Casanova Editore, 1902.
- P. CATALDI, *Dante in Ungaretti e in Montale*, in «La funzione Dante e i paradigmi della modernità», Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, Pisa, ETS, 2015.
- F. CAVAGNOLI, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- A. CECCHERELLI, *L'immagine della nazione polacca in Dziady parte III di Adam Mickiewicz*, in «Lingue e Linguaggi», vol. V, 2011.
- J.A. CHOROSZY, *Kresowość Stanisława Vincenza*, in «Konteksty kultury», 2020/17, z. 2, pp. 199-212.
- I. CHRZANOWSKI, *Podobieństwa i pokrewieństwa pomiędzy „Dziadów częścią trzecią” a „Boską Komedią”*, in *Wśród zagadnień, książek i ludzi*, Lwów 1922.
- M. CIMINI, *Il dantismo di Gabriele Rossetti nel dibattito critico tra Ottocento e Novecento*, in *Dantis amor. Dante e i Rossetti*, Atti del Convegno Internazionale, Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015, pubblicato a c. di M. MENNA e G. OLIVA in «Studi Medievali e Moderni», XX – 2/2016.
- G.E. CURTIS, *Poland: A Country Study*, Washington: GPO for the Library of Congress, 1992.
- M. CZEPE, *Jeszcze w sprawie „czterdzieści i cztery”*, in «Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka», 37 /3-4 (1982).
- T. DI ZIO, *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*, in «Archivio Storico Italiano», vol. CXLVI, n° 1 (535) (gennaio-marzo 1988).
- U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2004.

- Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1949.
- P. FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci editore, 2014 (6^a rist.).
- W. GOMBROWICZ, *Su Dante*, trad. di R. LANDAU, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2017.
- G. GÖMÖRI, *Cochanoviana in Foreign Libraries*, in «The Polish Review», vol. XLVII, n. 4 (2002).
- P. GUZOWSKI, *Pierwszy Polski Indeks Ksiąg Zakazanych*, in «Studia Podlaskie», vol. XII, Białystok 2002.
- Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a c. di J. SZYMANOWSKA e I. NAPIÓRKOWSKA, Vicchio, LoGisma editore, 2017.
- Italia, Polonia, Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, Roma 2007.
- E. JASKÓŁOWA, *W poszukiwaniu człowieczeństwa. Dwa poematy Tamtego brzegu nocy Stanisława Balińskiego*, in *Znajomym gościńcem: prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993.
- R. KASPEROWICZ, *Dante Romatyków. O sile recepcji i interpretacji*, in «Teksty Drugie», 5, 2005.
- J. KLEINER, *Proroctwo księdza Piotra. Studia z zakresu literatury i filozofii*, Varsavia 1925.
- A.S. KOWALCZYK, *Stanisław Vincenz jako eseista (1945-1971)*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 79/2, 1988.
- Z. KRASIŃSKI, *Nie-Boska Komedia*, Wrocław 1967.
- M. KROMER, *Polonia, Colonia*, A. Mylij, 1589.
- J. KRZYŻANOWSKI, *Romantyzm polski*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 53/3, 1962.
- A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 87/33, 1996.
- A. KUCIAK, *Dante Romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Kraśińskiego i Norwida*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- J. LECHOŃ, *Srebrne i czarne*, Varsavia 1928.
- A. LITWORNIA, *Dante w kulturze staropolskiej*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 81/2, 1990.
- S. ŁEMPICKI, *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii”*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 21/1/4, 1924-1925.
- J. ŁUKASZEWICZ, *Między „Boską Komedią” i „Symetryczną Komedią Symetryczną”: o literackich inspiracjach poematu Tadeusza Zipsera*, 2018.
- E. MALATO, *La tradizione del testo della Commedia*, 2015.
- L. MARINELLI, *Epica e etica: oltre il dantismo polacco*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento e in Europa*, edito in «Critica del testo», rivista quadrimestrale a c. di R. ANTONELLI, A. LANDOLFI, A. PUNZI, anno XIV, n. 3, 2011.
- A.S. MASTALSKI, *Absolutna nie-ludzkość. Gombrowicza krytyka Dantego jako praktyczna aksjologia wiersza*, in *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, Atti del Convegno Internazionale, Wsola-Radom, 20-22 ottobre 2014, pubblicato a c. di K. ĆWIKLIŃSKI, A. SPÓLNA, D. ŚWITKOWSKA, Radom, 2015.
- G. MAVER, *Un'enciclopedia polacca ed una nuova traduzione della "Divina Commedia"*, in «Belfagor», vol. II, n° 6 (15 novembre 1947).
- A. MICKIEWICZ, *Dziady*, Cracovia, Wydawnictwo GREG, 2020.
- Cz. MIŁOŻ, *Kontynenty*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1999.
- Cz. MIŁOŻ, *Metafizyczna pauza*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1995.

- Cz. MIŁOSZ, *Rok myśliwego*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1991.
- Cz. MIŁOSZ, *The History of Polish Literature – Updated Edition*, edito da The Macmillan Company and Collier-Macmillan Ltd., Berkeley 1982.
- Cz. MIŁOSZ, *Zaczynając od moich ulic*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 2006.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014.
- O. NEDELJKOWIĆ, W. HOFFMAN, *Cyprian Kamil Norwid: A Nineteenth-Century Poet of Christian Humanism*, in «The Polish Review», Vol. XXXI, n° 1, 1986.
- C. NORWID, *Pisma wszystkie*, a c. di J.W. GOMULICKI, Varsavia 1971.
- J. PIESZCZACHOWICZ, *Stanisław Vincenz. Pisarz uniwersalnego dialogu*, Cracovia 2005.
- Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, Katowice, Górnośląskie Centrum Kultury, 1996.
- W. PREISNER, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń, 1957.
- W. PRÓCHNICKI, *Stanisław Vincenz i Europa bez granic*, in «Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy», Atti del Convegno Internazionale, 12-14 maggio 2011, Białystok, 2015.
- G. ROSSETTI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti in sei volumi*, Londra, John Murray, 1826.
- J. RUDNICKA, *Norwid jako tłumacz Boskiej Komedii*, in «Studia Norwidiana», 9-10, 1991-1992.
- C.C. DE RULHIÈRE, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, 1807.
- P. SALWA, *Dante e la critica polacca degli ultimi anni*, in «Dante e il mondo slavo», Zagabria 1984.
- P. SALWA, *Dante in Poland: a Disturbing Monument*, in *Like Doves Summoned by Desire. Dante's New Life in the 20th Century Literature and Cinema. Essays in memory of Amilcare Iannucci*, New York, Agincourt Press, 2012.
- P. SALWA, *Dante in Polonia: una presenza viva?*, in «Dante Studies», CXIX, 2001.
- P. SALWA, *Włoska literatura w języku rodzimym (volgare) w dawnej Polsce*, in «Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości», vol. II: *W przestrzeni Południa*, a c. di M. HANUSIEWICZ-LAVALLEE, 2016.
- F. SIEDLECKI, *Studia z metryki polskiej. Cz. 1, Metr sylabiczny a inne polskie systemy metryczne*, in *Z Zagadnień Poetyki*, vol. 4, Vilnius 1937.
- Z. SITNICKI, *Mickiewicz a Dante*, in «Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej», 38, 1948.
- J. SŁOWACKI, *W Szwajcarii*, in *Trzy poemata*, Parigi 1839.
- W. SPAGGIARI, *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, Led, 2015.
- Z. SUDOLSKI, *Kraśński a Dante*, in «Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza», XIII, 1978.
- F. SULMIERSKI, B. CHLEBOWSKI, W. WALEWSKI, *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Varsavia, DiG in collaborazione con Polskie Towarzystwo Heraldyczne, 1995.
- M. SZARGOT, „Czterdzieści i cztery”. *Hipoteza*, in «Ruch Literacki», LXI, z. 4 (361), 2020.
- Z. SZMYDTOWA, *Dante and Polish Romanticism*, in «The Slavonic and East European Review», vol. VIII, n° 23 (dicembre 1929).
- W. SZYMBORSKA, *Wisława Szymborska. La gioia di scrivere: tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. MARCHESANI, Milano, Adelphi edizioni, 2009.
- K. TOPIDI, *Religious Freedom, National Identity, and the Polish Catholic Church: Converging Visions of Nation and God*, in «Religions», 2019, 10(5), p. 293.

- J. TRETIAK, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie*, Lwów 1884.
- E. MONTAZIO, *Biografia di Adamo Mickiewicz*, ne «Il Mondo Contemporaneo», vol. III, Firenze 1842.
- S. VINCENZ, *Eseje i szkice zebrane*, Wrocław, Wirydarz, 1997.
- S. VINCENZ, *Po stronie dialogu*, Varsavia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.
- S. VINCENZ, *Z perspektywy podróży*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 1980.
- A. VITALE, *Le relazioni fra Italia e Polonia nel Novecento e le loro prospettive nel nuovo millennio* (seminario del 21 ottobre 2010 svoltosi presso l'Università di Economia di Cracovia). *Wielka Encyklopedia PWN*, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, trad. di R. CESERANI, Milano, Feltrinelli, 2012.
- A. WITKOWSKA, *Literatura romantyzmu*, Varsavia 1986.
- J.W. Woś, *Sulla fortuna di Dante in Polonia*, in «Aevum», anno 42, Fasc. 3/4 (1968).
- B. WYDŻGA, *Mickiewiczowskie 44*, Varsavia-Lwów, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, 1923.
- D. ZAMOJSKA-HUTCHINS, *Form and Substance in Cyprian Norwid's Poetry*, in «The Polish Review», vol. XXVII, n° 4, 1983.
- K.A.P. ZBIERAŃSKA, *Dante in Poland: a Retrospect*, in «The Polish Review», vol. XI, n° 3, 1966.
- K. ŻABOKLIKI, *Da Dante a Pirandello. Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Varsavia-Roma 1994.

Indice dei nomi

- Baliński, Stanisław 84, 92, 94–95, 97–99, 101
Bartolo da Sassoferrato 21
Boccaccio, Giovanni 17, 20
Boito, Arrigo 75
Brodziński, Kazimierz 35
- de Carlo, Andrea 76, 78, 81, 82
Ceccherelli, Andrea 44, 46, 48, 105, 111–114
Celotto, Vittorio 102, 104, 105
Chrzanowski, Ignacy 46
- Damiani, Enrico 8
Długosz, Jan 21–23, 27
- Gombrowicz, Witold 101–106, 108, 113, 114, 116
Guinizelli, Guido 91
- Himmler, Heinrich 94
- Klaczko, Julian 8, 35–36
Kleiner, Juliusz 48
Korsak, Juliusz 72–73, 76–78, 82
Kowalczyk, Andrzej Stanisław 106–109
Kowalski, Jan Maria Michał 85
Krasicki, Ignacy 26–27, 34–35
Kraśiński, Zygmunt 37, 51–55
Kraszewski, Józef Ignacy 75–78, 82
Kromer, Marcin 17
- Krzyżanowski, Julian 55
Kuciak, Agnieszka 52, 66–70
- Lechoń, Jan 84, 88–91, 101, 116
Litwornia, Andrzej 18, 20–26, 92
- Łempicki, Stanisław 57
- Mandel'stam, Osip Emil'evič 116
Marchesani, Pietro 7
Marinelli, Luigi 8, 33–34, 88, 99, 110
Maver, Giovanni 56, 63, 86, 97
Mickiewicz, Adam Bernard 37–50, 52–53, 55, 61, 64, 66, 71–72, 74–75, 101
Miłosz, Czesław 55, 56, 74, 101–102, 105, 110–114
Mochnacki, Maurycy 35
de Montor, Alexis-François Artaud 68
- Norwid, Cyprian Kamil 37, 63–72, 106
- Oleśnicki, Zbigniew 21
- Petrarca, Francesco 16–17
Porębowicz, Edward Franciszek 8, 78, 81–84, 86–87, 90, 97
Potocka, Delfina 60–62
Preisner, Walerian 8, 19–21, 24–27, 32, 34, 39, 72–75, 78, 82, 85–87
Przesmycki, Zenon Franciszek 63

- Rej, Mikołaj 23–26
Rossetti, Gabriele P.G. 34, 51
de Rulhière, Claude-Carloman 14
- Salwa, Piotr 8, 9, 13, 15, 17, 25, 73, 84–85,
101–102, 108
Słowacki, Juliusz 37, 51–53, 55–60, 66
Sitnicki, Zygmunt 38–39, 41, 43–44, 46
Sozzini, Fausto 23, 26–27
Spaggiari, William 34, 68
Stanisławski, Antoni Robert 75–78, 82–83,
86, 90
Szymdtowa, Zofia Wanda 36–38, 40–41,
53–55, 61–62, 113
Szyborska, M. Wisława A. 7, 111
Sudolski, Zbigniew Janusz 52–53
- Świdarska, Alina 86–87
- Tretiak, Józef 41
Trzeciecki, Andrzej 23, 25–27
- Ungaretti, Giuseppe 105, 116
- Vasilenko, Vladimir 78
Vincenz, Stanisław 101–102, 106–110, 112,
114
- Wegele, Franz Xaver 35
Wiszniewski, Michał 35
Witkowska, Alina 53
Witte, J.H.F. Karl 35, 73
Włodkowiec, Paweł 19–22, 27, 33
Wodzińska, Maria 56
Woś, Jan Władysław 19, 21–22, 26, 33,
38–40, 67, 71
- Zbierańska, Krystyna A.P. 41

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

Seria Studia Interkulturowe powstała z myślą o upowszechnianiu prac naukowych z różnych dziedzin nauk humanistycznych (literaturoznawstwo, kulturologia/kulturoznawstwo, historia, historia sztuki, politologia, stosunki międzynarodowe, lingwistyka, translatoryka, glottodydaktyka itd.) w aspekcie interkulturowym. Interkulturowość rozumiana jest przy tym jako szeroko rozumiany dialog – literatur, kultur oraz języków.

Seria jest adresowana do naukowców i ekspertów oraz wszystkich osób zainteresowanych podejmowaną w niej problematyką. Wśród wydanych i planowanych tomów czytelnicy znajdą monografie, tomy zbiorowe oraz materiały z konferencji naukowych lub eksperckich.

Magdalena Latkowska

Dotychczas w serii ukazały się:

- tom 1 | vol. 1 Joanna Piotrowska, Fiodor Winokurow (red.)
Prasa w rosyjskim procesie historycznoliterackim
The Press in the Russian Historical-Literary Process
- tom 2 | vol. 2 Helmut Wagner
Moja Europa. Konstrukcja i przyszłość Unii Europejskiej
My Europe. The Structure and the Future of the European Union
- tom 3 | vol. 3 Chiara Taraborrelli
Un Dante polacco. Saggio sulla ricezione della figura e dell'opera dantesca in Polonia, dal Quattrocento a Miłosz
A Polish Dante. An Essay on the Reception of Dante's Figure and Works in Poland, from the 15th Century to Miłosz

