

C O N F E R E N Z E 1 2 4

Pensare per immagini
Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore

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

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 124

PENSARE PER IMMAGINI
STANISŁAW WYSPIANSKI
DRAMMATURGO E PITTORE

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

a cura di

ANDREA CECCHERELLI, ELŻBIETA JASTRŻĘBOWSKA,
MARCELLO PIACENTINI, ANTON MARIA RAFFO

R O M A 2 0 0 8



Pubblicato da

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

Progetto grafico

ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

I N D I C E



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

PREMESSA

*W Przestrzeń rzucimy wielkie słowa,
tragiczną je ubierzem maską.
Ktokolwiek wiesz, co znaczy polska mowa,
przybywaj tu – odżyjesz Słowa łaską.*

*Noi liberiam parole alte, possenti,
E gli mettiamo una maschera tragica.
Vieni anche tu, che la parola senti,
Vieni qui a viver la Parola magica.*

S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, Atto I, 389-392

Ecosì in tanti vennero, da Cracovia, Varsavia, Roma, Firenze, Bologna, Pisa, Milano e Lecce, convennero, ben volentieri e ben disponibili nella loro specifica competenza, il 19 dicembre 2007 nella sede romana dell'Accademia Polacca delle Scienze per ricordare, con la loro Parola, Stanisław Wyspiański (1869-1907) nella ricorrenza della sua morte. È quasi sorprendente che, malgrado il centennio trascorso, permanga ancora così vivo il ricordo del grande drammaturgo, poeta, decoratore, grafico e pittore polacco; ma anche conforta che oggi, nella Polonia di nuovo libera, non sia più necessaria quella maschera tragica che il Wyspiański “malato di Polonia” era invece costretto a mettere.

La maggior parte degli interventi concerneva i drammi di Wyspiański, sulla linea dell'analisi storico-letteraria e anche del confronto con la più recente teatrologia. Per il primo indirizzo ricordiamo i testi di Luca Bernardini, *L'Acropoli polacca: il Wawel nell'opera di Wyspiański*, di Andrea Cecchelli, *Simbologia nazionale e critica della cultura nelle “Nozze” di Wyspiański*, di Andrea De Carlo, *“Chiesa di Dio o di Satana”, ovvero l'unità degli opposti nei drammi di Wyspiański*, di Wojciech Gruchała, *La fine di una bella decade: l'amicizia tra Jan Stanisławski e Stanisław Wyspiański nel contesto delle “Nozze”* e di Giovanna Tomassucci, *Misteri, magie e miti nelle “Nozze”*. *Riflessioni su Rachel*; mentre nel secondo gruppo si possono colloca-

re la penetrante relazione di Zbigniew Osiński (la più estesa del presente volume) su *Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski e Stanisław Wyspiański*, nonché quella di Marina Fabbri intitolata *Stanisław Wyspiański, padre della ricerca teatrale novecentesca in Polonia*. Ma anche più varia fu la gamma degli interventi, arricchita dalla puntuale indagine condotta da Magdalena Popiel sull'opera complessiva di Wyspiański e sulla sua collocazione nel "paesaggio del primo modernismo polacco". Come pure dalle ben informate considerazioni di Valerio Perna sulle analogie tra Wyspiański e due suoi contemporanei italiani, il poeta Carducci e lo storico Salvemini. Alla pittura di Wyspiański, in particolare ai ricorrenti temi femminili, è dedicato il testo di Agnieszka Morawińska *La donna nell'ordine della natura. I rapporti tra la pittura di Wyspiański e il simbolismo francese*. Mentre del rapporto alquanto complesso dell'artista cracoviano con la musica si occupa con acume Leonardo Masi nel suo saggio su *Wyspiański "musicista"*. L'unica esperienza italiana nella vita dell'autore di *Wesele*, un mese di soggiorno a Venezia, è rievocata nella precisa ricostruzione di Jan Ślaski (*Wyspiański a Venezia, 1890*). Ed è infine da menzionare Monika Woźniak con la sua analisi della traduzione italiana di *Legion* pubblicata da Vittoria Dambaska nel 1925.

Nel convegno che si tenne a Roma non furono trattati, come ben si può intendere, tutti gli aspetti dell'opera, tanto varia e multiforme, di Stanisław Wyspiański, ma si può certo dire che al pubblico, convenuto numeroso nella sede della PAN in Vicolo Doria, venne offerta una selezione, stimolante e significativa, della problematica inerente all'opera dell'artista cracoviano. Spero che ora la pubblicazione in volume di quegli interventi, a distanza di un anno, incontri nel più vasto pubblico dei lettori lo stesso partecipe interesse.

ELŻBIETA JASTRZĘBOWSKA
 Direttrice
 dell'Accademia Polacca di Roma

L'ACROPOLI POLACCA: IL WAWEL NELL'OPERA DI STANISŁAW WYSPIAŃSKI

AVEVA lo studio il babbo ai piedi del Wawel,
gran stanza bianca con volte,
viveva d'una folla di morte figure;
là bimbetto andavo; quel che provavo
poi nella mia arte ho forgiato.
col cor allora, non col senno
coglievo di creta i bozzetti
enormi, ai miei occhi, giganti:
statue scolpite nel taglio¹.

U stóp Wawelu miał ojciec pracownię (1903?) riassume con concisione lirica il carattere di *imprint* svolto dal Wawel e dalla scultura nell'immaginario poetico wyspiański. Scriveva nel 1907 l'architetto Władysław Ekielski a proposito di *Akropolis*, il progetto per la ricostruzione del Wawel:

1] "U stóp Wawelu miał ojciec pracownię / wielką izbę białą wysklepioną, / żyjącą figur zmarłych wielkim tłumem; / tam chłopiec mały chodziłem, co czułem, / to później w kształty mej sztuki zakułem. / Uczuciem wtedy tylko, nie rozumem, / Obejmowałem zarys gliną ulepioną / Wyrastający przede mną w olbrzymy: / W drzewie lipowym rzezane posągi", STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *U stóp Wawelu miał ojciec pracownię*, in Id., *Dzieła zebrane*, red. Leona Płoszowskiego et al., vol. 11: *Rapsody, Hymn, Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, p. 148. Tutte le traduzioni dal polacco, ove non altrimenti indicato, sono mie [LB].

è universalmente nota la profonda reverenza di Wyspiański per il nostro passato, in particolare per il Wawel: ecco che lo sfondo del suo poema *Akropolis* è il Wawel, sul Wawel hanno luogo *Bolesław Śmiały*, *Legenda* e *Wyzwolenie*, nelle sue cartelle di schizzi troviamo un'infinità di particolari del Castello e della collina. Analogamente all'Acropoli ateniese, che comprende in sé tutta la fede e tutto il sacro dei greci, il Wawel contiene tutto il nostro sacro e tutta la nostra fede².

Non riesco a pensare a una glossa di *U stóp Wawelu miał ojciec pracownię* più appropriata delle parole di questo architetto, che pure necessitano di integrazioni e di qualche osservazione aggiuntiva. Perché in effetti il Wawel non compare solo in *Akropolis*, *Bolesław Śmiały*, *Legenda* e *Wyzwolenie*, ma anche in *Legenda I* (1897), dove la didascalia del I atto recita: "ampia sala nel castello ligneo del Wawel", ritorna in *Legenda II*, dove il castello presenta la sua forma lignea precasimiriana, si affaccia nei bozzetti delle scenografie allestite per *Skatka*, compare nel frammento *Samuel Zborowski* (il primo atto e il quinto si svolgono nel carcere del Wawel, il secondo e il quinto in una sala del palazzo, quella di Griselda, il terzo e il quinto nella sala del sovrano). Lo ritroviamo nell'incompiuto *Zygmunt August*, in una coloritura piuttosto funerea, giacché fa da sfondo alla scena della morte di Barbara Radziwiłłówna³, e – come è ben noto – compare perfino in *Wesele*, allorché "la Madonna incoronata / sul trono di Wawel seduta / scrive un proclama"⁴. Si ha talvolta l'impressione che gran parte della produzione di Wyspiański possa essere letta come un grandioso commento alle vicende storico-artistiche della più importante testimonianza architettonica sulle rive della Vistola⁵.

2] WŁADYSŁAW EKIELSKI, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*, in S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, cit., vol. 14: *Pisma prozą, Juwenilia*, 1966, p. 189.

3] Nel frammento *Zygmunt August* l'azione della scena centrale – la sesta – si svolge nella "stanza da letto nel palazzo reale del Wawel", e avrebbe dovuto avere un corrispettivo iconografico nel quadro di Simmler che rappresentava Barbara Radziwiłłówna sul letto di morte, con Sigismondo al suo capezzale. La scena della morte di Barbara avrebbe dovuto costituire un dramma a se stante, ma nel corso del tempo Wyspiański pensò di integrarla con altre, precedenti e successive. L'ambientazione nel Wawel contrasta con quella delle scene amoroze, che hanno luogo esclusivamente in altri castelli o residenze: nell'"ogród radziwiłłowski" ("giardino radziwiłłowski") sulla Wilia (illustrazione: *Zygmunt August i Barbara* di Jan Matejko), quando Sigismondo non è ancora re ("Gdy kiedyś będę całym królem, / Będziecie wtedy wy – królowa" ["Quando un giorno sarò re, / sarete allora voi regina"], scena I, 87-88), nel castello inferiore ("zamek niższy") a Vilna (scena II), quando Sigismondo annuncia ai nobili lituani il suo matrimonio con Barbara, o nel castello di Piotrków, allorché i senatori polacchi lo avvertono che non concederanno mai il loro benessere alle nozze con Barbara (scena III). Nella settima scena Barbara è ormai morta, ma ancora vive nel ricordo di Sigismondo: anche in questo caso l'azione si svolge nel Wawel. La scena VI, nota come "Zgon Barbary Radziwiłłówny", fu pubblicata sullo "Przegląd Powszechny" nel luglio del 1907 (vol. XCV, pp. 1-8), con data 12 giugno 1907. S. WYSPIAŃSKI, *Zygmunt August*, in Id., *Dzieła zebrane*, cit., vol. 10: *Fragmenty dramatyczne, Zygmunt August*, 1960, p. 180; pp. 225-226.

4] "MATKA BOŻA w koronie, na Wawelskim zamkowym tronie siedząca, manifest pisze" (Atto III, scena 33, 1067-1070), S. WYSPIAŃSKI, *Wesele*, in Id., *Dzieła zebrane*, cit., vol. 4: *Wesele*, 1958, p. 222. Trad. it.: S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze. Dramma in tre atti*, a cura di Silvano De Fanti, CSEO Biblioteca, Bologna 1983, p. 403.

5] A mo' di curiosità si può segnalare come il Wawel sembri aver svolto un ruolo non secondario – come scena – non solo nell'ambito del teatro polacco. *Vida es sueño* di Calderón de la Barca si svolge infatti alla corte polacca, pertanto presumibilmente a Cracovia: la prigione in cui è rinchiuso Sigismondo si trova nei dintorni di

I riferimenti alla cattedrale del Wawel sono centrali nella rapsodia *Kazimierz Wielki* (1900), un testo strettamente legato a due occorrenze fondamentali per il futuro sviluppo del tema nell'opera di Wyspiański: i nuovi funerali delle spoglie del sovrano medievale, avvenuti nel 1869, e il dibattito sul restauro della chiesa medesima, il cui avvio può essere fatto risalire al 1888, allorché iniziò a riunirsi il comitato civico convocato a questo scopo dal cardinale Albin Dunajewski⁶. Può essere opportuna a questo punto una parentesi che ci permetta di soffermarci brevemente sul rapporto tra letteratura e restauro architettonico nel corso del XIX secolo. Già nella prima metà dell'Ottocento Victor Hugo dichiarava *Guerre aux démolisseurs* (1825-1832-1834) in difesa di edifici medievali caduti vittima vuoi dell'incuria, vuoi di rifacimenti arbitrari ad opera di soggetti persuasi che la parola d'ordine della 'restaurazione' autorizzasse a qualsiasi misfatto. Sotto la monarchia di Luglio gli giunse in soccorso – un po' tardi – il polonofilo e traduttore di Mickiewicz Charles de Montalbert, cui dobbiamo la preziosa formulazione di "vandalismo ricostruttivo". Fra le numerose attività svolte da Prosper Mérimée una delle più meritorie è stata sicuramente quella di Ispettore generale dei monumenti di Francia, carica che ricoprì per ben 26 anni, a partire dal 1834. Fu grazie a lui che Félix Duban ebbe l'incarico di restaurare la Saint Chapelle a Parigi e che Eugène Viollet-le-Duc poté iniziare la sua fulminante carriera⁷. La figura di Mérimée ci riporta alla mente quella del più acerrimo nemico dei restauri ricostruttivi, John Ruskin, le cui posizioni di estremo conservatorismo sarebbero invece state avversate da una nostra buona conoscenza nazionale, Camillo Boito. Ora, se esiste una vicenda che in Polonia sia da mettersi direttamen-

Cracovia ed è stata avanzata l'ipotesi, tanto teorica quanto affascinante, che il mare da cui è circondata non sia altro che la Vistola. Ha scritto Henryk Ziomek che "it can be assumed that the play's setting is in the rugged, wooded surroundings of Cracow with its towering Wawel Castle on the steep bank of the Vistula river". Per il comparatista Ervin C. Brody una delle fonti di ispirazione del dramma di Calderón de la Barca va rintracciata in *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (1613) di Lope de Vega, e questo metterebbe la trama di *La vita è sogno* in rapporto con le vicende dei 'torbidi' moscoviti. La scelta da parte di Basilio di porre Astolfo, duca di Moscovia, sul trono della Polonia, sembra essere un rovesciamento della situazione successiva al 1610, quando Sigismondo III designò il figlio Ladislao come zar di Moscovia. E, rispetto alle vicende storiche dei 'torbidi', il dramma sembra riproporre il tema dell'unione matrimoniale polacco-moscovita prospettando il matrimonio tra Astolfo e la nipote di Basilio, Stella. Verrebbe da pensare a una rilettura della vicenda del primo Falso Demetrio a parti invertite. Le parole di Rosaura, giunta in Polonia dalla Russia, "mal, Polonia, recibes / a un extranjero", potrebbero essere tranquillamente tanto quelle di un Falso Demetrio ancora misconosciuto esule in Polonia, quanto quelle di una Maryna Mniszech prigioniera a Mosca. E l'aiuto che i soldati polacchi prestano a Sigismondo affinché abbatta il padre che vuole lasciare il trono ad Astolfo, riporta alla memoria l'ammutinamento moscovita contro il Falso Demetrio. Cfr. HENRYK ZIOMEK, *Historic Implications and Dramatic Influences in Calderon's "Life is a Dream"*, in "The Polish Review", 20 (1975), 1, p. 120; ERVIN C. BRODY, *The Demetrius Legend and its Literary Treatment in the Age of the Baroque*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford-Madison-Teaneck 1972.

6] Cfr. JAROSŁAW KRAWCZYK (redakcja i wstęp), *Wokół Wawelu. Antologia tekstów z lat 1901-1909*, Oficyna Wydawnicza "Mówią wieki", Warszawa-Kraków 2001, p. 10.

7] Vedi a questo proposito PIOTR KOŚCIEWSKI, JAROSŁAW KRAWCZYK (redakcja i wstęp), *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku. Antologia*, Oficyna Wydawnicza "Mówią wieki", Warszawa 2007², pp. 9-44.

te in rapporto col dibattito ottocentesco sulla natura dei restauri architettonici, questa è sicuramente quella dei manufatti della collina del Wawel, della cattedrale, sottoposta a interventi di ripristino la cui prima fase si concluse nel 1901, e del castello, restituito alla città dalle autorità imperial-regie nel 1905. L'avvenimento venne festeggiato da Wyspiański con toni entusiastici in *Na odebranie Wawelu* (Per la restituzione del Wawel):

“Habt acht! – Marschieren, Zug marsch!”

Se ne vanno, il passo cadenzato,
Sono andati, scesi giù per strade traverse,
ed eccelso tra le nubi si erse
sempre più vasto e ampio,
si fuse col crine dei tetti,
collo strano capo del mastio,
e gridò all'Urbe fino oltre il pascolo e il campo
dalle guglie e dalle somme torri all'intorno:
“Libero sono! Lo sono! Lo sono!”⁸

Alla base della rapsodia *Kazimierz Wielki* c'è un avvenimento ancora più remoto, destinato a lasciare un'impressione indelebile – attraverso il resoconto che ne aveva lasciato Józef Szujski su “Przegląd Polski” – nella memoria di un Wyspiański ancora ginnasiale, forse anche perché aveva avuto luogo nell'anno della sua nascita⁹. Il 14 giugno del 1869 infatti, durante dei lavori di restauro sotto la direzione del Towarzystwo Naukowe Krakowskie, erano stati casualmente rinvenuti – nel monumento a lui dedicato – le spoglie di Casimiro il Grande, di cui si ignorava la collocazione. Tra i primi a poter osservare i resti del sovrano medievale attraverso un foro praticato nel sepolcro vi fu il pittore Jan Matejko, una delle figure fondamentali per la formazione artistica di Wyspiański. Se l'articolo di Szujski fu la causa pre-disponente, la lettura dei materiali documentari conservati dal professor Józef Łepkowski, uno dei testimoni del ritrovamento, fu quella scatenante non solo per la stesura della rapsodia, ma anche per la preparazione dei cartoni per le vetrate del Wawel¹⁰. Ferdynand Hoesick apprese da una con-

8] “Habt acht! – Marschieren, Zug marsch! / – Idą – stęp miarowy – Odeszli / schodząc w dół przez drogi zbocze, / a On nad nimi rósł, za nimi w podobłocze, / coraz górniesze, rozległy, przestronny, / rósł w grzywy dachów, rósł w baszt dziwne głowy / i wołał w Miasto, aż het za łan polny / z iglic i szczytów wież we wszystkie strony: / Otom jest wolny, wolny, wolny”. In S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, cit., vol. 11, p. 187.

9] Cfr JÓZEF BUSZKO, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Muzeów i ochrony zabytków, Kraków 1970, p. 7.

10] *Ibidem*. Il progetto prevedeva di raffigurare il sovrano come era stato ritrovato nel sepolcro, uno scheletro incoronato. Le altre due vetrate avrebbero dovuto rappresentare Enrico il Pio e San Stanislao. Sono state eseguite nel 2006-2007, sulla base dei cartoni wyspiańskiani, a opera di Piotr Ostrowski, per il Pawilon Wystawienniczo-Informacyjny “Wyspiański 2000” inaugurato nella via Grodzka a Cracovia il 2 giugno 2007: vedi <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pawilon_Wystawienniczo-Informacyjny_Wyspiański_2000> [consultato il 16/08/2008].

versazione con il drammaturgo come i componimenti *Bolesław Śmiały*¹¹ e *Kazimierz Wielki* (1900) costituissero una sorta di commento poetico alle due grandi vetrate che avrebbero dovuto rappresentare San Stanislao e il sovrano¹². Accenni al Wawel, è ovvio, sono presenti anche nei frammenti degli altri due incompiuti “rapsody”: tanto nel frammento su Ś. Stanisław¹³, quanto in quello dedicato a Wernyhora. È però in *Kazimierz Wielki* che il ‘testo’ Wawel si viene esplicitando in una forma preparatoria dell’esplosione che conoscerà con *Akropolis*. Agli occhi del sovrano si palesano infatti le statue che ne circondano il sepolcro, quella di Włodzimierz Potocki (“Chi è mai questo giovane, snello e cavalleresco? Greco di vesti, glorioso sol per la sua morte o chissà per qual gesti?” [strofa LV, 435-38]¹⁴), e la figura muliebre che adorna la tomba di Stanisław Ankwicz¹⁵, opera di quel Francesco Pozzi cui si deve, tra l’altro, il colossale monumento a Ferdinando III a Livorno, nonché la statua di Farinata degli Uberti nel porticato degli Uffizi a Firenze (1844):

ed ecco una fanciulla di bianco vestita,
 curva su una colonna spezzata;
 la guancia di pianto rigata, si leva
 ai miei occhi, tanta mestizia vi è stata versata
 qual la supplice della Città Divina
 allorché sul sepolcro di Cristo, lacrimosa
 la consolava l’Angelo; cade la face.
 Mestizia di pietra è della tomba la voce
 (strofa LVI, 443-450).¹⁶

11] Dove non mancano i rimandi alla collina del Wawel: “Na skale Kościół-katedra, biskupia; kamień do różnych przyciosany garbów / biały” (“Sulla rupe la Chiesa cattedrale, vescovile, pietra scolpita in rilievo / bianca”; strofa XXI, 160-162); “A teraz pożegnać / Zamczysko, Wisłę, skały – Na jak długo?” (“ed ora accomiatarsi dal castelluccio, dalla Vistola, dalle rupi – Chissà per quanto?”; strofa XLI, 317-319). S. WYSPIAŃSKI, *Bolesław Śmiały*, in Id., *Dzieła zebrane*, cit., vol. 11, p. 57, p. 64.

12] Cfr. *Uwagi o tekstach*, in S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, cit., vol. 11, p. 204.

13] “I objąłem olbrzymi ten cmentarz, / głosem wielkim wołając na kości, / jako Sądów strasznych regimentarz, / trawion jadem winy i litości: / «Oto byłem posieczon, pamiętasz, / oto jestem zrośnięty w jedności»” (“E cinsi quell’immenso cimitero, / con gran voce appellando alle ossa, / di atroci giudizi messaggero, / rosso dal toscio di una colpa commossa: / -fui fatto a pezzi, se ricordi il vero, / ed ecco che intiero sorgo dalla fossa”). La leggenda di S. Stanislao riceve una sfumatura messianica alla luce della profezia di Ezechiele (37, 7-8) sulla resurrezione delle ossa: “mentre profetizzavo, ci fu un rumore; ed ecco uno scuotimento; quindi le ossa si accostarono l’una all’altra. / Mentre guardavo, ecco crescere su di esse i tendini e la carne, che la pelle ricoprì”. L’archetipo biblico era stato a suo tempo utilizzato da Mickiewicz in *Konrad Wallenrod* (1828) per la *Pieśń Wajdeloty* (“Tak na dźwięk pieśni mojej kości spod mej stopy / W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły” (atto IV, 209-210), cosa di cui Wyspiański doveva essere ben consapevole. Cfr. ADAM MICKIEWICZ, *Dzieła*, vol. II: *Powieści poetyckie*, Czytelnik, Warszawa 1955, p. 290.

14] “Któż to, ten młody, wysmukły, rycerski; strojem jak Greki; jakimż to dzieły / sławien; - li tylko przez Śmierć bohaterski?”. S. WYSPIAŃSKI, *Kazimierz Wielki*, in Id., *Dzieła zebrane*, cit., vol. 11, p. 27.

15] Cfr. ALEKSANDRA MELBECHOWSKA-LUTY, „*Posąg jest przezroczeniem, duchowym widziadłem*”. *Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury...*, in “Konteksty”, LIX (2005), 4 (271), p. 105.

16] “A oto w bieli jakowaś niewiasta, / ponad kolumną przygięta strzaskaną; / snadź łzawi lice – i oto urasta / w mych oczach, tyle smutku w niej wydano, / jak błagalnica ta z Bożego-Miasta, / gdy na Chrystusa grobem zapłakaną / pocieszał Anioł; ... pochodnia opada. / Grobowiec Smutkiem wkamienionym gada.” S. WYSPIAŃSKI, *Kazimierz Wielki*, cit., p. 27.

Compaiono qui per la prima volta gli arazzi della cattedrale del Wawel con le vicende della guerra di Troia (“Sulle arcate penzolavano gran drappi spenti e polverosi”¹⁷) che non solo torneranno in *Akropolis*, ma faranno in qualche misura la loro comparsa anche nello *Hamlet*. Pensando infatti alla possibile produzione di un Amleto ‘polacco’, Wyspiański intendeva collocarla in uno spaccato del castello del principe di Danimarca dove gli elementi della scenografia non utilizzati durante l’azione fossero coperti da grandi arazzi. Arazzi, appunto, come quelli di *Akropolis*.

L’opera in cui il Wawel da ambientazione diviene in qualche misura ‘dimensione’ scenica è – ovviamente – *Wyzwolenie* (pubbl. 1903). Per certi aspetti una ripresa non troppo riuscita degli schemi drammaturgici impiegati con tanto successo in *Wesele*, *Wyzwolenie* non presenta elementi di autentica novità nell’impiego di procedimenti metateatrali (di esplicita derivazione shakespeariana), ma semmai nell’essere questi subordinati a un progetto di metamorfosi dello spazio dove il punto di partenza, la nuda scena del teatro di Cracovia, non potrebbe essere più scevro di elementi connotativi, mentre l’approccio ultimo è una dimensione apparentemente non identificabile come teatrale, ma intrisa, satura di aspetti connotativi: la cattedrale del Wawel. Insomma, il passaggio dal “teatr stary” (“teatro vecchio”), quello in cui si trova a operare Konrad, e il “teatr nowy” sembra postulare un paradossale abbandono dello spazio teatrale. Ciò che Konrad desidera sono “una chiesa, un castello, un sepolcro”¹⁸, da costruire e distruggere, i termini che usa per definire il suo teatro sono “tempio dell’arte”, “chiesa gremita di folla” (“świątynia sztuki”, “tłum w kościele”). E quando Konrad esclama “Ecco, li vedo! Son qui vivi accanto a me, richiamati in vita dall’arte”¹⁹, viene fatto di pensare proprio alle “tombe degli eroi, i monumenti, il cavalier Boratyński, Kmita cavaliere” delle pareti della cattedrale²⁰.

È da notare come il curatore dei *Dziela zebrane* Leon Płoszewski abbia intrapreso a decenni di distanza una polemica con Tadeusz Kotarbiński, già direttore del teatro Juliusz Słowacki, proprio a proposito della primigenia ambientazione del dramma, allorché Kotarbiński si diceva convinto che Wyspiański avesse avuto l’idea di collocare *Wyzwolenie* nel Wawel dopo aver assistito alla prima della *Nieboska Komedia* di Krasieński, il 29 novembre del 1902²¹.

17] “Nad arkadami wielkie chusty zbladłe, / spylone, zwisły” (strofa LXIV, 505-506), *ibid.*, p. 30.

18] “Kościół, zamek, mogiłę” (atto I, 84), S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, opracowała Aniela Łempicka, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, p. 7.

19] “Oto ich widzę! Stoją około mnie żywi: / ci, kunsztem sztuki pozwani do życia” (atto I, 288-289). S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 21.

20] “bohaterów groby, pomniki: Boratyński-rycerz, rycerz-Kmita!” S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 18.

21] Cfr. Józef Kotarbiński citato da Leon Płoszewski nelle *Uwagi o tektwie* dell’edizione delle opere (vol. 5): “sicuramente pertanto il dramma nel suo primissimo abbozzo non aveva un carattere così eminentemente cracoviano”; cfr. S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, in *Id.*, *Dziela zebrane*, cit., vol. 5: *Wyzwolenie*, 1959, p. 199.

Ben altro ruolo infatti doveva aver svolto la messa in scena dei *Dziady* operata da Wyspiański più di un anno prima (31 ottobre 1901), non fosse altro che per le opportunità metateatrali offerte dalla chance di far recitare allo stesso attore il Konrad mickiewicziano e quello di *Wyzwolenie*²². Senza ombra di dubbio è anche il riaccendersi del dibattito sul restauro della cattedrale del Wawel, riaperta al pubblico in occasione della Pasqua del 1901, ad aver deciso dell'ambientazione di *Wyzwolenie*. Proprio il 26 aprile di quell'anno su "Kraj", la nota rivista polacca di Pietroburgo, usciva un articolo a firma dello storico dell'arte Feliks Kopera, all'epoca segretario della Komisja Historii Sztuki Akademii Umiejętności, e di Jan Józef Leonard Lepszy, vicepresidente del Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej. Non è qui possibile entrare nel dettaglio delle osservazioni polemiche riguardanti i restauri effettuati sotto la direzione dell'architetto Sławomir Odrzywolski, ma vi sono alcuni passaggi dell'articolo che è possibile mettere in rapporto diretto con la produzione artistica di Wyspiański. Basti dire che i due studiosi esordivano sostenendo che "il Wawel con la chiesa cattedrale e il castello reale nei primi sei secoli della nostra era cristiana ha rivestito la stessa funzione che nella storia del mondo ha svolto l'Acropoli"²³. La stessa affermazione "i fenomeni [...] della vita culturale europea, soprattutto in campo artistico, proprio qui hanno impresso quei colori che successivamente si sarebbero estesi al resto della Polonia"²⁴ a me personalmente ha riportato alla memoria la didascalia con cui l'autore di *Wyzwolenie* sancisce la vittoria di Konrad sul Genio: "La cattedrale si illumina di colori"²⁵. Wyspiański venne direttamente coinvolto nella polemica con Odrzywolski, e in modo più sottile di quanto non potrebbe sembrare a una prima lettura. Kopera e Lepszy sostenevano infatti che se i cittadini polacchi volentieri avevano sopportato i sacrifici necessari affinché venisse restaurata la cattedrale del Wawel, avevano altresì il diritto di sapere se fosse loro, o di un qualche privato benefattore, il denaro con cui erano stati compensati gli artisti tedeschi incaricati di eseguire i cartoni delle vetrate, dal momento che "disponiamo di un artista che ha già creato vetrate dallo straordinario valore artistico, ed è l'autore delle vetrate dei Francescani, St. Wyspiański"²⁶. Il sentimento nutrito da Wyspiański nei confronti della collina del Wawel e dei suoi manufatti non era peraltro compiutamente univoco. L'amico Julian Nowak aveva annotato un'affermazione del drammaturgo:

22] Scrive Maria Prussak nell'introduzione a S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet* (Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Warszawa-Wrocław-Kraków-Gdańsk 1976, p. LIII), che Wyspiański "mette in scena *Liberazione* [*Wyzwolenie*] dopo gli *Avi* [di Mickiewicz] e introducendo lo stesso personaggio ricorre all'attore che interpreta Konrad in entrambi gli spettacoli".

23] J. KRAWCZYK, *Wokół Wawelu*, cit., p. 46.

24] *Ibidem*.

25] "Katedra roświećta się kolorami" (Atto III, 413).

26] J. KRAWCZYK, *Wokół Wawelu*, cit., p. 188.

“Tutto ciò che sul Wawel è in qualche modo legato all’arte è stato fatto da stranieri, tedeschi o italiani. Cracovia e il Wawel andrebbero chiusi, che se ne occupi il direttore Kopera, ma sarebbe opportuno costruire un nuovo Wawel, magari nei pressi di Zakopane”²⁷. Il progetto di una ricostruzione del Wawel era – lo sappiamo – nelle intenzioni di Wyspiański, ma forse non si è colta l’ironia che permea l’affermazione del poeta. Incapace di portare a termine – per mere considerazioni finanziarie – una ‘rigoticizzazione’ della cattedrale ‘à la Viollet-le-Duc’, Odrzywolski aveva però proceduto a un discutibile ripristino dell’identità storica dell’edificio eliminando quegli arredi che non riteneva consoni all’eloquenza della cattedrale, per usare un’espressione dello storico dell’arte cracoviano Józef Kremer. A farne le spese, cambiando collocazione, furono – come vedremo – le opere di alcuni di quegli artisti italiani o tedeschi così teoricamente invisibili a Wyspiański ma che – guarda caso – diverranno i protagonisti del I atto di *Akropolis* (1904).

Prima di approdare ad *Akropolis* può far conto aggiungere un paio di osservazioni che mettono in rapporto *Wyzwolenie* con un’opera più tarda, ma altrettanto fondamentale per il precisarsi della visione wyspiańska del Wawel come di una nuova dimensione scenica. Si tratta dello studio sullo *Hamlet* (1905). Non credo sia un caso che nella dedica agli attori polacchi Wyspiański li definisca “persone che agiscono sulla scena, sulla strada che conduce attraverso quel labirinto chiamato teatro”²⁸. Il labirinto, strada che conduce alla comprensione del mistero e alla perfezione, icona dei miti di iniziazione²⁹, per Konrad a colloquio con la settima maschera è però il Wawel (Maschera 7: “Che cosa è a noi labirinto?” Konrad: “Il Wawel”³⁰). Non sembri quindi troppo sbrigativo il sillogismo labirinto = teatro, labirinto = Wawel, teatro = Wawel se è lo stesso Wyspiański a suggerirlo, proprio in *Hamlet*, opera coeva di *Akropolis*: “se questa tragedia dovrà essere recitata da noi, sarà meglio cercare, per esempio a Cracovia, un castello dove possa essere messa in scena. E che castello avete in mente?”³¹. Il suggerimento, anzi la “visione” di Wyspiański, è quella di un Amleto che se ne cammina col suo li-

27] Julian Nowak, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, in L. PŁOSZEWSKI (red.), *Wyspiański w oczach współczesnych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, vol. II, p. 71. Non è da escludersi che Wyspiański, quando afferma che il Wawel non gli piace per via dei troppi scultori stranieri, faccia uso del discorso ironico, analogamente a quanto accade in *Wyzwolenie*, allorché in una didascalia al III atto afferma che Shakespeare in Polonia non piace perché non aveva la benché minima contezza “della nostra anima polacca”, cfr. S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 189.

28] “osoby działające / na / scenie / na drodze przez / labirynt / zwany / teatr”, S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 3.

29] Vedi a questo proposito DOBROCHNA RATAJCAKOWA, *W labiryntcie...*, in *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995 pod redakcją naukową Ewy Miodońskiej-Brookes, Universitas, Kraków 1996, pp. 51-66.

30] Maska 7: “Cóż dla nas jest Labiryntem?” Konrad: “Wawel” (Atto II, 353-353), S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 85.

31] “[...] jeżeli ta tragedia u nas ma być grana, w Krakowie np. szukać takiego zamku, gdzie by tragedia ta rozegrać się mogła. Jakież zamek macie na myśli?”, S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 14.

bro in mano “nella galleria superiore del regal palazzo degli Jaghelloni”: “Lo vedete mentre intorno a mezzanotte si appressa alle guardie, dove l’aspetta l’amico Orazio sulle terrazze del Wawel, all’altezza della Lubranka, nei dintorni della parte casimiriana del castello, e là si manifesta lo spettro!”³². Maria Prussak ha sottolineato quanto per Wyspiański fosse importante che il dramma venisse scritto – e descritto – da una prospettiva scenica³³. Un simile assunto non comporta solamente la formulazione di una logica dello spazio scenico, o l’allestimento di situazioni coerenti da un punto di vista spaziale, ma soprattutto prevede “significative analogie e legami con luoghi realmente esistenti”³⁴. Ha osservato a questo proposito Zbigniew Raszewski che

non solo gli oggetti concreti nello spazio, non solo i rapporti spaziali che vi intercorrono, ma persino il movimento degli oggetti nello spazio è predeterminato nell’immaginazione del lettore qualora abbia luogo in una concreta situazione topografica posta al di fuori di lui³⁵.

Se Raszewski parla di “lettore”, e non di spettatore, è segno che siamo giunti nei paraggi di un testo dove è proprio la dimensione spaziale, ancor più che scenica, a porre un interrogativo sulla sua appartenenza di genere, ma prima di affrontare il problema del ‘paradosso’ di *Akropolis*, siano concesse un paio di osservazioni personali sui protagonisti animati del primo atto dell’opera. Sul numero 56 del “Tygodnik Ilustrowany” (1860), un articolo ascrivibile a J. Kossowicz attaccava con durezza il *Pomnik Włodzimirza Potockiego w kościele katedralnym krakowskim*, chiedendosi:

Che cosa ci fa in questo tempio cristiano, cattolico invero, un cavaliere greco o romano seminudo, che si atteggia sotto le volte in posa tanto accademica? Una figura così prettamente pagana come sarà potuta finire in una chiesa dove a ogni piè sospinto i marmorei eroi che vi riposano così eloquentemente dimostrano di esserne stati i figli più zelanti e, persistendo nella fede, di aver sacrificato la propria vita in sua difesa?³⁶

L’autore si lamentava che la mano la quale con tanta sapienza aveva saputo condurre lo scalpello sul candido marmo “non avesse dapprima bussato al cuore, per evocarne un’ispirazione più degna dell’opera *in nascendi*”³⁷. Non so quanto sia casuale che in *Akropolis* la prima azione intrapresa dalla fan-

32] “Widzicie go: jak idzie z książką w rękę w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów. Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!...”, *ibidem*.

33] M. PRUSSAK, *Wstęp*, in S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. LIII.

34] *Ibid.*, pp. LIII-LIV.

35] ZBIGNIEW RASZEWSKI, *Paradoks Wyspiańskiego*, in “Pamiętnik Teatralny”, VI (1957), 3-4, p. 440.

36] J. KOSSOWICZ, *Pomnik Włodzimirza Potockiego w kościele katedralnym krakowskim*, in “Tygodnik Ilustrowany”, n. 56, 8-20 ottobre 1860, p. 1.

37] *Ibidem*.

ciulla del monumento di Sołtyk al fine di risvegliare (e sedurre) l'aitante greco di Thorvaldsen sia proprio quella di bussare sulla corazza posta ai piedi del guerriero. Kossowicz si chiedeva peraltro che cosa sarebbe successo se quei "petrificati cavalieri cinti delle loro armature d'acciaio [...] e quei gravi prelati tranquillamente addormentati nelle loro cappelle" fossero risorti anche per un attimo³⁸. La risposta, ancor prima che in *Akropolis*, la troviamo nell'ammirato stupore di *Kazimierz Wielki*, il quale – ben lungi dal rinnegare qualsiasi comunanza con quel greco pagano – vi ravvisava "uno spirito fratello". I personaggi di *Akropolis* altro non sono che le personificazioni degli 'oggetti' (ma mi riesce difficile definirli tali, esattamente come Raszewski non riesce a definire 'sfondo' la cattedrale del Wawel), ovvero delle opere d'arte costrette a cambiare collocazione, a 'muoversi', dalla furia purificatrice di un Kossowicz, di un Tadeusz Wojciechowski – autore dell'importantissima guida al *Kościół katedralny w Krakowie*, di uno Sławomir Odrzywołski (in fin dei conti l'unico vero responsabile). Come ha giustamente osservato Ewa Miodońska-Brookes in un ampio e documentatissimo studio su *Wawel-Akropolis*,

è difficile [...] sottrarsi alla suggestione che uno dei motivi principali della genesi del dramma di Wyspiański sia una presa di posizione del poeta contro i 'purificatori' che sembrano non essere in grado di comprendere la particolare armonia e il senso specifico della cattedrale cracoviana³⁹.

Già nel 1897 Wyspiański sembrava voler prevenire ogni progetto di sistematizzazione selettiva della scultura a Cracovia giacché

si troverebbe sempre il tempo per far delle critiche, ma il tempo per un'opera d'arte, una volta che sia trascorso, non torna [...]. Ché da noi di scultura non ce n'è mai stata, né continui nuovi capolavori, e a causa di una mancanza di continuità il Włodzimierz Potocki di Thorvaldsen e il monumento alla Skotnicka nello stile del Canova furono e sono quelli su cui si appunta lo sguardo di ognuno, che tutti mostrano a dito⁴⁰.

Qui occorre una piccola glossa a precisazione di quanto sostenuto da Wyspiański, a chiarimento di chi sia il personaggio evocato nell'articolo, ché non di una Skotnicka si trattava (come avrebbe in seguito ovviamente appurato lo stesso autore di *Akropolis*), bensì di Michał Bogorwia Skotnicki (1775-1808), sepolto nella cappella Castellani in Santa Croce a Firen-

38] *Ibidem*.

39] EWA MIODOŃSKA-BROOKES, *Wawel-Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, p. 27.

40] S. WYSPIAŃSKI, *Pomniki Mickiewicza*, in "Życie", 2 novembre 1897, poi in *Id.*, *Dziela zebrane*, cit., vol. 14: *Pisma prozą, Juwenilia*, pp. 8-9.

ze⁴¹. Skotnicki aveva studiato a Dresda presso Giuseppe Grassi. Collezionista e pittore, non aveva mai ottenuto gran fama, anche se nel 1807, un anno prima della morte, era divenuto membro onorario dell'Accademia fiorentina di arti del disegno. Una delle sue poche opere conosciute è un ritratto di Zofia z Czartoryskich Zamoyska, dipinto nel 1804 a Napoli⁴². Sposato a Elżbieta Łaskiewicz, era morto a soli trentatré anni⁴³. La moglie si rivolse per l'esecuzione del monumento funebre a Tommaso Puccini, direttore tanto delle gallerie fiorentine quanto dell'Accademia, e buon amico di Antonio Canova. Puccini le suggerì il nome di Stefano Ricci, epigono dello scultore veneto e in seguito insegnante di scultura all'Accademia. Ricci eseguì “il primo importante monumento privato dedicato a uno straniero in Santa Croce”⁴⁴, nonché quello che venne considerato uno dei suoi massimi capolavori. Stanisław Dunin-Borkowski, viaggiatore in Italia nel 1815-16, nel suo *Podróż do Włoch* (Warszawa 1820) avrebbe riportato un aneddoto che voleva aver Canova firmato a matita (“Canova fecit”) il basamento del sepolcro di cui avrebbe desiderato essere l'autore⁴⁵. Nel 1861, il già citato storico dell'arte Józef Kremer dal canto suo avrebbe constatato con un certo orgoglio che la presenza del monumento di Ricci in Santa Croce era stata segnalata da Valéry (pseudonimo di A.C. Pasquin) nei suoi *Voyages historiques et littéraires en Italie* (Bruxelles 1835)⁴⁶. Avendo Elżbieta Łaskiewicz fattone realizzare una copia per la cappella degli ‘Szafrancy’ nella cattedrale del Wawel a

41] Si deve forse a una volontà di rimediare all'errore del 1897 la domanda che in *Akropolis* gli angeli pongono alla signora del monumento a Skotnicki: “Fosti a costui moglie?” (“Byłaś mu żoną?”), al che “La signora: Non ricordo. No, non lo fui” (“Pani: Nie pomnę. Nie nie byłam” [Atto I, scena 4, 356-357]), S. WYSPIAŃSKI, *Akropolis*, in ID., *Dziela zebrane*, cit., vol. 7: *Achilleis, Akropolis*, 1959, p. 205.

42] Cfr. A. RYSZKIEWICZ, *Polonia Florencka na przełomie XVIII i XIX wieku i jej portrecista F. X. Fabre*, in “Biuletyn Historii Sztuki”, 1964, 3, p. 178.

43] Di Skotnicki ha lasciato un brevissimo ritratto Jan Sagatyński, paggio di Stanisław Augusto Poniatowski, che lo aveva conosciuto a Firenze nel 1806: “Skotnicki abitava a Firenze per curarsi, insieme alla sua moglie di casa Łaskiewicz, persona bella e dabbene. Purtroppo morì a Firenze, universalmente compianto; padroneggiò la musica e la pittura e fu sotto ogni aspetto un individuo di grande talento”, cfr. *Podróż do Włoch odbyta w r. 1806 przez (Jana Henryka) Sagatyńskiego*, Biblioteka im. Ossolińskich, rkps nr 6672, p. 102.

44] Cfr. STEFANO CALDINI, *Stefano Ricci scultore neoclassico*, Sillabe, Livorno 1999, pp. 18-26.

45] Non mi è riuscito trovare l'origine dell'aneddoto. Tommaso Puccini, nel 1807, trattando *Dello stato delle belle arti in Toscana*, riferiva come Canova, “che d'ordinario tace sulle altrui produzioni, perché poco, o nulla apprezza la mediocrità”, avesse però “per ben due volte stimate degne di esame, di censura, e d'approvazione” le opere di Stefano Ricci. Qualche anno dopo, nella sua *Memoria intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana*, Domenico Moreni avrebbe ricordato come Canova, tornato a Firenze nel 1811 per “attendere all'erezione del superbo e grandioso Mausoleo del Tragico Conte Vittorio Alfieri, ebbe molto che lodare nel vedere una di lui [Stefano Ricci; LB] Statua destinata ad ornare il Sepolcro del Polacco Conte Michele Schonthonicki”. Cfr. T. PUCCINI, *Dello stato delle belle arti in Toscana. Lettera del Cavaliere Tommaso Puccini, segretario della R. Accademia di Firenze al signore Prince Hoare Segretario della R. Accademia di Londra*, Italia 1807, p. 25; DOMENICO MORENI, *Memoria intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana e ai ristoratori delle medesime*, Presso Niccolò Carli, Firenze 1812, p. 107.

46] Aveva scritto Valéry a proposito della tomba di Skotnicki: “Le mausolée du comte Joseph [sic] Skotnicki, polonais, ami des arts, mort à trente-trois ans d'une maladie de langueur, est touchant [...]. Le Polonais qu'il renferme, malgré la douce obscurité de sa vie, semble digne d'habiter parmi les morts glorieux de Ste.-Croix, depuis l'immortel exemple qu'a donné à sa patrie”. M. VALÉRY (Antoine Claude Pasquin), *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Louis Hausman et Compagnie, Bruxelles 1835, p. 278.

Cracovia, Kremer commentava che in quel modo la memoria di Skotnicki avrebbe permesso di trasferire “l'animo dal panteon di Firenze al nostro proprio panteon, sulle sponde di quella nostra Vistola che porta al mare l'immagine della rocca del Wawel”⁴⁷.

C'è nell'intera vicenda del monumento funebre di Skotnicki una notevole dose di ironia, di cui non possiamo sapere quanto Wyspiański fosse consapevole. Nonostante infatti la ‘mancanza di continuità’ fra l'attestazione del misterioso pseudo-Canova e il Potocki di Thorvaldsen, debitamente segnalata dall'autore di *Wesele*, lo stile di Ricci per taluni darà successivamente prova che era stata recepita la lezione dello scultore danese. Né le complesse vicende della genesi pur sempre ‘polacca’ del monumento lo avrebbero messo al sicuro da quella sorta di ‘pulizia etnica’ di cui in un modo o nell'altro si erano fatti sostenitori J. Kossowicz⁴⁸, T. Wojciechowski, S. Odrzywolski. Rimase al suo posto il solo monumento funebre di Kajetan Sołtyk, per motivazioni patriottiche, dovute tanto al fatto che il vescovo a suo tempo aveva dovuto subire l'indegnità della deportazione⁴⁹, quanto, forse (ma questa è una mia supposizione), alla nazionalità dell'esecutore, giacché l'opera era stata progettata dal ticinese Domenico Merlini, ma portata a termine da Piotr Aigner. Furono spostati il monumento di Ankwicz e quello di Potocki, mentre gli arazzi con le storie di Giacobbe e di Ilio vennero rimossi e trasferiti al museo diocesano. Né miglior fortuna toccò al frutto delle fatiche di Ricci, dal momento che il cenotafio di Skotnicki fu trasferito dalla cappella degli Szafráncy in quella dei Czartoryski, privandolo della cornice architettonica costituita da una nicchia in foggia di portale pseudodorico.

Con *Akropolis* Stanisław Wyspiański in buona sostanza si dichiarò contrario a una ‘rigoticizzazione’ della cattedrale del Wawel in stile Viollet-le-Duc, compiuta in nome della ricerca di una purezza originaria da documentarsi filologicamente. Non certo perché il drammaturgo non fosse consapevole del fatto che per i suoi concittadini il ripristino della cattedrale alle condizioni del suo splendore gotico significasse una asserzione di orgoglio nazionale dopo più di un secolo di occupazione straniera e i conseguenti stravolgimenti del paesaggio cittadino. Lo fece per assicurare a sé e agli altri quella “continuità” di sviluppo storico-artistico di cui avvertiva dolorosamente la

47] JÓZEF KREMER, *Podróż do Włoch*, vol. III, S. Lewentala, Warszawa 1878 (2 ed.), p. 241. Curiosamente Kremer non corregge l'errore di Valéry, e scrive di “Józef” Skotnicki. Il monumento collocato nella cattedrale del Wawel riporta la seguente iscrizione: *Michaeli Bogoria a Skotniki Skotnicki, conjugii suo dulcissimo, incomparabili, etiam in ceneribus caro, Elisabeth de Laskiewicz posuit. Obiit Florentiae 25 Aprilis Anno 1808, aetatis suae 33.*

48] Troviamo nell'articolo pubblicato sul “Tygodnik Ilustrowany”: “quantunque l'autore di questo monumento non fosse un nostro connazionale, come maestro avrebbe pur sempre dovuto darsi la briga di comprendere il carattere della nazionalità di colui a cui avrebbe eretto la statua”), J. KOSSOWICZ, *op. cit.*, p. 2.

49] Cfr. E. MIODOŃSKA-BROOKES, *op. cit.*, p. 27.

mancanza. Ma lo fece anche a seguito della sua ambivalente percezione del Wawel come 'testo'. Konrad, lo abbiamo visto, il Wawel vorrebbe demolirlo e ricostruirlo. Nel III atto di *Wyzwolenie* si rivolge a "qualcuno in costume" per gridargli: "Maresciallo, ben avevi a disperarti: il Wawel, il Wawel abbattono!"⁵⁰. *Akropolis* si conclude con la distruzione di altari, tombe, cattedrale e castello: "Ehi! finita la canzone, la canzone del Wawel / Ov'è la Gloria imperitura. / Sul franto masso del castel / Iddio iscrive la legge sua dura"⁵¹. Ma forse a comprendere quale fosse la visione che Wyspiański aveva del Wawel ci aiuta una frase di Tadeusz Wojciechowski. L'autore di *Kościół katedralny w Krakowie* constatava come in mancanza di un ripristino "delle forme e dei volumi primigeni", quelli che la chiesa aveva prima dei rimaneggiamenti barocchi voluti dal vescovo Łubieński, chi avesse osservato la chiesa da sud, ovvero dal cortile del castello, avrebbe avuto l'impressione di guardare "un teatro di quelli di un tempo"⁵². Ora, in *Wyzwolenie* abbiamo il primo atto introdotto da una didascalia (in versi) che spiega quale sia la "dekoracja" della scena, e il II atto è preceduto da una didascalia che chiarisce come la scenografia sia cambiata, anche se non in che modo. Sappiamo però, da informazioni di Kotarbiński, che alla prima cracoviana del 1903 la prospettiva della scena era chiusa da una quinta girata dalla parte non dipinta della tela, quasi si fosse trattato di un dipinto rivolto contro il muro⁵³. Il terzo atto è semplicemente presentato come "W katedrze na Wawelu", di scenografie non si parla più, e non sappiamo se sia il "teatro nel teatro" ad essere mutato di dimensione spaziale, o non piuttosto lo stesso spazio scenico: il "teatr krakowski" non esiste più, sostituito dalla cattedrale del Wawel.

In *Akropolis* è il teatro *tout court* a scomparire: è stato scritto che a recitare – nell'autentica ambientazione della cattedrale e del castello – dovrebbero essere direttamente gli arredi del Wawel⁵⁴. La lotta tra Giacobbe e l'Angelo negli intendimenti del drammaturgo avrebbe dovuto svolgersi sulla scalinata della chiesa. Nell'edizione del 1904, fra le illustrazioni non figurano bozzetti scenografici, ma solo una fotografia dell'interno del cattedrale, col monumento funebre di Anczyc seminascosto dai pilastri delle navate. Non più una pièce quindi, non un dramma in quattro atti, ma una "pieśń Wawelu", ed ecco che si spiegano i non si sa quanto involontari lapsus di Ekielski, che definisce *Akropolis* un "poema", e di Raszewski. Se non c'è più

50] "Marszałku, załamaleś ręce, Wawel, Wawel burzą!" (Atto III, 575), S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 197.

51] "Hej, pieśń skończona, pieśń Wawelu, / gdzie nieśmiertelna Śława. / Na zdruzgotany głaz kastelu / Bóg wpiął swoje prawa" (Atto IV, scena 6, 548-551), S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., p. 336.

52] TADEUSZ WOJCIECHOWSKI, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, p. 243.

53] Cfr. S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., nota a p. 62.

54] ANIELA ŁEMPICKA, *Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

teatro, non esistono nemmeno gli spettatori, al massimo ci possono essere dei lettori. D'altra parte abbiamo visto come Wyspiański abbia cercato di spiegare che il suo *Hamlet*, più che in un teatro, lui lo vedeva passeggiare sugli spalti del Wawel. Non su una scena allestita magari all'interno del cortile, ma proprio sui camminamenti che si affacciano sulla città. L'ultimo atto di *Wyzwolenie* quindi, lo *Hamlet* e *Akropolis* si svolgono nel Wawel, con la sola differenza che, nell'ultimo dei tre, castello e cattedrale da ambientazione divengono tema poetico, quasi che unità di luogo e unità d'azione si siano fuse per miracolo.

E il paradosso della fusione tra unità di luogo e unità d'azione avrebbe potuto in qualche modo realizzarsi, se a Wyspiański fosse stato permesso di realizzare il suo utopistico progetto di ricostruzione del Wawel. Di portare a termine l'intenzione di 'ripolonizzarlo', confessata all'amico Julian Nowak. Ovvero di 'teatralizzarlo', non solo con la costruzione di un anfiteatro il cui archetipo – probabilmente per suggestioni nietzscheane – si è voluto vedere in quello di Dioniso all'Acropoli, allorché potrebbe invece essere quello di Erode Attico. A 'teatralizzare' la collina avrebbero contribuito un fantastico (più che fantasioso) castello dei Boleslai ("Gród Bolesławów"), con tanto di sarcofago, di indubitabile origine drammaturgico-rapsodica, la chiesetta di San Michele, situata sulla collina nella stessa posizione occupata dall'Eretteo sull'Acropoli, ma riedificata esattamente nello stesso modo in cui Viollet-le-Duc aveva resuscitato la Sainte Chapelle a Parigi. E veri *coup de théâtre* sarebbero state la colonna alla Nike, innalzata davanti a San Michele, esattamente come la colonna ad Atena Polias fronteggiava l'Eretteo, e l'iscrizione sul frontone del palazzo del Senato (sormontato da una cupola in stile San Pietro!), che avrebbe dovuto recitare:

DEI GRATIA XLIV REX POLONIAE MAGNUS DUX LITHUANIAE RUTHENIAE WOLHYNIA
[sic!] IAMQUE DEVICTIS THEUTHONIIS PRUSSIAE OPPRESSORIBUS CRUDELIBUS QUO-
QUE AUSTRIACIS BORUSSIS QUE [sic!] PACEM FACIENS PATRIAM CL ANNOS AB INIMICIS
CRUDELITER OPRESSAM [sic!] RESTITUIT AD MAIOREM OMNIPOTENTIS GLORIAM⁵⁵.

La profezia si avverò in un modo un po' meno sinistro di quanto non paia a noi oggi (la data della resurrezione della Polonia, per una combinazione cabalistica avrebbe dovuto coincidere col 1944), e il 40 e 4 di Cracovia invece che in un nuovo Eretteo avrebbe riposato accanto a quello di Nowogródek sull'Acropoli polacca.

55] "Quaranta Quattro, per grazie di Dio re di Polonia, granduca di Lituania, Rutenia e Volinia, sconfitti i Teutoni, crudeli oppressori delle prussiche terre, gli Austriaci e i Prussiani, che, restaurando la pace, a maggior gloria di Dio riportò a nuova vita la patria dai nemici per 150 anni crudelmente oppressa", cfr. W. EKIELSKI, *Akropolis*, cit., pp. 189-201.

IN LUOGO DELLE CONCLUSIONI

L'assenza della dimensione teatrale, sostituita nei presupposti teoretici da un contesto 'monumentale'⁵⁶, se da una parte ha conferito e conferisce al dramma *Akropolis* un fascino peculiare, dall'altra non ha certo facilitato la sua rappresentabilità⁵⁷. Nell'immaginazione di Wyspiański avrebbe dovuto essere rappresentato sul Wawel stesso, nella cattedrale o nell'anfiteatro che egli avrebbe voluto edificare sulle pendici della collina. Di fatto non sarebbe mai stato messo in scena durante i pochi anni che gli restavano da vivere, e venne rappresentato in forma incompleta solamente nel 1916. La messa in scena di Adam Grzymała-Siedlecki è una delle appena tre produzioni del dramma negli anni che precedettero la seconda guerra mondiale, essendo le altre quelle di Józef Sosnowski (1926) e Teofil Trzciański (1932): questi fu il primo a ricorrere al mezzo della cinematografia per adempiere all'imperativo di conferire una dimensione immanente all'ambientazione 'waweliana' (e cracoviana) del testo. Durante gli anni della guerra le messe in scena di Leon Schiller e di Iwo Gall sarebbero rimaste solamente dei progetti e nel periodo postbellico i registi intenzionati a produrre il dramma rinunceranno in buona sostanza alla contestualizzazione monumentale del testo, privilegiando scelte diverse. È sicuramente vero, come ha notato Ewa Miodońska-Brookes⁵⁸, che non si capisce quali elementi dell'*Akropolis* di Jerzy Grotowski (1962) stiano a connotare lo spazio scenico come quello della cattedrale del Wawel, ma è indubbio che proprio la radicale rottura operata dal regista del Teatro delle 13 File nei confronti dell'ambientazione cracoviana del dramma sia stata la più feconda di conseguenze per la storia del teatro contemporaneo, con un'inaspettata ricaduta finanche nella terminologia della storia dell'arte. Perché se è assai difficile che il pubblico italiano abbia mai sentito parlare di *Akropolis*, molti hanno sicuramente cognizione del termine 'teatro povero', e ancora di più saranno coloro che hanno sentito parlare di 'arte povera'. La realtà costruita da Grotowski sulla base di "allusioni, ellissi e metafore" non era più la cattedrale cracoviana, ma quella dei campi di sterminio⁵⁹.

56] La dimensione scenica postulata da Wyspiański è indubbiamente metateatrale, come testimoniano i versi di *Ciągle widzę ich twarze*: "Teatr mój widzę ogromny, / wielkie powietrzne przestrzenie, / ludzie je pełnią i cienie, / ja jestem grze ich przytomny" ("Il teatro mio lo vedo enorme, / immenso spazio arioso, / lo affollano persone ed ombre, / e io assisto pensoso"), S. WYSPIAŃSKI, *Ciągle widzę ich twarze*, in Id., *Dzieła zebrane*, cit., vol. 11, p. 160. Quello che il poeta immagina è un "teatro dell'anima", un teatro dell'immaginazione, immateriale, dove scena può essere qualunque spazio, persino (e auspicabilmente) il Wawel o i Tatra.

57] Il primo a postulare l'irrepresentabilità di *Akropolis* fu Józef Kotarbiński nel 1904, allorché il direttore del Teatro Słowacki di Cracovia avrebbe ribadito una simile convinzione in *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929, cfr. E. MIODOŃSKA-BROOKES, *op. cit.*, p. 219.

58] *Ibid.*, p. 251.

59] LUDWIK FLASZEN, *Komentarz do przedstawienia. Wstęp do programu pierwszej wersji „Akropolis” 1962*, in *Akropolis*, Instytut Badań Metody Aktorskiej, Teatr Laboratorium, Wrocław s.d., p. 1.

I “miti e motivi eterni” del dramma venivano riprodotti da “stracci umani ai confini dell’esperienza verso cui ci ha spinto questo nostro secolo ventesimo”. Come avrebbe scritto in seguito Ludwik Flaszen, in quello spettacolo “vengono messi alla prova gli eterni valori della cultura mediterranea. Tuttavia non è stato loro concesso di incontrarsi nella quiete di una vecchia cattedrale, là dove in solitudine rifletteva sulla storia l’artista della *Sezession*, ma là dove nella parlata di mille lingue diverse è incorso il nostro tempo in presenza dell’ultima istanza: in un campo di sterminio”⁶⁰. Ecco quindi che il “plemion cmentarzysko”, il “cimitero delle tribù” di Wyspiański cessa di essere quello per cui vagava l’antiquario galiziano, ma un cimitero “paradossalmente letterale, creato dai tempi, capace di trasformare in realtà le più ardite formulazioni poetiche”. La “nostra Acropoli” aveva in effetti rappresentato il massimo raggiungimento dei tempi, il termine stesso della storia e dell’esperienza umana⁶¹. Il referente autoriale per la parola poetica avrebbe continuato a essere Wyspiański, ma per lo spazio, inteso come contesto delle vicende umane (della Storia), al drammaturgo galiziano veniva affiancato Tadeusz Borowski. Il programma di sala del 1963 spiegava come la sceneggiatura di Grotowski fosse nata dalla frequentazione dell’opera di Borowski, come da Borowski fosse stato preso il motto della rappresentazione e che “la versione originaria del programma di sala della messa in scena ad Opole riportava frammenti di *Addio a Maria* proprio a testimonianza del debito contratto dal teatro con Borowski nella sua qualità di scrittore e di prigioniero ad Auschwitz”⁶². Il motto attinto alla *Pieśń* di *Gdziekolwiek ziemia...* (“Zostanie po nas złom żelazny / i głuchy, drwiący śmiech pokoleń” [“Resterà dopo noi un rottame di ferro / e il sordo dei posteri riso beffar-

60] L. FLASZEN, *Teatr 13 rządów*, in “Pamiętnik Teatralny”, 1964, 3 (51), pp. 228-229. Il senso culturale dell’operazione fu chiaro da subito: già il 22 ottobre del 1962 l’autore di una recensione (*Akropolis* 1962), comparsa su “Trybuna Opolska”, Jan Paweł Gawlik, notava come “*Akropolis* [...] è il dramma dei miti che si spengono, il cimitero di una tradizione culturale, il serbatoio di trame e di ispirazioni colmo di una tradizione oscura e simbolica. Senza un adattamento radicale, senza una chiave particolare, questo dramma oggi non potrebbe, a mio parere, essere rappresentato. Grotowski ha trovato la chiave adatta”. Citato in traduzione italiana da EUGENIO BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell’avanguardia polacca*, Marsilio Editori, Padova 1965, p. 172.

61] “*Akropolis nasze*” e “plemion cmentarzysko”, entrambe espressioni riferite da Wyspiański al Wawel, tornavano nella messa in scena del ‘Teatr 13 rządów’ in modo “ossessivo” (Flaszen). Grotowski aveva usato come prologo allo spettacolo un frammento di una lettera di Wyspiański in cui il drammaturgo definiva *Akropolis* un “sunto di civiltà”. Scriverà E. Barba a proposito di *Akropolis*: “Mettendo in scena tale testo classico, Grotowski si è chiesto quale ‘Acropoli’ la ‘civiltà dei forni crematori’ potrebbe lasciare a sua testimonianza ai posteri. La risposta è inclusa nella domanda: questa ‘civiltà’ si riassume e culmina ad Auschwitz. L’azione sarà quindi adattata a un campo di concentramento. I relitti umani che il destino vi ha raccolto recitano il testo classico di Wyspiański, radunando e montando, allo stesso tempo, degli elementi tubolari che poco a poco invadono la sala. È il loro modo di costruire l’acropoli del ‘mondo nuovo’. [...] Nella sala rimane il ‘mondo nuovo’ metallico che essi hanno edificato e che sembra voler soffocare gli spettatori, i vivi che hanno sempre ragione di fronte ai morti”. Cfr. L. FLASZEN, *Teatr 13 rządów*, cit., p. 229; E. BARBA, *Alla ricerca del teatro*, cit., p. 6.

62] L. FLASZEN, *Akropolis*, cit., p. 1.

do”]⁶³) era stato interpretato alla lettera da Józef Szajna⁶⁴, incaricato di allestire le scenografie, ridotte a una catasta di rottami arrugginiti: tubi di stufa, vassoi, una vasca da bagno, chiodi, tutto rugginoso, “vecchio e letterale”. Proprio per *Akropolis* Grotowski inventerà i suoi “esercizi per l’attore” e la dizione di “teatro povero”⁶⁵. La dimensione monumentale del dramma di Wyspiański diverrà “złom żelazny”, in ossequio all’interdetto adorniano relativo all’impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz, e un Germano Celant colpito dalla profondità dell’intuizione grotowskiana ne raccoglierà la sfida con la mostra *Arte povera – IM Spazio* nel 1967⁶⁶.

STRESZCZENIE

POLSKI AKROPOLIS: WAWEL
W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Cały dorobek poetycko-dramatopisarski (a także malarski) Wyspiańskiego jest przesiąknięty obecnością wzgórze Wawelskiego z jego zabytkami, Katedrą i Zamkiem Królewskim. Liczne wydarzenia historyczno-kulturalne miały wpływ na sposób, w którym Wyspiański odbierał „tekst” Wawelu i stworzył swoje różne wizje tegoż obiektu artystycznego, ale najważniejsze było odkrycie grobu Kazimierza Wielkiego (1869) oraz debata o renowacji Katedry (1888-1901) i Zamku, po jego przywróceniu Polakom przez władze austriackie (1905). Bezpośrednimi skutkami tych wydarzeń były rapsody Bolesław Śmiały i Kazimierz Wielki, różne fragmenty dramatyczne i wier-

63] Trad. di Marcello Piacentini, in M. PIACENTINI, *Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski. Quattro poesie*, in *Slavica et alia. Per Anton Maria Raffò*, a cura di Andrea Ceccherelli, Cristiano Diddi, Danilo Gheno, La Giuntina, Firenze 2007, p. 380.

64] Scrive Flaszen: “letteralità e metafora si intrecciano come in una visione onirica”, L. FLASZEN, *Teatr 13 rządów*, cit., p. 229.

65] Spiegava Flaszen nel suo articolo: “Teatro povero. – Vi si utilizza una quantità limitatissima di elementi stabili dai quali si trae il massimo degli oggetti grazie alle trasformazioni magiche degli oggetti in oggetto, grazie alla plurifunzionalità degli oggetti. Si crea un mondo intero servendosi di ciò che si trova a portata di mano”, L. FLASZEN, *Teatr*; cit., p. 233; trad. it: E. BARBA, *Alla ricerca del teatro*, cit., p. 167.

66] Scriveva Celant nelle note di introduzione alla mostra da lui organizzata alla Galleria la Bertesca di Genova: “Il cinema, il teatro e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. [...] Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni convenzione retorica, ad ogni complicazione semantica, vogliono solo constatare e registrare, non più l’ambiguità del reale, ma la sua univocità. Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare a un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowsky [sic!], ci piace chiamare povera”. Il riferimento a Grotowski tornerà nel celebre saggio *Arte povera: appunti per una guerriglia*, pubblicato su “Flash Art” (n. 5, novembre-dicembre 1967), cfr. GERMANO CELANT (a cura di), *Arte povera – IM spazio*, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre-20 ottobre 1967.

sze, ale w sumie także niektóre z najważniejszych utworów Wyspiańskiego, jak dramaty *Wyzwolenie* (1903) i *Akropolis* (1904), oraz *Studium o Hamlecie* (1905). Jeżeli w *Legendzie*, w *Zygmuncie* Auguście, w *Kazimierzu Wielkim* *Wawel* jest jeszcze scenerią, to już w *Wyzwoleniu* wydaje się, jakby przestał nią być: trzeci akt nie toczy się już w fikcyjnym teatrze „przedstawionym”, ale bezpośrednio „w Katedrze na Wawelu”. W *Wyzwoleniu* Wyspiański trzyma się jeszcze konwencji teatralnej, ale tekst dramatu podpowiada równanie: „teatr to labirynt, labirynt to Wawel, a więc teatr to Wawel”. Faktycznie, parę lat później dramatopisarz będzie wysuwać sugestię, aby przedstawić *Hamleta* bezpośrednio na Wawelu, czyniąc z *Zamku polski* *Elsynor*. W roku 1901 *Feliks Kopera* i *Jan Józef Leonard Lepszy* mówią o *krakowskim Wawelu* jako o *polskim Akropolu*. W *Akropolis* *Wawel* przestaje być dekoracją, gdyż już nie jest przedmiotem, ale podmiotem przedstawienia. Polscy krytycy zauważyli, że w tym dramacie nie tylko konkretne przedmioty w przestrzeni, „ale nawet ruch przedmiotów w przestrzeni jest na ogół zdeterminowany w wyobraźni czytelnika, gdyż odbywa się w konkretnej, istniejącej poza nim sytuacji topograficznej” (Raszewski 1957). *Dramat* Wyspiańskiego może także być odczytywany jako swojego rodzaju deklaracja przeciw „czystkom etnicznym”, przeprowadzoną wśród okazów rzeźby neoklasycyzmu przez *T. Wojciechowskiego* i *S. Odrzywolskiego*, stronników renowacji *Katedry* w stylu „neogotyckim”, à-la-Viollet le Duc. Ciekawostką dla włoskiego czytelnika może być fakt, że niektóre z tych marmurowych ofiar reorganizacji wewnętrznej przestrzeni *Katedry*, to dzieła włoskich artystów, jak na przykład nagrobek *Michała Bogorwii Skotnickiego*, dłuta *Stefana Ricciego*, którego oryginał, znajdujący się w kościele *Świętego Krzyża* we *Florencji*, był przedmiotem zachwyty wielu polskich podróżników do *Italii*. Jego „wcielenie” odgrywa pewną rolę w pierwszym akcie dramatu.

Stosunek Wyspiańskiego do *Wawelu* może czasami wyglądać jako niejednoznaczny i w gruncie rzeczy ironiczny: nie tylko dramatopisarz „zniszczył” go dwa razy w swoich utworach, ale wyrażał chęć, aby go zamknąć (razem z *Krakowem!*), aby zbudować nowy *Wawel* „gdzieś koło *Zakopanego*”. Faktycznie, razem z architektem *Ekielskim*, zaprojektował przebudowę całego wzgórza, i wzniesienie prawdziwego *polskiego Akropolu*.

„*Monumentalność*” wyobrażenia scenicznego Wyspiańskiego niemalże uniemożliwiła inscenizację *Akropolis*. *Jerzy Grotowski* przewrócił założenie „teatru ogromnego” i na „*żelaznym złomie*” *Borowskiego* zbudował własną, *postoświęcimską* wersję dramatu, jednocześnie powołując do życia „teatr ubogi”, i jego *plastyczną*, „*włoską*” pochodną: „*arte povera*” (*G. Celant*).

ANDREA CECCHERELLI
Università di Bologna

SIMBOLOGIA NAZIONALE E CRITICA DELLA CULTURA NELLE “NOZZE” DI WYSPIAŃSKI

1. Così, nel suo *Diario*, Gombrowicz immaginava di conversare con Wyspiański:

Che cosa ci diremmo, Wyspiański e io, se potessimo incontrarci intorno al tavolo di un caffè? Lui: “Soffro per i difetti della nazione polacca, poiché sono più maturo della nazione polacca”. Io: “Io non soffro affatto per la nazione polacca, ma per la mia immaturità. La nazione polacca mi interessa solo come uno dei fattori che contribuiscono alla mia immaturità e me la prendo con la nazione esattamente come me la prendo con tutti i fenomeni che mi rendono difficile, se non impossibile, raggiungere la maturità [...]”¹.

Da questo dialogo immaginario si può partire per formulare qualche osservazione preliminare sulla critica della cultura nazionale praticata da Wyspiański, prima di passare a considerare i motivi specifici sui quali essa si concentra nelle *Nozze*. La prospettiva comparativa può aiutare, tanto più prendendo come termine di confronto l'autore che alla propria cultura nazionale ha dedicato le pagine più dissacranti mai scritte. Ebbene, ciò che differenzia la critica di Wyspiański da quella, assai più radicale, di Gombrowicz

1] WITOLD GOMBROWICZ, *Diario. Volume I (1953-58)*, introduzione e cura di Francesco M. Cataluccio, trad. di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 361-362.

è innanzitutto il punto di vista dal quale essa muove – interno quello di Wyspiański, che si identifica con la cultura nazionale, esterno quello di Gombrowicz, che se ne distacca (anche e in primo luogo fisicamente, con il primo che ritorna dal giovanile Grand Tour “perché si dica che sono vissuto...in riva a un qualche fiume, in un qualche paese”², e il secondo che rimane in Argentina) – e quindi il fine che la determina: Gombrowicz critica la cultura nazionale in nome dell’individuo, riconoscendo in essa un indesiderabile gravame; Wyspiański critica la cultura nazionale in nome della nazione stessa, riconoscendo in essa il valore supremo – insieme all’arte, certo, alla quale essa è comunque legata da un rapporto ancora indissolubilmente endiadico (arte e nazione: arte della nazione, sulla nazione, per la nazione). Egli non arriva a rigettare i valori dei padri; ne denuncia al più l’inadeguatezza e la stereotipizzazione, conferendo alla propria critica della cultura nazionale un valore non assoluto, ma relativo all’*bic* (Cracovia – metonimia di Polonia) *et nunc* (significativa al proposito la precisazione all’inizio delle *Nozze*: “l’azione si svolge nel 1900”)³. Potremmo dire che, mentre l’intento di Gombrowicz è rivoluzionario, quello di Wyspiański è riformista. Il primo aspira a un rovesciamento (si pensi alla “figliatria” di *Trans-Atlantico*), il secondo a un perfezionamento nella continuità. Esercitando la propria critica della cultura in riferimento a miti, immagini, simboli ottocenteschi, Wyspiański non contrappone ad essi, almeno nelle *Nozze*, una nuova tavola di valori, come invece il “novello Mosè” Gombrowicz. Questo “figlio postumo del romanticismo” – *pogrobowiec romantyzmu*, com’è stato definito – non esce dal cerchio magico della problematica nazionale, confermandosi erede della tradizione contro cui si ribella, e verso la quale mantiene un atteggiamento irrisolvibilmente ambivalente, di ripulsa e fascino.

2. *Le nozze*, la più polacca tra le opere di Wyspiański, pullula di motivi atinti dalla storia nazionale⁴. Tra questi, due in particolare rivestono un posto centrale nella costruzione del dramma: Raclawice e Wernyhora. Lo suggerisce già la scenografia. Leggiamo nella didascalia iniziale: “al di sopra

2] Cit. secondo MAGDALENA POPIEL, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*; Universitas, Kraków 2007, p. 16.

3] STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Le nozze. Dramma in tre atti*, trad. di Silvano De Fanti, CSEO, Bologna 1983, p. 27. Tutte le citazioni dalle *Nozze* sono tratte da questa edizione. Tra parentesi si fornisce il rimando all’atto in numeri romani e al verso in numeri arabi.

4] Della vasta bibliografia critica esistente su Wyspiański e sulle *Nozze* indichiamo qui soltanto i titoli essenziali in riferimento al tema che ci interessa: *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, opracowała Aniela Łempicka, 2° ediz., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970; STEFANIA SKWARCZYŃSKA, “*Chocholi taniec*” *Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, in EAD., *Wokół teatru i literatury*, Pax, Warszawa 1970, pp. 111-146; FRANCISZEK ZIEJKA, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977; RAFAŁ WĘGRZYŃIAK, *Wokół “Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Ossolineum, Wrocław 1991 e ID., *Encyklopedia “Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 2001; JAN NOWAKOWSKI, *Wstęp*, in S. WYSPIAŃSKI, *Wesele*, oprac. Jan Nowakowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994⁵, pp. V-CII; *Magia “Wesela”*, pod redakcją Jana Michalika i Anny Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.

della scrivania una fotografia del «Wernyhora» di Matejko e una copia litografica di «Raclawice» di Matejko⁵. Si tratta di un elemento peritestiuale importante, una traccia significativa, tanto più provenendo da un artista che, secondo il celebre detto di Brzozowski, “myśli obrazami” – pensa per immagini (o anche per quadri, poiché la parola polacca significa entrambe le cose)⁶. Alle riproduzioni della *Battaglia di Raclawice* e del *Wernyhora* di Matejko, presenti allo sguardo dello spettatore per tutta la durata dello spettacolo, Wyspiański chiede non soltanto di suggerire un determinato ambiente sociale, i suoi gusti pittorici, il suo attaccamento alla tradizione nazionale, ma anche di attivare nella mente dello spettatore le idee che a quelle immagini si associano: le idee, rispettivamente, di insurrezione e di risurrezione nazionali. Tale funzione risulta evidente con il procedere dell'azione. L'entrata in scena di Wernyhora imprime all'azione – di fatto sin lì assente, compensata dall'apparente dinamicità della “szopka” coi suoi rapidi *sketch* – una svolta, in seguito alla quale, potremmo dire, Bronowice si appresta a diventare una nuova Raclawice. Il mito politico di Raclawice sta per rinnovarsi in un villaggio alla periferia di Cracovia, in un casolare nel quale si festeggiano le nozze tra un intellettuale – un poeta – e una contadina⁷. Iniziate come commedia realistica, trasformate in psicodramma fantastico dalle parole del *chochoł* (“Ciò che a ognuno il petto turba, / ciò che ognuno in sogno scorge: / sia il peccato / o la risata, / sia straccione o sia signore, / verrà alle Nozze a danzare”⁸), *Le nozze* assumono così le dimensioni di un dramma nazionale, il cui esito annunciato è un'insurrezione a cui parteciperanno uniti intelligenza e contadini. L'insurrezione tuttavia non avrà luogo: la critica di Wyspiański investe sia le idee, sia le componenti della società chiamate a realizzarle.

5] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 27.

6] Sui rapporti tra pittura e letteratura nell'opera di Wyspiański, e delle *Nozze* in particolare, vd. TADEUSZ MAKOWIECKI, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, PIW, Warszawa 1969; MARIA JANUSZEWCZ, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w “Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, WSP, Zielona Góra 1994; TOMASZ GRYGLEWICZ, “Wesele” Wyspiańskiego jako wizja malarska. *Komentarz historyka sztuki*, in *Magia “Wesela”*, cit., pp. 63-71.

7] È ben noto il fatto reale - le nozze tra Lucjan Rydel e Jadwiga Mikołajczykówna, avvenute il 20 novembre del 1900 - che ispirò l'opera di Wyspiański. Alla genesi delle *Nozze* e al rapporto tra i suoi personaggi e i loro prototipi reali è dedicato un vasto filone di critica “a chiave”, a partire dai classici contributi di Boy, *Plotka o “Weselu”* (1924), e di STANISŁAW ESTREICHER, *Narodziny “Wesela”* (1926). Citiamo un passo interessante da quest'ultimo: “Un po' di tempo, forse un mesetto, dopo quelle nozze, Wyspiański mi portò e mi lesse una scena che aveva appena scritto, in cui discutevano due personaggi: Włodzimierz Tetmajer e Wernyhora. Mi raccontò che stando in piedi sulla porta della stanza in cui si ballava (a sinistra nel vestibolo della casetta) egli vedeva alla parete una riproduzione del *Wernyhora* di Matejko, che da tempo occupava la sua immaginazione. E allora si chiese: che cosa accadrebbe se d'un tratto Wernyhora scendesse dalla parete annunciando che la sua profezia sta per compiersi e che è giunto il tempo della liberazione dalla schiavitù? Che impressione farebbe questo sui presenti, che conseguenze avrebbe sull'intera nazione? Iniziiò a riflettere su questo interrogativo – e aveva un modo tutto suo di pensare, con una serie di immagini plastiche, concrete” (in *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, cit., p. 37).

8] “Co się w duszy komu gra, / co kto w swoich widzi snach: / czy to grzech, / czy to śmiech, / czy to kapcan, / czy to pan, / na Wesele przyjdzie w tan” (II, 38-42).

2.1. La storia insegna che il 4 aprile del 1794, nei pressi di Raclawice, villaggio a nord-est di Cracovia, un drappello di contadini armati di falci, sotto il comando di Tadeusz Kościuszko, diede l'assalto all'esercito russo riportando la conquista di dodici cannoni; un episodio scarsamente rilevante in termini militari, ma che negli anni seguenti, sullo sfondo della Polonia smembrata, acquisterà un grande significato morale: per la prima volta i contadini avevano preso le armi al fine di combattere per la patria – e avevano vinto. Teatro di un effimero successo, Raclawice assurse così al rango di una delle più gloriose vittorie della storia polacca⁹ e la sua leggenda, dotata di un valore modellizzante e trasformata in mito¹⁰, richiamata – sia dai democratici sia dai conservatori, sia pure con accenti e fini diversi – non solo per celebrare il passato ma come stimolo per costruire il futuro, alimentò per tutto l'Ottocento la convinzione che l'unione delle forze di *szlachta* e popolo potesse condurre alla riconquista della libertà, ovvero che solo coinvolgendo i contadini la questione nazionale potesse trovare un esito positivo. Come scrisse Rudolf Starzewski all'indomani della prima rappresentazione delle *Nozze*: “Dacché in Europa esiste una ‘questione polacca’, in Polonia esiste una ‘questione contadina’, diversa rispetto al resto d'Europa, perché non è una faccenda riguardante un'unica categoria sociale ed economica, bensì un problema nazionale”¹¹.

Al tempo di Wyspiański la leggenda di Raclawice era ancora viva nell'immaginario nazionale, benché la sua originaria impronta democratica avesse lasciato il posto ad accenti prevalentemente conservatori, che la reinterpretavano alla luce del principio del solidarismo nazionale¹². L'aveva celebrata la letteratura: Teofil Lenartowicz le aveva dedicato un pregevole poema, *Bitwa raclawicka* (La battaglia di Raclawice, 1858), Józef Szujski una novella, *Bartosz Głowacki* (1860), Władysław Ludwik Anczyc una popolare opera drammatica, *Kościuszko pod Raclawicami* (Kościuszko a Raclawice, 1880); ma era soprattutto la pittura ad averne consolidato la presenza nell'immaginario collettivo, grazie a Jan Matejko, che nel 1888 aveva fissato sulla tela l'immagine del trionfo, il saluto dei contadini vittoriosi al *Naczelnik w sukmanie*, e grazie al celebre “panorama di Raclawice” che sei anni dopo, nel

9] La fama del “kosynier”, il contadino armato di falce, superò addirittura i confini nazionali. Ne abbiamo una testimonianza nell'opera del poeta e patriota fiorentino Giuseppe Pieri, oggi dimenticato ma ai suoi tempi piuttosto noto, che nel 1863 compose un poema sulla “falce polacca”, tradotto in polacco da Teofil Lenartowicz e pubblicato il 23 luglio di quello stesso anno su “Dziennik Literacki” di Leopoli.

10] Come spiega Ziejka, “il racconto di Raclawice in sé non costituisce mito. Il mito nasce nel momento in cui compare la convinzione-idea che basti che il popolo prenda le armi e la patria sarà libera. Raclawice ne sarebbe appunto la prova” (F. ZIEJKA, *op. cit.*, p. 9).

11] RUDOLF STARZEWSKI, “Wesele”, in *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, cit., p. 107.

12] Sulla genesi e le varianti del mito politico di Raclawice nel corso dell'Ottocento vd. F. ZIEJKA, *Raclawickie kosy*, in *Id.*, *op. cit.*, pp. 81-120 e passim.

centenario della battaglia, un'equipe di pittori fra cui Jan Styka, Wojciech Kossak e Włodzimierz Tetmajer (il quale al soggetto aveva già dedicato un quadro) realizzò a Leopoli¹³.

Ricorrendo al motivo di Raclawice nelle *Nozze*, Wyspiański non fa dunque un'operazione di archeologia culturale, ma pone dinanzi agli occhi dello spettatore un riferimento fortemente presente nell'universo simbolico nazionale, e dunque facilmente decodificabile. Oltre al quadro di Matejko che campeggia sullo sfondo per tutta la durata del dramma, le allusioni a Raclawice sono molte, disposte in un crescendo parallelo al procedere dell'azione. Già nella prima scena il contadino Czepiec si identifica con l'eroe di Raclawice, il contadino Wojciech Bartosz, nobilitato da Kościuszko con lo stemma Korczak e il cognome Głowacki: "Głowacki era uno di noi"¹⁴; e ancora Czepiec, sempre nel primo atto, evoca le falci: "e nell'aia mille falci"¹⁵, alludendo al fatto che i contadini siano pronti ad armarsene di nuovo. La falce rimanda univocamente al mito di Raclawice, è il suo segno iconico. Nel secondo atto le falci vengono evocate di nuovo due volte, dal Padrone, che così risponde al comando di Wernyhora di radunare il popolo all'alba: "Prima che il sole risplenda / sarò pronto, con le falci!"¹⁶, e dal garzone Jasiek che, istruito dal Padrone, esclama: "Le falci – allora ci siamo!"¹⁷. Wyspiański si serve della falce in maniera analoga a quanto fa Jacek Malczewski nel quadro *Melanconia* (al quale l'autore delle *Nozze* diceva di essersi ispirato), trasforma cioè l'attributo in simbolo autonomizzandolo dal suo referente storico¹⁸: essa diviene l'emblema del popolo che lotta per la causa nazionale, il segnale del suo patriottismo. A metà del terzo atto, ciò che sin lì era stato evocato a parole si materializza: dapprima è Czepiec a entrare in scena con la falce in mano (sc. 18), ma né lo Sposo né il Poeta ne colgono il passaggio da attributo materiale a simbolo, limitandosi a una ricezione di tipo estetizzante: il primo ne vede soltanto l'aspetto pittoresco ("La falce! / Com'è bella!"¹⁹), mentre il secondo ipotizza che essa debba servire al Padrone per qualche quadro e invita Czepiec a deporla in un angolo; e lo stesso Padrone, ridestato di soprassalto, non riesce a collegare le falci ad alcun significato ulteriore ("quella falce, che vuol dire?"²⁰).

13] Oggi è custodito a Breslavia.

14] "Z takich, jak my, był Głowacki" (I, 30).

15] "kosi wisom nad boiskiem" (I, 862).

16] "Wstaną kosi w słońca świcie; będą gotów" (II, 1204-5).

17] "Chłopy z kosą – dobra nasza" (II, 1320). E subito sotto ripete: "Chłopy z kosą" (II, 1324), come a volersi convincere dell'incredibile che sta per avverarsi.

18] Non solo in *Wesele*, ma anche, con funzione in parte analoga, nei drammi più tardi *Legenda II, Bolesław Śmiały e Skatka*.

19] "Kosa! / Jaka piękna" (III, 619-620).

20] "Cóż z tą kosą, po co?" (III, 654).

Da questo momento le falci si moltiplicano in un crescendo che coinvolge anche lo spazio extrascenico: nella scena 21 entrano altri due contadini con le falci, nella 26 la Padrona riferisce di un “brulicame” di falci nei campi intorno a Cracovia²¹, nella 32 i contadini con falce presenti in scena diventano “molti”, nella 33 la Padrona ribadisce che “La radura cracoviana / brulica di falci e lame”²². E quando, alla fine della scena 33, alle falci si uniscono le sciabole – attributo tradizionale della *szlachta*, simbolo del suo mitico passato cavalleresco – staccate dalla parete alla quale – nota bene – erano anch’esse appese sin dall’inizio del dramma, il mito di Raclawice sembra prossimo a farsi realtà: Bronowice è a un passo dal diventare una nuova Raclawice.

2.2. Sul piano narrativo, il personaggio che incanala l’azione in questa direzione è Wernyhora. Come quella di Raclawice, anche la leggenda di questo cosacco del Zaporozze e della sua profezia sulla risurrezione della Polonia nasce nel cuore della società polacca sconvolta dalle spartizioni e conosce numerose rielaborazioni pittoriche e letterarie nel corso dell’Ottocento²³, soprattutto tra i romantici: la ritroviamo nell’opera di Seweryn Goszczyński, che le dedicò alcuni progetti letterari mai realizzati; di Michał Czajkowski, autore del romanzo *Wernyhora. Wieszcz ukraiński* (Wernyhora. Il vate ucraino, 1838); di Lucjan Siemieński, nell’opera poetica in tre parti *Trzy wiejszczy* (Tre vaticini, 1841); di Michał Budzyński, autore della “fantasia” in versi *Wacław Rzewuski* (1841); e soprattutto di Juliusz Słowacki, che la introdusse nel poema *Beniowski* (1841-1842) e nel “romanzo drammatico in cinque atti” *Sen srebrny Salomei* (Il sogno d’argento di Salomea). Proprio a Słowacki, oltre che al quadro di Matejko (risalente al 1883) che lo raffigura in atteggiamento profetico sullo sfondo di un cielo al tramonto solcato da uccellacci neri, deve molto il Wernyhora delle *Nozze*, soprattutto nella sua caratterizzazione come vecchio suonatore di lira su un bianco destriero, bardo popolare, risvegliatore dello spirito nazionale²⁴.

Due sono i messaggi politici di cui questa figura è portatrice in ambito culturale polacco: l’uno di tipo territoriale, la resurrezione della Polonia “ne-

21] “Cafe pole pod Krakowem / od tych kosisków się roi” (III, 847-848).

22] “Cała pod Krakowem błoń / pełna ludu, pełna kos!” (III, 994-995).

23] La stessa profezia, un apocrifo la cui prima versione risale molto probabilmente agli anni del Ducato di Varsavia, quando per la prima volta i polacchi presero coscienza che potesse esistere una Polonia diversa da quella “negli antichi confini”, veniva di volta in volta aggiornata con l’aggiunta - a posteriori - di riferimenti a nuovi fatti storici. Non è un caso che essa sia stata pubblicata per la prima volta nel dicembre del 1830, in piena insurrezione, sul quotidiano varsaviano “Patriota”. Ne circolava una versione aggiornata persino al tempo della seconda guerra mondiale. Vd. STANISŁAW MAKOWSKI, *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*, Czytelnik, Warszawa 1995.

24] È opportuno ricordare che *Sen srebrny Salomei* era stato messo in scena a Cracovia esattamente un anno prima delle *Nozze*, nel marzo del 1900.

gli antichi confini”, come recitava la profezia, ovvero nell’estensione territoriale di prima delle spartizioni, terre orientali comprese; l’altro di tipo sociale, che mette in primo piano la sua attività a favore della concordia tra signori e contadini. Questo aspetto della leggenda di Wernyhora è accentuato per esempio da Czajkowski:

Per lei [la *szlachta*] ancora oggi il contadino non è un polacco; per questo Mosca guerreggia e ancora a lungo guerreggerà con la sua stessa arma. Ma dopo molti anni nasceranno uomini che legheranno il contadino e il nobile col vincolo di un’inseparabile fraternità; essi muoveranno alle armi tutti i figli della terra polacca. E allora la Polonia sarà libera e potente come ancora non è mai stata²⁵.

L’immagine di Wernyhora rimanda così tradizionalmente a due unioni: tra Polonia e Ruś (o meglio, tra la Polonia etnica e gli antichi territori del Granducato di Lituania, secondo quella che, in una parola, viene definita come “idea jagellonica”) e tra *szlachta* e popolo. È oggetto di discussione se entrambi i significati si attivino nelle *Nozze*.

Il Wernyhora di Wyspiański menziona due volte una misteriosa Alleanza (a. II, vv. 1032, 1154). Dice “ho scelto questo banchetto / perché siete qui riuniti”²⁶ e al Padrone che non lo riconosce ricorda la sanguinosa rivolta dei contadini ucraini contro la *szlachta* polacca avvenuta nel 1768 (“quei bagliori tinti a sangue, / quello scampanio che langue, / quei fiumi di sangue umano.../ [...] / ed io – accanto agli scannati”²⁷), la famigerata “koliszczyzna”, durante la quale, secondo la leggenda, Wernyhora tentò di compiere opera di pacificazione tra *szlachta* e popolo, ovvero tra polacchi e ucraini. Questi elementi hanno indotto la maggioranza degli studiosi a ritenere che il Wernyhora di Wyspiański simboleggi il solidarismo fra le classi, e che l’alleanza in questione sia quella fra nobili e contadini, ipostatizzata nelle nozze in questione. Sembra confermare quest’ipotesi un particolare testuale: il “Pan-Dziad” Wernyhora appare a rappresentanti di entrambe le classi, particolarità che fra le “persone del dramma” spetta solo a lui. Mentre gli altri personaggi fantastici si collocano entro gli orizzonti mentali di singole componenti dell’insieme socio-nazionale, egli svolge un ruolo di intermediario super partes, e dopo la sua scomparsa iniziano i preparativi per l’insurrezione nazionale che – secondo la tradizione del mito di Wernyhora – dovrà sfociare nella risurrezione della Polonia. Nelle *Nozze*, in sostanza, Wernyhora rappresenterebbe una integrazione dell’idea di Raclawice: l’insurrezione di si-

25] Cit. secondo F. ZIEJKA, *op. cit.*, pp.148-149.

26] “i wybrałem Weselisko, / boście som tu jakoś wraz” (II, 1047-1048).

27] “Przypominasz krwawe łuny / i jęk dzwonoń, i pioruny, / i rzeź krwawą, krwawe rzeki - -?/ [...] / ja tam był, przy trupach stał” (II, 1102-1104, 1113).

gnori e contadini uniti, già significata da Raclawice, per una risurrezione miracolosa della Polonia, profetizzata da Wernyhora. Nella forma che i due motivi ricevono nel dramma di Wyspiański, essi risultano molto vicini per significato, poiché uguali sono i referenti sociali ai quali fanno appello, e hanno una funzione complementare: l'insurrezione dell'intera nazione deve portare alla risurrezione della Polonia²⁸.

3. Insurrezione e risurrezione non hanno luogo. Non possono aver luogo. La concordia tra intelligenza e contadini, condizione preliminare all'inveramento dell'idea di Raclawice e metaforizzata nelle nozze in questione, si dimostra imperfetta. I loro rapporti sono in realtà tutt'altro che "nuziali". Contadini e signori non si capiscono, lo dice esplicitamente Czepiec allo Sposo e al Poeta: "noi non ci si può capire, / con voi perdo tutto il giorno"²⁹. Ed emblematico è, poco più avanti, anche lo scambio di battute tra il Poeta ("Ma sapete chi siamo!? / Di noi non sapete nulla") e Czepiec ("Lei ha gli occhi foderati; / non ci conoscete affatto")³⁰. È di Wajda l'osservazione che persino nel modo di ubriacarsi il contadino e l'intellettuale sono diversi: il primo diventa aggressivo, il secondo sentimentale. La critica di Wyspiański si sostanzia così in una duplice denuncia: da un lato vi è lo scollamento tra il piano dell'immaginario e il piano del reale, tra i postulati ideali derivati dalla tradizione e il concreto stato della vita nazionale; dall'altro chi dovrebbe trasferire nella realtà tali postulati ideali si dimostra non all'altezza del compito.

28] Ma forse c'è di più dietro questa figura, e sembra suggerirlo un particolare. Wernyhora ordina al Padrone di riunire il popolo prima dell'alba dinanzi alla chiesa e di tendere l'orecchio "per sentire lo scalpito, / se con l'Arcangelo giunga io..." ("czy tętentu nie posłysz, / czy już jadę z Archaniołem - ?": II, 1191-1192). Questo particolare dell'Arcangelo, che ritorna anche più avanti (III, sc. 33), è stato un po' trascurato dalla critica, che si è limitata a segnalarne possibili antecedenti nella letteratura riguardante Wernyhora, interpretandolo come semplice reminiscenza figurativa senza alcuno specifico valore semantico. Si tratterebbe dunque di un semplice pleonasma simbolistico, di un'amplificazione in senso apocalittico dell'idea di risurrezione, oppure questo Arcangelo ha un significato più profondo? Un'ipotesi interessante è quella avanzata da Franciszek Ziejka. Per lui si tratterebbe dell'Arcangelo Michele, patrono delle terre rutene. Se l'ipotesi di Ziejka fosse giusta, l'Arcangelo starebbe a significare la partecipazione dell'Ucraina all'insurrezione, il cosacco Wernyhora diventerebbe "il rappresentante del popolo ruteno" (F. ZIEJKA, *op. cit.*, p. 210), e l'insurrezione prospettata nelle *Nozze* e simboleggiata dai due quadri di Matejko inseriti nello scenario si arricchirebbe di implicazioni: non solo unità nazionale, non solo risurrezione della Polonia, ma risurrezione negli antichi confini. Per Ziejka il mancato arrivo dell'Arcangelo starebbe a significare l'atteggiamento scettico di Wyspiański nei confronti di tale idea, ancora viva e politicamente utilizzata in Polonia a fine Ottocento (Ziejka cita come esempio le polemiche suscitate da un articolo pubblicato nel 1889 da Kazimierz Tetmajer in cui questi si professava sostenitore dell'idea della Polonia etnica; a lui replicò Lucjan Rydel con un articolo intitolato *Patriotyzm* – 'Patriottismo' – in cui la patria in questione è invece quella anteriore al 1772), ma effettivamente inattuale alla luce della realtà dei territori orientali della vecchia *Respublica* polacco-lituana, dove si erano ormai sviluppate coscienze nazionali differenti.

29] "My sie nie rozumiewa / i na nic rozmowa nasa" (III, 643-644).

30] "POETA: Wicież, kto my! / Co wy o nas wiecie – nic. / CZEPIEC: O, pon, widno, niewidomy; / widać, że nie znacie nas" (III, 701-704).

3.1. L'immagine del contadino che prevale nella letteratura e nella pittura di quest'epoca è un'immagine fortemente idealizzata. Si parla di "contadino-mania" (*chłopomania*) *mtodopolska*³¹. Semplificando, possiamo distinguere al suo interno due tendenze principali: una che esalta la bellezza del contadino e gli agi della quieta vita di campagna, l'altra che del contadino esalta soprattutto la forza spirituale, l'integrità morale. Vi è insomma una tendenza che potremmo chiamare estetica, che vede nella campagna un *locus amoenus* abitato da contadini felici, e una tendenza che potremmo chiamare etica, che scorge nel contadino il depositario di valori – autenticità, operezità, salute, dignità – sui quali fondare addirittura la rinascita nazionale. La prima ha origini antiche, le sue radici affondano nella tradizione *ziemiańska* cinque-secentesca; non a caso nelle parole del Giornalista "dappertutto vi sia guerra, / purché quieta la campagna / di Polonia sia e la terra"³² si avverte un'eco della *Sobótka* di Kochanowski, capostipite di quella letteratura. La seconda ha radici più recenti, romantiche; discende dalla concezione – sviluppata dall'etnografo Zorian Dołęga-Chodakowski in *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (La Slavia prima del cristianesimo, 1818), vera bibbia del folclore slavo per i romantici polacchi – che vede nel popolo il custode della cultura slava primordiale, sostanzandosi nell'idea delle due culture: quella alta importata, cristiana e feudale, e quella bassa autoctona, pagana e egalitaria. Quest'ultima, respinta ai margini della storia dall'altra, dominante, avrebbe trovato rifugio nelle campagne, e si perpetuerebbe tramandata oralmente di generazione in generazione nei casolari dei contadini. Scriveva ancora a fine secolo Lucjan Rydel, prototipo dello Sposo delle *Nozze*, all'amico ceco František Vondraček:

Non conosci i nostri rapporti se supponi che sia possibile per Jadwiga adattarsi alla società cittadina. [...] ricorda che da noi fra il contadino e l'intelligenza non vi è come da voi una differenza nel grado o nella quantità di cultura. Si tratta di due culture distinte: europea-occidentale quella dell'intelligenza, piastiano-slava [*piastowsko-słowiańska*] quella del popolo. Trasferire Jadwiga stabilmente in città significherebbe strapparla dalla cultura che le è propria e metterla in un'altra che io non voglio che possieda, perché a me interessa proprio la sua cultura slava, piastiana³³.

31] La conseguenza più clamorosa erano proprio i casi di *mésalliance* tra artisti e contadine, uno dei quali è all'origine delle *Nozze*. Wyspiański non solo frequentava l'ambiente di pittori e letterati entusiasti del colorato e fiabesco folclore contadino, non solo era autore egli stesso di quadri a soggetto contadino, ma subì in prima persona il fascino di una fanciulla di origine contadina, Teodora Teofila Pytkówna, che nell'autunno del 1900, quasi in contemporanea con le nozze di Rydel, divenne sua moglie.

32] "Niech na całym świecie wojna, / byle polska wieś zaciszna, / byle polska wieś spokojna" (I, 23-25).

33] JÓZEF DUŻYK, *Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*, in "Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie", IX (1963), pp. 259-260.

Nelle *Nozze* queste due tendenze sono esemplificate da due personaggi: lo Sposo, contadinomane estetico, che canta la “pace, calma e silenzio” della campagna e la “viva bellezza” dei suoi abitanti, “questa gente variopinta, / bella, florida, gagliarda...”³⁴ e poi ribadisce: “io voglio un boschetto quieto, / un mite e aulente frutteto: / per me rifioriranno i meli, / le bugie dai piu-mosi ombrelli, / spunterà l'erba verdolina, / vicino a me la mia sposina”³⁵; e il Padrone, contadinomane etico, che nella conversazione con il Poeta scettico (“noi ci culliamo in sogni ebbri, [...] per noi il bifolco indossa i panni / di Piast, il re dai mille anni!”³⁶) proclama: “Perché ha qualcosa il contadino / dei Piast...più nulla ha da imparare! / [...] Nel seminare, nell'arare, / che dignità e capacità! / agisce con solennità, / con cognizione e dignità...!/[...] il contadino – Piast sovrasta, / è una potenza, lui, e basta!”³⁷. Da un lato abbiamo un contadino “kolorowy bajecznie” (favolosamente variopinto)³⁸, vestito a festa, in *kierozja e krakuska* con penne di pavone; dall'altro abbiamo l'erede di Piast, l'“arator hospitalis” di Anonimo Gallo, capostipite della prima dinastia polacca, la cui leggenda “diventava componente politica del mito di Raclawice, dell'idea che assegnava ai contadini un ruolo decisivo nell'opera futura di riedificazione della patria”³⁹.

È vero che nella copiosa messe di letteratura ispirata alla contadinomania, il frutto più riuscito sono proprio *Le nozze*. Tuttavia, a differenza della gran parte delle opere annoverabili in questo filone, prodotte dai vari Sewer, Rydel, etc., Wyspiański introduce delle dissonanze nel quadro idilliaco, smascherandone l'illusorietà. Non si tratta solo di una certa brillante ironia che fa del contadinomane Sposo la figura più ridicola di tutto il dramma, con le sue liriche esaltazioni “smontate” dal buon senso e dalla grossolanità della Sposa e il suo travestimento in “costume campestre, nazionale” smascherato dallo sguardo “straniato” dell'Ebreo (“col popolo e la patria si balocca”⁴⁰). Alcune tracce disseminate nel dramma gettano luce anche su

34] I ten spokój, i tę ciszę / [...] żywą urodę / [...] ten lud krasny, kolorowy, / taki rzeński, taki zdrowy” (I, 565, 572, 575-576).

35] “Ja wołę gaik spokojny, / sad cichy, woniami upojny: / żeby mi się kwicęły jabłonie / i mleczce w puchów koronie, / i trawa schodziła zielona, / kręciła się przy mnie żona” (III, 605-610).

36] “Pieścimy się ino snami, / [...] w oczach naszych chłop urasta / do potęgi króla Piasta” (I, 825, 828-829).

37] “A bo chłop i ma coś z Piasta, / coś z tych królów Piastów – wiele! / [...] Kiedy sieje, orze, miele, / taka godność, takie wzięcie; / co czyni, to czyni święcie; / godność, rozważa, pojęcie. / [...] / bardzo wiele, wiele z Piasta; / chłop potęgą jest i basta” (I, 830-831, 834-837, 840-841). Naturalmente le due tendenze si intrecciano, vd. le parole del Padrone in a. II, sc. 24: “Oh si, abbiamo messi d'oro, / campi d'oro – ben falciati - / dalla pioggia impantinati: i frutteti silenziosi / gemmano tra foglie e fiori: / messi d'oro – il cuore in mano” (“A ot, takie złote żniwo; / złote pola – pokoszone - / wszystko błoto – zadyszczzone; - / sady ciche – kwitną, rodzą, / jedne z drugich same wchodzą: / złote żniwo, serce z miską”: II, 1068-1073).

38] Così il Prete definisce la Sposa (I, 306), alludendo al titolo del romanzo di SEWER (Ignacy Maciejowski) *Bajecznie kolorowa* (Favolosamente variopinta) che prende a spunto le nozze contadine di Włodzimierz Tetmajer (prototipo del Padrone di *Wesele*) con Anna Mikołajczykówna (sorella maggiore di Jadwiga, prototipo della Sposa delle *Nozze*), celebrate nel 1890.

39] F. ZIEJKA, *op. cit.*, p. 79.

40] “Narodowy chłopski strój. / No, pan się narodowo bałamuci” (I, 476-477).

aspetti tutt'altro che idilliaci inerenti la situazione socio-materiale del contadino. Interessante al proposito – e illuminante sulle intenzioni dell'autore – è l'aggiunta nell'edizione a stampa, rispetto alla rappresentazione teatrale⁴¹, di tre scene, la 27, la 28 e la 29 dell'atto I, e di un episodio nella scena 25, sempre dell'atto I. Le tre scene aggiunte aprono uno scorcio sulla situazione di sfruttamento di cui sono vittima i contadini. La storia è questa: Czepiec è in debito con l'oste ebreo e non ha i soldi per pagarlo, nella lite che segue interviene il Prete per sollecitare il contadino a saldare il suo debito, ma risulta trattarsi di un intervento interessato, poiché l'ebreo deve proprio al Prete i soldi per l'affitto della taverna. “Ma chi mi spilla denaro, l'ebreo sporco o il padre caro!”⁴², si sfoga Czepiec. Nella scena 25 invece Czepiec fa accenno a dei disordini avvenuti in occasione delle elezioni al parlamento austriaco alle quali si candidava un rappresentante dei contadini; ciò adombra i primi germi di consapevolezza politica, la formazione di una coscienza di classe (qualche anno prima, nel 1895, era stato fondato lo Stronnictwo Ludowe – Partito del Popolo) e il tramonto del modello patriarcale sin lì dominante nei rapporti tra il signore e il contadino.

Il contadino non è affatto la figura da pretese che amano rappresentarsi i contadinomani; il contadino cova rancore, animosità nei confronti dei “signori”. Wyspiański mostra questa animosità dapprima in modo comico (vd. il gustoso equivoco in cui incappa la Sposa in a. I, sc. 8: “nobilastru teste dure, / da pigliare a nerbature!”⁴³), ma gradualmente, prima in maniera allusiva (“se la passano, stasera, / ma un dì ci fu l'odio e l'ira, /sangue, morti, stragi immani, /bagnò il sangue la sukmana”⁴⁴, dice il Mendicante in a. I, sc. 26), poi in modo esplicito (“così fu nel quarantasei...”⁴⁵ in a. I, sc. 30), essa si concretizza in un ricordo tragico che turba l'idillio. È il “massacro di Tarnów” – o “massacro galiziano” – del 1846, quando bande di contadini misero a ferro e fuoco le dimore nobiliari di alcune province galiziane (Tarnów, Jasło), saccheggiando e uccidendo selvaggiamente. All'evocazione verbale succede quindi l'evocazione scenica: lo Spettro che nel secondo atto appare al Mendicante con in fronte il marchio di Caino e la veste insanguinata è Jakub Szela, il capo di quella rivolta: “Fui boia dei loro padri, / e oggi

41] Leon Płoszewski, autore dell'edizione critica di *Wesele*, accenna anche a un'altra eventualità: “che il «prudente» direttore [del teatro] Kotarbiński abbia preteso dal poeta l'espunzione di quelle scene nella trascrizione per il teatro, e che il poeta le abbia poi ripristinate nella stampa” (LEON PŁOSZEWSKI, *Uwagi o tekście*, in S. WYSPIAŃSKI, *Dziela zebrane*, vol. 4: *Wesele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, p. 242). Węgrzyniak accredita senza riserve questa versione dei fatti (R. WĘGRZYŃIAK, *Wokół “Wesela”*, cit., p. 22).

42] “To któż moich groszy złodziej, /czy Żyd jucha, cy dobrodziej?” (I, 1072-1073).

43] “Ino te ciarachy tworde, /trza by stoć i walić w morde” (I, 165-166).

44] “Bawiom, bawiom, moiściewy, / a toć były dawniej gniewy! / Nawet była krew, rzezańce / I splemiła krew sukmany” (I, 959-962).

45] “Taki rok czterdziesty szósty –” (I, 1086).

faccio da sensale!! / Mi laverò, mi agghinderò. / Dai, fratello, un secchio d'acqua / per lavarmi mani e viso, / smacchierò il sangue dall'abito"⁴⁶. La memoria di quei fatti permane nelle menti dei signori assieme al timore che essi abbiano a ripetersi, come testimonia nella già menzionata scena 30 del I atto il dialogo tra il Padrone e lo Sposo (le cui famiglie – come quelle dei rispettivi modelli, Tetmajer e Rydel – erano state vittime della brutalità di quei massacri). Il 1846 è qui evocato dal Padrone a proposito dell'impulsività contadina: “se poi gli dai un'arma pungente /si accendono come la paglia,/ dagli un coltello e vedrai come /di Dio dimenticano il nome.../ così fu nel quarantasei...”⁴⁷, ma lo Sposo non ci vuole pensare, i racconti di quegli avvenimenti gli attoscano l'idea della campagna polacca⁴⁸ e così preferisce rimuoverli convincendosi che il contadino di oggi è diverso. Ma “ciò che è stato può tornare...”⁴⁹ – paventa il Padrone.

Il massacro galiziano del 1846 è l'“antiraclawice”, il mito di segno opposto sull'apporto dei contadini alla causa nazionale: il contadino qui non è l'eroe, ma il traditore⁵⁰. La rivolta di classe, sobillata ad arte dalle autorità austriache, scoppiò infatti alla vigilia di un'insurrezione nazionale preparata negli “dwory”, provocandone il fallimento. La domanda che turbava i sonni dell'intelligenza – già nobiliare, poi postnobiliare e cittadina – era: nel momento in cui le masse popolari si muoveranno, che cosa ne verrà fuori, il trionfo di Raclawice o il massacro galiziano?⁵¹ Nel III atto, quando i contadini assediano minacciosamente il Padrone smemorato, non si sa ancora se sceglieranno il modello di Głowacki o di Szela (si vedano le minacciose parole di Czepiec: “Voi, signori, quanti siete, / o venite assieme a noi / o le falci assaggerete”⁵²). Le sorti dell'insurrezione sono ancora oscillanti: Raclawice o Tarnów?

3.2. La critica di Wyspiański investe entrambi i protagonisti collettivi di questo dramma nazionale, ma è più acuta nei confronti dell'intelligenza. Il contadino ha dei difetti: non è solo “favolosamente colorato”, ma anche bru-

46] “Bo byłem ich ojcom kat, / a dzisiaj ja jestem swat!! / Umyje się, wystroje się./ Dajcie, bracie, kubek wody: / ręce myć, głębę myć, / suknie prac – nie będzie znać” (II, 787-792).

47] “Tylko im przystawić oręża, / zapalni jak sucha słoma; / tylko im zabłysnąć nożem, / a zapomną o imieniu Bożem – / taki rok czterdziesty szósty” (I, 1082-1086).

48] “Bo mi trują myśl o polskiej wsi” (I, 1092).

49] “To, co było, może przyjs –” (I, 1097).

50] Speculare in a. II sc. 11-13 la figura dell'Etmano Branecki, uno dei promotori della confederazione di Targowica (1792), che fu all'origine della seconda spartizione della Polonia ed è rimasta nella storia polacca come il più infame esempio di tradimento nazionale da parte della nobiltà. Branecki e Szela rappresentano il complesso del tradimento, da cui non sono immuni né i nobili né i contadini.

51] Questa dualità nella natura del contadino polacco è un problema molto sentito da Wyspiański ed emerge anche nella rapsodia *Piast. Rok 1846* (Piast. L'anno 1846), quasi contemporanea alle *Nozze*. Vd. ZIEJKA, *op. cit.*, pp. 193-199.

52] “Panowie, jakeście som, / żeżli nie pójdziecie z nami, / to my na was – i z kosami!” (III, 698-700).

tale e incline a menare le mani (Czepiec ne dà più volte prova, vd. a. I, sc. 25, 28, 29; a. III, sc. 3, 4); non è solo l'erede morale di Piast, ma è anche immaturo (Jasiek perde il corno d'oro chinandosi per raccogliere la penna di pavone); tuttavia, come nota Jan Nowakowski, "il mito del «falciatore di Raclawice» non subisce uno screditamento evidente"⁵³. In fondo i contadini rispondono all'appello, si mobilitano per la causa nazionale, e lo confermano nell'atto III anche le parole di una "cittadina" come Maryna: "Là, accanto ai musicanti, / ascoltavo attentamente / i contadini che parlavano / della Polonia, assennati e sinceri: / che questo o quello è da affrontare, / che non si deve cedere e bisogna pur campare, / che così non si va avanti / e, sa, io veramente penso / che sono sinceri e pieni di buon senso"⁵⁴.

L'intelligenza invece viene meno al suo ruolo di guida della nazione. Ma a ben vedere, ciò che Wyspiański denuncia ne *Le nozze* non è tanto l'incapacità di guidare la nazione, quanto piuttosto la rinuncia a farlo. Un'accusa che troviamo esplicitata nelle parole di Czepiec nella prima scena: "Penso proprio che i signori / molto potrebbero avere / ma non vogliono volere"⁵⁵ e che viene poi comprovata nel III atto. Spenti i furori insurrezionali romantici, deposti i sogni di grandezza⁵⁶, l'intelligenza ha abdicato al ruolo che la tradizione le assegnava. Se gli intellettuali contadinomani hanno abdicato a favore del contadino – così si può leggere l'atto del Padrone che cede a Jasiek il corno d'oro (la cui funzione era quella di "rafforzare lo Spirito", e che Wernyhora aveva affidato al Padrone in persona) e dimentica il proprio "giuramento" – il Poeta ha abdicato invece a favore dell'"arte per l'arte", si è cioè liberato dei tradizionali doveri morali e patriottici; atto, questo, che però non lo salva dal senso di frustrazione ("sai chi potevi diventare?"⁵⁷ – gli chiede il Cavaliere, proiezione dei suoi sogni) e che si configura come effetto di una compensazione: egli rimpiange infatti di vivere in tempi antie eroici⁵⁸, il suo desiderio di potenza non trova sfogo ormai che nella fantasia⁵⁹,

53] J. NOWAKOWSKI, *op. cit.*, p. LXXXI.

54] "Tam poza mną, jak stałam / przy skrzypaku – wysłuchałam: / Mówili o Polsce chłopci / i mówili wcale rozsądnie i szczerze: / że tego, tamtego trzeba bić, / że się nie trzeba dać, że trzeba jakoś żyć, / że dłużej tak nie może trwać, / i, wie pan – jakoś temu wierzę, / że to było rozsądnie i szczerze" (III, 266-274).

55] "A, jak myślę, że panowie / duza by juz mogli mieć, / ino oni nie chcóm chcieć!" (I, 31-34).

56] Il lamento sulla grandezza inattuibile si ritrova nei monologhi di tutti i personaggi dell'intelligenza disillusi: Nos ("la Grandezza ci è proibita" – "o Wielkościach darmo śnić": III, 36), il Poeta ("il nostro cuore sorriderebbe / a grandi, enormi, immense gesta, / ma la volgarità c'impesta" – "Tak by się nam serce śmiało / do ogromnych, wielkich rzeczy, / a tu pospolitość skrzeczy": I, 791-793) e il Giornalista ("la Grandezza ci frantuma, / porta in spalla l'anatema" – "Wielkość gniecie, / przekleństwo nosi na grzbiecie": II, 271-272). I due intellettuali idealisti hanno invece trasferito il proprio sogno di grandezza sui contadini.

57] "Wiesz ty, czym ty mogłeś być?" (II, 567).

58] Vd. il brano citato alla nota 56 da a. I, vv. 791-793.

59] "Una malia ci tiene in mano, /ci alletta uno spettro strano, /opera della nostalgia, /che sensi e cuore porta via; / gli occhi velati dalla nebbia, /noi ci culliamo in sogni ebbri" ("My jesteśmy jak przekleci, /że nas mara, dziwo nęci, /wytwór tęsknej wyobraźni /serce bierze, zmysły drażni; /że nam oczy zasłyły mgłami; /pieścimy się jeno snami": I, 820-825).

sulla pagina⁶⁰, nella parola slegata dall'azione⁶¹. E anche Nos rappresenta una figura di artista "disimpegnato" tipica dell'epoca, il bohémien, in quella peculiare sua incarnazione cracoviana che fu il przybyszewskismo ("przybyszewszczyzna"), il cui apice coincise col biennio precedente alla creazione delle *Nozze*. "Nos è przybyszewskismo assoluto", scrisse Boy, elencando i tratti di questo fenomeno:

anzitutto l'ubriachezza. La confraternita artistica aveva sempre bevuto, ma al tempo di Przybyszewski il bere era assurto alle vette di rituale, mistero, regola: «Bevo, bevo perché devo»... E subito dopo: «Chopin, tornasse a campare non farebbe che trincare». Anche questo 'chopinismo' è un'eco di Przybyszewski, apostolo fanatico di Chopin. [...] E si potrebbero trovare altri tratti przybyszewskiani in Nos: un certo istrionismo della disperazione, quel «ma il mio posto è in primo piano», ed echi del Superuomo: – «Bonaparte aveva naso» etc.⁶²

Tra gli esponenti dell'intelligenza, l'unico non artista è il Giornalista. Egli è la figura psicologicamente più complessa del dramma e il suo dialogo con Stańczyk è – tra quelli cui partecipano le "persone del dramma" – quello che meno si presta a una interpretazione univoca. Lo Stańczyk che gli appare non è solo il buffone di corte degli ultimi Jagelloni immortalato da Matejko in più di un dipinto, ma – lo si capisce chiaramente – anche il patrono dei conservatori galiziani, che a lui avevano intitolato il loro programma politico-culturale, *Teka Stańczyka* (Cartella di Stańczyk, 1869), fortemente critico verso gli aneliti romantico-insurrezionali. Il dialogo assume così i contorni di un confronto con il conservatorismo galiziano di fine Ottocento, le cui contraddizioni vengono smascherate dall'ironia caustica di Stańczyk, e così il dialogo viene comunemente letto, in modo certamente riduttivo. Al di là della "chiave" storica, utile a illuminare la genesi del personaggio⁶³ ma insufficiente a rendergli giustizia in quanto creazione artistica, il Giornalista è forse l'unico personaggio de *Le nozze* che potrebbe abitare tranquillamente il Novecento senza apparire fuori dal tempo. Profondamente pessimista nei confronti dell'idea di nazione ("il concetto / di nazione già si è estinto"⁶⁴), nichilista scettico verso qualunque fede e verità

60] Si veda l'involontaria ironia dello Sposo che, vedendo il Poeta infervorato dopo la conversazione con il Cavaliere, gli chiede: "Scriverai un'ottava o un sonetto?" ("Będziesz sonet pisać czy oktawę?": II, 637), e poi: "Stai pensando a un poema / o a qualcos'altro?" ("Myślałeś ty co więcej / niż poemat?": II, 650-651).

61] Il Poeta ha un ruolo importante nella poetizzazione di tutta l'atmosfera (così Maryna in a. III, sc. 8: "ha già poetizzato il momento, / la casa, gli ospiti e le nozze", "pan już upoetyzował chwilę / i dom cały, wesele i gości": III, 243-244); si noterà che è lui, insieme alla naturalmente poetica Rachel e allo Sposo, poeta anch'egli, a preparare la venuta del *chochof* alle nozze.

62] Boy, *Plotka o "Weselu"*, in *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, cit., pp. 25-26.

63] Sappiamo che Wyspiański si ispirò alla figura di Rudolf Starzewski, redattore di "Czas", organo dei conservatori galiziani, il quale pare avesse sopra la sua scrivania proprio una riproduzione dello *Stańczyk* di Matejko.

64] "Koncept narodowy gaśnie" (II, 199).

(“quante Verità finora / – o Bagatelle – conosciamo?”⁶⁵), che fiuta il falso dietro ogni valore (cfr. a. II, 487-495) così come dietro “questa grande gioia nazionale”⁶⁶, egli si dichiara incapace di svolgere una funzione guida (“non scorgo la retta via, / né l’immagine di Dio...”⁶⁷); malgrado ciò Stańczyk lo esorta a simulare (“Lanciati, il cuore inganna, / non capiranno!”⁶⁸) e gli consegna il “caduceo polacco”, comunemente interpretato quale ironico “simbolo di leadership ideale e politica”⁶⁹, come confermano le sue ultime parole: “Sta’ alla testa”⁷⁰.

Al di là del radicamento nella realtà culturale galiziana del tempo, su cui tradizionalmente insiste la critica, il quadro dell’intelligenza raffigurato nelle *Nozze* reca le tracce di processi socio-culturali di più vasta portata che in Polonia emergono con forza proprio in quest’epoca, e verso i quali si rivolge la critica di Wyspiański, quali l’alienazione dell’artista (in particolare di quello della parola: lo scrittore, il poeta) dal corpo collettivo, la sua rinuncia – volontaria o meno – a ogni funzione di servizio⁷¹, e – per converso – l’avanzamento sociale della figura del giornalista. “Spiritus flat ubi reporter vult” – si dice nel romanzo *Próchno* (Legno fradicio, 1901) di Waław Berent, a indicare la funzione di *opinion leader* assunta dal giornalista nell’epoca in cui anche in Polonia i giornali diventano un fenomeno di massa. Nell’atto di Stańczyk che offre al Giornalista di *Wesele* il “caduceo polacco” si potrebbe vedere allora un’allusione non solo al ruolo preminente dei cosiddetti “stańczycy” nella società galiziana del tempo, ma anche al nuovo e importante ruolo assunto da quella figura sociale. Il giudizio negativo di Wyspiański – sia esso inteso contro gli “stańczycy” o contro i giornalisti – emerge comunque dalla finalità con cui lo scettro – uno “scettro da buffone” – viene usato: per intorbidare le acque (“tieni il caduceo polacco, / intorbida l’acqua”⁷²).

65) “Już było tych prawd bez liku / dla nas – Prawdy czy Fraszki?” (II, 395-396). Cfr. anche a. III, 422-425: “GIORNALISTA: Nulla è serio, / tutto quanto è provvisorio: / convinzioni, opinioni, ogni fede. / MOGLIE DEL CONSIGLIERE: E la Verità - ? / GIORNALISTA: Quella, poi, chi la vede!?” (“Rzeczy serio nie ma; / wszystko jest prowizoryczne: / przekonania, opinie, twierdzenia. / RADCYNI: Jednak Prawda - ? / DZIENNIKARZ: Nawet Prawdy cienia!”).

66) “Ta duża wesołość narodowa” (II, 523).

67) “Nie widzę, nie widzę dróg, / zaćmił mi się Bóg...” (II, 445-446).

68) “Kłam sercu, nikt nie zrozumie, / hasaj w tłumie!” (II, 452-453).

69) S. WYSPIAŃSKI, *Wesele*, oprac. Jan Nowakowski, cit., p. 127 (nota al v. 428).

70) “Staj na czele!!!” (II, 462).

71) Vd. MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, in EAD., *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, PIW, Warszawa 1969, pp. 246-276; ANDRZEJ MAKOWIECKI, *Młodopolski portret artysty*, PIW, Warszawa 1971; JAN PROKOP, *Poeta i rynek*, in *Literatura polska i rosyjska przełomu XIX i XX w.*, red. Hanna Filipkowska, PIW, Warszawa 1978, pp. nonché la voce *Artysta* redatta dal medesimo autore in *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodska, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska, Ewa Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, pp. 41-46.

72) “Masz tu kaduceo polski, / mąc nim wodę, mąc” (II, 428-429 e poi 439-440).

4. Wyspiański pensa per immagini, abbiamo detto. La critica delle *Nozze* culmina proprio in un'immagine di grande forza espressiva: *chocholi taniec*, "la danza del chochoł". Se Raclawice e Wernyhora sono i due simboli di cui si mostra l'insussistenza, la danza del *chochoł* è il simbolo di quella insussistenza; e anche qui possiamo indicare degli antecedenti pittorici⁷³: i quadri di Malczewski *Melanconia* e *Circolo vizioso* per l'idea del girotondo incantato, e per il *chochoł* un quadro dello stesso Wyspiański⁷⁴.

Il *chochoł* e il *chocholi taniec* sono il contributo più originale dato da Wyspiański all'universo simbolico in cui si rispecchia la nazione. Wyspiański accoglie e rielabora solitamente materiale già pronto, attinto dall'immaginario culturale nazionale; il *chochoł* è invece una creazione originale, anche linguisticamente⁷⁵. La sua funzione all'interno del dramma è complessa⁷⁶, il suo significato impossibile da racchiudere in un'interpretazione univoca; appare tuttavia evidente il rapporto molto stretto che lega il *chochoł* e la poesia; la funzione stessa del rivestimento di paglia che protegge la rosa dal freddo dell'inverno è analoga alla funzione protettiva svolta dalla poesia romantica e postromantica polacca nei confronti dell'identità nazionale minacciata. Ma il ruolo che il *chochoł* svolge nelle *Nozze* è ambiguo: esso è l'elemento scatenante di tutta la *féerie* psico-nazionale, ma alla fine ipnotizza, anestetizza gli animi. Così anche la poesia? A conferma di una certa ambivalenza di Wyspiański nei confronti della poesia potremmo citare il celebre grido di Konrad in *Wyzwolenie* (La liberazione): "Poesia, via!!!! Sei una tiranna!!"⁷⁷. Nelle *Nozze* essa in effetti esalta gli animi e li imbambola, li esorta all'azione ma li astraе dalla realtà. L'estetica diviene anestetica; la poetizzazione della realtà pone quest'ultima in balia di un sogno artistico illusorio. Si assiste – potremmo dire prendendo a prestito le parole di Odo Marquard – a "un capovolgimento dell'estetico nell'anestetico [...] una trasformazione della sensibilità in insensibilità, dell'arte in addormentamento. Soprattutto allorché l'arte estetica, dimentica dei confini artistici, trascina tutta la realtà nel

73) Le ispirazioni pittoriche nelle *Nozze* sono numerose, per lo più da quadri di Matejko: a *Kościuszko a Raclawice*, *Wernyhora* e *Staćzyk*, cui abbiamo accennato, possiamo aggiungere *Grunwald*, che ispira il personaggio del Cavaliere, e *Rejtan*, che ispira il personaggio dell'Etmano.

74) Fu Rudolf Starzewski il primo a notarlo all'indomani della prima delle *Nozze* (RUDOLF STARZEWSKI, "Wesele", *dramat w 3 aktach Wyspiańskiego*, in "Czas" 1901, n. 65). Oggi il quadro, risalente al 1898-99, è noto col titolo *Chochoły* ('I chochoł'), ma è evidentemente un titolo apposto a posteriori; Starzewski lo conosceva come *Quadriglia*, mentre l'autore in una lettera a Rydel lo chiama *Pałuby na Plantach tańczące* ('Fantocci danzanti nel parco Planty').

75) Né Linde né Karłowicz annotano tra i significati di *chochoł* quello che il termine ha assunto come significato principale dopo Wyspiański: "rivestimento di paglia posto in inverno su alberelli e arbusti da giardino per ripararli dal gelo" (*Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*).

76) Per la funzione compositiva del *chochoł* vd. EWA MIODŃSKA-BROOKES, *Stanisław Wyspiański, Wesele "...a cóż to za śmieć?" Czy tylko śmieć?*, in *Dramat polski. Interpretacje*, pod red. Jana Ciechowicza i Zbigniewa Majchrowskiego, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2001, pp. 314-328.

77) "Poezjo, precz!!!! Jesteś tyranem!!!" (S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, in Id., *Dzieła zebrane*, vol. 5, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, p. 171 [a. III, v. 471]).

sogno e nell'ebbrezza dell'arte, sostituendo in certo modo la realtà con l'arte, al punto che non si ha più soltanto un'estetizzazione dell'arte, bensì un'estetizzazione della realtà stessa"⁷⁸. E una funzione anestetica è evidentemente quella del *chocholi taniec*: "Prendi le falci, dalle cinte / slaccia le sciabole e le lame, / svaniranno tristezza e affanni. / Fa' loro un cerchio sulla fronte, / metti in mano il violino, / comincerò solo a suonare, / io con le note ci so fare"⁷⁹, dice il *chochoł* a Jasiek.

Distuttore di miti, Wyspiański li sostituisce con una rutilante, ma disperata immagine d'impotenza. Come scrive Stefan Kołaczkowski, "è l'immagine stessa che passa in primo piano – l'idea è nascosta sul fondo"⁸⁰. Quale fosse l'idea lo rivela lo stesso Wyspiański: quando nel 1906 gli fu chiesta l'autorizzazione a mettere in scena *Le nozze* nel *zabór* russo, egli – stando a quanto riferisce Adam Grzymała-Siedlecki – la negò con la seguente motivazione:

Nelle *Nozze* accusavo i polacchi di *marasma spirituale*, di *incapacità all'azione* [corsivo mio, A.C.]. Nel frattempo la società del Regno [la Polonia sotto dominio russo, A.C.] con la sua attività rivoluzionaria, con la sua lotta ha dimostrato che mi sbagliavo. Portare in giro per le città del Regno questo ingiusto sbaglio avrebbe tutta l'aria di un affronto al sangue versato per la libertà⁸¹.

A questa idea e al simbolo che la incarnava pensava, per contrasto, Stefan Żeromski quando, pochi anni più tardi, dopo i moti rivoluzionari del 1905-1907, diede al dramma ad essi ispirato il titolo di *Róża* (La rosa, 1909)⁸². Era la rosa – società, nazione – che, al preannunzio di primavera dei moti rivoluzionari del 1905-1907, si era risvegliata a nuova vita. E lo stesso Berent in *Ozimina* (Grano d'inverno, 1911) – com'è noto – si riallacciava alla simbologia delle *Nozze*.

Wesele costituì un potente monito per la cultura polacca dell'epoca; il *chochoł* e la sua danza si imposero, anche nella letteratura successiva, come intertesti marcatamente critici in relazione alla problematica nazionale, la cui forza di suggestione, unita a una certa indefinitezza semantica, pare poterli preservare tuttora dal rischio dell'inattualità. Anche a *Wesele* – è appena il caso di accennarvi in conclusione – si applica tuttavia l'interrogativo che Marian Stala pone in generale per tutta l'epoca della Giovane Polonia: otto-

78] ODO MARQUARD, *Estetica e anestetica*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 22.

79] "Powyjmuj im kosy z rąk, / poodpasuj szable z pęt, / zaraz ich odejdzie Smęt. / Na czołach im kółka zrób, / skrzyпки mi do ręki daj; / ja muzykę zacznę sam, / tego gram, tego gram" (III, 1131-1138).

80] STEFAN KOŁACZKOWSKI, *Rzecz o tragediach i tragizmie*, in Id., *Wyspiański, Kasprucicz, Przeglądy*, opracował Stanisław Pigoń, PIW, Warszawa 1968, pp. 154-155.

81] ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *U kolebki "Wesela"*, in *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, cit., p. 53.

82] Al rapporto che lega *Róża* a *Wesele* dedica un interessante articolo M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Dlaczego Róża nie zaćmiła Wesela? O przyczynach powodzenia dzieła Wyspiańskiego*, in *Magia "Wesela"*, cit., pp. 73-84.

centesca o novecentesca.⁸³ Legata a un'epoca specifica, ai suoi realia e ai suoi imaginaria, l'opera di Wyspiański sembra conoscere oggi, al di là della sua persistente fortuna teatrale, una sorte simile a quella di molti altri classici, il cui tradizionale paradigma interpretativo è stato messo in discussione con il mutare della contingenza storica. Ora che la Polonia non è più solo "nel cuore", come afferma il Poeta in una delle battute più celebri del dramma, ma anche sulla carta politica in quanto stato indipendente e sovrano, i simboli, le immagini, i miti con cui opera Wyspiański sembrano aver perso di attualità, e dunque di leggibilità. Lo ha scritto recentemente Dobrochna Ratajczak:

Temo [...] che [*Le nozze*] siano troppo fortemente coinvolte nel loro tempo storico – che possano essere recepite come opera attuale solo in epoche dalle caratteristiche analoghe. Il loro vettore temporale non è rivolto in avanti, ma indietro, indipendentemente da una certa attualità delle diagnosi sociali che vi compaiono⁸⁴.

83] MARIAN STALA, *Młoda Polska – dziewiętnastowieczna czy dwudziestowieczna?*, in *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. Zjazd Polonistów, Kraków, 22-25 września 2004, vol. II, zespół redakcyjny: Małgorzata Czerwińska, Stanisław Gajda, Krzysztof Kłosiński, Anna Legeżyńska, Andrzej Z. Makowiecki, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2005, pp. 562-568.

84] DOBROCHNA RATAJCZAKOWA, *Jeszcze trzy grosze o "Weselu"*, in *Magia "Wesela"*, cit., p. 32.

STRESZCZENIE

SYMBOLIKA NARODOWA I KRYTYKA KULTURY
W "WESELU" WYSPIAŃSKIEGO

Autor wychodzi z zestawienia postawy Wyspiańskiego wobec kultury narodowej z równie krytyczną, choć o wiele bardziej radykalną, postawą Gombrowicza, uwyppuklając różnice zarówno w punkcie widzenia, z którego każdy z tych dwu pisarzy formułował swą krytykę (wewnętrznym u Wyspiańskiego, zewnętrznym u Gombrowicza), jak i w celu (w imieniu i gwoli indywiduum u Gombrowicza, w imieniu i gwoli samej kultury narodowej u Wyspiańskiego). W ten sposób zostają uwydatnione ograniczenia i ambiwalencje zawarte w krytyce, której autor Wesela poddaje kulturę narodową. Po tych wstępnych uwagach Autor skupia się na dwóch motywach zajmujących centralne miejsce w kompozycji Wesela: Ractawice i Wernyhora, analizując ich znaczenia i aktualność w czasach Wyspiańskiego oraz funkcje, które te motywy spełniają w omawianym dziele. Symbolizowane przez mit ractawicki i legendę Wernyhory insurekcja i resurekcja narodu – jak wiadomo – nie urzeczywistniają się w finale Wesela. Krytyka Wyspiańskiego zarówno obejmuje idee – pokazując odklejenie płaszczyzny wyobraźni od płaszczyzny rzeczywistości – jak i odnosi się do stanów, które powinny tym ideom nadać realny kształt, mianowicie do chłopów i do inteligencji. Krytyka jest ostrzejsza w stosunku do inteligencji, która – jak widać po jej różnych przedstawicielach w dramacie – zrezygnowała z przeznaczonych jej tradycyjnie roli przewodniej wobec narodu. Abstrahując od dobrze znanej interpretacji "z kluczem" różnych postaci, Autor uznaje w Dziennikarzu - sceptyku i nihilście, obwączającym fałsz za każdą wiarą, za każdą wartością - jedyną postać Wesela, która mogłaby spokojnie zamieszkać w XX wieku, nie czując się nie na miejscu, nie na czasie, i rozpoznaje w przedstawionym w Weselu obrazie inteligencji aluzje do takich procesów społeczno-kulturalnych jak alienacja nowoczesnego artysty w społeczeństwie oraz społeczny awans figury dziennikarza. Ten, któremu Stańczyk powierza "kaduceus polski", jest przecież nie tylko "stańczykiem", przedstawicielem krakowskiego stronnictwa konserwatywnego, lecz - właśnie - również żurnalistą. Warto zaznaczyć, że w Próchnie Berenta, opublikowanym w tym samym roku co Wesela, znajduje się znaczące zdanie, trawestacja biblijna błyskotliwie oddająca ten nowy i ważny status dziennikarza: "spiritus flat ubi reporter vult". Artykuł kończy analiza funkcji "anestetycznej", która kryje się za symbolem chochołu oraz chocholego tańca.

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

*Teatro, tempio dell'arte, – o anima, vieni!...
Teatro del popolo, arte, arte polacca!
Lo vogliamo dipingere, lo vogliamo adornare,
La Polonia in tal teatro vogliamo innalzare!*¹

S. WYSPIAŃSKI, *La liberazione*, 1903

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

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

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

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

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

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

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

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

XIX e XX secolo in luce di cambiamenti teatrali in Europa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

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

5] *Ibidem*.

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

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

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

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

Accanto a questa singolare capacità di Wyspiański di far confluire e armonizzare nella sua opera tradizioni differenti e antinomiche, si ravvisa altresì un'unione degli opposti di altro tipo, espressa in simboli-allegorie raffigurati concretamente da personaggi fantastici o da accessori dotati di un'importante funzione scenica. Maria Podraza-Kwiatkowska li definisce come emblemi sentimentali o romantico-trascendentali¹¹. Essi sono tutt'altro che univoci, poiché rimandano a una fitta e complessa rete di significati, tanto che si potrebbe parlare di sincretismo simbolico o, ancor meglio, di polifonia simbolica¹².

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

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

10] *Ibid.*, p. 12.

11] MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2001³, p. 132.

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

IL PURO E L'IMPURO

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

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

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

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

14] *Ibid.*, p. 113.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21] "Piekło czy Niebo dało na mą zgubę ..." (S. WYSPIAŃSKI, *Meleager: tragedia*, Nakładem autora, Kraków 1902², p. 67).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IL CERCHIO MAGICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L’Inferno è menzionato anche dal Poeta: “Vorrei entrare in questo Inferno”⁴⁵, che più avanti dirà:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47] *Ibid.*, p. 213 (“Piekielna mnie dziś gospoda”).

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

49] *Ibid.*, p. 221 (“Oj, tu Diabły, ze samego Piekła”).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IL PROFETA E IL CORNO D’ORO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DEMONI, SANGUE E GLORIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e tutto il dolor, l'ira e il compianto
nel mio sangue scorrono con ardore⁷².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

STRESZCZENIE

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

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

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

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

MARINA FABBRI
Roma

STANISŁAW WYSPIAŃSKI PADRE DELLA RICERCA TEATRALE NOVECENTESCA IN POLONIA

RIFLETTERE sul significato dell'opera di Wyspiański per la cultura novecentesca europea è un'impresa tanto necessaria quanto frustrante almeno da una prospettiva italiana, a causa della scarsa presenza nella nostra editoria sia di traduzioni della sua produzione drammatica, sia di letteratura critica su questo autore che invece è stato determinante per lo sviluppo del teatro non solo polacco del Novecento. Uno sviluppo su cui l'influenza di Wyspiański è ancor più significativa se si prende in considerazione il cosiddetto "teatro di ricerca", ovvero quel teatro che non si è limitato a rappresentare la letteratura drammatica ma ha prodotto una cultura specifica, autonoma, e che ha avuto il suo primo impulso nei primi decenni del XX secolo e la consacrazione universale tra gli anni '60 e gli anni '80. Le mie riflessioni non possono tuttavia ambire ad esaurire per intero un discorso così complesso e variegato, come variegato e complesso è il panorama del teatro di ricerca del secolo appena trascorso. Mi limiterò dunque a riferire di alcuni principi di base che Wyspiański ha trasmesso attraverso le sue opere ma soprattutto i suoi allestimenti scenici, concentrando l'attenzione sul fenomeno teatrale più importante che in Polonia ha raccolto quell'eredità nel decennio immediatamente successivo alla morte del poeta, per poi trasmetterlo alle generazioni seguenti. Mi riferisco alla compagnia di Reduta fondata da Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski

nel 1919, attiva in Polonia con fasi diverse fino allo scoppio della II Guerra Mondiale.

Comincerei subito col dire che dal punto di vista della storia del teatro la figura e l'opera di Wyspiański appaiono segnate da un indubbio dualismo. Da un lato la grande capacità visionaria ed evocativa del suo immaginario, sicuramente determinata dalla natura letteraria, o meglio lirica, della sua arte; dall'altro il suo radicamento nella materia che gli deriva dalla attività di pittore, di artista cioè indissolubilmente legato all'atto fisico e insieme alla materialità dello strumento espressivo, i colori, il vetro, il carbone, la carta, la tela e, perché no, visto che è stato anche uomo di teatro, le tavole del palcoscenico. È certo lo stesso dualismo insito in tutte le opere drammatiche di Wyspiański che fa convivere – per usare una metafora coloristica che piacerebbe a un pittore – il bianco e nero monumentale della Storia con l'orgia dei colori della *szopka* cracoviana; o, se vogliamo, l'astrazione dell'intelletto con la fisicità della carne, la sospensione della recitazione poetica con la frenesia del ballo, e così via. Un dualismo che potrebbe sembrare contraddittorio, ma che invece è il “codice segreto” del teatro: il luogo in cui la parola si vede, si sente, si percepisce con ogni senso.

Il teatro di Wyspiański, è stato detto dalla studiosa Marina Ciccarini¹, è un teatro di attori consapevoli, e non a caso la Ciccarini ha citato Grotowski, perché è grazie anche a quelle esperienze che oggi possiamo rileggere la tradizione dei Romantici in una nuova luce. Un teatro di attori consapevoli di essere artisti e di produrre cultura (cultura da culto, rituale, celebrazione di una condivisione comunitaria a cui necessita la memoria e quindi la Storia).

Agli attori polacchi / Persone che agiscono / Sulla Scena / Lungo la via attraverso / Il labirinto / Chiamato / Teatro / Il cui destino / Allora come adesso / Era ed è / Servire / Come da specchio alla natura / Mostrare / Alla Virtù le sue proprie fattezze / Allo scorno la sua immagine / E alla tempra e alla fisionomia stessa dell'epoca / La loro forma ed impronta².

Nella ben nota dedica che apre lo *Studio su Amleto* e che riporta le parole del protagonista del dramma, è racchiusa in sintesi la visione del teatro secondo Wyspiański, una visione che deriva ampiamente dal clima culturale riformatore della Giovane Polonia, ma che esaminata oggi appare gravida di conseguenze per il futuro del teatro polacco.

1] Mi riferisco all'intervento di MARINA CICCARINI *Riflessioni su 'Studium o Hamlecie' di Wyspiański* letto durante il convegno.

2] “Aktorom polskim / Osobom działającym / Na Scenie / Na drodze przez / Labirynt / Zwany / Teatr / Którego przeznaczeniem / Jak dawniej tak i teraz / Było i jest / Służyć / Niejako za zwierciadło naturze / Pokazywać Cnocie własne jej rysy / Złości żywy jej obraz / A / światu i duchowi wieku / Postać ich i piętno”, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1996, p. 3. Wyspiański cita le parole di Amleto rivolte ad uno degli attori nell'Atto III, scena II; la traduzione italiana qui utilizzata è di Mario Praz, da WILLIAM SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, Sansoni Editore, Firenze 1989, p. 701.

Si inizia con l'individuare per prima la categoria ritenuta centrale nel sistema espressivo teatrale: l'attore. A lui è rivolta la prima attenzione di Wyspiański, non alla letteratura, non alla scenografia, non alla regia (questa ancora un embrione in via di sviluppo all'epoca). E l'attore è una "persona che agisce sulla scena", non rappresenta, non declama o recita, ma "agisce". E lo si vede "sulla strada" che percorre "il labirinto chiamato teatro", in un'idea di movimento continuo e scoperto, non lineare perché il labirinto rimanda alla tortuosità del pensiero, ma anche a un'icona di forte valenza mitica, origine ideale per il teatro. Wyspiański-Amleto ci comunica altresì che il teatro assolve a una funzione precisa: quella cognitiva. È insomma il migliore strumento che l'uomo ha per scrutare la realtà che lo circonda e penetrare il "labirinto" della propria natura, e con ciò infine arrivare a conoscere la propria epoca. Una missione che era stata chiara a Shakespeare, ma che si era persa nella tradizione teatrale dei secoli successivi, e che ora, agli esordi del XX secolo, Wyspiański voleva riprendere.

Dunque l'attore in primo luogo, e la Storia. Sono parole di Amleto, parole dell'attore che fu anche Shakespeare. *Studium o Hamlecie* di Wyspiański non è un trattato teorico sul teatro, ma contiene un'analisi originale e puntuale della scena teatrale al tempo di Shakespeare, cioè l'ambiente "naturale" in cui si esprimeva il genio creativo del grande inglese, un'analisi motivata da una importante intuizione: il drammaturgo Shakespeare non aveva "inventato" le sue opere da solo, ma basandosi su leggende e favole preesistenti, le aveva rielaborate attraverso la sua esperienza di attore e di uomo di palcoscenico, infondendo loro quella vita che le ha rese eterne.

Non accadde mai – scrive Wyspiański in *Studium* – che Shakespeare avesse intenzione di scrivere un dramma che non conoscesse già dalle leggende o dalle novelle, o perfino, e questo succedeva più spesso, direttamente dal teatro, e dunque un dramma la cui storia avrebbe dovuto inventarsi da solo. In un modo o nell'altro, conosceva già prima le vicende raccontate dal dramma. Visse nel teatro e per il teatro; a quel teatro diede la sua arte e il suo talento³.

Di quale teatro parliamo, di quale scena? Wyspiański ci racconta nei particolari l'aspetto della scena del Globe Theatre e in che modo questo potesse aver influito sulla genesi dell'*Amleto*:

L'aspetto della scena infatti è un fattore decisivo nel costruito e nell'architettura del dramma stesso. Cos'altro se non che l'aspetto della scena influiva sullo svolgimento del dramma nel teatro greco? Nient'altro che la scena influì ugualmente sullo svolgi-

3] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, p. 8.

mento del dramma in Shakespeare [...] Ed egli guardava alla costruzione della scena del teatro shakespeariano per decidere dove trasferire un'azione⁴.

Dunque è necessario conoscere la storia del teatro per capire i suoi testi.

Di quali attori parliamo? Nello *Studium o Hamlecie* c'è un appassionato resoconto di Wyspiański delle sue scorribande dietro le quinte di alcune rappresentazioni shakespeariane a Cracovia, di *Macbeth* e *Amleto*, durante le quali il drammaturgo polacco incontra attori del calibro della Modrzejewska e di Zelwerowicz. Sono momenti fotografati con un'impressionante verismo, in cui vediamo gli attori fuori del palcoscenico entrare nei camerini o restare nei corridoi in attesa della prossima scena, chi in religioso silenzio chi invece chiacchierando del più e del meno, con i costumi e con il trucco ma soprattutto con i personaggi di Shakespeare addosso. Wyspiański si stupisce di non riconoscere in loro le star o gli uomini, ma di avere davanti a sé Lady Macbeth a cui egli fa il baciamento, o il becchino di Elsinore. E cosa ne conclude? Che gli attori non sono affatto ridicoli, nonostante il loro trasformismo, anzi, la metamorfosi ne fa degli esseri "incantati", usa proprio il termine *czar*, sotto l'incantesimo del teatro essi non sono umani, almeno per un momento.

Ecco che la carne si tramuta in spirito, e il teatro è anche per Wyspiański "Tragedia, che deve avere inizio da uno Spirito". Come non pensare agli spiriti mickiewicziani che presiedono all'origine del teatro, secondo la famosa Lezione XVI del Corso parigino? Il fantasma di Duncan, come gli spiriti nei *Dziady*, ossessiona e cioè possiede Amleto, così come l'attore è ossessionato dai personaggi che lo possiedono.

Wyspiański capisce, analizzando l'*Amleto*, che in teatro non vince la parola che si ripete uguale a se stessa, illustrata da una scena illusionista, ma la scoperta e la riattualizzazione della partitura scritta nell'opera, che permette di arrivare al momento cruciale della creazione, un momento di elevazione in cui per un attimo si incontra lo Spirito. Solo se è un'esperienza viva essa non si ripete ogni volta, ma si compie, davanti a dei testimoni: gli spettatori.

Questo è anche il genere di dualismo che sta alla base di tutta l'esperienza del Reduta, e perfino della coppia che lo ha fondato, il visionario Mieczysław Limanowski e l'attore "al quadrato" Juliusz Osterwa. E infatti il primo ha il suo nume tutelare in Mickiewicz, il secondo venera Wyspiański, la cui concezione del teatro del resto viene subito presa a modello anche da Eugeniusz Świerczewski, braccio destro di Osterwa al Reduta, quando nel

4) *Ibid.*, p. 184.

1922 redige il programma della compagnia. Confutando l'idea generalizzata che Reduta fosse una versione polacca del teatro d'Arte di Stanislavskij, Świerczewski investe Wyspiański del ruolo di padre del loro teatro:

L'ideale di Wyspiański è un "teatro che annuncia la verità, un teatro tutelato da quelle leggi e da quei principi che guidano la mano di Dio". Wyspiański pensa qui, evidentemente, alla grande poesia romantica, che sola può trasformare le quinte teatrali nel tempio del culto dei grandi misteri dello spirito. In questo pensiero fondamentale sta l'idea di Wyspiański che l'arte dell'attore, che in teatro non può essere unicamente un mezzo ma anche il fine, è aderire alla propria verità, lottare con i propri problemi [...]. La verità del teatro, la verità delle cose create deve diventare qualcosa che appartiene allo spirito dell'attore. E allora si può parlare di creatività nel teatro e di compimento da parte del teatro della vocazione che è la vocazione di tutte le arti: risvegliare nell'uomo tutto ciò che ha di più umano, che parla di quella umanità, che testimonia dell'elemento divino nell'uomo. La verità dell'arte dell'attore assurge qui direttamente a simbolo di sacrificio, ad atto di redenzione, che l'attore raggiunge attraverso l'esperienza vissuta di fronte a loro in quanto testimoni (non spettatori), un'esperienza in tutto e per tutto creativa. Il poeta drammatico, attraverso la verità dello spirito degli attori, raggiunge lo spirito della folla, che diviene un gruppo consapevole di seguaci della Chiesa della Verità. Il poeta, per cui l'immediatezza del rapporto con la Verità è una inevitabile necessità, nella sua posizione verso il teatro ribadisce che il teatro sarà un tempio dell'arte, il luogo del culto della Verità, dunque del Bello finché sarà la mano di Dio a guidarlo⁵.

Dunque, da una parte la centralità dell'attore e del suo "ambiente naturale", cioè la scena, dall'altra la questione etica del teatro: ecco gettate le basi per tutta la futura ricerca teatrale in Polonia. Ed ecco il dualismo: da una parte Wagner e il teatro come sintesi di poesia, musica, danza e pittura, e dall'altra il naturalismo come via per raggiungere la realtà pulsante della vita.

Ma dopo aver centrato l'attenzione sull'attore e sulla sua missione, per Wyspiański è necessario capire che cosa sia il processo creativo. "Shakespeare era un artista come lo erano Holbein, Dürer, Breughel, Teniers, Hals"⁶ – afferma il drammaturgo, e il confronto tra i processi creativi nelle diverse forme di arte diventa un caposaldo della riflessione teorica sul teatro. Anche Limanowski lo farà suo in un famoso testo del 1919, *Sztuka aktora* (L'arte dell'attore), in cui inventa un dialogo tra un pittore e un attore che, partendo da un quadro del giapponese Korin, discutono sull'autonomia creativa dell'arte dell'attore rispetto al testo teatrale. In un passaggio, ci-

5] EUGENIUSZ ŚWIERCZEWSKI, *Reduta*, in "Scena Polska", 3 (11), 1922, p. 3.

6] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 10.

tando proprio il rapporto tra l'attore e l'*Amleto*, Limanowski trasferisce all'attore le qualità di creatore attribuite tradizionalmente al pittore. Dice l'attore:

quello che per voi è la natura, per noi attori può essere il testo di un grande scrittore. Shakespeare, ad esempio, è per noi il mondo, la natura; immedesimandoci in questa natura, la interpretiamo [...]

Se voi pittori avete bisogno della natura, il tramonto del sole, la luna piena, le macchie olivastre sul mare e le bianche creste sulla costa, noi attori abbiamo bisogno allo stesso modo di Shakespeare. Allora ci confondiamo in lui, lo perdiamo e, attraverso l'impersonazione, lo ritroviamo. Shakespeare è per noi il testo Divino. Edmund Kean, il cui Riccardo III Słowacki vide al teatro Covent Garden, o Salvini, che Wyspiański vide a Parigi nel ruolo del nero Otello⁷, usavano la partitura shakespeariana per le proprie creazioni allo stesso modo in cui Korin ha usato la partitura del mare per la sua creazione⁸.

La rivendicazione al teatro di un'autonomia artistica da parte di Wyspiański non fa tuttavia di *Studium* un manuale di concrete soluzioni per i problemi posti dalla decostruzione del vecchio teatro illusionista, ma rimane una imprescindibile visione del teatro, in cui gli spunti analitici anche concreti si fermano però sempre alla metafora, alla proposta di quesiti o di sfide. Raramente Wyspiański mise alla prova concretamente le proprie idee, e quando lo fece vedremo più avanti che non venne capito. Piuttosto suggerì un atteggiamento intellettuale completamente diverso nei confronti del teatro, come sottolinea lo storico Edward Csató, che lo contrappone a Stanislavskij:

In Stanislavskij la teoria serve alla pratica, e la pratica sostiene la teoria. Wyspiański non seppe dire granché dei problemi concreti dell'arte attoriale, i suoi pensieri su questo tema li profuse nell'esperienza lirica e in riflessioni di natura morale⁹.

La visionarietà dello *Studium* riflette quella contenuta anche nei suoi drammi teatrali, scritti in un'epoca in cui non esisteva ancora il teatro che avrebbe potuto realizzare quelle visioni. Quel teatro arriverà soltanto con Reduta, grazie alle intuizioni di Limanowski che per primo seppe cogliere le idee di Wyspiański. È addirittura precedente allo *Studium* la prima recensione teatrale del professor Mieczysław Limanowski, figlio del celebre Bolesław, geologo con la passione del teatro, futuro ideologo di Reduta, sui *Dziady* allestiti dallo stesso Wyspiański al Teatr Miejski di Cracovia il 31 ottobre del

7] Non si sa da quale fonte Limanowski abbia tratto la notizia su Wyspiański e Salvini. LEON PŁOSZEWSKI nel suo saggio *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*, pubblicato su "Pamiętnik Teatralny", 1957, 3/4, pp. 3-4, non riporta una visione parigina di Otello con Salvini da parte di Wyspiański (nota di Zbigniew Osiński in MIECZYŚLAW LIMANOWSKI, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994, p. 145).

8] MIECZYŚLAW LIMANOWSKI, *L'arte dell'attore*, trad. di M. Fabbri, in "Culture Teatrali", 9 (autunno 2003), p. 127.

9] EDWARD CSÁTÓ, *Leon Schiller*, PIW, Warszawa 1968, p. 236.

1901. Bisogna dire che il primo incontro tra i due non fu dei migliori; in quel testo, il co-fondatore di Reduta usò parole di fuoco contro quello che considerava un tradimento dello spirito stesso di Mickiewicz: “Si è semplicemente permessa una *barbarie artistica*” scrive Limanowski, perché Wyspiański aveva tagliato in molte parti il testo di Mickiewicz:

Gli Avi non si possono né tagliare né ridurre – tuona. Lo si può fare con il *Kordian*, il *Faust*, il *Manfred*, volendoli recitare, ma con *Gli Avi* no! Perché qui ogni parola è una cosa viva ed ognuna palpita nella vita di Mickiewicz; non sono parole nate da un attimo, ma da una lunga schiera di anni ... Ogni volta che rileggo *Gli Avi* ho l'impressione che ci vengano aperte nuove finestre, dalle quali si riversa la potenza della luce, una luce che evidenzia colori meravigliosamente armonizzati, che prima non avevamo notato¹⁰.

Limanowski non accetta lo spettacolo fin dalla prima scena, ambientata da Wyspiański in un cimitero invece che nella stanzetta della Fanciulla, con tutti i personaggi, Gustaw, lo Starzec, il Guślarz e il coro, accolti così dal recensore: “Perché un tal minestrone? Perché si è plasmata un'immagine con frammenti pescati qua e là? Quel Gustaw, che va a caccia in un cimitero invece che nel bosco, era semplicemente comico”¹¹.

Nell'analisi delle singole scene Limanowski non ne salva nessuna, non capisce il tentativo innovatore di Wyspiański, e lo condanna come un vero e proprio tradimento:

È un peccato per la buona volontà di Kotarbiński e di Wyspiański, un peccato per gli effetti delle scenografie originali, in alcune parti eccezionali, un peccato per una serata che avrebbe potuto amplificarsi in un grande, sublime giorno della Verità, che invece in questo modo, anche se *Gli Avi* in teatro potranno restare in repertorio forse per lungo tempo, anche se si amplificherà il culto del vate e la sua comprensione, ciò avverrà a prezzo dell'arte. Perché questi *Avi* non erano i veri *Avi* di Mickiewicz¹².

Secondo Limanowski, l'urgenza di rinnovare scenicamente il capolavoro romantico, e in un certo senso di “popolarizzarlo”, semplificandolo mediante la sintesi visiva, aveva fatto perdere di vista a Wyspiański il nucleo misterico del poema. Wyspiański era stato il primo a dare un linguaggio scenico a un'opera mai considerata, prima, come un dramma. Nel 1843 il

10] *Duchowość i maestria. Mieczysław Limanowski. Recenzje teatralne 1901-1940*, oprac. Zbigniew Osiński, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1992, pp. 33-36.

11] *Ibidem*.

12] *Ibidem*. Józef Kotarbiński (1849-1928), attore, regista, direttore di teatro e letterario; nel 1901 era alla direzione del Teatr Miejski di Cracovia e invitò Wyspiański a curare l'allestimento degli *Avi*. Tuttavia era nota la sua incomprensione delle idee teatrali di Wyspiański e la convinzione della irrepresentabilità dei suoi drammi, culminata in un conflitto che spinse il poeta al ritiro delle proprie opere dal repertorio del teatro di Cracovia.

critico Dembowski, sulla rivista “Rok”, affermava che “quella parte in cui ci sono i rituali, il banchetto della Festa dei Morti, è un vera e propria immaginetta e non un’azione, e non un dramma. No, *Gli Avi* non sono un dramma”¹³. È nota, del resto, la natura frammentaria del testo, composto in diversi momenti della vita del poeta, una natura necessariamente a-teatrale, almeno secondo i canoni del teatro dei contemporanei di Mickiewicz. Wyspiański presta il suo immaginario visionario, la sua arte a tutto tondo capace di dominare il mondo della parola e insieme quello dello sguardo e tenta la teatralizzazione del poema. La censura di Limanowski non significa tuttavia un rifiuto della visione wyspiańskiana. In questo 1901 siamo a pochi anni dalla scrittura dello *Studio su Amleto*, in cui è raccolta l’idea base del teatro secondo Wyspiański e di cui si diceva all’inizio: l’attore è il creatore dello spettacolo, è il suo fuoco centrale, e il regista è colui che ispira l’attore nella sua ricerca, nel perseguire l’uniformità dello spettacolo. È importante sottolineare che la generazione dei registi di teatro della Polonia indipendente, cioè tra le due guerre del XX secolo, formata alla scuola della Giovane Polonia, vedeva in Wyspiański il creatore della scena, l’ispiratore di un teatro che si rinnova passando attraverso l’immagine, la scenografia, i costumi, il ripensamento dello spazio, la monumentalità, nella necessità di polverizzare il naturalismo ottocentesco del teatro borghese. L’Arte insomma contro l’imitazione della vita. Ma in questo modo trascurava anche lo spirito autentico della rivoluzione di Wyspiański, quello appunto affidato al testo dello *Studio su Amleto*, in cui il drammaturgo scrive: “Non si può conquistare *Amleto* con nessun costume o scenografia stilizzata, perché non è il costume, la scena o la decorazione che fanno capire *Amleto*, ma il sentimento”¹⁴. In un testo classico come l’*Amleto* era cioè lo svelamento della verità interiore dell’opera l’obiettivo del teatro per Wyspiański, non la sua stilizzazione secondo il gusto contemporaneo. E il motore e insieme veicolo di questo svelamento era l’attore, per cui il regista avrebbe dovuto essere strumento creativo, ausilio, guida attraverso appunto “il labirinto chiamato teatro”. Ma la generazione dei registi tra le due guerre, come Szyfman o Schiller, discendendo le loro idee da Craig e Reinhardt, avrebbe costruito il teatro di regia, in cui “l’attore diventerà soltanto un esecutore, un recitatore, spesso anche invisibile; diventerà ciò che dovrebbe essere: un interprete”¹⁵.

13] Citato da MARIA JANION nel suo saggio *Purpurowy płaszcz Mickiewicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, pp. 121-122.

14] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 96.

15] ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *Dialog o upadku sztuki aktorskiej*, in *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, AIF, Warszawa 1966, p. 361.

Esiste quindi un'eredità di Wyspiański di cui si appropria in Polonia la corrente del teatro di regia, e che si rifà al pittore, allo scenografo, all'artista che Limanowski criticava nella sua recensione degli *Avi* del 1901. Ma esiste un'altra eredità reclamata da Limanowski e Osterwa: quella del teatro con al centro l'attore, che viene celebrato dallo *Studio su Amleto*, e che unita all'esperienza di Stanislavskij farà nascere Reduta, e si trasmetterà alle generazioni del dopoguerra polacco, fino a Grotowski e al teatro di ricerca nostro contemporaneo.

Quattordici anni dopo quella stroncatura, nel 1915 Limanowski non risparmiò le sue critiche neanche al suo futuro compagno Juliusz Osterwa, quando questi mise in scena il dramma di Wyspiański *Le nozze* al Teatr Rozmaitości di Varsavia. Questa volta l'accusa – al contrario di quanto imputato al Wyspiański regista degli *Avi* – è di aver reso naturalista un dramma la cui poetica allegorica e fantasmagorica stava sopra ogni questione estetica. Vale la pena di riportare un frammento della recensione di Limanowski il quale così giustifica la sua stroncatura:

Non scrivo queste parole soltanto per criticare e scoraggiare un giovane attore e regista di talento. Al contrario, vorrei che le mie parole lo provocassero a correggere degli errori fondamentali. *Le nozze* presentate da Osterwa non avrebbero dovuto limitarsi ad un solo giorno. C'è infatti dentro fin troppo lavoro, invenzioni, insomma creatività. Quello che abbiamo visto sulla scena avrebbe dovuto essere una prima prova di montaggio delle *Nozze* in modo classico e duraturo, prove dopo le quali devono seguire ulteriori prove, più mature e più piene. Tutti noi abbiamo davanti strade difficili, per le quali andiamo avanti a fatica. Ritengo che *Le nozze* dovrebbero essere un'azione in cui Osterwa possa brillare pienamente; bisogna soltanto non far conto sull'arte visiva, ma sulla musica. *Le nozze* che lui ha messo in scena devono passare attraverso un'ulteriore prova del fuoco, maturare lentamente a una forma più perfetta, più vicina a ciò che intendeva Wyspiański. Penso anche che il culto che lui [Osterwa] possiede per Wyspiański sarà la chiave che aprirà quello scrigno di sesamo in cui si nasconde il segreto della messa in scena delle *Nozze*. Osterwa ha in sé tutto per risolvere la grande questione¹⁶.

Tra quegli *Avi* e queste *Nozze* c'era stata giusto la pubblicazione dello *Studio su Amleto*, un libro che avrebbe fatto in futuro di Wyspiański un autore di culto per intere generazioni di registi, e che non a caso venne adottato dall'Istituto di Reduta come Bibbia per i suoi allievi. Così Juliusz Osterwa, nel marzo del 1913, scriveva in una lettera da Merano al commediografo Stefan Żeromski: "Wyspiański è scomparso con incalcolabile perdita per il

16] *Ibid.*, p. 112.

Teatro polacco, ma ci ha lasciato, a noi attori e registi, un tesoro incalcolabile, una eterna (non sfruttata) fonte di invenzione e di ideazione artistica, il suo *Studio su Amleto*¹⁷. Invenzioni e idee le cui emozioni erano ancora vive e forti in lui molti anni dopo quando, nel 1928, confessava a un interlocutore che non apprezzava quelle teorie teatrali: “fino ad oggi vivo di quelle emozioni e ne sono felice come fossero figli che vedo crescere”, e che considerava Wyspiański “il maestro dell’Arte in teatro”¹⁸. Infine, nel 1938, Osterwa confermava in un’altra lettera di aver sempre considerato il *Promethidion* di Norwid e lo *Studio su Amleto* “le Sacre Scritture del convento redutiano”¹⁹.

Nel 1960 uno dei più importanti studiosi di teatro polacchi tra le due guerre, Stefan Srebrny, allievo di Zieliński e scomparso nel 1962, specialista di teatro antico ma attento conoscitore dei fenomeni teatrali a lui contemporanei, dedicò un saggio fondamentale a Reduta e al suo rapporto con Wyspiański, saggio poi raccolto nel libro *Teatr grecki i polski*, apparso nel 1984. In tale saggio Srebrny illustra l’ideologia artistica del gruppo di Osterwa e Limanowski e le sue realizzazioni teatrali delle opere di Wyspiański, dichiarando con convinzione che questi furono gli unici allestimenti veramente fedeli allo spirito riformatore di Wyspiański, e additandoli a modello per il futuro teatro polacco. Come racconta infatti Srebrny, l’ideologia artistica di Reduta poggiava su due pilastri essenziali: il primo era l’assunzione del naturalismo come cifra espressiva del “nuovo” attore redutiano, un attore che doveva rinunciare agli effetti speciali della retorica interpretativa in voga nel teatro tra fine Ottocento e inizio Novecento; via tutti gli artifici, la parola e il gesto diventavano specchio del quotidiano, sussurro contro declamazione. L’altro pilastro era il repertorio romantico nazionale, con Mickiewicz, Norwid e Wyspiański in prima fila, e quindi l’aspirazione ad un teatro monumentale, in apparente contrasto con l’imposizione della recitazione naturalistica. In realtà, il naturalismo interpretativo fungeva da esercizio di stile per arrivare al vero nucleo del teatro romantico, ovvero il suo carattere di mistero religioso, la sua tensione metafisica, che una recitazione più intimista e meno declamatoria avrebbe potuto far meglio arrivare allo spettatore.

Su Wyspiański Reduta cominciò a lavorare, secondo quanto riporta Srebrny, solo dopo la chiusura del teatro a Varsavia, nel 1924-25, quando nelle sale del Ridotto rimase soltanto l’Istituto. Il culto di Wyspiański era una delle colonne morali del funzionamento dell’Istituto; la direzione impose lo

17) *Listy Juliusza Osterwy*, oprac. Zbigniew Osiniński, PIW, Warszawa 1968, p. 35.

18) *Ibid.*, p. 99.

19) *Ibid.*, p. 227.

Studio su Amleto come una vera e propria Bibbia per l'attore polacco, esso era oggetto di letture in comune, di analisi e di interpretazioni.

Allo stesso modo, furono due le opere prese in esame più delle altre dal "laboratorio" redutiano: *Le nozze* e *Wyzwolenie* (Liberazione). Entrambe furono lungamente oggetto di prove analitiche a tavolino e poi frammentariamente allestite dagli studenti in più riprese come una sorta di saggio di diploma.

Più compiuto invece il lavoro di Reduta nell'allestimento di *Wyzwolenie* del 1925 ad apertura di stagione, con Juliusz Osterwa nel ruolo di Konrad. Srebrny lo analizza puntualmente nel saggio citato, rilevandone i difetti ma entusiasmandosi soprattutto per la genialità di certe idee, che ne faranno un punto fermo per la storia degli allestimenti wyspiańskiani. Da un lato infatti lo studioso evidenzia come la scelta di Reduta di rappresentare la folla come unita in un solo coro, in cui i singoli personaggi si contraddicono continuamente seguendo ora uno ora un altro discorso di chiunque si avvicindi a pronunciarli, se risulta ancora più cinicamente ironica delle indicazioni già beffarde del poeta, tuttavia si discosta totalmente dall'idea di base di Wyspiański, che era quella di rappresentare una società profondamente divisa, frammentata in gruppi opposti l'uno all'altro e incomunicanti fra loro. Dall'altra parte, invece, Srebrny si entusiasma per la scelta di rappresentare la scena con le Maschere dell'atto secondo, considerandola una vera e propria "vittoria" scenica di Reduta. Fino ad allora quella scena era stata interpretata avvolgendo le Maschere wyspiańskiane in un che di misterioso, ombroso, cercando di illuminarne i volti misticamente, e così perdendo di vista l'obiettivo del poeta, che era quello di attirare l'attenzione dello spettatore su dialoghi altamente simbolici e intellettuali, che invece si perdevano nei complicati giochi di luce scenici. Cosa fece invece Reduta? Trattò questa scena in modo diametralmente opposto: le Maschere erano personaggi non solo totalmente reali, ma vere e proprie persone, come noi, come il pubblico. Per tutta questa parte del secondo atto gli attori recitarono sul proscenio, con alle spalle il sipario calato e la platea illuminata con le mezze luci. Gli attori entrarono dai corridoi laterali al proscenio, che nella sala teatrale di Vilna costruita da Iwo Gall, lo scenografo di Reduta e poi illustre uomo di teatro fin dopo la guerra, si trovava un po' lontano dal palcoscenico vero e proprio, a livello della prima fila di poltrone, senza rampa né buca del suggeritore (quest'ultimo, com'è noto, eliminato per principio da Reduta) e collegata alla platea da dei gradini: su questi gradini si svolse la scena con le Maschere.

Leggiamo la descrizione fattane da Srebrny:

Le Maschere erano persone vestite con comuni abiti di oggi, senza trucco, che sembravano essersi appena alzate dalle poltrone della platea; la discussione tra loro e Konrad sembrava quasi si stesse svolgendo tra gli spettatori lì vicino, e dava l'impressione di una discussione tra loro stessi.

Il secondo atto, che fino ad allora era cosa morta, catturò nella sua corrente la platea, la stimolò a pensare insieme al poeta, la appassionò, la scioccò. [...] Reduta si conquistò così una posizione di imperitura importanza, un punto fermo sulla via della realizzazione di un teatro di Wyspiański stabile e sicuro, che dovrebbe venir conservato per sempre e diventare proprietà comune e permanente del teatro polacco²⁰.

Ecco, l'obbiettivo era proprio questo: realizzare davvero il teatro di Wyspiański, di un autore che aveva scritto dei drammi per un teatro alla sua epoca ancora inesistente, che aveva preannunciato con le sue opere un teatro di là da venire.

L'allestimento delle *Nozze* del 1925 a Vilna, descritto sempre da Srebrny, sembra marcare il punto di inizio di questo percorso verso la realizzazione del teatro di Wyspiański. Anche qui, la partenza è segnata dal predominio del naturalismo in funzione minimalista; per prepararsi all'allestimento i redutiani conducono perfino esperimenti nel loro "laboratorio" recitando i dialoghi del dramma sparpagliati per la sala secondo un disegno simmetrico ma che non rispetta i ruoli dei singoli personaggi, e li pronunciano come frasi quotidiane, con un attore che le sussurra al suo vicino quasi fossero una sottile corda che tesse la trama delle relazioni tra gli attori. Ne parla in un articolo del 1929 Tadeusz Byrski, uno dei partecipanti a quelle prove, e futuro protagonista del teatro polacco del dopoguerra, nonché "ponte" teatrale fra Reduta e Grotowski.

"Bisognava – scrive Byrski – che gli attori pronunciassero ogni frase 'da sé', come fossero frasi proprie e non solo di un autore"²¹. E qui compare subito un problema. Nelle *Nozze* è centrale l'icona della *szopka*, il presepe cracoviano, che sta alla base del primo atto del dramma, con tutta la sua teatralità colorata e meccanica, la sua arte non naturale, ma che la naturalistica Reduta rifiuta, in nome della sua adesione totale alla verità. E così facendo, purtroppo, finisce per rifiutare la magia della forma di Wyspiański, il suo occhio di pittore, l'intrinseca teatralità dei suoi testi.

"Non mi è in alcun modo possibile leggere un dramma – disse una volta Wyspiański a chi gli chiedeva una lettura di suoi versi. – E in generale non immagino una mia opera [...] in un contesto diverso dalla scena, che

20] STEFAN SREBRNY, *Wyspiański w Reducie (1960)*, in *Teatr grecki i polski*, oprac. S. Gąssowski, PIW, Warszawa 1984, p. 656.

21] *Ibid.*, p. 660.

non sia cioè quello spazio chiuso, per una metà all'oscuro e per l'altra illuminato, in cui agiscono gli attori"²².

Ma per fortuna ecco arrivare il secondo atto delle *Nozze*, e il colpo di genio di Reduta che capisce, per prima, cosa siano le *dramatis personae* in questo dramma: il Chochoł e tutta la schiera dei personaggi-fantasma. La scena viene divisa su due piani, uno sul proscenio, con un décor che riproduce l'interno della casa di campagna in scala più grande rispetto al secondo piano, più piccolo e arretrato, sul palcoscenico. I fantasmi-*dramatis personae* ovviamente davanti, nella casa grande, i personaggi umani in quella piccola, più indietro. Le due scene sono identiche nei singoli elementi: la finestra, il baule, l'arredamento, ma sono una l'ingrandimento dell'altra. Agli "umani" spetta dunque una minore attenzione, i veri protagonisti sono le *dramatis personae* che qui hanno trovato una cornice adatta a loro: "sul proscenio maledetto di Reduta si ergevano come giganti"²³.

Per capire chi stia dietro l'invenzione della doppia scena nelle *Nozze* di Reduta basta rileggere la recensione allo spettacolo del 1915 a Varsavia di e con Osterwa, di cui abbiamo parlato prima, in cui Limanowski evidenzia puntualmente le mancanze e le difficoltà di mettere in scena quel testo, scritto pensando a un teatro che ancora non c'era. Dopo aver suggerito che l'idea dei due e addirittura tre piani fosse espressa nel testo stesso di Wyspiański e che bisognasse soltanto metterla in pratica scenicamente, Limanowski si domanda in modo profetico

se potessero esistere delle costruzioni in grado di evidenziare più espressivamente l'importante rapporto tra gli ospiti della festa di nozze e il Chochoł o, come le chiama Wyspiański, le *dramatis personae* – costruzioni in grado di spezzare la piatta scenografia naturalizzante di Wyspiański, e così facendo liberare dall'opera il fondamentale mistero che si compie su due piani²⁴.

E ancora prima, sempre Limanowski aveva affermato:

il teatro ha diritto di cercare altre forme sceniche, di allontanarsi dallo schema di una determinata messa in scena, purché sempre alla suprema condizione di una piena liberazione dello spirito imprigionato sul fondo dell'opera che si sta mettendo in scena²⁵.

Per concludere, vi è un terzo allestimento di Wyspiański realizzato da Reduta che è importante analizzare, anche se solo in superficie, ed è quello dei *Sędziowie* (I giudici), andato in scena a Vilna il 28 novembre 1927, in oc-

22] Cit. *ibidem*.

23] *Ibid.*, p. 663.

24] *Duchowość i maestria*, cit., p.109.

25] *Ibidem*.

casione del ventennale della morte del poeta. Qui Osterwa diede carta bianca al genio scenografico di Iwo Gall, ma soprattutto non seguì le perniciose indicazioni sceniche dello stesso Wyspiański che, in paradossale contrasto con lo spirito antinaturalista di un testo in cui vicende quotidiane di umili personaggi venivano affrontate con l'afflato monumentale della tragedia greca, aveva dato nelle didascalie sceniche indicazioni realistiche fin nel dettaglio. Ecco un caso di dualismo che sfocia in contraddizione. Reduta optò invece per la decontestualizzazione della scena, per un'estetica aderente a suggestioni artistiche del tutto autonome rispetto ai luoghi e agli eventi indicati dal testo, facendo così in modo che il vero cuore tragico del testo battesse a quel ritmo religioso e misterico che Wyspiański gli aveva infuso creandolo, ma che non era stato capace di immaginare proiettato sulla scena di un teatro altrettanto nuovo e altrettanto potente. Il paradosso è che la scelta interpretativa rivoluzionaria di Reduta ricadde su una forma scenica antica, quella del mistero religioso a trittico, con le *mansiones* e la compresenza dei personaggi e dei luoghi, ma esteticamente rielaborato con un minimalismo scenografico che richiamava il Bauhaus. È per questo tramite di "archeologia teatrale" che lo spettacolo diventa, improvvisamente, moderno, e pone le basi per tutta la ricerca teatrale successiva, fino ad arrivare a Jerzy Grotowski, che da Wyspiański allestirà nel 1962 un memorabile *Akropolis* proprio con l'intento di liberare quello spirito conservato nell'opera che predicava Reduta, mentre due anni dopo passerà come una meteora dal Teatro delle 13 File di Opole un grotowskiano *Studium o Hamlecie*²⁶ che nel nome di Wyspiański e del diritto alla fedeltà nel tradimento dei classici sperimenterà un nuovo modo di lavorare con il testo e con gli attori, gettando le fondamenta dei futuri capolavori, *Il Principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris*. Per tornare al concetto iniziale di dualismo, ricorderò che la formula critica che per decenni ha interpretato gli spettacoli di Jerzy Grotowski è stata quella coniata da Jan Błóński di "apoteosi e derisione". Il monumento della Storia e il grottesco della vita reale.

E dunque Reduta ha saputo far sua la lezione di Wyspiański incarnando la sua visione e così consegnandola alle generazioni successive. Ovviamente in questa mia analisi ho preso in considerazione gli elementi di base di questa evoluzione; un'analisi più completa ed esauriente necessiterebbe di

26) Lo *Studio su Amleto* venne messo in scena da Grotowski nel 1964 e tolto dal cartellone per motivi censori dopo soli due mesi. Sugli spettacoli grotowskiani da Wyspiański si vedano le testimonianze di EUGENIO BARBA contenute nel suo bel libro *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia...*, Ubulibri, Milano 2004; nonché i saggi di JAN PAWEŁ GAWLIK, "Akropolis" 1962; ZBIGNIEW OSIŃSKI, "Akropolis" w *Teatrze Laboratorium*; AGNIESZKA WÓJTOWICZ, "I Hamlet został Żydem". „*Studium o Hamlecie*” według Williama Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego, nonché i commenti di Ludwik Flaszen, tutti contenuti nell'ottimo volume a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

un approfondimento dei diversi contesti storico-culturali che hanno presieduto ai fenomeni descritti. La Polonia dei simbolisti di *Młoda Polska* è di certo ben diversa da quella della riconquistata indipendenza del ventennio piłsudskiano, non foss'altro per il fatto che al tempo di Wyspiański la Polonia come Stato non esisteva. Per brevità ho voluto limitarmi all'essenziale, restringendo il campo alla problematica strettamente teatrale, ma sono consapevole che liberare dal rapporto con la Storia qualunque tematica culturale in Polonia, sia essa letteraria, teatrale o più ampiamente artistica, resta sempre un esercizio riduttivo.

Detto questo, concludo con il ribadire che la paternità di Wyspiański nei confronti dell'intera esperienza teatrale di ricerca del Novecento in Polonia mi sembra indubbia, ma per tornare al discorso iniziale del dualismo mi spingerei a considerare anche una maternità di Wyspiański, padre e madre di un teatro di attori che, attraverso un intenso lavoro creativo, fanno rivivere di vita propria i personaggi, siano essi creazioni di un autore o di una tradizione, così come ne parla lo stesso Wyspiański nel suo *Amleto*:

Queste persone o sono nate dalla leggenda e dal romanzo, oppure sono nate dai ricordi degli artisti. Sono divenute vive e sono entrate in possesso di una propria volontà. La loro volontà è tutto. La scena è servita per mostrarli. A questo serve la scena²⁷.

27] S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 9.

STRESZCZENIE

STANISŁAW WYSPIAŃSKI,
OJCIEC POSZUKIWAŃ TEATRALNYCH XX WIEKU W POLSCE

Esej ukazuje znaczenie wpływu Stanisława Wyspiańskiego jako dramaturga i inscenizatora na kształtowanie się teatru polskiego i europejskiego XX wieku: zaznaczyło się to i w sztuce reżyserii, i w grze aktorskiej – to ostatnie zarówno w teatrze zdominowanym przez inscenizatora, jak też w teatrze, w którego centrum znalazł się aktor. Autorka podkreśla rolę zespołu Teatru Reduta, założonego przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego w 1919 roku, najważniejszego z teatrów polskich, który przejął dziedzictwo Wyspiańskiego, a potem przekazał je następnym pokoleniom, szczególnie zespołowi Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Dzięki analizie przedstawień Reduty: Wyzwolenia w 1925, Wesela w 1925 i Sędziów w 1927 roku – wszystkich na scenach Wilna – można prześledzić najważniejsze koncepcje Wyspiańskiego, przejęte przez Redutę: zasadnicze znaczenie aktora w systemie środków wyrazu teatralnego (podniesione i wyłożone przez Wyspiańskiego w Studium o Hamlecie), autonomię języka scenicznego i – przede wszystkim – konieczność odstąpienia procesu twórczego jako celu przedstawienia teatralnego.

LA FINE DI UNA BELLA DECADE:
L'AMICIZIA TRA JAN STANISŁAWSKI
E STANISŁAW WYSPIAŃSKI
NEL CONTESTO DELLE "NOZZE"

TRA COLORO che nel 1907 assistettero ai funerali di Stanisław Wyspiański, nessuno dubitava che si fosse chiuso un ciclo, e che fosse venuto a mancare qualcosa di fondamentale. Quell'anno, cominciato con la sepoltura di Jan Stanisławski nel cimitero di Rakowice, si chiudeva con la processione funebre dietro alla bara di un artista la cui grandezza si misurava con il metro riservato ai vati della nazione. Oggi, a distanza di cento anni, risulta evidente che quei due funerali segnarono la fine di una decade straordinaria per la cultura polacca, i cui episodi più importanti si svolsero nell'arena di Cracovia.

La fine del secolo XIX è un periodo in cui il nome Galizia, denominazione amministrativa della provincia asburgica in cui si trovava Cracovia, viene satiricamente deformato in Golicja ('Nudzija') e Głodomeria ('Galinedia'); uno scherzo che dà forse della regione un'immagine più precisa di quanto non facciano le cifre che qui di seguito vado a riportare. Ecco alcuni indicatori dell'arretratezza della Galizia: c'erano allora 11,5 km di strade su 100 kmq; un abitante di Cracovia su quattro moriva di malattie infettive; il 23% dei neonati moriva nel corso del primo anno di vita; appena il 10% dei poderi aveva una superficie superiore a 5 ettari, che rappresentava il limite per l'autosufficienza economica. I contadini privi di terra non avevano formato un proletariato urbano perché l'industria era ancora in stato embrionale, e

questo aveva prodotto una sovrappopolazione delle campagne. In Galizia due terzi delle scuole popolari avevano una classe unica, contribuendo a mantenere il livello di analfabetismo al 68%¹. Non lontano dal punto in cui passavano i confini dei tre *zabori*, il governo di Vienna aveva posto fortificazioni che cingevano in uno stretto anello la città e i suoi ottantacinquemila abitanti². Dato lo status di fortezza che ne impediva l'espansione, confinata nel ruolo di città di provincia, Cracovia divenne la patria dell'ideologia del trilealismo e un baluardo del conservatorismo sociale e del clericalismo. Chi veniva dal Regno del Congresso sentiva, è vero, un soffio di libertà spirare all'interno delle mura cittadine, ma l'impressione era di breve durata, suscitata per lo più dalla libertà di poter utilizzare la propria lingua, e cessava non appena la libertà di pensiero rivelava i limiti ad essa imposti. Uno stato di cose colto con esattezza da Stanisław Witkiewicz:

In Galizia c'è una libertà assoluta, si può suonare e cantare "La Polonia non è ancora scomparsa", si può parlare della ricostruzione del Paese, si può andare in giro vestiti in kontusz e con la karabela al fianco. Questa libertà deriva dal fatto che nessuno crede che Essa non sia scomparsa, nessuno aspira a ricostruirla, e i kontusz e la karabela sono diventati il segnale etnografico da cui si riconoscono i Polacchi in mezzo a una folla di sudditi leali³.

Qui venne al mondo Stanisław Wyspiański e qui trascorse la propria infanzia. Già negli anni del ginnasio si manifestò il suo talento per le arti figurative, mentre la passione per il teatro era allora solo un passatempo giovanile. Ancor prima di iniziare l'università, Wyspiański frequentava già le lezioni del I Corso di Disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia, dove aveva per compagno un gigante ucraino, più grande di lui, Jan Stanisławski, la cui conoscenza egli avrebbe però approfondito soltanto in seguito. Dopo la maturità Wyspiański si iscrisse alla Facoltà di Storia e Filosofia del-

1] Riporto qui il quadro che della Galizia fornisce TOMASZ WEISS nel suo lavoro *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976. Il lavoro si basa sulle seguenti fonti: FRANCISZEK BUJAK, *Galicia*, H. Altenberg, Lwów 1908; JULIAN MARCHLEWSKI, *Z podróży po Galicji*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952; STANISŁAW SZCZEPANOWSKI, *Nędza Galicji w cyfrach*, Piller i spółka, Lwów 1888; WILHELM FELDMAN, *Stan ekonomiczny Galicji. Cyfry i fakta, zestawione przez ... w roku 1898 w wyniku obliczeń podatku dochodowego*, A. Goldman, Lwów 1900; STEFAN ZALESKI (Światłomir), *Ciemnota Galicji w świetle cyfr i faktów*, Polskie Towarzystwo Nakładowe, Lwów 1906; STEFANIA SEMPOŁOWSKA, *Niedola młodzieży szkolnej galicyjskiej*, Nakładem administracji "Naprzodu", Kraków 1906.

2] Questa cifra, risultante da un censimento eseguito nell'anno 1900, appare la più attendibile, ma ci si può battere anche in altri calcoli: Tadeusz Boy Żeleński nell'introduzione al suo libro di memorie su Cracovia parla di cinquantaseimila abitanti (TADEUSZ BOY ŻELEŃSKI, *O Krakowie*, oprac. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, p. 3), mentre per Sławomir Gowin la popolazione di Cracovia non raggiungeva le quarantamila unità (SŁAWOMIR GOWIN, *Stanisław Wyspiański (1869-1907)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006). Difficile conciliare cifre tanto diverse, considerato che lo status di fortezza, separata dalla città da una zona cuscinetto di fabbricati agricoli, comportava un divieto, scrupolosamente rispettato, di espansione della città, con la conseguente limitazione dello spazio abitativo e l'innalzamento dei prezzi sul mercato immobiliare.

3] MICHAŁ BOBRZYŃSKI, *Z moich pamiętników*, Ossolineum, Wrocław 1958, p. VI, cit. in T. WEISS, *op. cit.*, p. 32.

l'Università Jagellonica e contemporaneamente al II Corso di Disegno, dove ebbe come maestro Jan Matejko. Le qualità mostrate in precedenza furono apprezzate e premiate con la chiamata a collaborare ai lavori di rinnovamento della basilica di Santa Maria, ai quali Wyspiański partecipò non solo come esecutore di progetti altrui, ma anche in qualità di autore di proprie policromie. Tadeusz Stryjeński, il direttore dei lavori, riconoscendo i meriti del giovane artista gli pagò un lauto onorario, con cui Wyspiański poté finanziare il suo primo viaggio attraverso l'Europa.

Wyspiański passò all'estero i quattro anni successivi, formando la propria personalità di artista e venendo a contatto con i più grandi capolavori della cultura. Quando tornò a Cracovia nel 1894, avvertì dolorosamente tutta l'angustia di quella città. Poteva avere l'impressione che la sua vita avesse compiuto un giro e si fosse fermata: lavorava di nuovo sulle impalcature al restauro di chiese⁴, solo che ora mancava il maestro, la figura di riferimento che avrebbe potuto sostenere l'allievo prediletto. Persisteva in compenso il culto di Matejko e della pittura storica, e ciò costituiva un forte ostacolo per le nuove forme e correnti pittoriche ammirate dalla giovane generazione. Wyspiański scriveva in proposito a un amico:

Mi dispiace che tu non sia qui, perché mi potresti aiutare nelle mie attività, giacché io da solo non posso fare nulla; non avendo rapporti, non frequento nessuno e dunque non ho modo di parlare con nessuno, non conoscendo nessuno. Nessun contatto giornalistico o espositivo: nulla, dunque.

Le cose mi vanno male, molto male, e ho paura che ciò abbia conseguenze sulla mia mente e che io ci rimetta la salute a causa di queste contrarietà; perché allora non potrei proprio fare più niente, e ho paura di questo, ho paura che mi restino solo idee irrealizzate e il rimpianto di non aver combinato nulla, mentre avrei potuto fare tante cose e tanto facilmente⁵.

Nei tre anni successivi al suo ritorno, Wyspiański riuscì a dominare lo sconforto e a prendere le distanze dall'atmosfera e dalla visione del mondo imposte dalle élite del tempo. In una lettera del 1897 confidava a un amico: "Devo restare... niente Italia, niente Svizzera, niente di niente, solo il mio paese, dove ho tutto e dove posso trovare tutto"⁶.

4] Tornato da Parigi, Wyspiański fu coinvolto da Władysław Ekielski nel restauro della chiesa dei Francescani. Decisiva per l'incarico era stata la grande stima mostrata da Matejko per il lavoro del suo allievo, ma il giovane artista, non possedendo l'autorevolezza del maestro, divenne presto bersaglio di attacchi da parte della stampa e i suoi progetti furono spesso rifiutati dai committenti per ragioni che dovettero suscitare in lui sentimenti di amarezza e frustrazione.

5] Lettera a Lucjan Rydel del 23 gennaio 1897, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, vol. II, parte 1: *Listy i notatki z podróży*, oprac. Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, p. 426.

6] Lettera a Lucjan Rydel del 1 maggio 1897, *ibid.*, p. 454.

Prendere tale decisione fu tanto più facile in quanto già si vedevano i primi segnali di quei cambiamenti ai quali il giovane artista si stava preparando interiormente, fino al momento in cui ne ebbe la certezza: "Io sono in un periodo di Sturm un Drang e sento che tutto in me si agita e ribolle e che da ciò deve emergere un'arte bella, ampia, aperta, grande! Tuttavia è ancora lontana; lontana, ma in cammino e sarà grande"⁷.

Un segnale di cambiamento fu anche il ridestato interesse di Wyspiański per il teatro; sul suo scrittoio c'erano già le prime versioni di *Meleager* e *Warszawianka* (La Varsoviense), e stava nascendo la prima versione di *Legenda* (Leggenda)⁸.

I cambiamenti subirono un'accelerazione con l'arrivo a Cracovia di Jan Stanisławski, circondato dall'aura di gloria conquistata a Parigi e a Berlino, di cui avevano dato ampi resoconti i giornali galiziani⁹.

Era un uomo enorme, di statura sovranaturale, robusto, panciuto, dal viso largo, ornato da una pelo rossiccio, ondulato e da una folta zazzera arruffata. Lo paragonavano a una stufa, a un elefante o al personaggio letterario di Pantagruel¹⁰.

La sua imponente fisicità¹¹ incuriosiva e non era che il preannuncio di una personalità fuori dal comune. L'essenza della struttura psichica di Stanisławski consisteva nell'incorporare caratteristiche opposte, al punto che si può benissimo parlare di due Stanisławski. Da una parte c'era il professore con le sue straordinarie doti intellettuali e la disinvoltura con cui, nei salotti, discorreva di ogni cosa, dalle cattedrali gotiche all'arte culinaria. Dall'altra c'era lo szlachcic ucraino, espansivo nel mostrare i propri sentimenti, apodittico nei giudizi, che sbuffava e si accendeva in volto quando si innervosiva, incline – in compagnia di soli uomini – alla baldoria e agli scherzi triviali, espressi con un linguaggio da caserma. La logica e la precisione di pensiero che lo avevano portato a conseguire un diploma (con medaglia

7] Lettera a Lucjan Rydel dell'11 luglio 1897, *ibid.*, p. 487.

8] Forse l'accresciuto interesse per l'arte della parola e per il teatro fu l'effetto dei continui insuccessi nel campo delle arti plastiche. Wyspiański soffrì molto per aver perso il concorso per il progetto di sipario del teatro di Cracovia e per il fatto che i suoi pannelli per le vetrate della cattedrale di Leopoli fossero stati rifiutati. Un duro colpo fu anche il rifiuto del suo progetto di restauro della chiesa di S. Croce. La tesi che sostiene che gli insuccessi nelle arti plastiche accelerarono lo sviluppo della sua drammaturgia è sostenuta da molti studiosi della sua opera.

9] È del resto significativo il fatto che il trionfo al Salone del 1890, quando la giuria finì l'incorniciatura delle opere di Stanisławski, che acquisirono popolarità grazie alla vendita di 37 quadri, non si fosse trasformato in un miglioramento del tenore di vita del pittore. Dopo una visita nel suo atelier parigino, l'amico Leon Kowalski nei suoi appunti annotava la povertà dell'artista (LEON KOWALSKI, *Stanisławski*, in *Id.*, *Pędzłem i piórem*, Druk "Czasu", Kraków [s.d.], pp. 172-178). Ciò poteva essere il risultato del desiderio di mantenere la propria indipendenza: Stanisławski rifiutò la proposta di Adolphe Goupil, che era pronto ad assumere un pittore polacco per la propria galleria e le proprie edizioni.

10] TADEUSZ BEDNARSKI, *Krakowskim szlakiem Jana Stanisławskiego*, Secesja, Kraków 2001, p.10.

11] Essa può in parte spiegare la grande quantità di ritratti fatti a Stanisławski dai più illustri pittori dell'epoca: Wyspiański, Axentowicz, Mehoffer, Malczewski, Skotnicki, Sichulski, Niesterow.

d'oro) in matematica all'Istituto Tecnico di San Pietroburgo si manifestarono in seguito anche nella lapidarietà delle sue definizioni e giudizi. In evidente contrasto con ciò stava la sua inclinazione al lirismo, testimoniata dal fatto che i suoi schizzi preparatori contengono versi dettati dall'urgenza del momento. Era anche una natura straordinariamente energica, capace di grande abnegazione quando si trattava di servire il bene comune o più semplicemente di aiutare i propri allievi e amici, da lui spinti a intraprendere innumerevoli iniziative. Prima di tutto però Stanisławski amava il buon cibo, la compagnia e l'ordinaria pigrizia¹².

Un tale personaggio giunse dunque a Cracovia nel 1897 e, per volontà del nuovo rettore Julian Fałat, gli fu affidata la cattedra di paesaggistica presso la Scuola di Belle Arti. Orfana di Jan Matejko, scomparso quattro anni prima, l'istituzione era caduta in una profonda crisi. La mancanza di una persona che conferisse alla scuola la propria impronta individuale dimostrava non solo il carattere mediocre e conservatore dei suoi professori, ma anche l'esaurirsi della visione dell'arte che dominava all'interno delle sue mura. La pittura storica, di cui Matejko, allievo dei maestri di Monaco di Baviera e Vienna, fu in Polonia il rappresentante più illustre, aveva occupato per secoli la posizione più importante nella gerarchia dei generi pittorici. Dato il rimescolamento dei valori verificatosi nella cultura europea durante il secolo XIX, solamente l'autorità dell'anziano maestro aveva potuto arrestare alle porte di Cracovia la marcia trionfale delle nuove correnti artistiche che spodestavano la pittura storica. Ma il nuovo doveva alla fine arrivare, e ad assecondare la sua vittoria fu il successore di Matejko, Julian Fałat, mentre artefici delle sue riforme furono gli artisti chiamati a ricoprire le cattedre di professori: T. Axentowicz, J. Chełmoński, L. Wyczółkowski, J. Malczewski e, infine, Stanisławski.

Tra questi maestri del pennello, ora enumerati tutti d'un fiato, si distinse subito il gigante ucraino, che portò una ventata d'aria fresca nella scuola, nel senso letterale dell'espressione. Fino ad allora nella Scuola di Belle Arti le lezioni si tenevano in laboratori soffocanti, dove gli studenti, accalcati, si esercitavano faticosamente a disegnare il modello, in realtà un calco di gesso. Non è perciò strano che durante il suo primo soggiorno a Cracovia lo studente Stanisławski, accanto ai "molto bene" per l'assiduità e i progressi, ottenesse solo "sufficiente" e "bene" per i risultati del suo lavoro. Adesso da professore poteva ormai imporre il proprio metodo di lavoro¹³, prima por-

12] Mehoffer sostiene che sia questo il motivo per cui i quadri di Stanisławski hanno dimensioni miniaturizzate: voleva finire il lavoro in fretta per poi andare in trattoria.

13] Metodo sostenuto del resto già durante gli anni studenteschi, in cui erano frequenti i diverbi con il professor Łuszczakiewicz, in seguito professore anche di Wyspiański. MARIAN WAWRZENIECKI, *Sylwetki artystyczne. Jan Stanisławski. (kartka z pamiętnika)*, in "Przegląd Tygodniowy", 36 (1897), 23 VIII (4 IX), p. 407.

tando i giovani pittori ai giardini pubblici, al giardino botanico, in riva alla Vistola, e successivamente anche più lontano, a Porąbka Uszewska e a Zakopane. La personalità del professore lasciò un segno molto profondo sulle menti degli allievi; egli fu forse l'unico pittore di quella generazione di cui si possa dire che creò una propria scuola.

È importante a questo punto segnalare che come pittore Jan Stanisławski stimava enormemente Wyspiański, al punto che l'opera del più giovane collega influì sull'ampliamento dei suoi orizzonti creativi¹⁴, specialmente per quanto riguarda la tipografia e la decorazione teatrale. Dall'altro lato l'intercessione del collega più anziano aprì a Wyspiański le porte dell'accademia: nel 1902 divenne professore, ottenendo la cattedra di decorazione. Il periodo, purtroppo breve, trascorso dall'autore delle *Nozze* all'interno delle mura dell'Accademia di Belle Arti fornì comunque un ricco contributo alla riflessione e alla formazione dello stile nazionale polacco, lontano dal puro folclorismo, ma anche libero nei confronti dei dettami dell'Art Nouveau. Ma soprattutto Wyspiański ebbe il merito di cancellare le barriere tra l'arte applicata, decorativa e la grande arte, l'unica che egli concepiva e le cui idee inculcava ai propri studenti¹⁵.

Non fu però tra le mura della scuola che la personalità e l'energia del nuovo arrivato dall'Ucraina agirono sui destini dell'autore delle *Nozze*, quanto piuttosto all'interno dell'Associazione degli Artisti Polacchi "Sztuka", nata da un'iniziativa di Stanisławski, da lui progettata al tempo delle dispute parigine con il paesaggista Chełmoński¹⁶ e infine realizzata in seguito alla partecipazione alla mostra dell'Associazione degli Amici delle Belle Arti, che ebbe luogo a Cracovia il 27 maggio 1897. In questa mostra gli artisti giunti da poco in città ottennero uno spazio a parte in cui esporre i propri lavori, facendo così sentire l'esigenza di elevare il livello delle mostre organizzate sotto il colle del Wawel. Il successo spinse gli organizzatori a fondare una propria associazione, che divenne realtà il 27 ottobre di quello stesso decisivo anno. Stanisławski, *spiritus movens* dell'intera impresa e vicepresidente dell'Associazione¹⁷, era forse l'unica persona in grado di unire, e poi in modo autorevole comporre e risolvere, le controversie che nascevano quasi naturalmente in un gruppo composto da forti individualità. Di non mino-

14] TADEUSZ DOBROWOLSKI, *Malarstwo Jana Stanisławskiego*, in "Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką", VIII, (1957), 3-4 (31-32), pp. 123-149.

15] Sul ruolo avuto da Wyspiański nella formazione dello stile nazionale vd. ELŻBIETA SKIEROWSKA, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1958.

16] URSZULA KOZAKOWSKA-ZAUCHA, *Jan Stanisławski*, BOSZ, Kraków 2006, p. 13.

17] Ricoprì questo ruolo insieme a Leon Wyczółkowski; presidente fu eletto Chełmoński, mentre Wyspiański e Mehoffer ricoprivano il ruolo di segretari dell'Associazione.

re importanza era anche il contributo organizzativo e artistico di Stanisławski, grazie al quale “Sztuka” ottenne una rinomanza europea. Tra i più grandi successi dell’Associazione bisogna citare l’esposizione al Palazzo della Secessione viennese nel 1902 e nel 1906 e la mostra di Monaco di Baviera nel 1905. In 25 anni di attività l’Associazione espose 56 volte in patria e 34 all’estero¹⁸, ricordando ai polacchi l’importanza dell’arte e tenendo alto in Europa il nome di un paese sottomesso e diviso.

Partecipare alle mostre organizzate da “Sztuka” significava per Wyspiański evadere dall’angustia della piccola città e poter mostrare la propria opera a un pubblico più vasto. La nascente impresa fu da lui salutata con entusiasmo:

Ho già un miliardo d’idee per il prossimo anno, progetti di cui ho già parlato con Stanisławski, con Axentowicz. Ci vediamo spesso, andiamo d’accordo e sento di avere intorno delle persone oneste, degli artisti che mi capiscono, sono motivato dieci volte più del solito e il prossimo anno voglio mostrare loro di che cosa sono capace e che cosa riesco a realizzare nel corso di un anno¹⁹.

Tra i lavori eseguiti come artista dell’Associazione, grandi successi personali furono il progetto della Sala di Ricreazione nella quale fu ospitata nel 1905 la mostra per il 50° anniversario dell’Associazione degli Amici delle Belle Arti di Cracovia e dove anche gli artisti di “Sztuka” esposero i propri quadri, e il favore che i suoi lavori incontravano nelle mostre organizzate all’estero. Nel 1906 Wyspiański fu anche nominato presidente, ma le sue condizioni di salute in via di peggioramento non gli permisero di ricoprire la carica.

Le nuove correnti artistiche trovarono un potente alleato nelle moderne riviste d’arte. Sebbene pubblicazioni come “Tygodnik Literacki” e “Kłosa”, fondate alla metà del XIX secolo, prestassero molta attenzione all’aspetto grafico dei propri numeri, furono solo il progresso tecnico e, più di tutto, il nuovo modo di intendere l’idea stessa di rivista letterario-artistica a far sì che nascessero riviste come la cracoviana “Życie” e la varsaviana “Chimera”, i cui redattori avevano fatto apprendistato in “Kłosa”. L’esperienza lì accumulata fu utile a Wyspiański quando si trovò a collaborare con Stanisław Przybyszewski nell’impostazione grafica di “Życie”. A dispetto del titolo generico, era questo un periodico altamente specializzato, anche nella grafica e nel disegno, discipline che fino ad allora non erano considerate autonome. Sulle pagine di “Życie” cessò il dominio degli ornamenti tipografici di fabbrica e la divisione delle pagine in due colonne che riempivano al massimo

18] TADEUSZ ŻUK-SKARSZEWSKI, *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”*, in *Sztuka 1897-1922*, H. Altenberg i Gubrynowicz i syn, Lwów 1922, pp. 1-12.

19] Lettera a Lucjan Rydel del 2-7 giugno 1897, in S. WYSPIAŃSKI, *Listy Stanisława Wyspiańskiego*, cit., p. 472.

lo spazio stampabile. Sotto la supervisione di Wyspiański esse furono rimpiazzate da una composizione della pagina basata sul contrasto tra l'area di stampa e il campo bianco, mentre l'impostazione delle colonne fu arricchita da un sistema asimmetrico e da linee di delimitazione supplementari. Wyspiański curava la varietà dei caratteri tipografici e teneva alla presenza di riproduzioni di opere di artisti stranieri. Il livello artistico che la rivista raggiunse poteva essere comparato in Europa con quello della tedesca "Jugend" o della britannica "The Studio". Il confronto con le proposte anglosassoni, molto importanti dal punto di vista della concezione del libro d'arte, va a vantaggio dell'artista polacco, che riuscì a uscire dagli schemi compositivi medievali, disciplinati e chiusi²⁰, adottati dai preraffaelliti, e al tempo stesso a evitare l'eccesso decorativo, arrivando a modelli incomparabili di armonia compositiva.

Tra le decorazioni eseguite personalmente da Wyspiański per le esigenze della rivista un ruolo particolare avevano i motivi floreali, a causa dei quali il suo stile è definito come la corrente floreale della Secessione²¹, sebbene la definizione fosse invisibile all'artista e non gli restituisca i dovuti meriti per la creazione di uno stile originale della decorazione polacca. Per l'opera prestata in questo campo l'Associazione dell'Arte Applicata Polacca nel 1905 conferì a Wyspiański la medaglia d'argento, con la motivazione che la tipografia contemporanea polacca si avviava sui binari della vera arte²².

Jan Stanisławski pubblicò su "Życie" solo qualche illustrazione: il numero 32 del 1898 conteneva alcuni suoi fregi, insieme a *Pioppi sull'acqua*, intitolato per l'occasione *Tempesta*. In misura molto maggiore egli diede il suo contributo creativo al varsaviano "Chimera", e fu un contributo originale:

Nel caso della maggior parte dei grafici di "Chimera" è percepibile l'influenza dell'arte della miniatura dell'Europa occidentale, soprattutto tedesca e austriaca, mentre Stanisławski, anche come pittore, è una personalità ostinata, che resiste all'appartenenza all'una o all'altra corrente o scuola e si tiene in disparte sia dal punto di vista stilistico che tecnico²³.

Tra le opere d'eccezione bisogna segnalare il ciclo di illustrazioni per *Powieść o Wałgierzu Udałym* (Romanzo del Prode Gualtiero) di Stefan Żeromski e la serie di litografie multicolori sulla base di proprie opere pittoriche, la cui realizzazione costituì una novità dal punto di vista tecnico. Ancora

20] J. GOWIN, *op. cit.*, p. 67.

21] KATARZYNA KULPIŃSKA, *Sztuka graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, DiG, Warszawa 2005, p. 178.

22] *Ibidem*.

23] JEANNINE ŁUCZAK-WILD, *Die Zeitschrift „Chimera” und die Literatur des polnischen Modernismus*, Luzern, Frankfurt a. Mein 1969, p. 168. Cit. in K. KULPIŃSKA, *op. cit.*, p. 191.

una volta Stanisławski provò a prendersi cura delle sorti del suo più giovane collega, ma stavolta invano, dal momento che, nonostante la raccomandazione, Przesmycki non propose a Wyspiański una collaborazione stabile, anche se pubblicò alcune decorazioni dell'artista cracoviano²⁴.

Dopo la chiusura della rivista, nessuna questione di interesse pubblico era più vicina alle ambizioni artistiche di Wyspiański che il restauro del Wawel. Nel 1880 il Sejm della Galizia donò il castello del Wawel a Francesco Giuseppe, e ciò permise un cambiamento del suo status in direzione di un maggiore uso di tipo civile. Sebbene ancora vi stazionasse la guarnigione austriaca, divenne possibile studiare l'architettura e le opere d'arte che si trovavano nel castello e si aprì il campo all'attività di restauro della cattedrale. I lavori iniziarono nel 1895 e durarono fino alla Pasqua del 1901. Un avvenimento non meno importante del fatto che la cattedrale fosse di nuovo accessibile agli abitanti della città fu, il 17 agosto 1905, il trasferimento della guarnigione, che lasciò campo libero ai restauratori del castello, in seno ai quali si giunse però a una controversia su quale forma di restauro adottare. I sostenitori della purezza stilistica del monumento, che miravano a togliere gli strati architettonici aggiunti a posteriori, alla fine ebbero la meglio sugli amanti delle reliquie nazionali, che apprezzavano la molteplicità di stili del complesso fortificato. La ricostruzione, realizzata secondo quest'idea, è durata fino agli anni Cinquanta del secolo XX.

A dispetto delle sue migliori intenzioni, la partecipazione di Wyspiański ai lavori di restauro fu rifiutata, e per lui fu davvero un brutto colpo. Insieme a W. Ekielski, con cui aveva già lavorato nella chiesa dei Francescani, Wyspiański aveva progettato il piano di restauro del castello. Il piano ebbe la stessa sorte delle vetrate per il Wawel che nel 1900 Wyspiański aveva realizzato per conto proprio. Esse avevano ottenuto un consenso sincero alla mostra della secessione viennese, tuttavia erano state giudicate dal vescovo Puzyna come "indegne dell'eternità". Quando nel 1903 fu creato il Comitato di Restauro del Wawel, Wyspiański non figurò tra i membri e dunque l'autore di *Akropolis* poté avere un ruolo nei progressi e nella forma del restauro solo tramite Stanisławski, che vi entrò nel 1905, consultandosi spesso con il più giovane collega circa le decisioni del Comitato²⁵.

Importante quanto il restauro del Wawel era a quel tempo la riforma del teatro. Uno dei temi centrali era la battaglia per una nuova concezione del-

24] Informazioni sull'intercessione di Stanisławski sono contenute nelle sue lettere a Przesmycki che si trovano nell'archivio di "Chimera", pubblicate da WIEŚLAW JUSZCZAK nella monografia *Jan Stanisławski*, Ruch, Warszawa 1972, pp. 16 e 18.

25] Una delle *szopki* cracoviane del cabaret Zielony Balonik era dedicata alla questione del restauro del Wawel. Un progetto di restauro del castello attribuito a Stanisławski era talmente piccolo da entrare sul coperchio di una scatola di fiammiferi, cfr. TOMASZ WEISS, *op. cit.*

lo spazio scenico e dei costumi. Fino al 1892 il teatro di Cracovia fu diretto da Tadeusz Pawlikowski, seguace dei principi del naturalismo storico, a cui era improntato peraltro il repertorio che allora dominava le scene. La preparazione della scenografia assorbiva allora enormi somme, derivanti dai costi delle ricerche storiche ed etnografiche e di altre esigenze di autenticità, come ad esempio la necessità di ordinare un indispensabile pasto al ristorante per una scena in cui si pranzava, oppure far portare in inverno dall'Italia dei piselli per una scena in cui si sgusciavano i piselli. Gli spettatori stavano dunque come di fronte alla vetrina di un museo, poco funzionale e armoniosa. Si trattava di una convenzione teatrale, non drammaturgica, giacché non era scritta nei testi delle opere che venivano messe in scena. Tracce di questo tipo di consuetudine erano presenti nella rappresentazione degli *Avi*, di cui Wyspiański preparò la scenografia nel 1901. I suoi drammi invece, a cominciare da *Warszawianka*, si distinguevano per la marcata prevalenza della parola sui costumi e sulla decorazione. Era importante che questi ultimi fossero adeguati allo sfondo e che fossero evidenziati dal gioco delle luci; a mo' di esempio si può prendere il progetto di messa in scena di *Bolesław Śmiały* (Boleslao l'Ardito). I postulati riguardanti lo spazio teatrale occupavano un posto importante nel programma di Wyspiański al tempo in cui egli aspirava alla direzione del teatro, nondimeno essi furono realizzati solo da Karol Frycz e sviluppati coerentemente in una matura scenografia simbolista da Franciszek Siedlecki.

Proprio in teatro erano destinate a incrociarsi ancora una volta le strade di Wyspiański e di Stanisławski. Quest'ultimo era un assiduo frequentatore di teatri, e non di rado una sua frase espressa dopo una prima dava il là a successive recensioni²⁶. Il pittore era solito esprimere le sue osservazioni non solo nel foyer, ma anche durante la rappresentazione, in un sussurro. Adam Grzymała-Siedlecki ricorda una situazione che può destare interesse, giacché riguarda le *Nozze*:

Dopo la prima delle *Nozze* ci fu una discussione sulla Siemaszkowa, che interpretava il ruolo della Sposa. "Sì – osserva per inciso il Nostro con la sua solita perfidia – ha recitato benissimo, non c'è che dire; benissimo, solo che dopo la prima notte di nozze lo sposo potrà constatare che questa sposa nel migliore dei casi... è una vedova" – questa fu il suo giudizio su un'attrice dalle notevoli qualità drammatiche, ma a cui mancava quella freschezza giovanile che il ruolo esige²⁷.

26] "Jan Stanisławski nutriva Cracovia con la sua originale saggezza. Senza di lui non si scriveva critica teatrale, senza di lui non si osava stampare la critica di una mostra di quadri" – scrisse dopo la morte il suo amico W. WEISS (*Szkicownik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, p. 21).

27] ADAM GRZYMAŁA – SIEDLECKI, *Ataman*, in ID., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1965³, p. 193.

Nonostante la perfida arguzia di simili osservazioni, gli attori apprezzavano l'interesse di Stanisławski per il teatro, e i suoi sentimenti appassionati nei confronti di chi calcava le scene erano corrisposti; sulla sua tomba alcuni attori deposero una corona con un nastro su cui era scritto: "A un vero amico del teatro". Stanisławski prese anche parte personalmente alla preparazione della scenografia per la prima messa in scena della *Non-divina commedia*, per la quale progettò anche i costumi. Di sua concezione furono anche le decorazioni per *Uczta Herodiady* (Il banchetto di Erodiade) di Jan Kaspro-wicz. Nonostante la benevolenza della critica, il paesaggista si accorse tut-tavia che il suo talento non si realizzava in pieno nell'ambito del teatro.

Al termine degli spettacoli, la compagnia di scapigliati si recava spesso in qualche locale, dove si accendevano dibattiti che duravano spesso tutta la notte. Proprio accanto al teatro si trovava la pasticceria Turliniski, che gli ar-tisti avevano scelto come luogo di ritrovo, e il cui proprietario era così ben disposto da aprire per loro una saletta al primo piano, che essi ribattezza-rono Pavone. Era il regno di Przybyszewski e Stanisławski, le sue pareti era-no adorne delle opere dei frequentatori, tra cui il ritratto di Stanisławski nel-le vesti di Giove dipinto da Włodzimierz Tetmajer. Wyspiański vi pose ac-canto la *Diavolessa* e una serie di caricature. Pare che Stanisławski ritenes-se quella tela un obbrobrio e di certo non si risentì quando Turliniski fece bancarotta e la portò con sé a Leopoli, insieme ai ritratti dipinti a pastello dall'autore delle *Nozze*. Gli artisti invece si trasferirono alla pasticceria di Jan Michalik, in cui nacque il cabaret Zielony Balonik (Il palloncino verde).

Il modo in cui i due artisti manifestavano la loro presenza in quei locali era completamente diverso. L'espansivo Stanisławski, che amava le bevute e il buon cibo e la cui imponenza incuteva rispetto, era l'anima della compagnia, la sua voce tonante si sentiva in tutta la sala e alcune delle sue pro-dezze sono diventate leggendarie²⁸. Prendeva parte volentieri anche agli scherzi organizzati ai suoi danni dagli amici del Zielony Balonik; alle pare-ti facevano bella mostra di sé le caricature che sbeffeggiavano la sua corpu-lenza e il suo despotismo; aveva una sua marionetta nella *szopka* cracovia-na e persino quando era malato invitava a casa la compagnia del caffè per

28] Tadeusz Boy Țeleński ricorda: "Alcuni giovani allievi dicevano al loro professore Stanisławski cose pesantissime, e questo gli provocava un piacere perverso. Perché forse la segreta sofferenza di Stanisławski consisteva nel fatto di non trovare mai chi lo contrastava, tutti avevano paura di lui. Qui inghiottiva insulti, accuse, offese, quasi godendone. E in generale nessuno riusciva a godere dell'atmosfera del 'Balonik' tanto quanto Stanisławski. In un momento di estasi diede espressione a tale stato d'animo con questa esclamazione, ripetuta più volte: "E allora! Neanche l'imperatore Francesco Giuseppe si diverte così!". In effetti, questo è certo, Francesco Giuseppe non si sarebbe divertito così... Ricordo una scena, qualcuno seduto al piano – non so più se Lulek Schiller o Noskowski – intona la Varsaviana. Tutta la sala canta in coro, e l'enorme Stanisławski, la mazza in pugno, gli occhi iniettati di sangue, comanda la conquista di Olszynka" (TADEUSZ BOY ȚELEŃSKI, *O Krakowie*, cit., p. 119).

cantare il programma più recente. Wyspiański invece se ne stava seduto in un angolo, non toccava quasi il bicchiere, non discuteva. Soprattutto disegnava i ritratti dei compagni.

Luogo d'incontro dei due pittori erano anche le case private: Kotarbiński, Maciejowski, Hoesick, Michałowski, Jasiński, Przybyszewski. Wyspiański si sentiva più a suo agio qui che nei locali rumorosi. Una menzione particolare merita la casa del dottor Pareński, la prima casa borghese di Cracovia che aprì le porte agli artisti e lanciò la moda di decorare le pareti con le loro opere, creando una congiuntura favorevole per i quadri dei giovani pittori. In questa casa di via Wielopole 4 Stanisław Wyspiański lesse per la prima volta pubblicamente le *Nozze*. Tra gli ospiti estremamente selezionati non mancava Stanisławski, che del resto aveva già sparso la voce che "Wyspiański scrive una qualche rappresentazione sulle nozze di Rydel"²⁹. Sebbene dopo la prima molti ospiti del salotto si fossero risentiti perché il drammaturgo aveva dato i loro tratti ai suoi personaggi, Wyspiański restò un ospite gradito, poiché la padrona di casa non gli portava rancore per come le figlie erano state raffigurate nel dramma.

L'elenco dei luoghi di incontro dei due artisti permette di capire l'allusione contenuta nel dramma letto in casa dei Pareński, nella scena diciassettesima del terzo atto:

io voglio un boschetto quieto
 un mite e aulente frutteto
 per me rifioriranno i meli
 le bugie dai piumosi ombrelli
 spunterà l'erba verdolina,
 vicino a me la mia sposina;
 ed avrò il mio angoletto
 piccino come un quadretto
 di Stanisławski, coi cardi
 e i meli illuminati
 sotto i raggi delle estati...
 voglio la pace e il silenzio, io,
 e se dev'esserci un brusio
 sia quello delle mosche e delle api³⁰.

Leggere le *Nozze* come un dramma di cui è essenziale conoscere il sostrato reale che ha ispirato trame, avvenimenti e personaggi drammatici non

29] ALINA ŚWIDERSKA, *Trwa, choć przeminęło*, in EAD., *Kopiec wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, p. 199.

30] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, trad. it. Silvano De Fanti, CSEO, Bologna 1983, p. 351.

esaurisce però tutte le possibilità di interpretazione delle parole dello Sposo. Oltre all'allusione a un ambiente concreto, esse contengono il rinvio a un altro elemento del mondo dell'arte: per decifrarne il significato è necessario dare un'occhiata all'opera pittorica di Jan Stanisławski. Gli studi che egli compì prima a Varsavia, sotto la direzione di W. Gerson, poi nella scuola cracoviana di Matejko e nella bottega parigina di Carlous Duron, non furono determinanti per la concezione dell'arte che egli voleva mettere in pratica, anche se certamente allargarono i suoi orizzonti e arricchirono la sua abilità tecnica. Nemmeno gli anni parigini furono in grado di cambiare le cose:

Parigi non rivoluzionò gli interessi di Stanisławski, casomai li rafforzò, gli permise di liberarsi dell'accademismo e lo confermò nelle sue ricerche pittoriche paesaggistiche, che lì si basavano sulle teorie impressioniste³¹.

Naturalmente la sua opera attraversò fasi diverse; per ciò che concerne la tecnica pittorica gli anni 1883-1887 sono un periodo in cui egli soggiace a un ingenuo, quasi documentaristico realismo. A Parigi Stanisławski inizia a dipingere con tratto leggero e delicato tramite l'utilizzo di lunghi, ma pacati colpi di pennello, che due anni prima dell'arrivo a Cracovia assumono una fattura quasi puntillistica. Come professore dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia inizia a sperimentare con spessi colori ad olio, dipinge in modo ampio e sintetico, ricorrendo a macchie opache di colore. Al contempo la sua arte conosce un'evoluzione che dallo studio del dettaglio, passando per un certo sentimentalismo, lo porta verso composizioni dal significato metafisico, che Zenon Przesmycki descrisse come un'elevazione del quadro pittorico a uno stadio in cui le nuvole hanno il dominio sulla terra³². Wiesław Juszczyk interpreta l'ultima fase dell'opera del paesaggista alla luce del simbolismo, inteso come un tipo di arte lontana dall'allegorismo e dalla narrazione, caratterizzata da una particolare capacità di rompere le barriere tra uomo e natura. Secondo questa concezione il simbolista è colui che scorge la base comune di entrambe le sfere dell'esistenza e ciò lo conduce a un monismo che consiste nel rinchiudersi in se stessi, in una mutua penetrazione tra microcosmo e macrocosmo. Nel caso di Stanisławski ciò non è accompagnato né dalla soggettivizzazione dell'oggetto tipica delle tendenze espressionistiche, né dal desiderio impressionistico di cogliere fenomeni fuggevoli, ai quali egli preferiva conferire una dimensione assoluta e un'autonoma capacità di durata.

31] U. KOZŁOWSKA – ZAUCHA, *op. cit.*, p. 9.

32] ZENON PRZESMYCKI, *Jan Stanisławski. Nekrolog*, in "Chimera", vol. 10, 1907, pp. 589-592.

I contemporanei non apprezzarono subito il talento di cui era dotato l'artista venuto dall'Ucraina. Solo nel 1894 il quadro *Sera* si guadagnò il favore della critica. Un segno di riconoscimento su scala internazionale fu nel 1897 la sua ammissione nel novero dei membri della Secessione viennese e il gran numero di recensioni positive delle mostre dell'Associazione degli Artisti Polacchi "Sztuka" a cui egli aveva preso parte. Nei suoi quadri si osservava in particolare il marchio del lirismo e della musicalità. Furono definiti "poemi del paesaggio polacco", "canto potente sulla nostra terra"³³, "un vero poema sulla natura"³⁴, "quadri come accordi musicali"³⁵. Qualche citazione più estesa darà conto della coscienza critica di quegli anni meglio di qualunque sintesi stringata:

Per Stanisławski la natura stessa era già una composizione, non la base per una composizione; come ringraziandolo per questa fede, la natura parlava a Stanisławski con maggiore – si direbbe – sincerità che ad altri. Ciò che gli altri intuivano appena circa l'essenza della natura, a Stanisławski essa lo rivelava spontaneamente, come nell'ora della confessione. Ecco perché le nature degli altri paesaggisti sono decorative, mentre la relazione poetica di Stanisławski è più esatta, più vicina a quell'essenza³⁶.

Perché Stanisławski era un poeta del paesaggio, un cantore ispirato, la cui anima, alla vista dei miracoli della natura, rideva in un felice rapimento e di nuovo si immergeva in una malinconica meditazione e nell'abbandono, mentre la mano, ubbidiente ai moti dell'animo, cantava un inno sublime con colori splendidi, armonizzati in una gamma armonica dal ritmo melodioso, quasi musicale³⁷.

La sintesi, del resto, è il complesso dell'opera di Stanisławski: incredibile a dirsi, intere schiere di quadretti dalle modeste dimensioni, talvolta apparentemente solo annotazioni di alcuni dettagli, o momenti, lasciano nell'animo dello spettatore non il ricordo di singole impressioni, ma una sorta di visione omogenea, della steppa impervia, o di un mare di luce o di un grande crepuscolo che come in un'apparizione tutto abbraccia. Questo testimonia il talento di Stanisławski per ciò che si può solo definire come simbolismo, il talento cioè di racchiudere in un singolo particolare la percezione dell'intera natura³⁸.

33] FRANCISZEK KLEIN, *Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, in *Sztuka 1897-1922*, cit., p. IV.

34] JAN KLECZEWSKI, *Sztuka polska, Malarstwo*, pod kierownictwem F. Jasińskiego i A. Łada-Cybulskiego, Lwów [1903-1904] tav. 6, cit. in *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, wybór i przedmowa Wiesław Juszcak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1976, p. 190.

35] MARIAN OLSZEWSKI, *Jan Stanisławski. Odczyt*, nakładem "Naszego Kraju", Lwów 1908. Cit. secondo *Teksty o malarzach*, cit., p. 205.

36] A. GRZYMAŁA SIEDLECKI, *Wystawa prac uczniów Prof. Jana Stanisławskiego*, in *Jan Stanisławski. Wystawa pośmiertna*, Kraków 1907.

37] T. ŻUK-SKARSZEWSKI, *Jan Stanisławski*, in "Sztuki Piękne", I (1924-25), p. 100.

38] Z. PRZESMYCKI, *Sztuki plastyczne (Salon Krywulta)*, in "Chimera", vol. I (1901), pp. 166-167.

È questa l'opinione di Zenon Przesmycki, autore delle prime interpretazioni complessive dell'opera di Jan Stanisławski, su cui si basano ancora gli odierni giudizi.

Richiamare le linee generali in cui veniva interpretata l'opera di Jan Stanisławski è qui essenziale, poiché nelle *Nozze* l'accenno ai suoi quadri è visto come una chiave in grado di spiegare molte cose. Si tratterebbe qui di un certo tipo di visione del mondo e dell'esistenza, che ha i caratteri della stilizzazione idilliaca e al contempo oltrepassa quella convenzione, se non altro attraverso il rilievo dato al ruolo della quiete e del silenzio come principali attributi di un'agognata condizione esistenziale, che devono essere visti nella prospettiva dell'atmosfera di stasi e di mortale torpore dell'animo che caratterizza il drammatico finale.

Allo stesso tempo il pronome personale "io" porta l'intera narrazione nella sfera psichica del personaggio, che è del resto una maniera cauta di affrontare la questione, in qualche modo suggerita dall'interpretazione dei quadri di Stanisławski, poiché si potrebbe dimostrare che questo è un nuovo ingresso nel regno della fantasia, dell'illusione, che ha tanto atterrito lo Sposo durante la notte fatale.

L'allusione ai quadri del professore cracoviano è parte del dialogo tra i due artisti, lo scontro di due visioni esistenziali diverse e di due diverse concezioni dell'essere artisti. Sotto l'influsso delle forti emozioni suscitate dalla conversazione con il Cavaliere, il Poeta sente affluire la forza creativa, uno stato che paragona all'arrampicarsi dell'anima su per una roccia ripida. Il vitalismo di questo paragone sembra sincero e solo la reazione dello Sposo: "Tira tu alle aquile di fionda!"³⁹ intacca l'autentica forza di questa tensione nervosa. Allo stesso tempo questa immagine di arrampicata aveva una tradizione negativa legata all'incredibile popolarità che nella poesia decadente ebbe la parola "wiszar", che indicava dei rampicanti di montagna che avvolgevano la nuda roccia. Del manierismo di questa poesia e di questo vocabolo alla moda Wyspiański si faceva beffe in una delle sue poesie.

"wiszary"? nota espressione comunemente abusata

Artur Górski, Miciński se ne nutrono ogni giorno.

Nel dramma le opere d'arte sono evocate solo dagli ospiti che vengono dalla città. Lo fa tre volte il Poeta, una volta lo Sposo. Nella casa del Padrone si trovano altri quadri, che appartengono tuttavia allo spazio scenico e la cui funzione testuale è un po' differente. A unire entrambi i tipi di richiami è il bagaglio di associazioni ideali di cui sono portatrici le opere figurative che

39] "Trafiaj ty orły z proci!".

abbiamo ricordato, in cui si riflettono l'azione o i personaggi. Bisogna ancora notare che questa caratteristica della lingua dei personaggi non ha fondamento nella condotta reale dei loro modelli: né Kazimierz Tetmajer, né Lucjan Rydel erano famosi per essere creatori di ecphrasis liriche. Attribuen-dola agli ospiti cittadini del casolare di Bronowice, Wyspiański mise tra loro e i contadini un muro d'incomprensione, di malintesi linguistici. Czepiec dice direttamente (Atto III, scena 18):

Basta con quadri e dipinti,
Non avete altro in mente!⁴⁰

Il frammento con la citazione dei quadri di Stanisławski non fu portato in scena nelle prime rappresentazioni del dramma. Adam Grzymała-Siedlecki ricorda:

Già nell'anteprima del 1901, in considerazione di certe convenienze, allora obbligatorie, nelle rappresentazioni dell'opera erano stati tolti i due versi sulle opere di Stanisławski. Succedeva anche sotto la direzione di Kotarbiński, e quest'uso fu adottato anche da Solski nelle sue rappresentazioni a Cracovia; così fu fino al giorno della morte di Stanisławski. Caso volle che il giorno dopo il suo funerale fosse in programma a teatro proprio *Le nozze*. Jerzy Leszczyński, che interpretava lo sposo, decise di rompere con la consuetudine e quando si arrivò a quella tirata, reintegrò il testo completo e in sala si udì:

piccolo come quei quadretti
che dipinge Stanisławski.

Il silenzio tra gli spettatori si intensificò, raddoppiò, e dopo quelle parole si poteva quasi sentire palpitare il cuore del pubblico⁴¹.

Questo accadde nel gennaio 1907; in novembre morì anche Wyspiański. Il rapporto fra i due artisti, sviluppatosi in vari ambiti, coincise con i migliori anni della loro maturità artistica. Senza dubbio entrambi furono ispiratori del salto nella modernità che ebbe luogo nella città-fortezza situata ai margini dell'impero asburgico. Ne era consapevole lo stesso Wyspiański, che giustificò così il rifiuto di mettere in scena il suo capolavoro nella zona di occupazione russa:

Vede, nelle *Nozze* ho accusato i polacchi di marasma spirituale, di incapacità di azione. Allo stesso tempo la società del Regno, con la sua attività rivoluzionaria, con la sua

40] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, cit., p. 355.

41] A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *Ataman*, cit., p. 210.

lotta, ha dimostrato che mi sono sbagliato. Girare per le città del Regno con questo errore per loro offensivo avrebbe tutta l'aria di un insulto portato al sangue versato per la libertà⁴².

In Galizia allo sciopero del 1905 parteciparono undicimila persone. Le organizzazioni contadine e operaie, cresciute e rinforzatesi, ottennero una sempre più numerosa rappresentanza politica. Nella zona di Cracovia operavano Józef Piłsudski e Ignacy Daszyński. Grazie all'iniziativa del sindaco Julian Leo venne ritirato il divieto di espansione edilizia della città. Cracovia si dotò di condutture, di una centrale elettrica e di una centrale telefonica. La Galizia cambiava, e cambiava Cracovia, che cento anni fa diceva addio a un grande artista, il cui funerale fu la prima cerimonia pubblica immortalata su pellicola. Il giorno della prima delle *Nozze* il primo tram elettrico percorse le vie della città. Quel giorno in teatro non mancava Stanisławski; l'allora direttore del teatro annotò la sua reazione:

Quando il 16 marzo 1901 si abbassò il sipario dopo l'ultimo atto della prima rappresentazione delle *Nozze*, quello che seguì nel teatro cracoviano fu un "momento particolare". L'intero pubblico, stordito dalla tensione dell'impatto teatrale, sedeva col fiato sospeso, come inchiodato al proprio posto. Nonostante gli applausi Wyspiański non si mostrava sul proscenio. Improvvisamente sgattaiolò inosservato fuori dal teatro... Lentamente la sala si svuotava. Tra gli ultimi uscì il pittore Stanisławski, quando le luci erano già state spente, e mormorò a mezza voce:

- È inusuale, folle, ma geniale⁴³.

[trad. di FRANCESCO GROGGIA]

42] *Ibid.*, p. 170.

43] J. KOTARBIŃSKI, *Ze świata uhudy*, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1926, p. 303.

STRESZCZENIE

KONIEC PIĘKNEJ DEKADY: O PRZYJAŹNI JANA STANISŁAWSKIEGO ZE STANISŁAWEM WYSPIAŃSKIM W KONTEKŚCIE „WESELA”

Dekadę, której poświęcony jest ten szkic, otwiera rok 1897, w którym do Krakowa przybył z Paryża Jan Stanisławski, aby objąć katedrę pejzażu w Szkole Sztuk Pięknych. Jego pojawienie się zmieniło życie młodego artysty, Stanisława Wyspiańskiego, który po okresie europejskich wojaży przebywał w rodzinnym mieście popadając w marazm i zniechęcenie do dalszej walki o swoją twórczość. Zainicjowane przez Stanisławskiego Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” otworzyło szerokie pole do działań młodym twórcom pragnącym wyrwać się spod hegemonii malarstwa historycznego oraz umożliwiło aktywną działalność także poza granicami Polski. Zawiązana dzięki temu stowarzyszeniu przyjaźń trwała aż do śmierci obu artystów w zamykających tę dekadę roku 1907. W tym czasie ich wspólne zaangażowanie w życie teatru i miasta wspierało tak ważne dla kultury polskiej zjawiska jak reforma teatru, czy renowacja Wawelu, a w szerszym kontekście upisywało się w cywilizacyjną modernizację Krakowa – fortecy strzegącej krainy wręcz przysłowiowej nędzy. Dodatkowym powodem do zainteresowania znajomością obu artystów jest aluzja do dzieł Stanisławskiego poczyniona w akcie trzecim Wesela.

WYSPIAŃSKI “MUSICISTA”

SE NEGLI ANNI degli studi liceali Wyspiański poteva essere attirato nella sua Cracovia da un ambiente teatrale abbastanza vivace, nella città galiziana all'epoca non esisteva un vero e proprio ambiente musicale. I concerti si limitavano alle apparizioni dell'orchestra militare al Giardino Strzelecki o ai passaggi di sporadici solisti in *tournee* nella sala dell'Hotel Saski e nella Sala Redutowa. Comunque Henryk Opieński, compositore amico di Wyspiański, ricorda che già ai tempi del liceo il compagno dimostrava una spiccata musicalità, ma che “non si trattava di una musicalità di tipo ordinario. Ricordo – scrive Opieński – che ogni volta che gli piaceva di canticchiare qualcosa con una voce un po' nasale, come se fosse stata con sordina, si trattava sempre di creazioni della sua fantasia”¹. Per inciso: melodie come ad esempio il tema del *Chochół* alla fine di *Wesele*, il “tema della maledizione” cantato dal coro in *Bolesław Śmiały* (Boleslao l'Ardito), o *Jaskółko leć* (Vola, rondine) in *Legenda* (Leggenda) sono proprio motivi originali di Wyspiański. Tuttavia le conoscenze musicali dell'artista non bastavano neppure per annotare queste melodie su un pentagramma. La sua formazione musicale si fermò infatti a poche lezioni di pia-

1] *Wyspiański w oczach współczesnych*, vol. I, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, p. 168.

noforte che egli prese dalla sorella di Opieński, Antonina. Il rapporto con questa insegnante, che non era certo una musicista professionista, si interruppe prestissimo, davanti a un allievo di difficile gestione. L'amico compositore racconta questo aneddoto: un giorno a Wyspiański venne l'idea di trasformare il pianoforte in un altro strumento che si sarebbe chiamato *szczypany*:

Wyspiański riteneva che pizzicando delicatamente le corde di metallo con le dita, anziché percotendole coi martelletti attraverso i tasti, si ricavasse un timbro di gran lunga più piacevole. Naturalmente un allievo nella cui testa brulicavano tali tendenze rivoluzionarie non poteva essere considerato buon materiale per un futuro pianista. Così dopo pochi mesi le lezioni giunsero al termine...².

Quando dunque nel 1890 Wyspiański, ormai studente della Scuola d'Arte di Cracovia, partì per il primo dei suoi viaggi all'estero, non sapeva niente di musica dal punto di vista tecnico, ma era già molto attratto dal mondo dei suoni. Il suo viaggio doveva essere uno di quei pellegrinaggi che ogni giovane artista col suo blocco da disegno aveva da compiere. Wyspiański attraversò alcune città d'arte di Austria, Italia del Nord e Francia e, dopo una permanenza un po' più lunga a Parigi, sulla via del ritorno a Cracovia, si sarebbe fermato a visitare le città tedesche delle grandi cattedrali gotiche. Ma nell'agosto 1890 si trattenne a Monaco di Baviera per quattordici giorni, trascorrendo ben nove serate a teatro, dove assisté ad alcune opere liriche. Vide il *Freischütz* di Weber, il *Ballo in maschera* di Verdi e due opere di Wagner: la giovanile *Die Feen* e il *Lobengrin*. Sebbene, per quanto ne sappiamo, riguardo al suo incontro con Wagner l'autore di *Wesele* non abbia scritto, pare, che due parole ("byłem zachwycony" – 'ne fui entusiasta' – in una lettera a Maszkowski del 1891)³, quasi nessuno mette in dubbio l'impronta determinante che il teatro wagneriano ha avuto sullo sviluppo artistico del Wyspiański drammaturgo. Deciso ad approfondire la conoscenza del mondo dell'autore tedesco, da Monaco l'autore polacco si recò subito a Bayreuth e poi a Dresda, dove non si lasciò sfuggire altre due opere di Wagner: *Das Rheingold* e *Der fliegende Holländer*. Stanisław Estreicher, amico dell'artista polacco dai tempi del liceo ricorda una missiva che Wyspiański gli spedì da Monaco proprio in quei giorni estivi:

2] *Ibid.*, pp. 168-169.

3] Anche Stanisław Estreicher afferma di aver ricevuto una lettera nella quale Wyspiański gli raccontava del suo incontro con Wagner (cfr. nota 4), ma la missiva non si è conservata. È pervenuta invece la lunga lettera spedita a Maszkowski da Parigi e datata 1 dicembre 1891: in essa Wyspiański descrive all'amico, che vi si deve recare, la città bavarese e racconta ciò che lì ha visto a teatro: ("Là vidi Wagner per la prima volta e ne fui entusiasta"), STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Listy zebrane*, vol. III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, p. 141.

Wyspiański conobbe per la prima volta Wagner durante il suo viaggio in Baviera nel 1890. Mi scrisse allora una lettera, nella quale, con parole piuttosto misteriose, mi riferiva del grande cambiamento verificatosi in lui e nei suoi piani riguardo la vita e l'arte. Per quanto ricordo, dopo il suo ritorno me lo spiegò come la nascita in lui dell'artista-drammaturgo accanto all'artista-pittore⁴.

Gli anni tra il 1891 e il 1894 Wyspiański li trascorre quasi esclusivamente a Parigi, grazie a una borsa di studio intitolata a Jan Matejko. In questo periodo si forma in modo completo la cultura teatrale e operistica dell'autore, assiduo frequentatore dei teatri della capitale francese (piuttosto della Comédie française che dell'Opéra, non alla portata delle sue tasche); è qui che nasce il Wyspiański librettista. Le cose scritte da Wyspiański per la scena prima di *Legenda I* (1898) sono infatti quasi tutte concepite come libretti per opere, pur sempre nell'accezione wagneriana di *Gesamtkunstwerke*⁵. Di questi lavori si hanno notizie nella corrispondenza di Wyspiański, ma l'unico dei vari libretti d'opera concepiti nel periodo parigino ad esserci pervenuto è *Daniel*. Sono andati perduti *Danaidy* (Le Danaidi) e *Hiob* (Giobbe), scritti nel 1891; è andato perduto anche *Fantaści* (I fantasticatori), scritto nel 1892 come parte di una trilogia. Dello stesso anno erano i progetti intitolati *Tatry* e infine *Wanda* – ma quest'ultimo titolo altro non è che una prima versione di *Legenda I*. Wyspiański spediva da Parigi i suoi lavori, alcuni già in fase avanzata di stesura, altri soltanto abbozzati, all'amico Henryk Opieński affinché questi ne componesse la musica. Opieński era l'unica persona, tra quelle con cui Wyspiański era in confidenza, che avesse un'idea sul modo di scrivere musica. Ma in quegli anni l'amico di Wyspiański non si era ancora deciso a intraprendere la carriera musicale ed era concentrato soprattutto sugli studi di chimica, che lo avevano portato a trasferirsi a Praga, dove frequentava il Politecnico. Oltre ai suoi libretti e ai suoi progetti di libretto, Wyspiański spediva a Opieński da Parigi tutte le partiture che riteneva interessanti, dalle opere alle canzoni di cabaret, quasi a volerlo rendere partecipe dell'atmosfera musicale che si respirava nella città francese. Ma, alla proposta di scrivere la musica sui testi che l'amico gli spediva, Opieński rispondeva senza entusiasmo o non rispondeva affatto. Effettivamente egli non aveva ancora le capacità tecniche per misurarsi con la composizione, di un'opera per giunta: la formazione di Opieński musicista, che comincerà a dedicarsi alla composizione solo nel

4] In "Czas", 1924, 274 (cit. in S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. XVI: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, t. 2: *1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, p. 56).

5] Se è vero che *Królowa Polskiej Korony* (1893) è un testo che non prevede interventi musicali, è vero anche che non è concepito come testo teatrale autonomo, bensì come "accompagnamento" al progetto per le vetrate della Cattedrale di Leopoli.

1905, era ancora tutta da compiersi. Ma forse a non invogliare Opieński fu anche l'atteggiamento di Wyspiański, che sembrava considerare l'amico solo uno strumento per realizzare opere che lui, anche per quanto riguardava il lato musicale, aveva già concepite nella sua testa. Nelle lettere che accompagnavano *Daniel* infatti egli si peritava di descrivere minuziosamente a parole la musica che avrebbe voluto ad accompagnare i suoi drammi. Insieme al libretto di *Daniel*, nel 1893 Wyspiański inviò appunto a Opieński anche un "piano musicale", purtroppo perduto, dell'*ouverture*. Comunque l'aspirante compositore non assecondò più di tanto questa prima esplosione creativa di Wyspiański e non riuscì a produrre che qualche abbozzo di musica. Così tutti i progetti nati negli anni parigini di scrivere un'opera lirica assieme a un compositore fallirono e una simile idea si riaffacciò nella biografia di Wyspiański soltanto una decina di anni dopo col progetto, anch'esso mai realizzato, di *Lilie* (I gigli), opera basata sulla famosa ballata ripresa da Mickiewicz la cui musica doveva essere composta da Felicjan Szopski. Szopski aspettava il testo di Wyspiański o almeno un abbozzo di libretto per iniziare a comporre; Wyspiański pretendeva invece che Szopski scrivesse prima la musica. L'intervento nella faccenda del direttore dell'Opera Lwowska, Tadeusz Pawlikowski, il quale avrebbe voluto rappresentare *Lilie* a Leopoli nel 1904, fece innervosire ulteriormente Wyspiański, che rinunciò infine al progetto.

Gli anni all'interno dei quali si colloca questa evoluzione sono il 1892 e il 1898, cioè l'anno dell'inizio e quello della fine della stesura di due famosi drammi: *Warszawianka* (La Varsoviense) e *Legenda I* (come detto, intitolato originariamente *Wanda*). Scrive Jan Nowakowski a proposito di *Warszawianka* (e possiamo applicare la citazione anche a *Legenda I*) che la sua composizione ricorda "una genesi operistica e, più esattamente, la sua derivazione in Wyspiański dalla nostalgia per un dramma operistico di tipo wagneriano"⁶, e nella parola "nostalgia" sembra che anche Nowakowski intenda questo nuovo corso dell'artista quasi come una scelta di ripiego dettata dalle circostanze. In *Legenda I* il legame con l'opera wagneriana è evidentissimo, e non solo per le comuni tematiche legate al mito nazionale. Che Wyspiański immaginasse la musica per *Legenda I* molto vicina a quella del *Rheingold* lo si evince chiaramente dalla lettera con la quale egli chiede a Opieński di comporre le musiche per almeno alcune parti di questo testo in occasione della sua prima rappresentazione, che poi però non avvenne⁷.

6) S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty o powstaniu listopadowym*, opracował Jan Nowakowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, pp. XLVII-XLVIII.

7) La prima era prevista per la fine del 1897, ma poi non si realizzò, e così accadde per la musica di Opieński. Nella lettera da Cracovia dell'ottobre 1897 sono contenute le indicazioni che Opieński avrebbe dovuto seguire nel comporre la musica per *Legenda I*. S. WYSPIAŃSKI, *Listy zebrane*, vol. I, 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, pp. 212-214.

Nella scrittura di *Legenda I* compare un elemento nuovo: l'uso del *leitmotiv* in senso wagneriano, che qui prende come base una melodia, *Jaskółko leć*, dettata dallo stesso Wyspiański sulla scia di un'aria popolare⁸. Tale *leitmotiv* doveva tornare variato in diversi momenti dell'azione scenica, segnalato nel testo dal riapparire del verso quadrisillabo tronco: *Słysz królu, słysz* e poi *Precz falo, precz, Król skonał, król, leć żalu, leć*, etc. Anche in *Warszawianka* c'è un *leitmotiv*: è lo stesso canto patriottico di Delavigne, nella traduzione di Karol Sienkiewicz, che dà il titolo a questo atto unico. Qui l'elemento musicale è inerente alla struttura del dramma, che infatti non prevede l'aggiunta di ulteriori musiche di scena. È vero che il testo può essere letto come una successione di arie, recitativi, duetti, introdotti, se vogliamo, da un'*ouverture* (quando si alza il sipario Marya e Anna stanno suonando il clavicordo, accingendosi a cantare); tuttavia non si ha l'impressione di trovarsi davanti ad un libretto d'opera, come era nel caso dei lavori precedenti di Wyspiański. La musica è dunque già nel testo e nella scenografia. Il clavicordo (in realtà un pianoforte, come conferma il bozzetto di scena dell'autore) è posto proprio al centro della scena e spesso è effettivamente anche al centro dell'azione. L'espedito di mettere alcuni musicisti sulla scena e farli interagire direttamente con gli attori (come nel *Don Giovanni* di Mozart) era già stato adottato da Wyspiański fin da *Daniel*. Ma in *Warszawianka* Wyspiański va oltre, operando una sintesi cruciale che, sulla scia di Wagner, lo avvicina anche a Maeterlinck e al simbolismo. Ancora Nowakowski nota come l'autore di *Warszawianka* costruisca una sintesi "non tanto in senso logico, concettuale, quanto nel senso del simbolo e delle atmosfere"⁹. Concetto, tra l'altro, già enunciato da Waclaw Borowy, che vede spesso in Wyspiański un predominio della *racja nastrojowa* sulla *racja logiczna*, ossia della ricerca di un'atmosfera suggestiva a scapito della logica narrativa. In pratica, a partire da *Warszawianka*, Wyspiański sembra pensare più da compositore che da librettista e si muove, con un misuratissimo istinto, verso un tipo di scrittura che fa continuamente riferimenti alla musica, dentro il testo e fuori dal testo, senza però che ci sia bisogno dell'aggiunta di un particolare tipo di musica.

Questo tipo di composizione drammatica trova una sua prima applicazione più matura in *Wesele (Le nozze)*. La musicalità di quest'opera può essere letta a più livelli. Ad un livello più elementare (diciamo di scelta del lessico) possiamo notare come il testo sia costellato da una grande abbondanza di riferimenti al suono, alla melodia, al mondo dell'opera: "Pan jak Lohengrin

8] La riproduzione della melodia annotata da Opieński si trova in S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, p. 354.

9] S. WYSPIAŃSKI, *Dramaty o powstaniu listopadowym*, cit., p. XLIX.

śpiewa” (Lei canta come Lohengrin)¹⁰, “A jak struny się jakie rozpekną i zacznie grać ten żal” (E quando si spezzano le corde e quel dolore comincia a suonare), “Natura rozśpiewała moją duszę” (La natura mi fa cantare l’anima). A livello di analisi metrica, vediamo che ogni atto è caratterizzato da un andamento musicale diverso: nel primo atto i brevi scambi di battute spesso in ottonari ricalcano il ritmo del *krakowiak* e dell’*obertas*; nel secondo trovano spazio arie più lunghe (Wojtek, Kasia, la Sposa, lo Spettro) spezzate però sovente da frammenti di verso, talvolta monosillabi; nel terzo c’è infine la dissoluzione di ogni forma musicale predefinita (“wszystko we mnie tańcuje”, tutto in me danza, dice il poeta nella scena VIII) amplificata da una forte indefinitezza a livello lessicale. E ancora possiamo notare come tutto l’intreccio del dramma tenda infine a una nuda melodia, quella del *Chochoł*, e al contempo all’assenza di una melodia, quella del Corno d’Oro. Ma la grande musicalità di *Wesele* non è data solo da questo. L’operazione più ambiziosa che Wyspiański qui opera è nel costruire il testo come se fosse una partitura musicale: ogni personaggio pare essere un tema musicale e la successione dei personaggi sulla scena pare avere una giustificazione che segue più una logica musicale che una logica dell’intreccio. Notava Makowiecki: “Czepiec è una sorta di motivo che rappresenta la vivace particolarità locale, il Poeta la vezzosa romanza, lo Sposo il trasporto amoroso, Haneczka la mesta tenerezza, etc.”¹¹. L’interazione dei personaggi sulla scena, la loro presenza o assenza determinano la tonalità dominante in un dato momento. Ancora Makowiecki nota come, nella maggior parte dei casi, scambiare due scene di posto non pregiudicherebbe nulla a livello di intreccio, ma interromperebbe il discorso musicale interno di ciascun atto; e cita ad esempio la scena XVI del primo atto, apparentemente un insignificante scambio di battute tra Zosia e Haneczka sull’amore, ma a livello strutturale importantissimo momento di passaggio dalle scene della prima parte, dove i personaggi si scambiano battute leggere e banali, alle scene in cui domina il motivo fantastico-poetico, introdotto da Rachel e ripreso dal poeta e perfino dallo Sposo nella seconda metà del primo atto. Inserendo la scena XVI, Wyspiański applica quindi istintivamente una tecnica compositiva tipica della forma sonata, nella quale si prevede il cosiddetto ponte modulante per non passare in maniera troppo improvvisa da un ambito tonale ad un altro. Wyspiański mantiene quindi un controllo “armonico” sulle varie “tonalità” che si susseguono nel testo. Ma c’è anche un controllo di tipo “melodico”. Quello di ripetere e variare frammenti di testo è infatti un procedimento tipico dell’autore che potremmo chiamare “trattamento della melodia”. La sce-

10) Benché in italiano esista l’ottima versione di Silvano De Fanti (S. WYSPIAŃSKI, *Le Nozze*, CSEO, Bologna 1983), in questa sede fornisco una mia traduzione letterale dei brani tratti da *Wesele*.

11) TADEUSZ MAKOWIECKI, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, p. 59.

na XXIV del secondo atto, con il Padrone e Wernyhora, è esemplare da questo punto di vista, con l'intreccio, la ripetizione e la variazione di oltre una decina – userò ancora termini musicali – di temi o incisi melodici. Per esempio: “Ktoś mi znany / ktoś serdeczny, ktoś kochany” (persona nota, persona cara, persona amata) diventa “ktoś mi znany, niespodziany” (persona nota, inaspettata), poi “Wy mnie znany – spodziewany” (Vi conosco, Vi aspettavo); oppure “że to chwila osobliwa”, “a to chwila osobliwa”, “oto chwila osobliwa”, “chwila dziwnie osobliwa”, “chwila, chwila osobliwa”, variazioni su un inciso di due parole, *chwila* (momento) e *osobliwa* (particolare). Verrebbe la tentazione di dire che Wyspiański applica a un testo verbale le regole di composizioni tipo la fuga o la passacaglia, le cui regole formali tuttavia egli non conosceva. Ma l'istinto musicale col quale Wyspiański scrive fa del luogo in cui è ambientato *Wesele* veramente una “chata rozśpiewana”.

Nelle ultime opere Wyspiański continua a utilizzare tecniche tipiche della composizione musicale come quelle che ho appena presentato in modo sommario: il *leitmotiv*, il ponte modulante, la ripresa con variazione etc. Non c'è spazio qui per entrare nel dettaglio. Noterò solo una tendenza che ancora una volta ben rappresenta la volontà dell'autore di forzare i confini della drammaturgia classica: l'introduzione della melorecitazione, richiesta da Wyspiański sia per il personaggio della Suonatrice di Arpa in *Wyzwolenie* (La liberazione), sia per la protagonista del monologo *Śmierć Ofelii* (La morte di Ofelia). Una novità che dovette lasciare interdetti quasi tutti a Cracovia. Ne sono testimonianza due lettere delle attrici che dovevano interpretare i due personaggi. Nel 1906, quando una recensione su “Czas” criticò aspramente la recitazione di Irena Solska, nel ruolo di Harfiarka (la Suonatrice di Arpa), per il suo passare in alcuni momenti da una recitazione classica ad una sorta di “declamazione cantata”, l'attrice scrisse all'autore di *Wyzwolenie*, chiedendogli di dichiarare pubblicamente che questo tipo di recitazione era stato concordato con lui stesso¹². Alla prima rappresentazione del 1905, Jadwiga Mrozowska, alla quale era stato assegnato il monologo *Śmierć Ofelii*, chiese invece a Wyspiański delucidazioni sulle melodie da utilizzare nelle parti cantate del brano¹³. In nessuno dei due casi sappiamo esattamente cosa rispondesse l'autore, ma l'impressione è che, per lui, una melodia o l'altra non facesse particolare differenza. Nelle sue ultime opere più che mai Wyspiański sembra non avere più necessità di una musica fatta di note scritte su un pentagramma: la musica era già implicita in quello che lui aveva scritto. È forse anche per questo che si affidò senza troppi problemi ad un compositore gio-

12] S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. V, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, pp. 250-251.

13] S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. X, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, pp. 322-323.

vane e tutto sommato mediocre come Bolesław Raczyński per il commento orchestrale di *Akropolis*, che infatti non va mai ad invadere l'azione drammatica. Per capire quanto la concezione di *Akropolis* fosse vicina a quella di un'opera musicale basta leggere i versi conclusivi, che giungono al termine di un vero e proprio finale di tipo orchestrale coincidente con l'ingresso in scena di Cristo-Apollo: "Il Verbo Vivo è sceso sui sepolcri; / con un corale l'ho celebrato. / Il canto è finito, il canto del Wawel..."¹⁴. Fatto curioso: le due pagine autografe intitolate *Do Nocy Listopadowej Część Muzyczna* hanno in realtà poco a che vedere con la musica, ma servono piuttosto a spiegare e integrare tutto quello che nel testo del dramma sull'insurrezione non troviamo scritto¹⁵. Pare quindi che, mentre da un lato nei suoi testi la musica si faceva più intensa, le descrizioni di musica, a cui ci aveva abituato dai tempi di *Daniel* o *Legenda I*, si svuotassero in realtà dell'elemento musicale.

È probabilmente proprio al periodo di *Noc Listopadowa* che risalgono queste parole di Wyspiański, che purtroppo conosciamo solo per come ci sono riportate da Felicjan Szopski:

Io voglio creare una cosa che non c'è e che non ho elementi per aspettarmi da nessuno. Voglio creare l'opera polacca, quella che Moniuszko ha appena iniziato. La voglio sviluppare nella sua totalità. Rifiuto categoricamente tutto ciò che propone oggi l'opera comune, sia per la strumentazione, sia per il canto¹⁶.

Wyspiański musicista, dunque. Un tipo particolare di compositore che non ha i mezzi tecnici del compositore. La definizione è ovviamente provocatoria ma in fondo, nel definire Wyspiański un grande musicista che però non era al tempo stesso un grande compositore, faccio una parafrasi e una traslazione della famosa sentenza di Borowy sull'autore delle *Nozze*: "Wielki poeta, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem", un grande poeta che non era al tempo stesso un grande scrittore. Del resto pochi negheranno la difficoltà di una lettura *od deski do deski* dei drammi di Wyspiański, nei quali la parola scritta era un modo di fissare su carta progetti artistici ben più ambiziosi. Forse i suoi mezzi letterari non erano sufficienti per farne un

14] "Żywe Słowo zszedł nad groby; / uczylem go chorałem. / Hej pieśń skończona, pieśń Wawelu, [...]" (S. WYSPIAŃSKI, *Dziela zebrane*, vol. VII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, p. 336).

15] WACŁAW BOROWY, *Łazienki a "Noc listopadowa" Wyspiańskiego*, in Id., *Studia i rozprawy*, I, Wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952, p. 234.

16] La lettera, andata perduta, è citata dallo stesso SZOPSKI nell'articolo *Wyspiański a opera polska*, in "Tygodnik Ilustrowany", 50, 1907. Nel suo articolo *Wyspiański a muzyka* ALICJA OKOŃSKA suppone che la lettera risalga al periodo tra il giugno 1890 e l'ottobre 1891, ma in realtà appare molto più convincente la proposta di far risalire il contatto tra Wyspiański e Szopski al 1904, quando la collaborazione fra i due doveva portare alla composizione dell'opera *Lilie*. Probabilmente la Okońska era stata tratta in inganno dall'idea che la lettera fosse indirizzata a Henryk Opieński. Cfr. S. WYSPIAŃSKI, *Dziela zebrane*, vol. XVI: *Kalendarz życia i twórczości*, t. 3: *26 marca 1898 – grudzień 1907*, oprac. Alina Doboszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, pp. 280-281.

grande scrittore; di certo i suoi mezzi musicali non furono sufficienti a farne un grande compositore. Ma la sua intenzione di creare un'opera polacca continuando il lavoro di Moniuszko non è da sottovalutare, e vedendo quanto un compositore come Karol Szymanowski debba a Wyspiański, ci rendiamo conto che questo autore non riformò soltanto il teatro, ma in qualche modo influì anche sulla musica polacca del Novecento.

STRESZCZENIE

WYSPIAŃSKI – KOMPOZYTOR NIEZNANY

Niniejszy artykuł ma na celu ukazać stronę muzyczno-kompozytorską twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Już od lat szkolnych wykazywał on duże zainteresowanie muzyką. W umyśle twórcy rodziły się rozmaite motywy, lecz brak znajomości zapisu muzycznego nie pozwalał mu przelać ich na papier. Bez wątpienia przyczynkiem do zainteresowania pisarza operą stało się jego spotkanie z teatrem wagnerowskim. Wyspiański pisze i przygotowuje szkice librett do niezrealizowanych oper: cała jego twórczość teatralna przed powstaniem Legendy w zamyśle miała charakter libretta. Przełom w twórczości Wyspiańskiego przynoszą lata 1892-1898 – wówczas powstają dwa słynne dramaty: Warszawianka i Legenda. W obydwóch dziełach pojawiają się nowe elementy, między innymi zastosowanie motywu przewodniego (wagnerowskiego leitmotivu). Element muzyczny staje się nierozzerwalnie związany ze strukturą dramatu - jednak nie mamy już do czynienia z librettem utworu operowego sensu stricto, muzyka bowiem znajduje swoje odbicie w tekście i w scenografii. Tego rodzaju kompozycja dramatyczna po raz pierwszy ma swoje dojrzałe zastosowanie w Weselu. Muzyczność tego dzieła może zostać odczytana na kilku poziomach: tak w warstwie leksykalnej, jak również na poziomie analizy metrycznej. Jednak muzyczność Wesela nie kończy się tutaj. Tekst dramatu został skonstruowany niczym partytura. Postaci stanowią oddzielne tematy muzyczne: o kolejności ich występowania, miast intrygi fabularnej, decyduje porządek muzyczny. Wydaje się, że Wyspiański stosował tradycyjne techniki kompozycyjne (takie jak sonata, fuga, passacaglia) kierując się instynktem muzycznym. W pewnym sensie autor Nocy Listopadowej był kompozytorem dość szczególnym. Parafrazując słowa Borowego o Wyspiańskim: "wielki poeta, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem", można określić tego autora jako wielkiego muzyka, który (ze względu na niedostatek środków technicznych) nie był wielkim kompozytorem.

LA DONNA NELL'ORDINE DELLA NATURA. I RAPPORTI TRA LA PITTURA DI WYSPIAŃSKI E IL SIMBOLISMO FRANCESE

STANISŁAW WYSPIAŃSKI dipinse ritratti in vari periodi della sua vita e diversa fu l'importanza che ad essi di volta in volta attribuì. Provava per le persone un interesse di tipo molto particolare: le vedeva come rappresentanti della specie, come attori sul palcoscenico della vita, riponeva in loro speranze e sperimentava delusioni, soprattutto si sentiva responsabile per loro. Questo atteggiamento risulta evidente soprattutto nei ritratti maschili, che Wyspiański dipinse in due distinte fasi. Il primo, grande gruppo di ritratti maschili fu realizzato a Cracovia, dopo il ritorno di Wyspiański da Parigi, quando l'artista aveva ancora fiducia nella grandezza della sua generazione, nelle potenzialità dell'ambiente cracoviano di riuscire a riconquistare la libertà. Quei ritratti, eseguiti con il carboncino o il pastello su sfondi bianchi e appesi alle pareti di un caffè cracoviano, dovevano costituire una sorta di pantheon dei grandi polacchi contemporanei¹. Furono composti contemporaneamente ai disegni realizzati per l'Iliade e sono anch'essi astratti, concentrati sull'espressione, privi di dettagli, sfondo e tutto ciò che non sia un elemento primario. Da quando Wyspiański diventa soprattutto un poeta, l'intensità con cui esegue i ritratti pittorici non sta al pas-

1] TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI, *Portrety z „Paonu”* (prima edizione 1927), in ID., *O Wyspiańskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, p. 62 ss.

so della quantità di figure letterarie maschili da lui create. È solamente negli anni 1904-1905 che Wyspiański riprende a eseguire ritratti, stavolta di persone con cui aveva contatti professionali, oppure dei medici da cui si curava. Questi ritratti sono più elaborati, le figure a volte sono collocate in sfondi più ampi, hanno un'espressione più tranquilla, concreta e non di rado recano gli attributi concernenti la posizione sociale e gli interessi dei loro modelli².

Un gruppo a parte, fra le figure maschili create da Wyspiański, è costituito dai suoi autoritratti, dipinti e disegnati in vari periodi della sua vita; essi però non sono oggetto della presente analisi e meriterebbero uno studio a parte.

I primi ritratti dipinti da Wyspiański sono costituiti da teste e busti di fanciulle, realizzati a Parigi all'inizio degli anni Novanta, dapprima con la tecnica della pittura a olio, come *Ragazza che spegne una candela*, del 1892, ora al Muzeum Narodowe di Varsavia [FIGURA 1], e in seguito usando esclusivamente il pastello. Molti di questi ritratti furono realizzati su commissione, poiché il pittore si era conquistato in poco tempo la fama di esperto ritrattista e a Montparnasse i vicini di casa gli ordinavano ritratti per 20 franchi³. Una parte di questi primi ritratti furono da Wyspiański esposti a Cracovia nel 1894, suscitando diverse reazioni: alcuni furono scioccati dai colori accesi⁴, altri dall'assenza del *decorum* caratteristico del ritratto accademico: "la somiglianza e il carattere ci sono, ma non suscitano l'amor proprio dei modelli"⁵. Il giudizio si riduceva all'accusa di chiassoso naturalismo. Non molto tempo dopo tuttavia si cominciarono a scorgere nell'arte di Wyspiański i tratti di un altro stile, non impressionista: Waleria Marrené-Morzowska definì Wyspiański un simbolista⁶.

Wyspiański era molto sensibile alla grazia e alla bellezza delle fanciulle. Le lettere scritte a Rydel, Maszkowski, Opieński e Mehoffer durante i suoi viaggi abbondano di note che testimoniano l'attenzione incessante con cui l'artista osservava le fanciulle: è caratteristico che scegliesse proprio le fan-

2] Cfr. STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI, TADEUSZ ŻUK-SKARZEWSKI, STANISŁAW ŚWIERZ, *Stanisław Wyspiański, Dzieła malarzkie*, Bydgoszcz 1925, e i recenti cataloghi: *Stanisław Wyspiański, Opus Magnum*, Muzeum Narodowe di Cracovia, 2000; *Jak Meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907)*, nel centenario della morte dell'artista, catalogo della mostra di opere dalle collezioni del Muzeum Narodowe di Varsavia, Warszawa 2007.

3] Lettera da Parigi agli zii Stankiewicz del 16 luglio 1893, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Listy różne*, vol. IV, oprac. Maria Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, pp. 62-63.

4] Zenon Parvi scrive di 30 ritratti di Wyspiański esposti alla mostra dell'Associazione degli Amici delle Belle Arti, elogiandone il "disegno corretto" e criticandone i difetti impressionistici: "[...] quasi tutte le sue figure hanno capelli azzurri, occhi rossi e guance viola", ZENON PARVI, *Malarskie wystawy w Krakowie*, in "Przegląd Tygodniowy", 25 XII 1893, cit. secondo *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. Maria Stokowa, in S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. 16, II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, p. 242.

5] Lettera di Anna Krzymuska alla madre da Cracovia, 28 febbraio 1895, cit. in *Kalendarz życia*, cit., p. 249.

6] WALERIA MARRENÉ-MORZKOWSKA, *Obrazy konkursowe*, in "Kurier Poranny", 1895, 16, cit. in *Kalendarz życia*, cit., p. 279. Si trattava di un concorso bandito dall'Associazione di sostegno alle Belle Arti di Varsavia, in cui furono esposte due opere di Wyspiański: *Sulla Vistola* e *La morte della madre (Dramma familiare)*; in una lettera a Maszkowski Wyspiański annotava: "La signora Marrené mi ha chiamato simbolista".

ciulle, e non le donne⁷. Nelle lettere a Rydel le descrizioni degli ornamenti scultorei delle cattedrali gotiche si intrecciano con quelle di fiori e con fantasie elaborate a cui partecipano fiori e fanciulle. Un'eco della descrizione dettagliata che Wyspiański fa del ciclo delle vergini sagge e stolte della cattedrale di Amiens⁸ si troverà poi nelle personificazioni femminili dipinte per la decorazione della chiesa dei Francescani [FIGURA 2]. A Cracovia, al ritorno da Parigi, Wyspiański disegnò un erbario e parallelamente fece ritratti di fanciulle, la maggior parte delle volte figlie di cugini, come ad esempio *Fanciulla con viole*, del 1896, ritratto di Felicja Waśkowska [FIGURA 3]. Tutte le fanciulle dipinte da Wyspiański sono, senza eccezione, delicate e diafane, prive di movimento, hanno sul volto un'espressione indefinita, vivono fuori dal tempo, nel silenzio, come le piante. Il tempo biologico dell'adolescenza ha per l'artista un valore speciale per la sua stessa natura, delicata, esile e però inquietante, perché risveglia forze sconosciute. Le ragazzine ritratte da Wyspiański sono solitarie, isolate; Witkacy le avrebbe chiamate "esistenze singole"⁹. Al contrario di altri pittori che raffigurano bambini, e qui vengono in mente Aleksander Kotsis, Piotr Michałowski, Witold Wojtkiewicz e Tadeusz Makowski, Wyspiański dipinge non il mondo infantile, ma singole creature e questo lo lega ad artisti come Velázquez, Renoir, Van Gogh, Olga Boznańska, Władysław Ślewiński. L'inquietante *Ritratto di due fanciulle*, del 1895, conservato al Muzeum Narodowe di Varsavia [FIGURA 4], mostra le due protagoniste una accanto all'altra, con le spalle e le braccia che si toccano. Nonostante questo contatto fisico ravvicinato, esse non allacciano nessun tipo di relazione, ciascuna è immersa nei propri pensieri, una ha un fazzoletto da contadina legato sul capo, l'altra porta un vestitino da città con colletto: gli abiti indicano che le due fanciulle appartengono a mondi diversi. Ad unirle è il loro destino di donne, il tempo biologico della vita, invece a dividerle è la condizione sociale, le aspettative, che però, bisogna aggiungere, proprio al tempo e nell'ambiente di Wyspiański subiscono una trasformazione sorprendente, di cui è un esempio il matrimonio dello stesso artista.

L'immagine di donna che ebbe il sopravvento alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, sia nelle arti plastiche che in letteratura, era quella, proveniente dal romanticismo, della *femme fatale*, la tentatrice, Eva, Lilith, colei che adesca con il suo fascino pericoloso, che rende schiavi e conduce al-

7] Ad esempio, nella lettera a Lucjan Rydel in cui descrive il viaggio in treno fino a Rouen, delle donne presenti sul treno scrive: "sembrano vacche olandesi, sgraziate, grasse, dall'aria straordinariamente stupida. [...] Alle donne, per non rovinarne la figura, è necessario avere una forma (non parlo di lacci)" Lettera da Amiens a Lucjan Rydel del 18 giugno 1890, in S. WYSPIAŃSKI, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. Jan Dürr-Durski, Leon Płoszewski, Maria Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, p. 95.

8 *Ibid.*, pp. 103-105.

9 Vd. STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [1° ediz. 1919], oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, PIW, Warszawa 2002.

l'abisso: si pensi alla protagonista del quadro di Władysław Podkowiński *Il furore dell'estasi* del 1894 [FIGURA 5], o alle molte raffigurazioni letterarie della donna che sviene nell'impeto dei sensi, esemplificata al meglio dalla poesia di Kazimierz Przerwa-Tetmajer "Amo della donna lo svenire..."¹⁰. Espovente di questa visione decadente, proposta da artisti molto diversi come i Preraffaelliti inglesi, Félicien Rops o Edvard Munch, fu in Polonia Stanisław Przybyszewski, il cui manifesto artistico *Confiteor*, pubblicato nel 1899 su "Życie", rivista cracoviana di cui Wyspiański era coredattore, rappresentò l'emblema del naturalismo psichico¹¹. Gli studiosi dell'arte di questo periodo sparsi per il mondo conoscono in generale solo questo nome polacco, difficile da pronunciare – Przybyszewski – e questo termine, naturalismo psichico, che in Polonia tuttavia non è stato per nulla accettato, mentre nella lingua polacca è entrata un'altra definizione coniata da Przybyszewski, e cioè "anima nuda". La suggestione racchiusa nel przybyszewskiano "In principio era la concupiscenza" attirò giovani artisti come Wojciech Weiss per il suo sensualismo sfrenato, per il disvelamento della sessualità e di quegli in-nominabili aspetti della natura umana che l'arte toccava per via intuitiva. La donna demoniaca, suscitatrice di un desiderio il cui appagamento fu spesso causa di malattia e morte, ha un ruolo da protagonista nella letteratura e nell'arte dell'ultimo scorcio del XIX secolo¹².

Tra le opere pittoriche di Wyspiański, comunque legato a Przybyszewski, si trovano alcune immagini femminili in cui si può riscontrare l'ideale decadente della *femme fatale*. Persino quelle donne che interpretarono nella vita il ruolo di donne fatali, come Dagny Przybyszewska [FIGURA 6] e Maryna Pareńska-Raczyńska [FIGURA 7], nei ritratti di Wyspiański possono essere considerate come partner intellettuali dell'artista, donne di pensiero, e non erotiche tentatrici con impresso il marchio di Satana, sebbene il modo in cui Wyspiański dipinge le loro chiome sia indicatore di una ribellione alle convenzioni. Le "signore a modo" di quell'epoca dovevano essere vestite e pettinate in maniera rigorosa, i capelli sciolti erano un elemento che si associava a situazioni intime, alla perdita di controllo, al disordine e alla sensualità, così come un abito scollato: nei ritratti Dagny Przybyszewska calamita l'attenzione dello spettatore con lo sguardo, mentre Maryna Pareńska non stabilisce alcun contatto visivo con lo spettatore, un occhio è coperto da una ciocca di capelli, l'altro è fisso nello spazio in un'espressione assorta, inco-

10] KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER, *Poezje*. Seria II, Kraków 1894.

11] S. PRZYBYSZEWSKI, *Confiteor*, in "Życie", 10 gennaio 1899, rist. in Id., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

12] Cfr. MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966; ROBERT GOLDWATER, *Symbolism*, Harper & Row, New York 1979; cfr. anche LINDA NOCHLIN, *Women Art and Power and other Essays*, Harper & Row, New York 1988; EAD., *Representing Women*, Thames & Hudson, London 1999.

sciente, abbandonata alla voce della natura, un legame che l'artista sottolinea con la vegetazione sullo sfondo. L'unica donna veramente demoniaca, Irena Solska, è raffigurata da Wyspiański nelle vesti di Penelope – *Ritratto di Irena Solska che cuce* [FIGURA 8] – in circostanze che sarebbero più adatte a un modello di virtù domestiche che a un'attrice che aveva indotto in tentazione, tra gli altri, Stanisław Ignacy Witkiewicz¹³, di molti anni più giovane di lei. La durezza dei lineamenti della Solska, i suoi capelli sciolti, serpeggianti, una traccia di celata aggressività sono in contrasto con la sua tranquilla occupazione domestica. In confronto ai ritratti maschili dipinti da Wyspiański, le donne “stanno peggio” all'interno del riquadro incorniciato: gli uomini sono collocati con più agio, in mezzo al campo visivo, dominano lo spazio, hanno il controllo della posizione; le donne invece hanno troppo poco spazio e il bordo del quadro le fa piegare in pose scomode, quasi vegetali, sono schiacciate dalla cornice, spiate piuttosto che contemplate in posa pittorica.

Si può azzardare la tesi che l'immagine femminile più negativa nell'opera di Wyspiański sia la Polonia del cartone preparatorio per la vetrata *Il voto di Giovanni Casimiro alla cattedrale di Leopoli*, replicato poi nel grande pastello *Polonia* del 1894¹⁴ [FIGURA 9]. Il grande cartone a sei parti, dipinto con i pastelli, è riempito da un'immagine che, nonostante la divisione, fluisce liberamente. Priva di profondità spaziale, la composizione è costruita sulla violenta opposizione tra due direzioni: una caduta inerte e un'energica spinta verso l'alto. Il personaggio principale è collocato nella parte destra: è una donna che sta per perdere i sensi, con il capo abbandonato all'indietro, i capelli neri sciolti, le braccia inerti pendenti e un'enorme spada alla cintura che con il suo peso la trascina in basso. Ha un vestito nero e il suo rosso mantello regale, foderato di ermellino e con le aquile ricamate, svola riempiendo l'intero centro della composizione. Nella parte sinistra corrispondente c'è un arido cespuglio, disegnato con aspre linee nere. Osservano la scena personaggi spaventati, che sembrano spettri. Oltre la Polonia, dietro il suo mantello (che lo stesso Wyspiański definì da cerimonia d'incoronazione) si inerpicano gli Innocenti, protendendo in alto le nude braccia, e dietro il cespuglio essiccato si ergono fiori azzurri di iridacee.

La figura della Polonia in abito scuro, vestita a lutto, fece la sua comparsa nell'arte polacca nel periodo dell'Insurrezione di gennaio 1863 e degli

13] Stanisław Ignacy Witkiewicz fece di Irena Solska l'eroina del suo romanzo giovanile *622 cadute di Bungo ovvero la Donna demoniaca*, scritto negli anni 1909-1911, in S.I. WITKIEWICZ, *Dziela zebrane*, oprac. Anna Micińska, vol. I, PIW, Warszawa 1992.

14] AGNIESZKA MORAWIŃSKA, *Die Polonia von Stanislaw Wyspiański*, in *Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen*, hrsg. v. Ulrich Bischoff, DuMont, Köln 1988, pp. 147-157.

eventi che la precedettero, che furono all'origine della proclamazione del lutto nazionale. La simbologia dell'immagine della Polonia come vedova in lutto spesso invadeva il campo riservato all'arte religiosa: la figura della donna in nero era sia la personificazione della Polonia sia l'immagine della Madonna, Regina della Corona Polacca, che soffre insieme al popolo posto a suo tempo sotto la sua particolare protezione; era anche il simbolo della morte o del lutto per la patria defunta. Di figure femminili così ricche di significati abbonda l'arte di Artur Grottger, che in cinque cicli pittorici creò l'*image*, ancora oggi vivamente sentita, dell'Insurrezione di gennaio. La Polonia in lutto fu dipinta da Jan Matejko, coetaneo e collega di Artur Grottger, nel quadro *Polonia anno 1863*, conosciuto anche con il titolo *Polonia incatenata* [FIGURA 10]. Un'immagine della Polonia affine a quella della vetrata di Stanisław Wyspiański è la coeva, ambigua figura in nero che siede alla finestra nel quadro di Jacek Malczewski *Melanconia*, o anche la protagonista del quadro di Malczewski *Nel turbine*, di poco precedente, una madre che non può stringere a sé i figli, perché ha le mani incatenate. Abbandonate, inerti, le mani vuote della Polonia si richiamano al motivo della cattiva madre¹⁵.

La parte superiore della vetrata, così come il quadro *Polonia*, è un racconto sulla morte e un progetto di rinascita, di liberazione dell'azione spirituale più profonda di un popolo. Simile è l'azione della scena drammatica *Regina della Corona Polacca*¹⁶, dove, in una situazione tragica, la sventura libera la forza spirituale del Re e la volontà di tutto popolo. Wyspiański, lettore di Flammarion e, a detta di Zdzisław Kępiński¹⁷, anche di Édouard Schuré, espresse in quella vetrata il pensiero della morte e della rinascita spirituale della nazione. La mediazione di teosofi stranieri non sarebbe nemmeno necessaria, perché il mito eleusino era impresso molto profondamente nel romanticismo polacco. A questo mito si richiamava Wyspiański, creando in due drammi la visione dell'Insurrezione di novembre che domina ancora oggi l'immaginario polacco: *Warszawianka*, a cui lavorò dal 1892, e dunque parallelamente al lavoro sulle vetrate, e il dramma *La notte di novembre*, scritto più tardi (1901-1904). Nella parte superiore della vetrata, nell'immagine di Giovanni Casimiro, comparve per la prima volta nell'opera di Wyspiański il tempo mitico in cui la Polonia – come Core a Eleusi e la Kora della *La notte di novembre* nel parco Łazienki di Varsavia – scende sottoterra per rinascere. La Kora della *Notte di novembre* dice parole che costitui-

15] AGNIESZKA ŁAWNICZAKOWA, *Malczewski: A Vision of Poland*, Barbican Art Gallery, London 1990, pp. 13-29 ss.

16] Scena storica scritta a Parigi, datata 12 novembre 1893, pubblicata postuma. Vedi S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. I, red. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, pp. 36-57 e 328 ss.

17] ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, *Wyspiański*, KAW, Warszawa 1984, p. 38 e ss.

scono la chiave della filosofia della storia di Wyspiański, e anche del significato della sua vetrata: “ciò che deve vivere deve morire”.

Nella parte superiore della vetrata, dai fumi delle candele e dai fiori rampicanti si forma la nota immagine della Polonia, e su di essa l'Arcangelo Michele estrae la spada dal fodero, mentre nella parte sinistra, tra fiori che si slanciano verso l'alto, compare la figura di una Madonna contadina con bambino, che in seguito Wyspiański dipinse ancora due volte, chiamandola *Caritas* [FIGURA 11]. Dunque la rinascita di Kora-Polonia doveva compiersi tramite l'amore e la forza d'animo. Maria con Bambino messa al posto di Demetra e della Polonia-Kora è nel sincretistico sistema del simbolismo di Wyspiański una professione di fede nel senso della storia della nazione. Le divinità femminili della *Notte di novembre* e di *Liberazione* sono uno sviluppo della problematica qui delineata di un conflitto *sui generis* tra l'ordine della storia e l'ordine della natura. Da questo momento in poi le opere plastiche di Wyspiański trovano i loro corrispettivi nelle sue opere letterarie e le idee nate dall'immaginazione del pittore sono riprese dal poeta, generalmente in quest'ordine, perché Wyspiański fu fino alla fine prima di tutto un pittore.

Wyspiański nel 1900 sposò la madre dei suoi figli, una donna, e non una ragazza, che impersonificava le forze della natura e fu da lui ritratta più volte, generalmente in scene legate alla maternità. Il *Ritratto di Teodora* [FIGURA 12], che in corpetto cracoviano appare pesante, rubiconda, un po' diffidente, testarda, ricorda opere famose: il *Ritratto della signora Roulin* del 1899 [FIGURA 13], più volte eseguito da Van Gogh, e *La Belle Angèle* di Gauguin [FIGURA 14], sempre del 1889. Alla base di questi quadri c'è la fede nella natura spirituale del mondo fisico, nell'ordine della natura e nella primigenia armonia dell'universo, nella quale la morte è la condizione di un eterno ritorno¹⁸. In quest'ottica il ricorrente tema della maternità, inclusa la versione più elaborata, *Moglie con il piccolo Staś e fanciulle che guardano sullo sfondo di gerani in fiore*, del 1905 [FIGURA 15], è un'immagine religiosa, contemplativa e interamente simbolica, che oltrepassa l'*hic et nunc* del mondo visibile. Una conferma di questa sacra unità è la fanciulla che osserva il mistero della maternità, la figlia dell'artista Helenka¹⁹, ritratta due volte. Soprattutto a Cracovia, per un artista che si occupa di arte sacra è diffi-

18] Vedi su questo tema l'ampio lavoro di NAOMI MARGOLIS MAURER, *The Pursuit of Spiritual Wisdom. The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*, Associated University Presses, Fairleigh Dickinson University Press, London 1998.

19 Nel suo diario del 1905 è possibile seguire la storia della nascita di questo quadro dall'8 giugno al 19 luglio, quando “a mezzogiorno arriva Feliks Jasiński e compra il quadro *Moglie con le due Elene*”, il che risulta decisivo ai fini dell'identificazione delle due fanciulle come una duplicazione della figlia dell'artista Helena. S. WYSPIAŃSKI, *Dziela*, vol. VIII: *Pisma prozą*, oprac. Leon Płoszewski, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1932, vol. VIII, p. 394 ss.

cile separare il tema della maternità da quello della Madonna con Bambino; in questo quadro tuttavia si verifica la trasformazione della sacra conversazione cristiana nell'adorazione della maternità biologica e spirituale, con riferimenti al sacrificio e alla morte. La vitalità e il rigoglio delle piante in piena fioritura, l'umana maturazione che fruttifica, rappresentano l'unione tra sacro e profano, l'espressione, rara in Wyspiański, dell'accettazione dell'ordine del mondo. L'aspetto religioso del tema della maternità era avvertito perfettamente da Van Gogh che, scrivendo al fratello a proposito del suo quadro, dice di cantare una ninna nanna con i colori. Sugerì anche di esporre il ritratto della signora Roulin come parte centrale di un trittico che avesse ai lati i due quadri dei *Girasoli*: avrebbero dovuto essere come i candelabri ai lati dell'altare²⁰. Bisogna ricordare che Wyspiański realizzò una simile operazione collocando nella navata della chiesa dei Francescani la *Santissima Vergine con Bambino* e cioè la *Maternità* circondata da fiori.

Una differenza singolare tra le affollate visioni dei drammi di Wyspiański e il mondo delle sue realizzazioni pittoriche è la limitatezza compositiva di quest'ultimo. Solo un vecchio progetto per una vetrata di Leopoli comprendeva una composizione a più personaggi, a cui un'azione *sui generis* conferiva unità. La decorazione della chiesa dei Francescani²¹, che risponde invero a un programma complesso, è composta però da singoli motivi ornamentali di tipo floreale, da singole figure sulle vetrate e da alcuni personaggi solitari alle pareti. Nelle opere pittoriche Wyspiański ritrae singole persone. Gli capitava anche di dipingere ritratti doppi, come le citate *Due fanciulle* del 1895, oppure il singolare *Autoritratto con moglie* [FIGURA 16]. È un richiamo al tipo di ritratti praticato nell'arte rinascimentale e barocca, in seguito completamente abbandonato. *Maternità con Elene* è la composizione figurale più elaborata nella pittura da cavalletto di Wyspiański. Il motivo della doppia ripetizione della stessa persona all'interno di un solo quadro appare nello straordinario *Ritratto doppio di Eliza Pareńska* [FIGURA 17], ora perduto. Wyspiański era dell'avviso che un ritratto dovesse essere dipinto velocemente e in una sola seduta perché, trascorso un certo tempo, abbiamo a che fare con un'altra persona e il quadro cessa di essere un ritratto. Nel *Ritratto doppio di Eliza Pareńska* Wyspiański annota il trascorrere del tempo. La modella concentrata e ordinata sul ritratto parallelo mostra gli effetti della stanchezza e della noia, la coccarda si affloscia, i capelli sono in disordine, i lineamenti del viso perdono la loro tensione. Questo modo di

20] N. MARGOLIS MAURER, *op. cit.*, p. 84 ss.

21] Una descrizione e un'analisi esaurienti della decorazione della chiesa dei Francescani sono state condotte da WOJCIECH BAEUS, *Matejko e Wyspiański*, in Id., *Sztuka Sakralna Krakowa w XIX w.*, Universitas, Kraków 2007, pp. 71-166.

concepire il ritratto (ricordiamo che contemporaneamente Wyspiański dipinse anche una serie di vedute dalla propria finestra, annotando i cambiamenti del paesaggio) testimonia di un'aspirazione dell'artista a superare i limiti della pittura e l'ambizione, comune a tutta l'arte dell'inizio del XX secolo, di mostrare la quarta dimensione. Il quadro costituisce parte del discorso sulla volubilità della donna, sulla sua debolezza e mancanza di disciplina, e su altre aspettative che la riguardano.

In che misura l'accostamento di Wyspiański ai simbolisti francesi è giustificato? Wyspiański giunse a Parigi per la prima volta alla fine di aprile del 1890 per un soggiorno di sei settimane, durante le quali conobbe la città, i suoi musei, le istituzioni espositive e soprattutto i teatri. Nei soggiorni parigini successivi (maggio 1891-ottobre 1892, febbraio-novembre 1893 e marzo-novembre 1894) l'artista si dedicò al proprio lavoro anziché seguire regolari corsi accademici²². Sappiamo di più sulle sue letture e le sue visite a teatro, e anche sui lavori e i progetti intrapresi, che sulle mostre visitate o sulle dirette ispirazioni visuali. Descrivendo in una lettera a Lucjan Rydel le proprie impressioni a proposito della mostra annuale *Salon 1890*, Wyspiański sottolinea: "Mi interessa solo ciò che succede adesso, ciò che il momento attuale porta e che cosa ha valore di opera d'arte nel momento attuale"²³. Grazie a Mehoffer abbiamo informazioni sulla visita di Wyspiański al Salon de la Rose et Croix Catholique di Joséphin Péladan – Sâr²⁴, che allora faceva furore, e il cui programma si iscriveva nella vasta ondata della ribellione antinaturalistica, postulando un'arte di idee basata sul disegno, libera dalla propaganda e dagli aneddoti politici e storici, poetica, mistica, allegorica e decorativa. Gli artisti che esponevano al Salon de la Rose et Croix non costituivano un gruppo unito attorno a un programma. Péladan teneva al carattere internazionale della mostra e tra gli oltre duecento artisti che esponevano in sei saloni citiamo gli italianisti idealisti influenzati da Puvis de Chavannes: Alexandre Séon, Alphonse Osbert e Armand Point, le opere di Knopff, Rosenkarantz, Schwab e Delville, più vicine allo stile di Moreau, le opere modernizzatrici di Émile Bernard, Charles Filigier, Antoine de La Rochefaucault nonché Ferdinand Hodler²⁵. Mehoffer ha annotato che Wyspiański giudicava la mostra altamente artistica, il che era un giudizio positivo, per lui raro.

22] *Kalendarz*, cit.

23] Lettera da Parigi del 26 maggio 1890, in S. WYSPIAŃSKI, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cit., pp. 41-49.

24] JÓZEF MEHOFFER, *Dziennik*, oprac. Jadwiga Puciata-Pawłowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, p. 208.

25] ROBERT PINCUS-WITTEN, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, Garland Pub., New York and London 1976; Christian Rebis, *Rose-Croix. Histoire et Mystères*, Diffusion Rusicrucienne, Le Tremblay 2003, pp. 251-257.

Non è stato apprezzato appieno il ruolo che nella formazione di Wyspiański svolse Władysław Ślewiński, un pittore polacco che abitava in Francia. Accanto a Kazimierz Stryjeński, letterato ed editore di Stendhal, legato alla cerchia delle riviste simboliste *La Revue Wagnerienne* e *La Revue Blanche*, che introdusse Wyspiański nel clima intellettuale del simbolismo parigino, Ślewiński fu la seconda guida dei giovani artisti polacchi alla scoperta della nuova arte²⁶. Era arrivato a Parigi nel 1888, poco più che trentenne, pittore agli esordi, aveva incontrato Gauguin e si era legato al gruppo di artisti del suo ambiente, la scuola di Pont-Aven. In questo gruppo, di cui faceva parte Émile Bernard, amico e corrispondente di Van Gogh e Gauguin, e nel cui ambito nacquero le nuove tendenze del sintetismo, del cloisonnisme e del simbolismo pittorico, c'erano due emissari polacchi: lo stesso Ślewiński e l'attrice Gabriela Zapolska, in seguito anche drammaturga, fidanzata con un illustre membro del gruppo, Paul Sérusier. Grazie a lui Gabriela Zapolska fu la prima ad annunciare in Polonia le nuove tendenze dell'arte francese, di cui scriveva nelle *Lettere da Parigi* pubblicate sulla stampa polacca, e divenne anche la proprietaria della più interessante raccolta – accanto alla collezione di Feliks Jasieński – di opere della nuova arte francese²⁷. Non si sa se Wyspiański abbia incontrato Gabriela Zapolska a Parigi. Di certo si incontrano più tardi, quando entrambi operavano nell'Associazione della Libera Scena, creata presso il teatro di Cracovia sul modello francese. Non c'è nessuna testimonianza di un incontro tra Wyspiański e Gauguin, è stato scritto invece che quando Wyspiański giunse a Parigi Gauguin aveva già lasciato la città, cosa che non concorda con la biografia di nessuno dei due pittori: dopo il primo soggiorno a Tahiti Gauguin tornò in Francia nell'agosto 1893 e vi restò, a parte alcuni viaggi in Bretagna, in Belgio e a Copenaghen, fino al 3 luglio 1895, un periodo che in parte collima con il terzo e il quarto soggiorno di Wyspiański a Parigi. È noto che Wyspiański ritrasse in dipinto e in disegno la modella di Gauguin, Annah²⁸, e che affittò la bottega di cui si era in precedenza servito Gauguin. Questi sono i "fatti". Resta ancora da notare una convergenza nella scelta delle letture: Wyspiański chiede allo scultore Laszczka di mandargli i libri di Pierre Loti, Maeterlinck e D'Annunzio²⁹. La

26] *Władysław Ślewiński (1854-1918)*, Mostra monografica, catalogo a cura di Władysława Jaworska, Muzeum Narodowe, Warszawa 1983; WŁADYSŁAWA JAWORSKA, *Władysław Ślewiński*, KAE, Warszawa 1991.

27] IWONA DANIELEWICZ, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, in *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Arx Regia, Warszawa 1999, pp. 421-443.

28] Sappiamo di due lavori di Wyspiański che raffigurano Annah: *Testa di profilo*, olio su tela, 29 x 28 cm., riprodotto in S. PRZYBYSZEWSKI, T. ŻUK-SKARSZEWSKI, S. ŚWIERZ, *Stanisław Wyspiański, Dzieła malarskie*, cit., n. 84, ora perduto, e *Nudo di Annah*, 1893, disegno sul verso del pastello *Fanciulla appoggiata a bracciolo di sedia*, 1899, pubblicato per la prima volta nel catalogo *Jak meteor...*, cit., p. 204. L'autrice della glossa Anna Rudzińska considera un fatto certo che Wyspiański e Gauguin si conoscessero, tramite Ślewiński.

29] Lettera a Konstanty Laszczka del 22 febbraio 1896, in S. WYSPIAŃSKI, *Listy różne*, cit., p. 278.

lettura di Pierre Loti ha un posto importante nella biografia di Gauguin e nella sua corrispondenza con Émile Bernard³⁰.

Ma può essere solo una casuale coincidenza la rassomiglianza, nella concezione e nella composizione, tra il *Ritratto di Helenka con vaso* [FIGURA 18] di Wyspiański e il *Ritratto di Clovis Gauguin* (il figlio dell'artista) [FIGURA 19]? E l'immagine della donna vista di spalle che si immerge nell'acqua, che Gauguin riprese più volte, ad esempio nel quadro *Ondina* [FIGURA 20], nel rilievo *Soyez mystérieuses*, e nel frontespizio al catalogo della mostra del 1889 al Café Volpini [FIGURA 21], così simile alla Teti del disegno *Teti emerge dalle onde incontro al figlio* [FIGURA 22], illustrazione di Wyspiański per l'Iliade? Il motivo della donna che si immerge in mare è in Gauguin il simbolo dell'umano desiderio di approfondire le esperienze e di accedere alla conoscenza della vita, a cui le donne sono più vicine in virtù della loro saggezza spirituale.

I simbolisti francesi Albert Aurier, Maurice Denis e Émile Bernard credevano che l'opera d'arte fosse la più perfetta sintesi tra l'individuo e il mondo, che in un senso antropomorfo fosse un nuovo essere, animato, un'anima che era la sintesi di due anime, paterna e materna, l'anima dell'artista e l'anima della natura³¹. Wyspiański avrebbe certamente approvato. Gli sarebbe senza dubbio piaciuta la convinzione di Gauguin secondo cui la sessualità è manifestazione dell'armonia dell'universo, e il mondo nasce dall'unione delle forze maschili e femminili in natura. Wyspiański doveva integrare queste convinzioni con l'eredità culturale polacca e con la Cracovia borghe- se degli anni attorno al 1900.

[trad. di FRANCESCO GROGGIA]

STRESZCZENIE

KOBIETA W PORZĄDKU NATURY. ZWIĄZKI MALARSTWA WYSPIAŃSKIEGO Z FRANCUSKIM SYMBOLIZMEM

Malowane przez Wyspiańskiego portrety kobiet nie przystają do popularnych w literaturze i sztuce schyłku XIX wieku wizerunków kobiet demonicznych, istot budzących pożądanie, którego spełnienie było niebezpieczne. Nawet te kobiety, które w życiu realizowały role femmes fatales – Dagny Przybyszew-

30] N. MARGOLIS MAURER, *op. cit.*, p. 138.

31] All'esame della discussione storica intorno al simbolismo è dedicata la prima parte del citato volume di Naomi Margolis Maurer, che contiene un'ampia bibliografia.

ska, Irena Solska czy Maryna Pareńska – na portretach Wyspiańskiego wyglądają jak istoty myślące, raczej intelektualne partnerki artysty niż rozerotyzowane kusicielki. Podobnie portretowane przez Wyspiańskiego artystki teatralne można rozpatrywać jako próby dotarcia do tajników sztuki aktorskiej, pozwalającej wychodzić poza siebie.

W systemie myślenia Wyspiańskiego najwyższą wartością była litość rozumiana jako prawda, rozumienie i miłość. Dlatego najwyższą formą realizacji kobiecego pierwiastka w jego świecie jest macierzyństwo. To do roli matek przygotowują się zamysłone dziewczynki z jego obrazów. Pojawiające się w ich wizerunkach rośliny i kwiaty nasuwają biologiczne analogie, myśli o dojrzewaniu i kwitnieniu, ale i o śmierci, a także o dualizmie duchowego i fizycznego świata. Źródła takiej postawy Wyspiańskiego tkwią w jego doświadczeniach średniowiecznej sztuki religijnej, którą starannie badał a także w lekturach okresu paryskiego i kontaktach z symbolistami z kręgu Gauguina. Nie bez znaczenia była też bardzo wczesna śmierć matki artysty.

Wczesna kompozycja Wyspiańskiego, projekt witraża dla katedry we Lwowie „Śluby Jana Kazimierza” wydaje mi się kluczowa dla jego twórczości zarówno malarskiej jak i dramatycznej. Negatywna postać Polonii – złej matki niezdolnej zapewnić opiekę swym dzieciom, podobnej do Kory zstępującej do podziemi, znajduje odkupienie poprzez miłość. Z jej bezwładem kontrastuje wyłaniający się wyżej z kwiatów wizerunek Madonny z Dzieciątkiem, powtarzany jeszcze kilkakrotnie pod tytułem Caritas. KobiECE bóstwa z dramatów Wyspiańskiego są rozwinięciem zarysowującej się tu problematyki konfliktu porządku historii i porządku natury.

Do obrazów Macierzyństwa – zarówno Madonny z Dzieciątkiem, jak Caritas a także pozornie świeckich wyobrażeń tego tematu jak np. „Macierzyństwo z Helenami” pozowała artyście jego chłopska żona. Jej wizerunki wykazują analogie z kobietami z obrazów Gauguina i van Gogha, gdzie miesza się sacrum i profanum w swego rodzaju adoracji cudu biologicznego i duchowego macierzyństwa.

Aurier pisał o symbolistach i Gauguinie, że dzieło sztuki jest najdoskonalszą syntezą jednostki i świata, w antropomorficznym sensie jest nowym bytem ożywionym, duszą, która jest syntezą dwóch dusz, ojczyściej i macierzystej, duszy artysty i duszy natury. Wyspiańskiemu by się to niewątpliwie podobało. Podobałaby mu się zapewne wiara Gauguina, że seksualność jest przejawem harmonii wszechświata, że z połączenia męskich i żeńskich sił w naturze rodzi się świat. Te przekonania Wyspiański musiał wpleść w swoje polskie dziedzictwo i mieszczański Kraków około 1900.

TADEUSZ KANTOR, JERZY GROTOWSKI E STANISŁAW WYSPIAŃSKI

È SINGOLARE che nessuno tra gli studiosi – polacchi e non – di Kantor si sia mai occupato seriamente di Grotowski e vice versa¹. Questa situazione permane in effetti tuttora, anche se negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo i loro nomi vennero accomunati se non altro dal fatto di essere due artisti d'avanguardia.

Powrót Odysa (Il ritorno di Odisseo) al Teatro Clandestino Indipendente di Cracovia (1944) e l'intero percorso artistico intrapreso dopo questo spettacolo da Kantor, e così pure *Akropolis* nell'allestimento di Grotowski e di Józef Szajna (1962) o lo *Studium o Hamlecie* (Studio su Amleto) del Teatro Laboratorium delle 13 File a Opole (1964) diventarono realizzazioni emblematiche dell'arte teatrale del XX secolo. Tutte sono ispirate al confronto con le opere omonime di Stanisław Wyspiański.

Entrambi gli artisti ritennero la bestemmia e la profanazione come una condizione *sine qua non* della vera arte. Kantor affermò che l'arte è “sempre profanazione e violazione”² e/o “atto di eresia e bestemmia”³, mentre

1] Cfr. ZBIGNIEW OSIŃSKI, *Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje*, in Id., *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, pp. 279-332.

2] Nel film documentario *Na motywach wystawy “Malarstwo i rzeźba Tadeusza Kantora” w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Sceneggiatura di Zofia Gołubiew, TV Kraków 1992.

3] Incontro di Tadeusz Kantor su Stanisław Wyspiański tenutosi nel dicembre 1987 presso la sede di “Cricoteka” in via Kanonicza 5. Cricoteka Archivio, dattiloscritto, pp. 14. Più avanti citato come: Wyspiański 1.

per Grotowski aveva un significato fondamentale la distinzione tra profanazione e bestemmia. In una delle lezioni da lui tenute al Collège de France così chiarì la questione:

Al Teatro Laboratorium il nostro atteggiamento verso i polacchi, verso i miti polacchi e i santi della storia polacca era un particolare atteggiamento sacrilego, nell'assunzione del quale noi stessi, cioè il nostro gruppo, avvertivamo un fremito interiore. [...] È qualcosa di eccezionale, che fa sì che si manifesti un legame straordinariamente forte tra l'attore e lo spettatore [...]. Se questa azione è efficace, allora lo spettatore segue la traccia dell'attore, come se anche gli spettatori acquisissero il coraggio di guardare in un modo che è al contempo bestemmia e comprensione⁴.

Significativa è la compresenza di *bestemmia* e *comprensione*. Grotowski è tornato spesso su questo punto.

Tadeusz Kantor si riteneva l'erede dei grandi artisti dell'avanguardia degli anni Venti e Trenta del XX secolo. In un dialogo vivo con questa tradizione, ma anche con se stesso e con la propria arte, egli cercò di mantenersi fedele ad essa per restare l'ultimo autentico artista d'avanguardia⁵. Tuttavia spesso si dimentica che egli realizzò anche qualcosa che sembrava impossibile allora, riuscì cioè a unire due tradizioni ritenute assolutamente incompatibili: l'avanguardia costruttivista (“quasi una religione costruttivista”⁶) e il simbolismo. Era come unire il fuoco con l'acqua.

Kantor sottolineò ancora, e al contempo, in un modo del tutto originale rimosse, quella contrapposizione, trattando Mickiewicz, Słowacki e Wyspiański come artisti d'avanguardia, nel senso proprio del termine. Poiché per lui essi rappresentavano *l'atteggiamento avanguardista*, cioè quello che lui considerava più importante nell'arte:

Considero il romanticismo un'avanguardia, una delle maggiori avanguardie, sicuramente molto più grande del surrealismo o del dadaismo. Al suo apparire, esso distrus-

4] Lezione 6: 13 ottobre 1997, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Mi avvalgo della traduzione polacca di Leszek Demkowicz, realizzata nel 2004 per il Centro Ricerche su Jerzy Grotowski di Wrocław. L'ho verificata sulla registrazione audio pubblicata dal Collège de France.

5] Cfr. TADEUSZ KANTOR, *Le Théâtre de la mort*. Textes réunis et présentés par D. Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne 1977; *Kantor 1. Le Théâtre Cricot 2. La Classe morte. Wielopole – Wielopole*. Textes de Tadeusz Kantor. Études de D. Bablet et B. Eruli. Réunis et présentés par D. Bablet, CNRS Éditions, Paris 1983, 1990, 1999, 2005. “Les Voies de la création théâtrale 11”; *Kantor 2. Le Théâtre Cricot 2. Retour à la baraque de foire. Qu'ils crèvent les artistes. Je ne reviendrai jamais. Aujourd'hui c'est mon anniversaire. Approches*. Textes de Tadeusz Kantor. études de D. Bablet, T. Dobrowolski, Ch. Meyer-Plantureux, S. J. Norman et M. T. Vido-Rzewuska. Réunis par D. Bablet avec la collaboration de J. Bablet et M. T. Vido-Rzewuska et présentés par É. Konigson, CNRS Éditions, Paris 1993, 2000, 2005. “Les Voies de la création théâtrale 18”.

6] Cfr. *Kalendarium*, oprac. Józef Chrobak, in “*Powrót Odysa*” i *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, cz. I, red. Józef Chrobak, Ewa Kulka, Tomasz Tomaszewski, Centro di Documentazione sull'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2004, p. 62.

se tutto quel bozzolo della cultura dell'epoca. Mickiewicz è stato uno di quelli che hanno validamente contribuito a ciò, attraverso *Gli Avi*⁷.

Secondo Kantor il problema consisteva soprattutto in un'interpretazione completamente errata del dramma e di tutta l'arte polacca, e dunque anche dell'opera di Wyspiański:

In particolare *Gli Avi* vennero interpretati in un modo puramente nazionalista, nessuno – secondo me – li inquadrò nelle categorie della grande avanguardia dell'arte europea [...] Non è colpa di Mickiewicz, ma solo nostra. È colpa dei contemporanei polacchi che lo ricoprirono di salsa nazionale e ancora continuano a vederlo in un modo così limitato.

Penso che sia lo stesso per Wyspiański. Wyspiański venne usato come bandiera della lotta per la libertà, come bandiera nazionale, ma si è dimenticato che era un grande, uno dei più grandi rappresentanti dell'avanguardia tra il XIX e il XX secolo [...]⁸.

Di conseguenza, Tadeusz Kantor ebbe il coraggio di farsi influenzare da entrambe le tradizioni allo stesso tempo. E inoltre, cosa che in questo caso ha un significato fondamentale, non lo fece soltanto come artista, ma seppe anche dare a ciò un nome e descriverlo. Più avanti spiega come egli intenda l'arte non soltanto come nazionale. L'universalismo era per lui uno dei fondamentali criteri di valore dell'arte:

Io, fin dall'inizio della mia cosiddetta carriera artistica, ho pensato incessantemente all'universalismo, come quello che ad esempio esiste in pittura. La pittura è per sua natura universale e può essere capita da tutti, a prescindere dalla lingua e dalla latitudine geografica. Anche se non sempre [...].

Col teatro va peggio. Il teatro può essere incomprensibile per il mondo, incomprensibile per uno straniero, chiuso soltanto in confini etnici. Ed è purtroppo quello che succede con il teatro polacco, perché il nostro teatro più grande, secondo me quello romantico, è infatti incomprensibile agli stranieri. Anche Wyspiański è incomprensibile. *Wyzwolenie* (Liberazione) non la capisce nessuno straniero. E non è una questione di snobismo. Ma l'arte deve essere internazionale, soprattutto il teatro. PER ESSERE NAZIONALE, IL TEATRO DEVE ESSERE UNIVERSALE. Faccio un esempio: *Wielopole*. Dopo la prima scrissero che ero il più... nazionale dei polacchi [...]⁹.

7) *O powinnościach artysty. Rozmowa Krzysztofa Miklaszewskiego z Tadeuszem Kantorem*, in KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, PIW, Warszawa 2007, p. 32. Poiché sussistono delle differenze, minime ma a mio avviso significative, tra la versione pubblicata nel libro di Miklaszewski e la versione audio del film, in alcuni punti mi rifarò a quest'ultima.

8) *Ibidem*.

9) *O powinnościach artysty*, cit., pp. 31-32.

Spesso Kantor sollevò la questione dell'universalismo sull'esempio de *Gli Avi* e delle sue stesse esperienze:

Per me la parte più importante de *Gli Avi* è quella dei Defunti. Perché è importante? Perché la capiscono in tutto il mondo. Perché nella mitologia universale i Defunti, l'idea dei morti, l'idea della Festa dei Morti è comune a tutti. Solo che Mickiewicz l'ha realizzata in modo geniale e mai praticato da nessun autore drammatico prima di lui al mondo, poiché *ha trasportato I Defunti in un'altra realtà ! [...] Era qualcosa di simile a [...] ciò che faccio io adesso*, ad esempio: ho trasportato il Vangelo in una stanza, nella misera stanza della mia infanzia. Io penso in generale che la vera realtà sia la realtà mostrata attraverso un'altra realtà¹⁰.

Proprio in questo è contenuta la chiave di comprensione del teatro di Kantor e del suo pensiero di artista. In una delle sue ultime interviste così ha definito la sua posizione:

Io in generale non ho un programma. Non ho, ad esempio, nessun programma nazionale, patriottico, eppure succede che quello che faccio ne sia impregnato. All'estero mi domandano: perché è così polacco? Io questo non lo posso sapere [...]. Sono nato qui, ho passato qui la mia infanzia, appartengo a questo posto, ma non ne farò un programma. Voglio invece essere universale, cioè evitare tutti quegli errori che hanno commesso i nostri antenati nello scrivere la letteratura nazionale¹¹.

Penso sia necessario provare a riequilibrare l'eccessiva semplificazione che porta ad ascrivere univocamente le opere di Kantor al contesto e alla tradizione della prima avanguardia novecentesca. Ciò può essere fatto mostrando l'altro lato della sua ispirazione artistica, considerando cioè una definizione ampia – qual'era quella che Kantor aveva – di avanguardia e atteggiamento avanguardista, una definizione in cui ci sia posto anche per Mickiewicz, Słowacki e Wyspiański. È vero infatti che Kantor sarebbe stato assai diverso senza *Gli Avi* messi in scena da Wyspiański e senza *Il ritorno di Odisseo*, un'opera con cui egli si misurò dapprima nel suo Teatro Clandestino Indipendente a Cracovia (prima rappresentazione il 21 giugno 1944 nell'appartamento di Magdalena Stryjeńska in via Grabowska)¹² e in seguito

10] Dall'audio del film documentario di KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI *O powinnościach artysty*, TVP Kraków, 1985. Corsivo mio, Z.O.

11] *Czekanie na Kantora*, conversazione di Krystyna Gucewicz, in "Express Wieczorny", 29-31 XII 1989 – 1 I 1990, 252, rist. in "Nigdy tu już nie powrócę". *Kalendarium, materiały biograficzne różne*, red. Józef Chrobak, Centro di Documentazione sull'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2003, p. 72.

12] T. KANTOR, *Teatr Niezależny w latach 1942-1945*, in "Pamiętnik Teatralny", 1963, 1-4, pp. 165-168; TADEUSZ KWIAKOWSKI, *Krakowski teatr konspiracyjny*, *ibid.*, pp. 146-154; MIECZYSLAW PORĘBSKI, *T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wydawnictwo MURATOR, Warszawa 1997; "Powrót Odysa" i *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, cz. I, cit.; *Kunstgewerbeschule 1939-1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, red. Józef Chrobak, Katarzyna Ramut, Tomasz Tomaszewski, Marek Wilk, Cricoteka, Kraków 2007. Sul tema delle versioni ("almeno tre") dello spettacolo realizzato

nello Studio dell'Attore del Teatro Stary (prima rappresentazione il 5 agosto 1945)¹³, e che oltre trent'anni dopo avrebbe rievocato nell'ultimo spettacolo interamente da lui realizzato *Qui non ci torno più* (prima rappresentazione il 23 aprile 1988 a Milano)¹⁴.

Nel testo *Ja realny* (Io reale), considerato come uno dei suoi appunti di lavoro sullo spettacolo *Qui non ci torno più* e datato "Milano, aprile 1988", Tadeusz Kantor scriveva:

Tutto ciò che ho fatto nell'arte,
 è stato un riflesso del mio atteggiamento
 verso gli eventi
 che mi sono accaduti intorno,
 le situazioni in cui ho vissuto,
 le mie paure,
 l'aver creduto in una cosa e non in un'altra,
 il non aver creduto in quello a cui ci veniva chiesto di credere, il mio scetticismo,
 la speranza. [...]
 In pratica
 mi sono abbandonato "in disparte"
 ai dubbi,
 e forse questo ha preservato i miei spettacoli
 dalla noia e dall'aridità¹⁵.

Nel film di Andrzej Sapija del 1985, con davanti agli occhi l'esempio della propria regia de *Il ritorno di Odisseo*, l'artista confessava:

Io mi sono occupato di Maeterlinck [...] dalla terza ginnasio. [...] Per tutto quello che leggevo facevo delle scenografie. Significa che già da allora avevo una certa inclinazione per il teatro. [...] Già da allora leggevo Maeterlinck, Wyspiański, non *Le nozze*, soltanto *Akropolis*. È strano: di *Akropolis* conoscevo alcune scene a memoria.

sotto l'occupazione tedesca *Il ritorno di Odisseo* scrive KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ nella sua monografia *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, pp. 53-61.

13] Cfr. *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych. Katalog prac*, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2006, pp. 24, 233; *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki. Katalog prac*, koncepcja i oprac. Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2007.

14] Cfr. T. KANTOR, *Pisma*, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Wrocław-Kraków 2005, vol. 1: *Teksty o latach 1934-1974*, pp. 54-70 e 82-93; *Epoka Ulyssesa, 1944* e vol. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, pp. 131-132; KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ, *Kantor*, cit., pp. 41-66; *Wędrownka. (Tadeusz Kantor. Rys biograficzny)*, oprac. Józef Chrobak, in *Tadeusz Kantor. Wędrownka*, Cricoteka, Kraków 2000, pp. 21-151; ANNA BARANOWA, *Itaka roku 1944. "Powrót Odysa" według Tadeusza Kantora*, in *Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. Teresa Grzybkowska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, pp. 182-190; "Nigdy tu już nie powrócę". *Kalendarium. Materiały biograficzne różne*, red. Józef Chrobak, Galeria Krzysztofory, Kraków 2003.

15] T. KANTOR, *Pisma*, cit., vol. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, pp. 131-132. Corsivo mio, Z. O.

Le nozze decisamente non mi piacevano, non capivo proprio di che parlassero. *Libera-
razione* non mi piaceva per niente, la consideravo un puro farfugliamento¹⁶.

Più avanti racconta di come si evolsero le prove del *Ritorno di Odisseo*, accennando anche ad un altro luogo in cui si svolsero:

In quel primo periodo di guerra [...] facevo teatro senza sosta. Le prove durarono un anno, del resto come oggi, con diverse varianti. All'inizio *Il ritorno di Odisseo* era in via Skawińska¹⁷, dove aveva ancora una forma un po' tradizionale. Vi era ancora un'idea di estetica, vi era cioè [nello spettacolo] l'idea della costruzione artistica di una certa effigie, di una figura, un' *image*... Ed era brutto.

L'abbiamo smantellato e ci siamo trasferiti in un altro posto, in via Grabowska, dagli Stryjeński. Là stavamo in una stanza rovinata un po' dalla guerra e un po' dalla famiglia che vi abitava, noi le abbiamo dato il colpo di grazia, e alla fine l'appartamento appariva ancora più distrutto. C'erano i pavimenti rotti, i muri coi buchi, i mattoni erano rotti, le finestre venivano coperte da assi di legno e carta, perché di fronte c'era la Schutzpolizei. Abbiamo cominciato a pensare agli oggetti veri. Ho un appunto in cui già allora dicevo: "Rompo con il mio passato". Allora non chiamavo ancora la realtà "realtà di infimo rango", ma in ciò che facevo c'era già tutto. Perché c'era la ruota infangata che era un elemento molto importante, un oggetto, c'era l'asse marcita, c'era il megafono, il cosiddetto abbaione¹⁸ hitleriano rubato dai viali dei Planty. Non avevamo un cannone, avevamo dovuto farcelo, finto... Ma soprattutto c'era l'ambiente circostante. Era in quella stanza che entrava Odisseo, non ad Itaca. Quella stanza era Itaca. Ed è là che è nata l'idea a cui sono legato ancora oggi, con alcune eccezioni, ovvero l'idea della realtà. Cioè che non c'è una scena con le scenografie, c'è solo un luogo, trovato com'era, determinato dal tempo, dalla città, dalle circostanze esterne insomma. È l'idea di fondo che è stata realizzata nel *Ritorno di Odisseo*¹⁹.

In un altro film di Sapija, *Il ritorno di Odisseo*, realizzato due anni prima della morte di Kantor, egli diceva:

In realtà io *mi rifaccio continuamente a Wyspiański*. [...] Quando nel 1944, durante la guerra, al Teatro Clandestino ho allestito lo spettacolo *Il ritorno di Odisseo* dall'omonima pièce di Stanisław Wyspiański, ho scritto nelle note di regia la frase seguente:

16] *Kantor*. Regia di Andrzej Sapija, fotografia di Przemysław Skwirczyński, musica di H. Kuźniak. TV Polska SA 1985, 75 min.

17] Invece secondo Marta Stebnicka: "Iniziammo le prove in via Piłsudski 8, a casa di Jacek Puget. A quello stesso indirizzo, nell'androne, i tedeschi giustiziarono un giovane. Abbiamo lasciato quello sparo poi nello spettacolo". Dall'audio del film documentario *Podziemny Teatr Niezależny*, 1992.

18] In polacco *szczekaczka*, da *szczekać* che vuol dire abbaiare. Il termine si riferiva evidentemente al suono del tedesco diffuso dai megafoni che si trovavano, sotto l'occupazione nazista, lungo i viali alberati che coronano a ridosso delle antiche mura di Cracovia, chiamati Planty, luogo centrale della città. N.d.T.

19] *Kantor*, cit. Corsivo mio, Z.O.

“Odisseo deve veramente tornare”. Il senso di quella frase mi condiziona ancor oggi. Significava né più né meno la necessità di trovare un passaggio da quel mondo al nostro, qui, dalla condizione della morte alla condizione della vita. Era il germe dei miei lunghi ripensamenti e delle difficili decisioni, ripensamenti sulla concezione teatrale, sul mio teatro. Odisseo tornava non soltanto dalla guerra di Troia, ma anche e soprattutto dal regno della morte, dall'altro mondo. Odisseo che tornava diventava il prototipo di tutti i miei personaggi. Ed erano molto numerosi²⁰.

Nel 1990, descrivendo il proprio percorso artistico visto dalla prospettiva di tutta la sua vita, diceva:

1944: *Il ritorno di Odisseo* di Wyspiański. L'attualità del *Ritorno di Odisseo* cresceva di giorno in giorno. Il giorno della prima i quotidiani riportavano le prime notizie dell'invasione degli alleati. Diventava necessario eliminare l'estetismo, la composizione ornamentale, l'astrazione. Nella stanza di Odisseo una semplice ruota di carro contadino, infangata, non aveva nessuna funzione estetica. Volevo che fosse un oggetto che non si deve spiegare²¹.

In un altro film ancora, *Manichini di Tadeusz Kantor*, del 1983, l'artista commentava le sue ricerche con la frase seguente: “La scena è un cimitero in cui ci aggiriamo in cerca della vita passata”²². Difficile trovare una definizione migliore. Il suo allievo dell'Accademia di Belle Arti Wojciech Krakowski, uno dei numerosi scenografi polacchi di talento, così commenta a molti anni di distanza il kantoriano *Ritorno di Odisseo* e la ricezione particolare che esso ebbe nel contesto del 1945:

I fenomeni più interessanti nel dopoguerra avvenivano a Cracovia. Comincerò da un esempio che mi sembra particolarmente importante: dal *Ritorno di Odisseo* di Wyspiański, realizzato allo Stary Teatr da Tadeusz Kantor. Fu uno spettacolo totalmente innovatore, sia dal punto di vista dei mezzi visivi e di messa in scena, che anche di interpretazione dell'opera. [...] Ma – nonostante tutta la carica innovativa, o forse proprio per questo – lo spettacolo venne tolto dal cartellone poco dopo. Il pubblico non l'aveva capito. Perché? Da un lato aveva pesato il fatto che gli anni di guerra avevano come “frenato lo sviluppo” dello spettatore e della sua sensibilità. Dall'altro lato, invece, il pubblico non accettava più contenuti legati a un periodo così tragico. Era una

20] *Il ritorno di Odisseo*, regia di Andrzej Sapija, fotografia di Tomasz Wert. TV Polska SA 1988, 60 min. Corsivo mio, Z.O.

21] Dalla traccia audio del film documentario *Na motywach wystawy “Malarstwo i rzeźba Tadeusza Kantora” w Muzeum Narodowym w Krakowie*, cit.

22] *Manekiny Tadeusza Kantora*, 1983. *Gdzie są niegdyśjsze śniegi* (Ou sont les neiges d'antan), 1984. *Istnieje tylko to, co się widzi*, 1992. Sceneggiatura e regia di Andrzej Sapija. Consulenza di Anna Halczak. Fotografia di Tadeusz Owsianko. Montaggio di Mirosław Jabłoński. Su commissione del 1° Programma di TV Polska.

protesta naturale e psicologicamente coerente. E per questo, nonostante i suoi molti meriti, *Il ritorno di Odisseo* venne rifiutato²³.

Nei suoi ultimi anni di vita Kantor dedicò a Wyspiański due incontri nella sede di Cricoteka, in via Kanonicza: il primo fu pubblico²⁴ e si tenne nel dicembre del 1987, il secondo – nell’ottobre del 1989 – consistette in una lunga conversazione con Wojciech Szulczyński e Leszek Danilczyk per un film televisivo²⁵, alla fine non realizzato, progettato da Krzysztof Miklaszewski per il suo ciclo di incontri con artisti intitolato “La mia storia dell’arte”²⁶. Ampi stralci dell’incontro del 1987 sono apparsi quattro anni dopo nel catalogo della mostra *Tadeusz Kantor. “Pittura e scultura” al Museo Nazionale di Cracovia*. Essi iniziano con la seguente confessione:

Saranno delle osservazioni che si richiamano alle esperienze di tutta la mia vita, che hanno radici molto profonde, esperienze con il signor Stanisław Wyspiański. [...] Sarà il mio *hommage* reso ad uno dei più grandi artisti polacchi, se non al più grande...²⁷

23] *Znaleźliśmy się w punkcie wyjścia. Rozmowa z Wojciechem Krakowskim*, intervista di Barbara Osterloff, in *Wojciech Krakowski*, red. Józef Chrobak, Nakładem Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, Kraków 1992, pp. 4-5. Originariamente pubbl. in “Teatr”, 12 VI 1977, n. 12, pp. 18-21.

24] Wyspiański 1.

25] Secondo le informazioni trasmesse da Wojciech Szulczyński, la registrazione era in tre parti: “La prima parte, di sopra, nell’angolino- di Kantor, la seconda parte di sotto, nel museo, e la terza parte di sotto, durante le prove dello spettacolo *Oggi è il mio compleanno*”. Email del 27 aprile 2008. Per fortuna di questa registrazione sono rimasti un nastro magnetico e la trascrizione dell’audio: *Tadeusz Kantor o Wyspiańskim (do filmu)*, nastro magnetico n. inventario IV/001893, Cricoteka Archivio, dattiloscritto, pp. 28. Più avanti citato come Wyspiański 2. Per la consultazione delle registrazioni di entrambi gli incontri ringrazio la direttrice dell’Archivio di Cricoteka Anna Halczak. Il film non venne realizzato per mancanza di soldi. Soltanto otto anni dopo un frammento della registrazione venne utilizzato nel film televisivo: *Wyspiański. Kraków. Melancholia*, TVP S.A. 1996, sceneggiatura e regia di Wojciech Szulczyński, collaborazione di Leszek Danilczyk, fotografia di Jacek Knopp, elaborazione musicale di Wojciech Szulczyński, direttore di produzione Ryszard Tajduś, montaggio di Stanisław Bukowski, Leszek Łukasik, TVP S.A. Sede di Cracovia per il 2° Programma, 1996. Prima messa in onda: 11 V 1997, 2° Programma. Partecipano: Jan Błoński, Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski, padre Józef Tischner.

26] Per il ciclo di film di KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI, *Tadeusz Kantor – “Moja historia sztuki”*, TVP Kraków, vennero realizzati: “*Część I – według Malczewskiego*”, 1985 (25 min.) e “*Rozdział II – lekcja Wojtkiewiczza*”, 1986 (32 min.). Il film su Wyspiański avrebbe dovuto essere il successivo. Cfr. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Kraków 1991, pp. 83-87. Miklaszewski chiarisce nel suo libro pubblicato di recente *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, cit., pp. 92-93, i motivi per i quali non venne realizzata la puntata su Wyspiański. Il libro ci informa inoltre che nello stesso ciclo “Kantor avrebbe dovuto fornire sue analisi dell’arte e della vita non solo di Maria Jaremińska, di Jonasz Stern, di Tadeusz Brzozowski, di Karol Frycz, di Andrzej Pronaszko, ma anche di Jan Matejko e di Piotr Michałowski” (p. 93).

27] Cfr. ZOFIA GOŁUBIEW, *Wybór tekstów i wypowiedzi Tadeusza Kantora. Z zapisu spotkania z publicznością poświęconego Wyspiańskiemu w Cricotece*, 1987, in *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, cit., pp. 87-90. Cit. da p. 87. Corsivo mio, Z.O. Più avanti citato come Wyspiański 3. Il numero di novembre di “Dialog” del 2005 (n. 11) pubblicò tre testi indicati dalla Redazione con il titolo comune *Kantor; Wyspiański: Paweł Stangret, Po stronie awangardy*, pp. 46-51; WOJCIECH OWCZARSKI, *Odys musi wrócić naprawdę*, pp. 52-66. Una versione ampliata si trova nel libro di OWCZARSKI, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, pp. 219-240 e 378-382; KATARZYNA TOKARSKA, *Wielopole i Wesele*, pp. 67-75. Questi autori analizzano i diversi aspetti dei legami di entrambi gli artisti, non richiamandosi però al discorso degli incontri di Kantor dedicati a Wyspiański, che costituiscono il materiale di base delle riflessioni contenute nel presente saggio.

Kantor ha sottolineato più volte di essere cresciuto nel *culto di Wyspiański*. Anche per questo il suo intimo ritorno a lui sarà equivalente al “ritorno alla mia e alla nostra casa”:

E dunque queste erano le mie peregrinazioni giovanili al Museo di Sukiennice, dove si trovavano i quadri di Wyspiański, poi ai Francescani [la chiesa dei padri Francescani], dove sostai molte volte e molto a lungo davanti alle vetrate del Dio Padre, poi naturalmente la Tana Michalikowa, la Skałka, il Wawel – l’Acropoli polacca – e soprattutto i Planty, da cui Wyspiański passava di continuo [...]

Ma non è tutto. Avevo una caratteristica che evidentemente era congenita, perché mi è rimasta fino ad oggi. Subito *dopo l’atto di culto*, per lo più patetico, subentrava un *atto di eresia e di bestemmia*. Erano gli anni 1938, 1939, 1940. Entriamo ormai gradualmente in quel periodo della guerra in cui mi riempi dello spirito dell’astrazione purista, del costruttivismo che, com’è noto, condannava aspramente il simbolismo e specialmente Wyspiański. Ricordo ad esempio dai racconti di Jaremianka e Stern di come arrivavano a Cracovia Peiper, Brzękowski, tra i pittori Strzemiński, e ammonivano a non lasciare che si manifestasse per caso lo spirito di Wyspiański. E io, quando feci *La morte di Titangiles* di Maeterlinck, e dunque un’opera programmaticamente simbolista, che rappresentava il simbolismo, la feci alla maniera del costruttivismo purista. E subito dopo, in un mio «Credo» che composi mentre montavo lo spettacolo, da studente dell’Accademia di Belle Arti, scrissi questa frase: «Ma cosa devo fare con il signor Wyspiański?»²⁸. Perché era «il signor Wyspiański», non «Wyspiański». Con il signor Wyspiański, con le nozze e il casale di Bronowice, e con il Wawel. Ed era già il primo segnale che in me si era verificato un nuovo atto di eresia e di bestemmia. Ovvero: torno da Wyspiański. Contro tutte le regole, i divieti e il terrore del costruttivismo e dell’astrazione. [...] Naturalmente questo non ha avuto la meglio in me velocemente, ma ormai quella direzione era stata data e in effetti tutto ciò che ho fatto dopo ha avuto tuttavia il carattere di un ritorno – oggi lo posso dire – a casa. Perché riconosco che *la nostra casa, la casa del nostro secolo è comunque stata il simbolismo*. E dunque Wyspiański [...]²⁹.

In un’altra versione (e bisogna sapere che proprio nel caso di Tadeusz Kantor le differenze tra le varie versioni del suo discorso hanno spesso un significato fondamentale) la stessa cosa è così espressa:

Io lo conoscevo a memoria. Perché prima della guerra sono cresciuto nell’amore per il simbolismo. Solo dopo è venuto il periodo dell’astrazione, del Gruppo di Cracovia, di

28] Cfr. T. KANTOR, *Moja pre-bistoria. Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, in *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, cit., pp. 53-54. Id., *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, in Id., *Pisma*, cit., vol. I, pp. 46-47.

29] Wyspiański 1, pp. 2-3. Corsivo mio, Z. O.

Maria Jarema, di Wiciński, quando si cominciò a sminuire Wyspiański e tutto il simbolismo. Con lucida consapevolezza e perfidia. Ma quando feci *La morte di Tintagiles* di Maeterlinck, influenzato dal Bauhaus, da Oscar Schlemmer, Moholy-Nagy, tutti i santi dell'astrazione purista, da qualche parte nel profondo non sapevo che fare con la povera casupola di Bronowice, con il Wawel e il signor Wyspiański, ma anche con il mondezzaio di Bruno Schulz e con quel teppista di Witkacy. *In verità tutto questo si è fatto sentire soltanto nel '75, quando ho fatto "La classe morta"*³⁰.

E questo è stato decisivo per l'entrata nel periodo che lo stesso artista chiama il Teatro della Morte. Ecco un altro brano di quello stesso discorso, la sua conclusione, che però, significativamente, in questo caso è come una conclusione "sui sentieri che si biforcano":

Di solito al termine della propria vita l'uomo fa un proprio bilancio. Il bilancio di un artista consiste – se è un artista onesto – nel dover rintracciare i suoi capostipiti, nel doversi riconoscere in una certa corrente, in una certa epoca, in una certa direzione. [...] *Io ho cercato conferme delle mie azioni in altri, e ne ho parlato apertamente.* [...] Io, con la mia esistenza artistica, confermo l'appartenenza ad una certa epoca, ad una certa nazione, ad una certa città. Penso a Cracovia [...]. Non sono soltanto caratteristiche mie, sono caratteristiche comuni ad un'ampia cerchia di artisti cracoviani, polacchi, che non sono nemmeno consapevoli del fatto che *senza Wyspiański non ci sarebbe stato alcuno sviluppo ulteriore*³¹.

A cominciare dagli anni del ginnasio fino alla morte, Kantor è stato in dialogo con Wyspiański. Tuttavia si è trattato di un dialogo rivolto contro *la leggenda di Wyspiański*, soprattutto quella cracoviana:

Esiste una barriera, creata [...] dalla tipica atmosfera cracoviana: il Re Spirito, il genio che riposa nella Skałka, il santo nazionale che non si deve diffamare, non si deve toccare, che bisogna soltanto riverire e adorare. E su cui magari scrivere dotte dissertazioni. [...] Non è una barriera creata da Wyspiański. L'ha creata l'ambiente di Cracovia [...]³².

Concentrare tutta l'energia sulla creazione di questa leggenda ha portato alcune conseguenze. Alle sue origini vi erano un provincialismo e un clericalismo di destra che hanno sottratto a Wyspiański la possibilità di un più ampio impatto sul mondo:

Non hanno fatto nulla perché Wyspiański diventasse una figura di statura mondiale. [...] Nemmeno europea! Perché hanno cominciato con l'affermare che «fu grande», e poi

30] Wyspiański 3, p. 88. Corsivo mio, Z. O.

31] *Ibidem*. Corsivo mio, Z. O.

32] *Ibidem*.

ingnocchiati davanti a lui ne hanno creato la leggenda. Ma all'Europa e al mondo la leggenda di Wyspiański non interessa³³.

Allo stesso modo, nei discorsi per il film sul vernissage della mostra "Witkacy e il Teatr Cricot 2" del 1985, Kantor affronta la questione della ricezione e del significato di Wyspiański nel mondo:

Wyspiański ha la statura di Michelangelo. È un genio della statura di Michelangelo. E nessuno lo sa. Era la stupida politica culturale di ancor prima della guerra. È sempre stato così. [...]. Era un uomo che aveva una propria idea del teatro. Da noi forse un altro così è stato Grotowski. [...] Wyspiański era un eretico³⁴.

Fa riflettere questo richiamo a Grotowski come ad un proprio alleato. In altre circostanze il fondatore del Teatro Laboratorium era stato da lui evocato soltanto come nemico e usurpatore³⁵. In questo contesto Wyspiański era percepito da Kantor come una *natura creativa affine*, come un *capostipite artistico*, e anche come un *modello personale*. Come Wyspiański, egli mirava ad essere soprattutto un Artista:

[...] *parlo di Wyspiański attraverso la mia vita*, perché ritengo che sia l'unico modo, l'unica via per dire la verità, senza stilizzare, accademizzare, farsi bello con nozioni scientifiche, storicistiche [...] Posso parlare di lui solo attraverso la mia propria vita e le mie opere. E non è superbia. Credo che soltanto attraverso la propria vita sia possibile parlare della vita di un altro. Perché così diciamo la verità³⁶.

Notava giustamente Zofia Gołubiew: "[...] spesso apprendiamo di più su Kantor quando parla di Malczewski o di Wyspiański che quando analizza la sua propria arte"³⁷. Proprio questo è ciò che l'artista ha mostrato e a suo modo dimostrato attraverso la sua opera, soprattutto negli ultimi quindici anni di vita, a cominciare dalla *Classe morta* (qui richiamo Elżbieta Morawiec, secondo la quale: "Il teatro della morte di Kantor [...], annunciato come manifesto insieme alla *Classe morta*, non ha inizio nel 1975, con la prima rappresentazione dello spettacolo. Ha inizio nel periodo dell'occupazione, con il Teatro Indipendente [...]"³⁸. Concordo). Allo stesso tempo è una sfida per lo studioso. Inoltre,

33] *Ibid.*, p. 88.

34] Film documentario di Krzysztof Miklaszewski dal vernissage della mostra "Witkacy e il Teatr Cricot 2" alla Cri-coteca, 26 febbraio 1985, TV Polska Kraków.

35] Cfr. Z. OSIŃSKI, *Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje*, cit.

36] WYSPIAŃSKI 1, pp. 3, 5. Corsivo mio, Z. O.

37] Z. GOŁUBIEW, *op. cit.*, p. 51.

38] ELŻBIETA MORAWIEC, *Wyspiański a "teatr śmierci" Tadeusza Kantora*, in EAD., *Mitologie i przeceny*, Czytelnik, Warszawa 1982, pp. 218-235, cit. da p. 227. Originariamente pubblicato in "Dialog", 1979, 2, pp. 141-148. Faccio notare che Tadeusz Kantor ha sempre scritto la definizione di "Teatro della Morte" con le iniziali maiuscole, al contrario dell'autrice di questo pur bellissimo saggio su di lui.

in ogni suo discorso Kantor sottolinea soprattutto il proprio atteggiamento nei confronti dell'autore di *Akropolis*:

Se fossi un formalista accademico, direi che la forma di Wyspiański non mi aggrada [...], perché in lui si manifesta una certa stilizzazione. [...] Sono delle faccende maledettamente complicate. Io sono *contro la stilizzazione*, e perciò *per la realtà*. [...]. Dunque dovrei essere contro Wyspiański, perché non ammetto la forma. Ma invece ammetto un'altra cosa, *ammetto il suo atteggiamento, le réal*. Non il realismo, soltanto *le réal* – il reale, che esclude la stilizzazione. È una cosa molto importante, che si può anche chiamare «immaginario», «intelligenza», che dovrebbe essere secondo me il criterio principale nel giudizio su un'opera d'arte³⁹.

Kantor affronta i problemi che di conseguenza si presentano:

[...] ciò che dovremmo prendere da Wyspiański è l'eleganza. [...] Mi sembra che si stia avvicinando un'epoca in cui l'eleganza tornerà ad essere un valore di grande importanza. E vengo alla pittura... Riflettevo su un mio quadro che mi sembrava molto elegante, perché effettivamente l'avevo ben rifinito: qualità, chiaroscuri, sfumature, perfetto. Non so se sarà un buon quadro oppure no, ma in ogni caso vi è dell'eleganza. Osservavo [...] un album di Wyspiański e sono arrivato alla conclusione che questa è una delle caratteristiche della sua pittura. [...] La sua linea è incommensurabilmente elegante. [...] Sottolineo questa qualità che non appartiene all'estetica, di sicuro nessuno storico dell'arte la riconoscerebbe come valore, ma io la trovo un colossale valore in Wyspiański. I suoi paesaggi sono così belli, dipinti con una tale grazia. Lui ha grazia, e questa è l'eleganza. [...] Mi sembra che oggi in Polonia, e specialmente a Cracovia, Wyspiański sia colui che ha dato un esempio di eleganza. Perché manca⁴⁰.

L'idea di grandezza:

L'idea di grandezza [...]. Mi sembra che in Polonia manchi l'idea di grandezza. Quando Wyspiański passeggiava per la città, tutti sapevano che il signor Wyspiański usciva da via Kanonicza, si dirigeva verso i viali dei Planty e andava verso la via Floriańska. [...] E tutti sapevano che era grande. [...] È il senso della grandezza che Wyspiański aveva fortissimo. Intorno a lui si creava la leggenda. Era una cosa terribilmente necessaria. [...] Bisogna essere grandi, non c'è niente da fare⁴¹.

La scoperta da parte di Wyspiański della realtà di infimo rango (nel senso dato più tardi a questo termine da Kantor) e della realtà della scena ("Wyspiański fu il primo a mostrare la realtà della scena". In una delle sue ultime interviste Kantor dirà: "Un valore fondamentale di Wyspiański fu che

39) Wyspiański 1, p. 4. Corsivo mio, Z. O.

40) Wyspiański 3, pp. 88-89.

41) *Ibid.*, p. 89.

non trasportò i grandi problemi umani, nazionali, nella cattedrale, sul Wawel, nel castello, ma soltanto in una casupola di campagna. Lui scoprì che le grandi questioni si devono disputare nella sfera più bassa. Del resto io non faccio altro al Cricot”⁴².

“L’idea di grandezza attraverso la degradazione” – la scoperta che otteniamo la grandezza attraverso la degradazione. Forse l’esempio più eloquente di questo è la vetrata non realizzata di *Kazimierz Wielki*:

Kazimierz Wielki – l’esempio più alto della potenza polacca – venne rappresentato da Wyspiański come... uno scheletro con addosso i resti della grandezza: la corona, lo scettro, il globo. [...] Poteva essere abbozzato anche solo con pochi tratti, ma era l’idea stessa ad essere grande. Nell’idea c’è la grandezza, non c’è bisogno della forma. Ma Wyspiański aveva questa forma perfetta. E per me *Kazimierz Wielki* è una grande rivelazione.

Quando iniziai a fare *La classe morta*, quella vetrata fu per me una conferma che la grandezza si ottiene attraverso il totale degrado. Quando trovandomi al mare mi misi a guardare dalle finestre impolverate di una povera scuola un’aula in cui si trovavano vecchi banchi rovinati, incisi con il coltellino, sporchi di inchiostro, impolverati dal periodo di vacanza, abbandonati... là vidi *La classe morta*, in quel poverissimo buco di scuola. Mi ricordo la scuola così come l’avevo frequentata a Wielopole. Era simile: tutti ci andavano scalzi, sporchi, direttamente dai campi, dal lavoro⁴³.

La poesia e l’emozione ad essa direttamente legata: “La pittura di Wyspiański ha una colossale *carica poetica*. Si può piangere, perché con la poesia si dovrebbe piangere”⁴⁴.

L’idea della morte: “[...] è un eccezionale poeta e artista affratellato alla morte”⁴⁵.

E infine la solitudine: “[...] esiste uno stato in cui questi due concetti, la tragedia e la grandezza, crescono e si potenziano, ed è la solitudine. E Wyspiański era terribilmente solo”⁴⁶.

In un’ampia intervista del 1987, che toccava principalmente le ispirazioni e le realizzazioni giovanili, l’artista ammise:

Quando [...] durante la guerra ho cominciato a fare un teatro mio, la mia ambizione era diventare il più radicale e il più d’avanguardia possibile. Pensavo che fosse l’unico modo per raggiungere la verità sul nostro tempo. Che tutto il resto non fosse vero [...].

42] *Czekanie na Kantora*, cit., p. 72.

43] Wyspiański 3, p. 90.

44] *Ibidem*.

45] *Ibidem*.

46] *Ibidem*.

Dissi che bisognava opporsi a tutta l'avanguardia dell'epoca. E questo è *Il ritorno di Odisseo*. Un'opposizione a tutta l'avanguardia, l'astrazione e il costruttivismo. Perciò considero *Il ritorno di Odisseo* – io la chiamo l' «epoca di Ulisse» – come la mia più grande scoperta⁴⁷.

Qui sta la chiave per comprendere il suo atteggiamento: sostenere un dialogo creativo con tutta l'avanguardia dell'epoca e allo stesso tempo con se stesso, essere aperto alla tradizione e costantemente pronto a correggerla e a correggersi. Nella sua monografia *Kantor. Artysta końca wieku* (Kantor. Un artista di fine secolo) Krzysztof Pleśniarowicz scrive:

[...] nell'autunno del 1932 Kantor (a quel tempo all'ultimo anno di liceo) tenne nella biblioteca ginnasiale una relazione, *Wyspiański come artista visivo sullo sfondo della pittura moderna*. Il 7 dicembre del 1932, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte di Wyspiański, egli disegnò e realizzò la scenografia per il III atto di *Liberazione* e il IV atto di *Akropolis*, allestiti dal teatro amatoriale del ginnasio nella sala del «Sokół» di Tarnów (a quel tempo era fortemente influenzato da Andrzej Pronaszko e prese dai suoi *Avi* «quella montagna con le tre croci»).

«Io lo conoscevo a memoria» – dice Kantor di Wyspiański (cita *Le nozze, La legione, Liberazione*). In un'altra occasione aggiunge: «Per me le sue didascalie sono migliori dei suoi testi drammatici». [...] Attraverso Wyspiański Kantor arrivava alla viva presenza della tradizione romantica. Si recò a Leopoli, allora polacca, per vedere la messa in scena del più grande regista polacco dell'epoca, Leon Schiller, e le opere scenografiche di Andrzej Pronaszko [...]»⁴⁸.

In diversi periodi e situazioni Tadeusz Kantor disse cose diverse, a volte anche contraddittorie, e le sue idee su alcune questioni cambiarono, cosa di cui del resto era assolutamente consapevole. Commentando il lavoro a *Qui non ci torno più*, l'artista compie un'autoanalisi magistrale del proprio teatro:

[...] *io riconosco solo il passato*. [...] Facendo quest'ultimo spettacolo mi sono chiesto davvero: che fare? E ho pensato che non serviva inventarsi una nuova trama, rinnovare la trita convenzione della drammaturgia secondo cui il drammaturgo deve inventare un nuovo dramma per soddisfare la curiosità degli spettatori. Non è nulla di nuovo, ci sono stati teatri in cui si recitavano gli stessi tipi: la commedia dell'arte. Gli stes-

47] *Bunt grzecznego ucznia. Gdy miałem 18 lat. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, intervista di Bronisława Belusiak, in "Razem", 1987, 5, p. 6. Corsivo mio, Z.O. Cfr. Z. OSIŃSKI, *Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki. Czy istnieje "formacja schillerowska" w kulturze polskiej?*, in "Pamiętnik Teatralny", 2005, 1-2, pp. 25-71.

48] K. PLEŚNIAROWICZ, *Kantor*, cit., pp. 25-27. Cfr. PIOTR KRAKOWSKI, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, in *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Cricoteka, Uniwersytet Jagielloński, Académie Expérimentale des Théâtres, Kraków 1999, pp. 33-42; E. MORAWIEC, *Wyspiański a "teatr śmierci" Kantora*, cit.

si Pierrot, Colombina, Capitano. Solo che recitavano *in situazioni diverse*. Mi sono detto, ed è, a mio avviso, la mia scoperta (richiamandomi a quella tradizione), che utilizzerò quegli stessi personaggi, solo che si troveranno in una situazione nuova. A volte dicono che tutto ciò che faccio è retrospettivo, un testamento, riguarda tutto ciò che è stato un tempo... No. È *il mio metodo*. Io vado contro la drammaturgia, contro il testo scritto prima di uno spettacolo che deve poi riprodurre quel testo. Il principio del teatro Cricot è che *lo spettacolo possiede un suo linguaggio autonomo* che può essere espresso soltanto in teatro. Affermo che tutti i drammi scritti sono buoni solo per essere letti, non per essere recitati. Tutto Shakespeare, Witkiewicz... *Il linguaggio del mio spettacolo si forgia durante le prove*. Alla fine quei personaggi, appartenenti al passato del Cricot, ritornano. Arrivano nel luogo meno opportuno: in una bettola. Qui ha luogo l'incontro, apparentemente concordato. C'è il proprietario della bettola, sistema i tavolini in fila... Il luogo diventa così astratto che si trasforma quasi in un obitorio. C'è anche una puttana per ogni necessità e il Prete, cliente abituale, che viene da *Wielopole*. Qui si riunisce tutta la banda del teatro Cricot. E comincia a condurre le danze. Si sono portati dietro i bagagli di viaggi lontani, i loro attrezzi teatrali, ma sono ormai vecchi, alla fine della vita e tutto gli si confonde. E qui ha inizio tutto il dramma romantico, terribilmente apocalittico. In tutto questo entro io, in persona, con la sciarpa, il cappello. Scrivo ora la partitura di questo spettacolo, che mi cresce tra le mani e diviene un romanzo: daccapo, come veniva. Perché prima volevo fare *Balladyna*, poi *Il ritorno di Odisseo*, ossia tornare agli inizi del Cricot. A *Balladyna* volevo tornare con quelle stesse persone, oggi figure di prima qualità. Volevo intrecciare a quella *Balladyna* così letteraria la loro vita personale dei quaranta anni passati. E ho cominciato a raccogliere notizie di cosa gli era successo. [...] Ma dovetti rinunciare, perché cominciarono ad andarsene: morì Brzozowski...

[...] lo ripeto sempre che *in teatro non agisco assolutamente come un pittore. La pittura non ha niente a che vedere con il teatro*. Certo Gordon Craig, Wyspiański, Frycz introdussero la pittura in teatro, ma loro erano pittori eccellenti⁴⁹.

Bisogna tuttavia osservare che in questa tensione all'universalismo dell'arte, e anche all'accesso egualitario alla conoscenza e alla tradizione, Tadeusz Kantor appare come un erede della cultura occidentale. Fin dall'Illuminismo erano infatti decisamente queste le aspirazioni della maggior parte degli intellettuali occidentali. Del resto lo stesso artista ha riconosciuto del tutto apertamente l'appartenenza proprio a questa tradizione:

KANTOR: [...] mi sembra che la cultura europea sia così forte, quanto al carattere, e sia principalmente guidata dal secolo dell'Illuminismo, che fu un secolo di forza colossa-

49) *Czekanie na Kantora*, cit., pp. 70-74. Corsivo mio, Z. O.

le. Lasciarsi influenzare dall'Oriente è una cosa follemente artificiosa e dalle penose conseguenze. Conosco schiere di famiglie e anche molto ricche, i cui figli tornano da laggiù in uno stato di totale prostrazione, con malattie, e del tutto mentalmente provati. Perché quella cultura ha una tradizione colossale. Non la si può comprendere. Laggiù le sorgenti pescano tanto nel profondo.

E più avanti:

[...] non sono per niente un mistico. Io sono molto reale quando creo un'opera... Ed è proprio in questo che si rivela la mia cultura europea, nel fatto che per me la materia e la realtà sono dannatamente importanti. [...] Sono contro l'illusione, contro il cosiddetto gioco teatrale, la rappresentazione, la riproduzione. Sono per la realtà, ma una realtà completamente liberata dal quotidiano utilitarismo. Una realtà che io manipolo, per usare un termine un po' peggiorativo. Io ne faccio quello che voglio, ma la uso come materia, non come sfera puramente mentale... Perché secondo la tradizione europea, in arte non si ottiene nulla senza la materia dell'opera. Per me questa materia sono tutti gli oggetti che utilizziamo nella vita, più l'attore, che è legato all'oggetto a tal punto da non poter vivere senza l'oggetto, mentre l'oggetto senza l'attore non ha alcun senso. Io lo chiamo biooggetto⁵⁰.

Bisogna aggiungere, a questo punto, che così parlava di sé un artista nei cui spettacoli alcuni critici europei (come Georges Banu), e anche giapponesi, hanno intravisto legami e parallelismi con il teatro classico Nō.

Quasi un secolo prima, Wyspiański assunse una posizione simile, quando scrisse, il 19 gennaio 1897, a Lucjan Rydel che si trovava a Parigi: “Non visito affatto i musei giapponesi e cinesi e non li visiterò mai, perché sono cose dietro cui corrono gli altri pittori, quelli che devono copiare le mode e che non sono in grado di realizzare cose nuove”⁵¹. E alcuni anni più tardi, nelle *Note a “Bolesław Śmiały”*: “non mi ha insegnato l'arte neanche Sada Jakko”⁵².

Ciò che ha reso seducente ed efficace l'influenza del grande romanticismo polacco, e anche di Wyspiański, su alcuni dei massimi artisti di teatro polacchi del Novecento è stato l'essere in qualche modo una *tradizione esoterica*, segreta, quasi intima, e insieme in qualche modo “triba-

50] Incontro di Tadeusz Kantor con L'Associazione di Igiene Psichica, dicembre 1988. Cricoteka. Coll. IV. 001910 i 001911. Dattiloscritto, pp. 18-19.

51] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Listy zebrane*, vol. II, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, p. 421. Cfr. ANNA KRÓL, *Uniwersum interpretacji – Wyspiański i japonizm – A Universe of Interpretation: Wyspiański and Japonism*, in *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego – View of Kościuszko Mound from the Artist's Study Window. Japanese Art Inspirations in the Work of Stanisław Wyspiański*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha, Kraków 2007 – manggha Museum of Japanese Art and Technology, Kraków 2007, pp. 9-18.

52] S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, vol. 11, p. 146.

le”⁵³. Questo dava d'altra parte la consapevolezza di essere radicati in qualcosa di reale e di essenziale. Su questo si basava quel “grande potere suggestivo del romanticismo polacco” di cui Grotowski ha parlato forse in modo più completo nei testi *Teatro e rituale* e *Sulla pratica del romanticismo*⁵⁴.

Tadeusz Kantor si è inoltre nutrito di questa tradizione come allestitore e regista di *Balladyna* e de *Il ritorno di Odisseo*, e prima ancora come autore di un progetto di un proprio allestimento dei *Dziady*. Allo stesso tempo, riconosce di “non avere accesso” proprio a Wyspiański: “*Al momento in qualche modo non ho accesso a Wyspiański*. Perché è una questione di accesso: l'artista può entrare o no nell'abitazione privata di un altro artista”⁵⁵.

Grazie ai lavori recenti di Anna Halczak e Lidia Kuchtówna sappiamo che negli anni 1937/1938 e 1938/1939 Kantor progettò le scenografie di *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare (1938), di *Balladyna* (1938), *Sogno d'argento di Salomea* (1939) e *Samuel Zborowski* di Słowacki (1939) e – nel 1940 – del *Ritorno di Odisseo* di Wyspiański⁵⁶.

Nel film che ho già ricordato, *Sui doveri dell'artista*, egli esprime nel modo più conciso possibile la sua visione del lavoro dell'attore: “È *esistenza*, non ruolo. Non è rappresentare, è solo *esistere*”⁵⁷. Mentre nel film di Krzysztof Miklaszewski *Tadeusz Kantor – La mia seconda storia dell'arte. Parte I – secondo Malczewski*, egli dice:

In generale credo che ogni uomo sia segnato da un determinato tema. Anche senza saperlo. [...] Perché proprio io ho scelto *Il ritorno di Odisseo*? [...] – all'inizio era il ritorno a Itaca. E qui [commenta il quadro di Jacek Malczewski *Ritorno alla terra natia*] è lo stesso: c'è il ritorno a Itaca, cioè a quel palazzo. Mi sembra che sia un tema con cui avremmo potuto debuttare in pubblico⁵⁸.

53] Riprendo il concetto di “tribalismo” e i suoi derivati da RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *O pamięci i jej zagrożeniach*, intervista di Zbigniew Benedyktowicz e Dariusz Czaja, in “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2003, 3-4, pp. 12-24. Cfr. anche: Z. OSIŃSKI, *Dzieło Jerzego Grotowskiego jako “przedmiot badań”*, in “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2006, 1, pp. 132-157, in part. p. 144 e sgg.

54] JERZY GROTOWSKI, *O praktykowaniu romantyzmu*. Discorso tenuto al convegno di studi “Grotowski I”, dedicato al primo decennale di attività del Teatro Laboratorium, organizzato nel gennaio 1979 a Milano dal Centro di Ricerca per il Teatro. Trascrizione per la stampa a cura di Leszek Kolankiewicz, in “Dialog”, 1980, 3, pp. 112-120. Cfr. anche i numerosi interventi di Ludwik Flaszen nonché il mio libro *Teatr Dionizosa. Romanizym w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972 (in it.: *La frontiera del teatro*, materiali di documentazione per un convegno al CRT; Milano nov./dic. 1979, contiene: *Interventi di Grotowski al convegno*; J. GROTOWSKI, *Teatro e rituale*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la coll. di Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001 pp. 132-152 [NdT]).

55] Dall'audio del film di KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI, *Tadeusz Kantor – Moja historia sztuki. Rozdział II – Lekcja Wojtkiewiczza*, cit., in *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, cit., p. 84.

56] Cfr. *Tadeusz Kantor. Kolekcja “A”. Katalog prac*, red. i oprac. Anna Halczak, Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2003, pp. 17-20; *Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. i oprac. Anna Halczak, Centro di Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, Cricoteka, Kraków 2003, pp. 68-74; L. KUCHTÓWNA, *Karol Frycz*, cit., pp. 350-351.

57] Dall'audio cit. Corsivo mio, Z. O.

58] Dall'audio del film di KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI, *Tadeusz Kantor*, cit., in *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, cit., p. 85.

Il ritorno di Odisseo di Wyspiański rappresenta una sorta di punto fermo nell'arte di Kantor. In *Qui non ci torno più*, spettacolo ritenuto il più autobiografico di Kantor, all'inizio la sua voce annunciava dall'altoparlante: "L'artista deve stare sempre sul fondo...", e alla fine leggeva delle frasi strappate dai suoi appunti di regia del 1944⁵⁹. Secondo Krzysztof Pleśniarowicz "lo spettacolo sembrò una chiusura cosciente e autoriale della sua opera teatrale, dal *Ritorno di Odisseo*, risalente al tempo della guerra (1944), alla trilogia del Teatro della Morte (1975-1985)"⁶⁰. Mentre nella *Guida* contenuta nel programma di sala leggiamo:

Seduto con Odisseo al tavolino di una bettola.
 Bisogna terminare la storia dell'eroe di Troia.
 Ma Odisseo sta seduto rigido
 In Uniforme di Guerra
 Ha l'aria di un MANICHINO.
 «Sotto»
 Il Proprietario della Bettola...
 Dai miei appunti di regia
 del '44
 leggo con difficoltà
 l'epilogo⁶¹.

A questo punto l'autore della monografia su Kantor aggiunge una propria nota:

Nello spettacolo Tadeusz Kantor leggeva dei frammenti incompleti del III atto del *Ritorno di Odisseo* [...] (del discorso di Odisseo, delle Sirene e della Voce che dà ordini): «Nella mia propria patria ho trovato l'inferno./ Sono capitato in un cimitero./ Vivo: ho ucciso tutto, tutto ho respinto; / ciò che era felicità menzognera è fuggito. / Nulla, nulla oltre a me; nulla, nulla, nulla prima di me...// Nessun vivo torna una seconda volta nel paese della sua giovinezza. / La patria la tenevo nel cuore, oggi la serbo nel desiderio, / oggi mi struggo solo per lei, un'ombra, mi struggo per un'ombra...»⁶².

E al termine di queste riflessioni vorrei richiamare il frammento iniziale della poesia di Kantor *Salvare dall'oblio*, datato "Cracovia, marzo 1988":

I miei spettacoli *La classe morta*,
Wielopole, Wielopole,
Che crepino gli artisti!
 e l'ultimo

59] Cfr. S. WYSPIAŃSKI, *Dzieła zebrane*, vol. 9: *Cyd, Powrót Odysa, Sędziowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, pp. 193-194; K. PLEŚNIAROWICZ, *Kantor*, cit., pp. 255-262.

60] K. PLEŚNIAROWICZ, *Kantor*, cit., p. 257.

61] T. KANTOR, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, in T. KANTOR, *Pisma*, cit., vol. 3, p. 122.

62] *Ibidem*.

Qui non ci torno più –
 tutti
 sono confessioni personali.
 Confessioni personali...
 Un genere oggi insolito e raro.
 Nella nostra epoca
 Quando la vita è sempre più collettiva,
 Quando la collettività cresce paurosamente, un genere piuttosto
 scomodo e imbarazzante.
 Oggi voglio trovare il motivo
 della mia maniacale passione
 per questo genere.
 Sento che è importante.
 Ha in sé qualcosa di definitivo,
 qualcosa che appare in presenza
 DELLA FINE.
 Sento che prendere consapevolezza
 dell'essenza di questo motivo,
 forse,
 potrà ancora
 salvarci dalla
 totale sfiducia⁶³.

È molto importante riconoscere che Tadeusz Kantor non si è mai rifatto stilisticamente a Wyspiański, ma, con modalità solo a lui note, gli ha sostituito un'altra realtà: se stesso, la propria arte, la sua vita.

Nell'unico libro di Grotowski pubblicato in Polonia mentre era ancora in vita, "Wyspiański" non compare nemmeno una volta⁶⁴, e nella fondamentale edizione del 1997 del *The Grotowski Sourcebook*⁶⁵, pubblicata in stretta collaborazione con Grotowski stesso, lo troviamo soltanto come autore di *Akropolis*, dramma che ispirò una delle imprese più importanti del Teatro Laboratorium. Fondamentali sono la descrizione dello spettacolo ad opera di Ludwik Flaszen e la conversazione di Richard Schechner e Theodore Hoffman con Grotowski⁶⁶, ma in nessuno di questi libri c'è il benché minimo accen-

63] *Ibid.*, pp. 125-126.

64] J. GROTOWSKI, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osipiński, Wydawnictwo "Wiedza o kulturze", Wrocław 1989; II ediz. riveduta e corretta, Wrocław 1989; III edizione, Wrocław 1999 (in it.: *Il Teatro Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969*, cit. [NdT]).

65] *The Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, Routledge, London and New York 1997. L'edizione paperback uscì nel 2001, dopo la morte di Grotowski, ma con una dedica a lui aggiunta da Lisa Wolford.

66] RICHARD SCHECHNER and THEODORE HOFFMAN, *Interview with Grotowski*, edited by Richard Schechner and Jacques Chwat, in *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 36-53; LUDWIK FLASZEN, *Wyspiański's "Akropolis"*, *ibid.*, pp. 62-70 (L'intervista è stata tradotta italiano in *Opere e sentieri II, Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni Editore, Roma 2008 [NdT]).

no allo *Studio su Amleto* “dai testi di William Shakespeare e Stanisław Wyspiański”, altro spettacolo molto importante del Laboratorium⁶⁷. Similmente al *Ritorno di Odisseo* di Kantor, sia l'*Akropolis* che lo *Studio su Amleto* della compagnia di Grotowski furono opere d'arte teatrale ispirate a opere di Wyspiański, e non “ciò che di solito si intende per allestimento di un concreto dramma [opera]”⁶⁸. Jan Błoński si è spinto fino ad affermare che “forse si può considerare lo spettacolo di Grotowski come un'opera d'arte nuova o diversa, costruita su motivi attinti da Wyspiański”⁶⁹. Malgrado ciò, per i realizzatori dell'*Akropolis* di Opole esisteva un'importante relazione tra lo spettacolo e il testo di Wyspiański, riconosciuta in più occasioni da Grotowski e Flaszen.

Nei testi di Grotowski non ho trovato tuttavia riflessioni più ampie sull'autore di *Akropolis*. In questo si può cogliere una delle differenze importanti tra lui e Tadeusz Kantor. Non direi mai inoltre che Wyspiański fosse per Grotowski un “modello personale”. Tuttavia anche lui condusse un suo dialogo con Wyspiański, soprattutto come regista, ma anche in alcuni interventi pubblici e nei testi tratti da quegli incontri. Un esempio può essere *Sulla pratica del romanticismo*, un testo basato sul suo intervento al convegno di Milano del gennaio 1989 dedicato al primo decennale dell'attività del Teatro Laboratorium. Qui Grotowski parla – riferendosi a se stesso e ai suoi coetanei – di quello che chiama il “primo risveglio dell'«organo» di percezione della storia”, e ne mostra, utilizzando l'esempio dell'*Akropolis* del Teatro Laboratorium, le conseguenze nel campo dell'arte. Nel 1944, lo stesso anno in cui Kantor faceva la regia del suo primo *Ritorno di Odisseo* nell'appartamento di Cracovia, alla notizia dell'imminente pacificazione del villaggio di Nienadówka, nei pressi di Rzeszów, dove abitavano, Emilia Grotowska e i suoi due figli dovettero scappare e attraversare la linea del fronte:

Qualcuno qui mi ha chiesto: «l'allestimento di *Akropolis* era d'avanguardia»? Obbiettivamente avrebbe potuto funzionare così. Ma per noi era importante ben altro. L'azione del dramma di Wyspiański avviene nella cattedrale del Wawel. [...] Nelle cripte di quel

67] Cfr. L. FLASZEN, *Hamlet w laboratorium teatralnym*, in “Notatnik Teatralny”, inverno 1992, 4, pp. 166-171 (trad. it. di C. Pollastrelli in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., pp. 100-107 [NdT]); Z. OSIŃSKI, *Komentarz do artykułu Ludwika Flaszena*, *ibid.*, pp. 171-173; EUGENIO BARBA, *La terra di cenere e diamanti*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 91-99; *Amleto senza amici*; KATARZYNA STRZELECKA, “*Studium o Hamlecie*” Stanisława Wyspiańskiego w polskim teatrze. Na przykładach Jacka Woszczerowicza, Jerzego Grotowskiego i Jerzego Grzegorzewskiego, tesi di laurea discussa sotto la direz. del prof. Z. Osieński, Istituto di Educazione Letteraria, Università di Varsavia, Facoltà di Polonistica, Varsavia 2005, pp. 52-86: *Capitolo 2. Studium o Hamlecie w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów, czyli o niejednoznaczności istnienia*.

68] Cfr. EWA MIODŃSKA-BROOKES, *Wawel-“Akropolis”*, *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, pp. 248-254 e 281-282. Altra cosa che nella pratica teatrale questi allestimenti del dramma, “inteso anche come testo, come concreta struttura linguistica” (p. 254), sembrano essere molto più un desiderio o un postulato annunciato da alcuni filologi che una realtà. Poiché a voler prendere alla lettera questo postulato, dubito che lo si potrebbe soddisfare diversamente se non come una sorta di esperimento.

69] JAN BŁOŃSKI, *Uwagi o “Akropolis”*, in *Id.*, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków [2007], p. 207.

la cattedrale sono sepolti non solo i re, ma anche le ceneri di due grandi poeti, che venivano chiamati con il termine «vate», che significa «vedente», «profeta»: Mickiewicz e Słowacki. [...] Per tutto il XIX secolo la Polonia non fu uno stato indipendente. Fu uno stato colonizzato. Fu una colonia come lo fu, diciamo, il Congo; una colonia con tutti i soliti annessi di avvenimenti terribili tipici del caso. In gran parte del paese fu perfino proibita la lingua polacca. [...] In questa situazione la cultura divenne l'esistenza propria della nazione. Per questo, quando i vati vennero deposti nel Wawel, li seppellirono come «pari dei re». Essi divennero i re dei tempi bui. [...] E non c'è in questo alcun nazionalismo, perché il nazionalismo comincia là dove una nazione calpesta la libertà di altri; ma là dove una nazione è colonizzata, si tratta piuttosto di un problema di dignità umana. Il Romanticismo polacco divenne l'incarnazione di quella dignità e forza di opposizione. Per questo lo considero un fenomeno storico piuttosto che soltanto artistico.

Dunque, l'azione di *Akropolis* ha luogo proprio nella cattedrale del Wawel. Quando noi realizzammo lo spettacolo, il luogo del dramma non aveva più tutto quel significato che ebbe nel 1904 per Wyspiański. [...] Volevamo dare [...] una nostra diversa risposta alla vita e alla storia.

In che modo percepiamo la storia? Per fare questo abbiamo soltanto un «organo», la nostra biografia: la nostra stessa vita, la nostra esperienza diretta. Naturalmente esistono anche altre possibilità, attraverso l'intelletto ad esempio. Ma la base è ciò che viene vissuto personalmente. E che cos'è stata la mia infanzia? Diciamo allora, solo come esempio, che dovevamo trattare i tedeschi come dei superuomini. Essi massacrarono molte persone in ogni famiglia. Sterminarono interi villaggi. Questo mi ha dato il primo risveglio dell'«organo» di percezione della storia. Tutti i miei colleghi avevano quest'«organo». La biografia di ognuno di noi o dei nostri genitori è profondamente immersa nella storia.

Così dunque è nata l'idea di trasporre l'azione di *Akropolis* dalla cattedrale del Wawel ad Auschwitz, al campo di concentramento. Sarebbe stato abbastanza facile fare qualcosa del genere: «storia su Auschwitz commovente e piena di contrasti». Naturalmente i boia sarebbero stati diabolici, le vittime sante e disumanizzate. In generale i prigionieri di Auschwitz furono persone che si trovarono in una condizione di spaventosa oppressione. Tra di loro c'erano eroi e santi, ma quando, nel 1962, realizzammo *Akropolis*, la letteratura e il cinema lo avevano già fatto vedere, a volte abbellendo, allontanandosi dalla realtà della disumanizzazione. Noi volevamo invece far venire alla luce l'automatismo della situazione storica. Volevamo mostrare come i prigionieri costruivano i crematori, per sé. Wyspiański parlò del Wawel-Acropolis come di un «cimitero dei popoli». Ecco, Auschwitz è il Wawel e l'Acropolis della nostra epoca. Nel finale del dramma di Wyspiański appare il Salvatore: Cristo-Apollo. Noi lo abbiamo fatto diventare un corpo massacrato, distrutto, disumanizzato. [...] Il legame con la tradizione romantica, l'atteggiamento romantico, si esprimono agendo in risposta alla propria vita e in risposta alla storia. [...] È fondamentale questa risposta. Solo che non si tratta di una risposta a parole. Perché è molto facile dare risposte con gli slogan⁷⁰.

70) J. GROTOWSKI, *O praktykowaniu romantyzmu*, trascrizione a cura di Leszek Kolankiewicz, in "Dialog" 1980, 3, pp. 113-114. Cfr. anche Z. OSIŃSKI, *Pierwsza inicjacja Jerzego Grotowskiego*, in Id., *Grotowski wytycza trasę. Studia i szkice*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993, pp. 11-55.

Questo commento profondamente personale può essere un esempio di dialogo creativo tra artista e artista molti anni dopo la morte di uno dei due.

Ho già scritto altre volte che proprio lo spettacolo di *Akropolis*, che ho visto a Poznań nel novembre del 1962, insieme all'incontro con Grotowski che lo seguì, furono massimamente decisivi nella scelta del mio percorso di vita futuro⁷¹.

Nel numero di "Odra" dell'ottobre 2007 apparve il testo di Ludwik Flaszen *Grotowski e il silenzio*. Vi leggiamo:

Qui [in *Akropolis*], per la prima volta, in tutta chiarezza è avvenuto ciò che già in precedenza aveva fatto la sua comparsa in modo non chiaro. Qui il fenomeno era evidente. Lo spettacolo costruito su raffinate partiture attoriali, partiture del corpo e della voce, la cui azione si svolgeva in un campo di concentrazione hitleriano, e i personaggi erano come fantasmi sottratti al fumo dei forni crematori, fu accolto dal pubblico nel silenzio totale, senza un applauso. E non era un'espressione di disapprovazione. Ma di shock. [...]

Gli spettacoli al Teatro Laboratorium del periodo di *Akropolis* non si rivolgevano al pubblico, a un insieme di persone, ma alle singole esistenze umane, ad ognuna della persone. Ognuno, nella situazione spaziale dello spettacolo, veniva lasciato da solo con se stesso [...].

I finali degli spettacoli di Grotowski erano costruiti in modo da portare lo spettatore-testimone al silenzio. Con ostinata scrupolosità lui limava quei finali, la loro logica di montaggio, curando il loro pulsare ritmico. Ma il promotore, la fonte, l'autore era qui soprattutto l'attore, il suo vivo processo organico, le sue tensioni e cadute di energia, fino allo spegnimento, al naturale silenzio. [...] Il punto di confine a cui arrivava l'attore veniva chiamato da Grotowski [...] «atto totale». Si trattava, così veniva recepito all'epoca, di un superamento del recitare⁷².

Per me questo è un esempio di ciò che chiamerei *radioattività dello spettacolo*: in qualche modo esso vive ancora in alcune persone molti anni dopo la sua prima rappresentazione. Nel mio caso è passato quasi mezzo secolo.

Lo *Studio su Amleto* al Teatro Laboratorium iniziava con una battuta pronunciata dal Primo becchino (Ryszard Cieślak, al contempo regista e assisten-

71] Cfr. Z. Osin̄ski, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980, pp. 106-110. Degli spettacoli realizzati da Grotowski e Szajna avevo già scritto nell'articolo *Apoteoza i szyderstwo. "Akropolis" w Teatrze Laboratorium*, in "Miesięcznik Literacki", 1969, 12, pp. 58-69. Tre anni più tardi il testo apparve in una versione modificata e con un altro titolo, *"Akropolis" w Teatrze Laboratorium*, nel mio libro: *Teatr Dionizosa...*, cit., pp. 170-221. Ripubblicato in *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod redakcją Janusza Deglera e Grzegorza Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, pp. 300-334.

72] In "Odra" 2007, 10, pp. 62-63. Corsivo mio, Z.O.

te): “Verso Natale venne da me il signor Wyspiański e dichiarò di voler interpretare Amleto e di voler parlare con me dell’*Amleto*”⁷³.

È uno spostamento significativo, il cui risultato, indicato chiaramente, è l’incontro del gruppo e del regista (nel manifesto leggiamo: sceneggiatura e regia della Compagnia sotto la direzione di Jerzy Grotowski) con il “progetto di messa in scena” di Stanisław Wyspiański, perché così – secondo Flaszen – bisogna intendere questo “ampio commento all’ *Amleto*”, in cui partiva dal presupposto che “in Polonia Amleto è quello che in Polonia c’è da pensare”.

La prima rappresentazione ebbe luogo il 17 marzo del 1964 davanti a 26 spettatori, l’ultima il 30 maggio dello stesso anno. Furono fatti in tutto ventuno spettacoli, esclusivamente a Opole; secondo i “registri di cassa” furono visti da 630 spettatori, di cui il novanta per cento con inviti, biglietti ridotti e omaggi.

Il testo di Flaszen *Hamlet w laboratorium teatralnym* (Amleto nel laboratorio teatrale) nacque subito dopo che lo spettacolo fu tolto dal cartellone, su richiesta della rivista londinese “Encore” e gli auspici di Peter Brook e Charles Marowitz. Non venne tuttavia mandato in stampa, per timore che la pubblicazione potesse rivelarsi pericolosa per il futuro del Teatro Laboratorium, la cui sopravvivenza era allora appesa a un filo. Appresi dell’esistenza del testo di Flaszen da Grotowski nella primavera del 1988, durante il mio primo soggiorno a Vallicelle, in Italia, dove aveva sede il Workcenter che porta il suo nome. Il risultato di quella conversazione fu che il testo venne pubblicato su “Notatnik Teatralny” nell’inverno del 1992, ventotto anni dopo la prima⁷⁴. Vi si legge:

Fra gli spettacoli del Teatr Laboratorium di Opole lo *Studio su Amleto* costituisce un capitolo singolare. In linea di principio non è tanto uno spettacolo quanto uno studio.

73] Flaszen si richiama alle prime parole del testo di Wyspiański, in cui il protagonista originale è ovviamente un altro: “Verso Natale venne da me il signor Kamiński e dichiarò di voler interpretare Amleto...” [Kazimierz Kamiński (1865-1928) era uno degli attori più famosi al tempo di Wyspiański. NdT]. L’esemplare del dattiloscritto di *Studium o Hamlecie*, con il timbro dell’Ufficio della Provincia di Opole e con la data apposta a mano del “24.III.64”, si trova nell’Archivio dell’Istituto Jerzy Grotowski di Wrocław, e conta 47 pagine. Nello stesso luogo fu depositata la prima versione del copione appartenente ad Andrzej Bielski, di 132 pagine, e contemporaneamente una scritta a penna (con inchiostro nero) conta 123 pagine. Sulla pagina del titolo: *The Tragical Historic of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego*. Sulla prima pagina è indicata nei particolari la distribuzione dei ruoli, più dettagliata rispetto al programma stampato nel volantino di due pagine. Ecce: Ryszard Cieślak – Primo becchino, Spirito del padre, Rozenkrantz, Osric; Andrzej Bielski – Secondo becchino, Guildenstern, Fortebraccio, Un attore; Zygmunt Molik – Amleto; Antoni Jahołkowski – Il re; Rena Miricka – La regina e Ofelia; Mieczysław Janowski – Laerte; Zbigniew Cynkutis – Orazio. Cynkutis abbandonò la compagnia e alla fine non prese parte allo spettacolo. Nel copione personale di Zygmunt Molik, scritto a macchina su carta velina, manca l’ultima pagina; c’è la firma dell’attore in fondo alla pagina del titolo, su cui accanto a Paszkowski è stato scritto il nome dell’altro traduttore, Roman Brandstaetter.

74] Inverno 1992, n. 4, pp. 166-171. Rist. in: *Misterium zgrozy i urzeczenia*, cit., pp. 74-79 (trad. it. di Carla Pollastrelli in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., pp. 100-107 [NdT]). Cfr. anche Z. OSIŃSKI, *Komentarz do artykułu Ludwika Flaszena*, cit., pp. 171-173.

Non si rivolge al pubblico. Esso ha un carattere di laboratorio e – come è indicato nel titolo – di studio. Apre una fase dei lavori di Jerzy Grotowski sul suo metodo dell'attore. [...] Se si è mostrato al pubblico è stato unicamente perché in una fase determinata del lavoro era necessario il contatto fra l'attore e lo spettatore. Le conclusioni derivate da questo contatto sono state utilizzate come materiale per le ricerche successive.

Il compito principale di questa realizzazione, indicato da Grotowski, era il training dell'immaginazione e la capacità di creazione spontanea. Il testo di Shakespeare è stato preso come stimolo. Amleto è un'opera che ha la portata del mito; fissato nella coscienza culturale europea possiede la capacità singolare di adescare la nostra verità sulla condizione umana. Si potrebbe dire: mostrami come vedi Amleto e ti dirò chi sei. Nella composizione del copione non ci si è basati solo su Shakespeare. [...] quel mito universale esige in Polonia una concretizzazione particolare che deriva dalla situazione spirituale dell'uomo polacco. Ciò ha fatto sì che – sebbene nel vedere questa situazione ci differenziamo da Wyspiański – il materiale testuale dello studio comprendesse anche brani tratti dal saggio del drammaturgo nazionale.

Questo serviva a un altro effetto ancora. Recitare il dramma insieme al commento, in particolare con quei frammenti di esso che contengono domande e dubbi, permette in un certo senso di pensare a voce alta alla messa in scena mentre la si sta realizzando. Lo studio non è dunque soltanto una variazione sui temi di Amleto ma è contemporaneamente una riflessione su Amleto espressa nell'azione, anche a livello verbale. Tema dello studio – oltre ai motivi shakespeariani – diventa anche lo stesso andamento della loro teatralizzazione. È uno spettacolo sulla nascita di uno spettacolo⁷⁵.

Nel suo personale esemplare di copione Zygmunt Molik, che interpretava Amleto, annotò alcune osservazioni sull'interpretazione del personaggio: “1. Si interpreta un attore che ricerca; 2. L'attore è una scimmia ideale (Mejerchol'd); 3. Come sono? Perché sono un attore (che maschera ho per le persone)? Allora, come attore come costruirò il personaggio? Quale super-maschera voglio dare a me stesso?”⁷⁶.

La particolarità di *Studio su Amleto* e, di conseguenza, il suo ambiguo status ontologico (spettacolo? non-spettacolo? = esperienza), hanno reso difficile anche la sua analisi. Anni dopo, ne avrebbe parlato anche Eugenio Barba:

Anche nello stesso Grotowski questo spettacolo dovette destar reazioni opposte. Oggi afferma che fu una tappa fondamentale del suo metodo per arrivare all'«atto totale» dell'attore, così come lo incarnò Ryszard Cieślak nel ruolo del Principe Costante. Ma credo che a quel tempo, e negli anni immediatamente successivi, Grotowski abbia considerato *Studium o Hamlecie* come uno spettacolo non riuscito. Nel programma

75] L. FLASZEN, *Amleto nel laboratorio teatrale*, cit., pp. 100-101.

76] Con inchiostro azzurro, sul retro della pagina di apertura.

del Principe Costante, dell'aprile 1965, nell'ultima pagina, si elencano gli «spettacoli più importanti» presentati al Teatro Laboratorium 13 Rzędów [...]. Si passa sotto silenzio *Studium o Hamlecie*, l'«ebreo» della famiglia⁷⁷.

Nella sua tesi di laurea inedita Katarzyna Strzelecka si augura giustamente che al posto dell'elenco degli «spettacoli più importanti» venga messo in questo caso l'elenco delle «esperienze più importanti» di regista e attori⁷⁸. E si richiama alla testimonianza di Antoni Jahołkowski, uno dei principali attori del Teatro Laboratorium:

[...] a dire il vero era molto personale. Era una sorta di riscoperta di se stessi, della possibilità di una diversa e fino ad allora sconosciuta qualità della propria esistenza nello spazio, come un nuovo «discorso del corpo». Era fisico. E molto concreto. Non derivava da ricerche formali, ma passava dalla ricerca della relazione tra il corpo e lo spazio, gli oggetti, i compagni. [...] Ogni movimento era un movimento dell'intero me. Nasceva dagli impulsi organici. Con me stesso toccavo lo spazio, i compagni, gli oggetti. Quando il corpo si integra in questo modo, non ci sono movimenti personali. Una tale esperienza praticamente mi aprì quelle possibilità che mi avrebbero permesso di esistere nello spettacolo *Apocalypsis cum figuris*⁷⁹.

Nello *Studio su Amleto*, grazie alle capacità degli attori e del regista, si concretizzò, approfondì e sviluppò il lavoro laboratoriale, tracciando nuove strade per l'arte del teatro.



In maniera indipendente l'uno dall'altro, Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski hanno dato le proprie risposte a Wyspiański, sviluppando le proprie concezioni/azioni artistiche in misura significativa dalla sua idea. Intendendo con questo soprattutto uno sviluppo della forma dello spettacolo a partire – ogni volta da zero – da un'opera concreta, da un modo di intendere il ruolo e il senso dell'arte teatrale, dell'arte dell'attore, delle soluzioni spaziali.

La prima avanguardia programmatica fu per principio a-psicologica o anti-psicologica. Non a caso in artisti come Kazimir Malevič, Ludmila Popova o Vladimir Tatlin, a cui Kantor in effetti si rifaceva, se appare l'uomo, è in una forma semplificata, geometrizzata. Essi cercavano le rappresentazio-

77] E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 97-98.

78] K. STRZELECKA, «*Studium o Hamlecie*» Stanisława Wyspiańskiego w polskim teatrze, cit., p. 81. Cfr. anche S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2007².

79] «*Ciekawość i gotowość szukania nowego*», Tadeusz Buski [Burzyński] conversa con Antoni Jahołkowski, in «Gazeta Robotnicza», 22 XI 1979, 263, p. 5. Rist. in «Notatnik Teatralny», 2001, 22-23, pp. 95-98; e TADEUSZ BURZYŃSKI, *Mój Grotowski*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, posłowie Janusz Degler, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, pp. 147-154. Cfr. anche L. FLASZEN, *Antek*, in «Notatnik Teatralny» 2001, 22-23, pp. 99-108.

ni dell'universale, del cosmo attraverso la geometria, l'astrazione. Come nei famosi quadrati di Malevič.

L'arte di Tadeusz Kantor dà voce all'aspra esperienza dell'uomo che non smette mai di cercare. La realtà della morte, quella realtà fisica e fisiologica, ecco il suo tema: "L'uomo muore come un topo, nel fango" – disse alla fine della sua vita⁸⁰. Toccando una sfera dell'esistenza umana così delicata, e volendo evitare possibili abusi e bugie, sarà meglio citare una dichiarazione dello stesso artista sulla propria attitudine nei confronti della religione:

È una questione che riguarda la religione e, per quel che mi concerne, è una questione abbastanza complicata, intima, che non mi piace esternare. Perché la religione è per me una questione di spiritualismo. [...] Soltanto dalla *Classe morta* ho cominciato a definirlo come *spiritualismo*. Lo spiritualismo è contrario al concetto di forma. Io da moltissimo tempo, per dirla tutta dal 1960, quando scrissi quella specie di manifesto, ho preso posizione contro l'*idea di forma*, che è in un certo senso l'unico mezzo espressivo dell'individualità artistica, ma se non c'è forma materiale, allora esiste lo spirito. Solo che io allora non parlavo di spiritualismo. Ho cominciato a definire questo processo come spirituale alla metà circa degli anni Settanta. Per ciò che riguarda il modo di pensare, la spiritualità è ciò che mi unisce al simbolismo, a Maeterlinck e a Wyspiański. Oggi è fuori moda, ma in realtà tutti gli artisti sono spiritualisti⁸¹.

Per Grotowski è diverso: nella sua arte e nelle sue riflessioni compare l'uomo in relazione a ciò che è verticale. Qui domina l'"arte come veicolo", ma – cosa che ha sempre sottolineato, e che molti commentatori della sua opera, soprattutto del suo ultimo periodo, non fanno o non vogliono capire – non si può parlare di reale verticalità senza riferimenti orizzontali. Di qui l'immagine a lui tanto cara della "scala di Giacobbe". Per questo gli interessava l'"uomo archetipale", l'"archetipo dell'uomo". Grotowski aveva evidenti inclinazioni religiose e storico-religiose, mentre a Kantor interessava soprattutto la realtà, e in particolare l'accostamento e lo scontro tra due realtà.

[trad. di MARINA FABBRI]

80] Nel film documentario *Kantor*, cit.

81] *O powinnościach artysty*, cit., pp. 35-36. Corsivo mio, Z.O.

STRESZCZENIE

TADEUSZ KANTOR I JERZY GROTOWSKI
WOBEC STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Osobliwością recepcji obu artystów jest to, że żaden spośród badaczy Tadeusza Kantora nigdy nie zajął się poważnie twórczością Jerzego Grotowskiego i vice versa.

Zainspirowane spotkaniami z utworami Wyspiańskiego: Powrót Odysa w Podziemnym Teatrze Niezależnym w Krakowie (1944) i wyprowadzona z tego przedstawienia przez Kantora cała jego późniejsza droga twórcza, a także Akropolis w realizacji Grotowskiego i Józefa Szajny (1962) oraz Studium o Hamlecie w Teatrze Laboratorium w Opolu (1964) pod kierunkiem Grotowskiego – stały się dokonaniem emblematycznymi sztuki teatralnej XX wieku.

Obaj artyści uważali bluźnierstwo za warunek sine qua non prawdziwej sztuki. Kantor powtarzał, że sztuka jest „zawsze profanacją i wykroczeniem”, „aktem herezji i bluźnierstwa”, a dla Grotowskiego fundamentalne znaczenie miała „dialektyka apoteozy i ośmieszenia/bluźnierstwa” (określenie, które przejął od Tadeusza Kudlińskiego z recenzji Dziadów według Mickiewicza w Teatrze 13 Rzędów).

Począwszy od lat gimnazjalnych aż do śmierci Kantor prowadził swój dialog z Wyspiańskim, przy czym był on skierowany przeciwko jego legendzie, zwłaszcza krakowskiej, która autorowi Akropolis odbierała szansę oddziaływania w świecie. Podkreślał, że Wyspiański miał „swoją ideę teatru. Być może posiadał ją u nas jeszcze Grotowski”. Zastanawia to przywołanie Grotowskiego jako sprzymierzeńca, w innych sytuacjach twórca Teatru Laboratorium był przezeń traktowany jako artystyczny antagonistą i uzurpator.

Kantor postrzegał Wyspiańskiego jako pokrewną sobie naturę twórczą, a także wzór osobowy. Tak jak Wyspiański zmierzał on do tego, by być przede wszystkim Artystą. Przy tym jasno określał swoją postawę: „Mogę mówić o nim tylko poprzez moje własne życie i moje dzieło, ponieważ uważam, że jest to jedyna droga, żeby powiedzieć prawdę”.

Atrakcyjność i twórcza skuteczność oddziaływania wielkiego polskiego romantyzmu, a także Wyspiańskiego, dla kilku spośród najwybitniejszych twórców polskiego teatru XX wieku polegała na tym, że była to na swój sposób tradycja sekretna, ezoteryczna, niemalże intymna, a zarazem „plemienna” (według określenia Ryszarda Kapuścińskiego). W tym zawierała się owa „przemocna siła oddziaływania polskiego romantyzmu”, o której

Grotowski powiedział najpełniej w tekstach Teatr a rytuał i O praktykowaniu romantyzmu.

Kantor również żywił się tą tradycją jako inscenizator i reżyser Balladyny i Powrotu Odysa, a wcześniej autor projektu własnej inscenizacji Dziadów. Przyznał zarazem, że właśnie do Wyspiańskiego nigdy „nie miał wstępu”. Nie stylizował się on na Wyspiańskiego, ale sobie tylko znanym sposobem podstawił wobec niego inną rzeczywistość: siebie samego, własną twórczość, swoje własne życie.

W tekstach Grotowskiego nie znalazłem obszerniejszej refleksji o autorze Wesela. Można by dostrzec w tym jedną z istotnych różnic między nim a Kantorem. Nigdy też nie powiedziałbym, że Wyspiański był dla Grotowskiego „wzorem osobowym”. Jednak również i on prowadził swój dialog z Wyspiańskim, przede wszystkim jako reżyser.

Niezależnie od siebie Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski udzielili własnych odpowiedzi Wyspiańskiemu, wyprowadzając swoje myślenie/działanie artystyczne w znacznym stopniu z jego idei. Odnosi się to zwłaszcza do wypracowania – za każdym razem od nowa – kształtu przedstawienia z konkretnego utworu, pojmowania roli i znaczenia sztuki teatru, sztuki aktora, rozwiązań przestrzennych.

W sztuce Kantora dochodzi do głosu dojmujące doświadczenie śmierci: rzeczywistość śmierci, fizyczna i fizjologiczna. „Człowiek umiera jak szczur, w błocie” – powiedział pod koniec życia.

U Grotowskiego jest inaczej: w jego sztuce i refleksji występuje człowiek w relacji z tym, co wertykalne. Dominuje tu „sztuka jako webikuł”, przy czym – na co zawsze zwracał uwagę, a czego nie potrafi bądź nie chce zrozumieć wielu komentatorów jego twórczości, zwłaszcza ostatniego jej okresu – nie może być mowy o rzeczywistej wertykalności bez odniesień horyzontalnych. Stąd tak bliski był mu obraz „drabiny Jakubowej”. Dlatego też interesował go „człowiek archetypowy”, „archetyp człowieka”. Grotowski miał wyraźne inklinacje religijne (szczególna gnoza, czyli wiedza zdobywana w bezpośrednim doświadczeniu) i religioznawcze, podczas gdy Kantora interesowała przede wszystkim rzeczywistość, a zwłaszcza zestawienie i zderzenie ze sobą dwóch rzeczywistości.

AFFINITÀ TRA UOMINI E PENSIERI. DA CARDUCCI E WYSPIAŃSKI A SALVEMINI

RICORRENZE E CONVERGENZE

L'ANNO 2007 ha fornito più occasioni per rivisitare tre figure significative della cultura nazionale italiana e polacca, tre uomini di pensiero, ma anche desiderosi di azione, che rispondono ai nomi del poeta Giosuè Carducci, del drammaturgo e pittore Stanisław Wyspiański, dello storico e pubblicista Gaetano Salvemini. Le occasioni sono derivate dai convegni per i centenari e per il cinquantenario dalla morte. Ne è scaturito un confronto, quasi casuale, che ha portato alla luce sorprendenti convergenze intellettuali. La vita e le opere dei tre personaggi risultano accomunate dalla volontà di porsi al servizio delle cause nazionali con l'intento di formare le coscienze, di far emergere le problematiche, di provocare una reazione contro gli atteggiamenti di retorica sterile e inattiva a favore di un dinamismo costruttivo. Carducci, Wyspiański e Salvemini furono capaci di anticipare i tempi, di proiettarsi nel futuro, di lanciare messaggi possenti, anche assumendo la posizione scomoda di intellettuali di rottura.

IL PARTITO DELLA PATRIA DI CARDUCCI

I settantuno anni della vita di Carducci (1835-1907) si svilupparono nel corso dei decenni della Terza Italia, ossia nel periodo che corre dalla proclamazione del Regno d'Italia alla vigilia della Grande Guerra. Egli fu poeta e premio Nobel per la letteratura, ma anche personaggio pubblico che per-

cepi l'esigenza di formare la coscienza nazionale degli italiani attraverso i discorsi, gli scritti, l'azione politica. Mise a profitto lo studio dei classici per dimostrare il legame e la continuità tra l'Italia dell'antica Roma consolare e imperiale, l'Italia dei Comuni e delle Signorie, quella del Regno d'Italia. Si fece carico di istruire gli italiani, diffondere l'orgoglio della loro identità, cementare l'unificazione politica svelandone le radici profonde. Insomma, Carducci educò. Lo storico inglese Christopher Duggan, studioso dell'Italia contemporanea, lo ha definito il personaggio chiave della strategia culturale della Terza Italia.

Carducci concepì la realizzazione del suo disegno attraverso la conciliazione delle visioni risorgimentali di Vittorio Emanuele II, di Garibaldi, delle istituzioni. Per realizzare l'intento pose in secondo piano le sue convinzioni repubblicane e anticlericali, separò il pensiero privato dall'impegno pubblico, evitò la critica sterile per porsi al servizio attivo della nazione. In sostanza, si mantenne fedele al "partito della patria" che in quel momento si identificava con il Regno d'Italia. Molti non capirono la divaricazione tra il pensiero e l'azione e lo apostrofarono con toni critici, anche molto aspri.

Quando si avvicinò al tramonto della vita, il poeta avvertì la necessità di lasciare una solida documentazione da tramandare ai posteri. Si accinse alla stesura di un'antologia di *Lecture del Risorgimento italiano* per raccogliere gli autori e i brani più significativi e accreditare culturalmente gli uomini che avevano contribuito a fare l'Italia: alcuni erano molto famosi, altri solo noti, altri poco conosciuti. Le *Lecture*, scelte e sistemate dal curatore Carducci, riguardano il periodo che va dal 1749 al 1870 e formano una poderosa raccolta che venne pubblicata in due volumi nel 1896 e nel 1897. L'opera era rivolta a tutti gli italiani per contribuire alla loro formazione. Carducci non credeva, come sostiene Alessandro Mola nel suo poderoso *Giosuè Carducci scrittore, politico, massone*, che gli italiani andassero inquadri in lunghe file e il primo rappresentasse tutti gli altri; credeva che fosse preferibile conoscerli e formarli uno per uno. Casualmente, la pubblicazione delle *Lecture* coincise con la sconfitta di Adua nel corso della campagna coloniale italiana del 1896. Una potenza più matura avrebbe ridotto l'episodio a semplice incidente. L'opinione pubblica italiana lo definì un "disastro". C'era veramente bisogno di formare gli italiani!

La nota introduttiva delle *Lecture* conduce un'analisi approfondita, come se Carducci volesse riportare alla luce i valori della italianità rimasti sommersi nelle turbolenze risorgimentali e soffocati dagli interessi delle grandi potenze. Il titolo di maestro della Terza Italia gli è stato attribuito in virtù dell'opera da lui svolta per conferire autorevolezza all'identità nazionale italiana e generare un sentimento unificante in seno al giovane Regno. Ma non è

tutto. Le *Lecture* vanno oltre la volontà di sviluppare il sentimento nazionale (il “plebiscito quotidiano” di Ernest Renan), intendono dare consistenza all’orgoglio di essere italiani nella famiglia europea. Il poeta era un assiduo lettore, un vero divoratore di libri, che spaziava tra i volumi della sua grande biblioteca. Mise a profitto tale dimensione intellettuale per dimostrare la legittimità della cultura italiana a trovare posto in un contesto più allargato e per avvalorare il processo di unificazione italiana come modello di riferimento per tutte le nazioni ancora oppresse in Europa tra il XIX e il XX secolo.

LE ENERGIE NAZIONALI DI WYSPIAŃSKI

Carducci poté dispiegare la sua azione nel corso di settantuno anni di vita intensa. Non altrettanto successe a Stanisław Wyspiański, che dovette bruciare i tempi per lasciare ai posteri il suo messaggio. Trentotto anni (1869-1907), di cui dieci di malattia, sono davvero pochi per svolgere un’attività di servizio rivolta agli interessi della nazione. Wyspiański si inserì nell’orientamento intellettuale di reazione contro il positivismo imperante e di revisione delle passate istanze romantiche. Verso il 1895, alcuni letterati e artisti di varia provenienza aprirono un processo critico sugli avvenimenti polacchi del XIX secolo con l’intenzione di introdurre elementi anche politici nel dibattito intellettuale. Tra di loro, affiorarono personalità autorevoli in grado di conferire a tali tendenze quei tratti unificanti che avrebbero generato il movimento della Giovane Polonia. Wyspiański condivise i loro progetti, rivendicò l’indipendenza artistica, ma la intese ben viva e fornita del diritto di agire per risvegliare le energie nazionali. Come Carducci, attinse alla storia della Polonia, ai personaggi, alle tradizioni, per spiegare il presente attraverso lo studio dell’epoca del Risorgimento dei popoli. Ripercorse il passato per mezzo di fantasie drammatiche volte alla ricerca dei mali della nazione e li individuò nella patologia degli animi che non avevano saputo incarnare la loro fede. Si pose quindi alla ricerca delle motivazioni. Esaminò l’atteggiamento positivista e realista degli anni Settanta e Ottanta e ne decretò la condanna senza appello, poi affrontò il punto più controverso del suo programma, ossia il ruolo della poesia romantica nell’opera di idealizzazione della Polonia martire fino a identificarla nel Cristo delle nazioni. Pur con tutto il rispetto per i grandi personaggi, non trovò giustificazioni per avallare l’involuzione sepolcrale del romanticismo, ossia il mito dell’eroismo culminante nel sacrificio e confermato dalla morte. Percorse quindi la via della polemica, con l’intento di risvegliare le energie vive della nazione, e coltivò l’ambizione di porsi come un nuovo educatore raccogliendo l’eredità di Mickiewicz e di Słowacki, ma ponendosi in concorrenza con loro. Rifiutò, secondo quanto afferma Claude Backvis nel suo magistrale *Le dramaturge Stani-*

slas Wyspiański, l'idealismo assoluto, la concezione di una patria che esiste solo nei cuori, per affermare una Polonia palpabile, forte, vittoriosa. Riferendosi a ciò che è di Cesare e ciò che è di Dio, giudicò troppo valorizzato il ruolo di Dio e ritenne giunto il momento di recuperare quello di Cesare.

Quali potenzialità di azione possedeva Wyspiański? Davvero poche. Doveva fare i conti con il clima conservatore della Galizia, dove viveva, e con la sua condizione fisica che non gli permetteva di passare ai fatti concreti. Poteva solo agitare la questione nazionale per stimolare le coscienze, ma già questo lo distingueva nell'atmosfera sonnolenta di Cracovia, dove si preferiva discutere sulle nuove forme letterarie e artistiche senza farsi carico delle questioni politiche. Quando giunse la tempesta del 1905, Wyspiański versava già ai margini della vita. Ricevette la visita di Żeromski e la successiva di Piłsudski, che raccoglieva uomini e mezzi a Zakopane, ma non poté fare altro che redigere e consegnare nelle loro mani l'inno per l'insurrezione *Veni Creator*.

È appropriata l'affermazione di Silvano De Fanti nella sua *Introduzione* alla traduzione di *Wesele*, secondo la quale Wyspiański ha rappresentato la figura centrale per decifrare l'enigma polacco vagante per l'Europa: con lui e attraverso lui la marea romantica attraversò la soglia del nuovo secolo e non si esaurì come nelle altre nazioni dopo aver realizzato il Risorgimento nazionale. Wyspiański consegnò al polacco del XX secolo tutto il bene e tutto il male del polacco del XIX secolo, ma con un valore aggiunto: lo consegnò vivo. Il suo testimone venne raccolto dagli uomini che combatterono la guerra d'indipendenza polacca del 1914-1918, in un clima vagamente romantico, ma animati da un sacro fervore che li condusse dritti verso il successo.

LE INTERPRETAZIONI DEL RISORGIMENTO DI SALVEMINI

Negli anni in cui Carducci e Wyspiański si distinguevano come intellettuali attivi al servizio della nazione, Gaetano Salvemini (1873-1957) era un giovane storico battagliero. Tenne la prolusione dell'anno accademico 1901 all'Università di Messina e auspicò il superamento delle anguste premesse del positivismo ottocentesco, a cominciare dal rigido determinismo scienziato che caratterizzava quella tradizione. Mise in discussione il ruolo di una scienza padrona di tutti i fenomeni, superiore alle suggestioni esterne e immune dai dubbi, che aveva animato l'illusione di rendere anche la storia una disciplina infallibile. In quel tempo, l'Europa era percorsa dalla competizione tra le potenze che evidenziava la fragilità l'Italia e sottoponeva i polacchi alla dura prova della politica di snazionalizzazione. Di questi temi si occupava il settimanale "L'Unità" diretto da Gaetano Salvemini, già diventato un intellettuale di "rottura" per aver reciso il cordone ombelicale con il par-

tito socialista, accusandolo di riformismo dormiente, e per aver concluso la collaborazione con la rivista “Critica Sociale”, perché ritenuta di fatto inoperante. Tali atteggiamenti gli fruttarono gli epiteti poco lusinghieri di polemico e guastafeste, ma egli andò avanti. Nel 1911 fondò appunto “L’Unità”. Il nuovo settimanale costituì un generoso tentativo di reagire contro la pigrizia mentale diffusa, la superficialità dei politici, il distacco degli intellettuali. Il suo campo di applicazione furono i problemi concreti dell’Italia, in particolare del Meridione che era amministrato malamente e senza la volontà di avviarne lo sviluppo. “L’Unità” dedicò molto spazio anche ai temi di politica internazionale. Nel 1913 e 1914 comparvero due contributi sulla questione polacca, firmati rispettivamente da Maria Bersano Begey e da Umberto Zanotti Bianco. Il primo articolo, nel numero 9 della rivista, portava il titolo di *Prussiani e Polacchi*. Era riferito al voto di sfiducia incassato dal governo tedesco sulle espropriazioni di terra a danno dei polacchi, e denunciava il limite invalicabile raggiunto dalla Germania, che dava i punti alla Turchia nell’opprimere i diritti delle nazionalità. Il secondo articolo pubblicato in due parti, nei numeri 35 e 36, e firmato con lo pseudonimo di Giorgio D’Acandia, ripercorreva la storia di “Russi e Polacchi” e giudicava maturi i tempi per la ricostituzione della Polonia, una e indipendente, con il sostegno di tutte le voci libere d’Europa. “L’Unità” tornò ad occuparsi della Polonia all’inizio del 1917 nella rubrica “I problemi della guerra” di Pietro Silva, nel numero 6, ma ormai la sua rinascita costituiva un punto fermo nella sistemazione dell’Europa post-bellica e l’articolo entrava nelle problematiche concrete della futura definizione dei confini.

Il tema della rinascita dei popoli oppressi costituì un filone costante nell’opera di Salvemini. Egli partecipò come volontario alla Grande Guerra, in coerenza con il suo impegno nelle file degli interventisti democratici. Essi sostenevano un equilibrio internazionale più giusto perché basato sui principi delle nazionalità e dell’autodecisione e fondato sulla libertà e la giustizia applicate ai rapporti tra i popoli. Dopo la fine della guerra e l’inizio del regime fascista, Salvemini avvertì la necessità di ripercorrere e interpretare il Risorgimento italiano collocandosi in perfetta sintonia con il percorso intellettuale già seguito dal Carducci. Nel 1925 scrisse *L’Italia politica del secolo XIX* per rivalutare l’opera dei moderati e riconobbe l’ineludibilità della soluzione monarchica e accentratrice, l’unica in grado di opporsi alle resistenze antiunitarie dei conservatori. Il Regno d’Italia fu quindi nuovamente avallato da un intellettuale di sinistra dopo essere stato sposato dal repubblicano Carducci.

La dittatura fascista portò Salvemini lontano dall’Italia. Egli rientrò nel 1949 per riprendere la cattedra di Storia moderna all’Università di Firenze e

tornò sugli argomenti che aveva lasciato venticinque anni prima. Le dispense del suo primo corso furono pubblicate dall'editore Feltrinelli con il titolo di *Scritti sul Risorgimento*: riprendevano i temi del 1925 sulle origini del Risorgimento italiano e lo sviluppo del sentimento nazionale. L'opera sgomberava il campo dall'equivoco rivoluzionario e sosteneva che né il brigantaggio, né i tumulti popolari ebbero nulla in comune con il presunto socialismo risorgimentale. Era quindi inutile cercare i documenti di una rivoluzione, anzi di una rivoluzione tradita, che non c'era stata. Gli *Scritti sul Risorgimento* ripercorsero anche i rapporti tra la monarchia e i repubblicani, che ben volentieri avrebbero spazzato via tutte le monarchie. Non poteva essere negata la loro funzione stimolatrice, che preparò e favorì il trapasso dai regimi dispotici e clericali della vecchia Italia divisa in troppi piccoli stati, al regime unitario, secolarizzato e rappresentativo, ma i repubblicani non riuscirono a portare a compimento nessuna rivoluzione vittoriosa. Il Risorgimento italiano si concluse quindi con l'unificazione sotto la dinastia superstite e ne derivarono innegabili benefici generali, con i ricchi che diventarono più ricchi, ma anche con i poveri che cominciarono a diventare meno poveri.

LA COMUNE CULTURA RISORGIMENTALE ATTIVA

La volontà di mantenere in vita la cultura risorgimentale attiva ha messo d'accordo Carducci, Wyspiański, e Salvemini. Il loro intento era quella di tramandarla alle generazioni successive, passando per il Risorgimento dei popoli, l'ascesa e la dissoluzione degli imperi, i regimi autoritari, e farne un prezioso contributo alla lotta contro tutte le forme di oppressione. La catena della trasmissione ha contagiato diverse generazioni di italiani e di polacchi, ma si è differenziata in occasione della guerra di liberazione dal nazifascismo, quando il percorso polacco ha mantenuto la linea della continuità, mentre quello italiano ha fatto registrare una cesura.

La guerra civile italiana del 1943-1945 fu combattuta sotto l'egida di altri valori culturali che relegarono in secondo piano quelli risorgimentali. Il tentativo di mantenere questi in vita fu intrapreso dalla debole fiammella del Partito d'Azione al quale aderì lo stesso Salvemini, ma senza successo. Gli azionisti furono schiacciati dallo scontro ideologico emergente tra cattolici e socialcomunisti e si sciolsero nel 1947. La loro estinzione fece venire meno l'unico tratto di unione che legava il presente al passato risorgimentale. Carducci aveva scritto le *Lecture* dopo aver vissuto i passaggi dolorosi della frattura con la Chiesa cattolica e del tentativo di restaurazione borbonica (la lotta al brigantaggio); Salvemini aveva tenuto i corsi sul Risorgimento dopo le lacerazioni del primo e del secondo dopoguerra, ma il loro testimone non fu autorevolmente raccolto. L'Italia ufficiale decise di relegare la cultura ri-

sorgimentale su posizioni marginali. Solo alla fine degli anni Novanta il presidente della repubblica Carlo Azeglio Ciampi, anch'egli già membro del Partito di Azione, intervenne con tutto il suo prestigio per recuperare a pieno titolo i valori del Risorgimento, per rimuovere la cesura che si era provocata e riallacciare il filo conduttore della storia contemporanea italiana.

I polacchi hanno invece mantenuto anche nel secondo dopoguerra la continuità con il messaggio risorgimentale attivo lanciato dagli intellettuali della Giovane Polonia all'inizio del Novecento. Lo hanno adeguato alle situazioni contingenti della Seconda Repubblica, alla lotta interna ed esterna contro le dittature di matrice nazista e sovietica, all'epopea di *Solidarność*. La Polonia è rimasta fedele nel bene e nel male al partito della patria concedendosi l'unica parentesi della *lustracja*, che intendeva chiarificare, ma non ricostruiva nella solidarietà.

Discontinuità italiana e continuità polacca sembrano oggi convergere nel progetto comune della pacificazione nazionale adottando le ideologie che uniscono in luogo di quelle che dividono. L'eredità di pensiero lasciata da Carducci, Wyspiański e Salvemini è sulla via della piena valorizzazione.

STRESZCZENIE

PODOBIENSTWA LUDZI I MYŚLI: CARDUCCI, WYSPIAŃSKI, SALVEMINI

W 2007 roku przypadły trzy rocznice, które stały się okazją do przypomnienia znaczących postaci dla kultury Włoch i Polski. Mowa tu o poecie Giosuè Carduccim, dramaturgu i malarzu Stanisławie Wyspiańskim oraz o historyku i założycielu pisma "L'Unità" Gaetanie Salveminim.

Przypadkowe porównanie tych trzech osób ukazało zadziwiająco zbieżność postaw intelektualnych. Ich życie i dzieła cechuje troska o sprawę narodową, chęć kształtowania świadomości społecznej, sprzeciw wobec skostniałej retoryki, propagowanie konstruktywnego dynamizmu. Carducci, Wyspiański i Salvemini wyprzedzali czas przyjmując niewygodną postawę ludzi przełomu.

Carducci (1835-1907) rozumiał konieczność nauczania Włochów, wzbudzania w nich dumy narodowej, cementowania jedności politycznej.

Podobną postawę służby w interesie narodu przyjmował w Polsce Stanisław Wyspiański. Tak jak Carducci we Włoszech, Wyspiański (1869-1907) czerpał z historii i tradycji narodowych, aby objaśniać teraźniejszość. Szedł drogą polemiki pobudzając życiodajną energię narodu, pragnął pełnić rolę nowego nauczyciela zbierającego spuściznę po Mickiewiczu i Słowackim, lecz jednak przeciwstawiającego się im. Najmłodszy z nich, Gaetano Salvemini (1873-1957), wybrał podobną drogę. Na łamach swego pisma zajmował się problemami Włoch, a także sprawami represjonowanych narodów.

Te trzy postaci łączy podobne pojmowanie swej misji wspierania procesu odradzania się narodów. Ich myśl stanie się pożywką dla następnych generacji występujących przeciwko wszelkim formom ucisku.

MAGDALENA POPIEL
Università Jagellonica di Cracovia

WYSPIAŃSKI E L'ESTETICA DEL MODERNISMO POLACCO

LA QUESTIONE del posto che Wyspiański occupa nell'estetica del modernismo può essere formulata all'interno di vari approcci metodologici, in riferimento a molteplici ordini e ambiti problematici. Quello che intendo qui proporre è radicato nell'esperienza individuale dell'artista e permette il passaggio dalle singole esperienze creative a un più ampio orizzonte di generalizzazioni e categorizzazioni.

Inizierò questo percorso induttivo da uno dei quadri più noti di Wyspiański. Bisogna innanzitutto sottolineare che nessun altro scrittore polacco ha un tale impatto visivo nella cultura contemporanea. Ovunque possiamo comprare le opere di Kochanowski, Mickiewicz e Gombrowicz senza incorrere nello sguardo indagatore dei loro autoritratti. Le cartoline, i calendari, le stampe con i ritratti di Wyspiański, della sua famiglia, dei suoi amici e anche di tutto ciò che egli vedeva o che rientrava nel suo campo visivo (paesaggi, piante, oggetti) sono divenuti parte della nostra vita quotidiana. Più che in teatro o in libreria, sembra che ultimamente Wyspiański sia presente come ornamento della civiltà metropolitana. All'addomesticamento e all'assimilazione di Wyspiański hanno contribuito nel corso di un secolo non solo le discipline umanistiche, ma anche le ideologie da una parte, e la cultura di massa dall'altra, trasformando il suo ritratto, così come la sua parola, in un attraente gadget. Wyspiański come fenomeno sociologico è di-

ventato non solo oggetto della “cultura dello stereotipo”, ma anche della “cultura del gadget”.

In questa situazione la nostra riappropriazione di Wyspiański, che ritengo, in accordo con Marshall Berman¹, preziosa ed essenziale in riferimento all'intero modernismo, e in particolar modo alla sua prima fase, deve percorrere la via di un particolare aggiustamento della capacità di visione, cioè, per usare le parole di Wyspiański stesso, l'accettazione di uno “sguardo altro”, che permetta di scorgere tracce enigmatiche e misteriose all'interno di rappresentazioni emblematiche note, di motivi logori, di parole consumate, e di vedere ciò che è incomprensibile, oscuro e allo stesso tempo affascinante. Guardare dunque l'intero Wyspiański come un'opera d'arte, della quale un artista contemporaneo ha detto: “più a lungo la si guarda, meno se ne capisce”(Jarosław Kozłowski)². Tanto più che proprio in questo modo lo guardavano i suoi contemporanei più perspicaci, per i quali egli stesso era un fenomeno enigmatico, un'opera d'arte. Voglio citare qui l'opinione di Tadeusz Boy-Żeleński, che di Wyspiański scrisse come farebbe lo spettatore di un'opera d'arte descrivendo la propria esperienza estetica:

Dell'intera, fenomenale opera di Wyspiański la componente più strana è senza dubbio lui stesso. È stato lui stesso un'incomparabile creazione artistica, che un capriccio della natura ci ha donato (perché proprio a noi?) come per mostrarci che aspetto abbia una creatura che proviene da una diversa sfera di potenzialità dell'Essere; che aspetto avrebbe per esempio un santo che fosse, allo stesso tempo, un artista in ogni recesso del suo animo ma anche un uomo molto acuto e non di rado molto maligno. L'opera d'arte di Wyspiański è la sua presenza tra noi, è la totalità di ciò che ha creato, il suo fervore, la sua conversazione, le sue lettere (queste lettere inestimabili con cui scambierei la metà dei suoi drammi), le attività personali, gli aneddoti che lo riguardano; ogni singola opera è malgrado tutto un frammento di quest'altra opera³.

Nell'analisi di quell'opera d'arte che fu Wyspiański propongo un approccio che si compone di quattro fasi distinte. Il primo passo consiste nell'indicare la traccia che richiama una data esperienza esistenziale; il secondo nel mostrarne la trasposizione letteraria; il terzo è l'analogo esemplificativo di prassi estetiche e tipi di creazione; il quarto, infine, si inserisce nell'orizzonte storico dei cambiamenti occorsi nell'estetica a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

1] MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.

2] Citato in ALICJA KEPİŃSKA, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, p. 13.

3] TADEUSZ ŻELEŃSKI BOY, *O Wyspiańskim*, oprac. S.W. Balicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, p. 176.

PRIMO PASSO: LA TRACCIA DEL MISTERO

Uno dei quadri di Wyspiański più spesso riprodotti è l'autoritratto con la moglie, un pastello del 1904. Bisogna sottolineare che è l'unico autoritratto di Wyspiański in cui ci sia un'altra persona⁴.

Il ritratto doppio, tanto in pittura che in letteratura, fu una delle forme di rappresentazione preferite dall'artista. Dipingeva volentieri una stessa figura da più angolature. Spesso raffigurava coppie di fanciulle o di donne; l'effetto decorativo di questo motivo, la sua ritmicità ornamentale si collegavano generalmente a una simbologia che abbracciava più livelli. Al gruppo dei ritratti pittorici si può aggiungere l'interessante ritratto fotografico, fatto a Parigi, di Wyspiański con due zingare, in cui la figura dell'elegante giovanotto biondo compare sulla base di un artistico contrappunto.

La convenzione del ritratto doppio in pittura ha spesso privilegiato la regola del parallelo e dell'opposizione. Il contrasto tra i personaggi era generalmente presente nei ritratti di fratelli e sorelle, molto raramente in quelli di coniugi, dove di preferenza si evidenziava l'aura di intesa e armonia attraverso opportuni gesti, la mimica, la scelta degli elementi dello sfondo, come accade in Jan van Eyck, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn, Jacques-Louis David, August Renoir. Lo stesso Wyspiański è autore di un interessante ritratto degli attori Ludwik e Irena Solski.

L'interpretazione dell'autoritratto con la moglie è in genere abbastanza stereotipata e rimanda alla chiave di lettura, tratta dalle *Nozze*, della "contadinomania" tipica della *Młoda Polska*. Ritengo tuttavia che esso possa svolgere la funzione di una misteriosa incrinatura nell'opera dell'artista, un'intrigante crepa da cui è possibile scorgere la luce di un enigma che attira lo sguardo.

Nell'autoritratto di Wyspiański colpisce la discordanza tra le persone ritratte. Le differenze si vedono già nell'abbigliamento: lei porta un corpetto dai colori sgargianti, un fazzoletto rosso sul capo e una collana di coralli, lui una pelliccia dai toni grigio-scuri, camicia e panciotto. Il volto della moglie è preso *en face*, quello del marito, girato di tre quarti, spicca in primo piano; il viso di lei è gonfio, liscio, smorto, dipinto in una tinta rosa uniforme che varia solo nelle sfumature, il viso di lui duro, dinamico, mobile, pieno di chiaroscuri, plasticamente modellato. Gli occhi dell'uomo sono scintillanti, intelligenti, sul volto della donna l'azzurro monocromatico delle pupille conferisce allo sguardo un'espressione di ottusa, vuota fissità. Questo volto è privo non solo di calore e vitalità, ma anche di qualsiasi tratto caratteristi-

⁴ Il tema dell'autoritratto nella storia dell'arte e dell'estetica polacche richiama necessariamente ai lavori di MIECZYSLAW WALLIS, *Autoportret* (1964) e *Autoportret artystów polskich* (1967), e di JOANNA GUZE, *Twarze z portretów* (1974).

co. Il ritratto della moglie, privo di concretezza e individualità, schiacciato da un'inerzia monumentale, con uno sguardo cieco e come inchiodato, in una lettura simbolica potrebbe essere l'incarnazione dei demoni femminili preferiti della *fin de siècle*. Ma non è la semplice allegorizzazione a far sì che valga la pena di soffermarci su questo ritratto. Il suo mistero è costituito dalla dimensione dell'esperienza esistenziale, che si potrebbe, come viene suggerito da Roland Barthes nei *Frammenti di un discorso amoroso*, inquadrare nell'ambito dell'idea e della retorica dell'atopia:

L'altro io che mi affascina è atopos. Io non posso classificarlo perché egli è precisamente l'unico, l'Immagine irripetibile che corrisponde miracolosamente alla specificità del mio desiderio. È la figura della verità; esso non può essere fissato in alcuno stereotipo (che è la verità degli altri) [...] indovino che la vera originalità non è né in me né nell'altro ma nella nostra stessa relazione. Ciò che bisogna conquistare è l'originalità della relazione. La maggior parte delle ferite d'amore me le procura lo stereotipo [...] Ma quando la relazione è originale, lo stereotipo viene sconvolto, superato, evacuato⁵.

A tenere saldi i caratteri convenzionali del ritratto coniugale sono due personaggi che il pittore, utilizzando la propria maestria tecnica, tratta come dissonanza artistica. Wyspiański sapeva ritrarre la moglie in modo tale da conferirle calore materno e perfino una particolare nota di tenerezza. Qui tuttavia non lo fa, sceglie con premeditazione la presa *en face*, che sottolinea la corpulenza della figura e la banalità della forma grassoccia del viso. Non a caso la nera macchia del bavero lo separa dalla moglie. *Il quadro rappresenta una decisione cosciente dell'artista di provare a dire qualcosa di sé, qualcosa di imprecisabile, di ineffabile*. In questo ritratto impregnato di realistica materialità si può scorgere ciò che Emmanuel Levinas chiamava "la smisurata nudità della presenza":

[...] di una presenza esorbitante – che in un certo senso viene ancora più da lontano della franchezza del volto – che profana ed è profanata come se avesse violato l'inviolabilità di un segreto. *L'essenzialmente nascosto si getta verso la luce senza diventare significato*. Non il nulla ma ciò che non è ancora. [...] La simultaneità del clandestino e dello scoperto definisce appunto la profanazione. Esso appare nell'equivoco. Ma è la profanazione che permette l'equivoco – essenzialmente erotico – e non viceversa⁶.

Non è necessario precisare che non si tratta qui dei segreti sessuali dell'eccentrica coppia, bensì della presenza – evidente in questo quadro, ma allo

5] ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, pp. 38-39.

6] EMMANUEL LÉVINAS, *Totalità e infinito*, Jaca Book, Milano 1990⁶, p. 264.

stesso tempo rivelata e nascosta – del mistero dell'esperienza dell'Altro, che nasce dalla ferita d'amore. È il paradosso di un singolare desiderio che si realizza nella dolorosa estraneità di ciò che è caro e vicino.

PASSO SECONDO: LA TRASPOSIZIONE LETTERARIA

L'autoritratto del 1904 può essere interpretato come il dramma di un uomo che ha scelto di ricercare ciò che nel gesto amoroso è irritante, lontano, estraneo eppure presente, a portata di mano. È il destino di un artista che in un certo momento della sua vita creativa inizia a capire che l'arte nasce a partire da queste esperienze. Con il tempo matura in Wyspiański la convinzione che bisogna guardare a se stesso "come a un Altro" e che "per alcuni anni si dovrebbe essere sempre in mezzo a estranei e sempre da soli"⁷. E gli altri?

se guardo le persone e le osservo in diversi contesti, ho delle strane impressioni; come se guardassi degli oggetti, dei manichini rinchiusi in gabbia, o appena usciti da diverse gabbie; in un attimo mi rendo conto di tutto "l'esterno" e "l'interno" di queste persone⁸.

Essere solo in mezzo a gente estranea non è solo il motto del *flâneur*; quale Wyspiański era diventato per breve tempo viaggiando per l'Italia, la Francia e la Germania negli anni 1890-1894. Essere solo in mezzo a gente estranea divenne il motto dell'artista a cui non era stato concesso di identificarsi con le persone a lui vicine, con il luogo a lui vicino, ai piedi del Wawel, e con il suo tempo, regolato dal battito dell'orologio della cattedrale. Wyspiański non scriveva manifesti artistici, ma avrebbe sottoscritto volentieri le parole di un altro artista che dell'estraneità fece il proprio credo, sia artistico che di vita. Si tratta della famosa opinione di Witold Gombrowicz:

[...] l'artista deve poter esprimere se stesso. Ma esprimendo se stesso, egli deve anche curarsi che il suo modo di parlare sia coerente con la sua posizione nel mondo, egli deve esprimere non soltanto il proprio atteggiamento verso il mondo, ma anche quello del mondo verso di lui [...] E se vogliamo renderci conto della nostra situazione nel mondo, non possiamo permetterci di evitare il confronto con realtà diverse dalla nostra. Un uomo che si è formato a contatto solo con uomini simili a lui, che è il prodotto soltanto del proprio ambiente, disporrà di uno stile più angusto, peggiore di colui che avrà sperimentato ambienti e uomini diversi⁹.

7] STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Listy do Karola Maszkowskiego*, opracowanie tekstu i komentarz Maria Rydłowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego, Jana Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, pp. 43, 103.

8] *Ibid.*, p. 46.

9] WITOLD GOMBROWICZ, *Contro i poeti*, Theoria, Roma-Napoli 1995, pp. 99-100.

Fondamentale è il modo in cui l'artista allarga i confini del confronto, come delimita le barriere sociali, etniche, culturali, sessuali, oltre le quali si estende il territorio dell'altro. Il percorso di vita di Wyspiański segue le tracce dell'esplorazione di questi nuovi territori. È l'odissea di un artista modernista che recide i legami con l'elemento locale imposto, rigetta i Maestri e sperimenta l'abbandonarsi al nuovo, all'ignoto. Una tappa importante di questo processo sono gli anni di viaggio artistico-formativo in giro per l'Europa. Ma il suo culmine è il momento del forzato ritorno a Itaca, trasformata non dalla distanza temporale, ma per effetto dello sguardo "altro" di Wyspiański-Odisseo. I drammi scritti dopo il ritorno a Cracovia saranno ritratti di "rapporti particolari", nei quali strani legami amorosi feriscono e fanno emergere differenti forme di alterità. Wyspiański attingerà da molte aree tematiche. In *Klątwa* (Maledizione) abbiamo un'alterità risultante dallo status sociale; nelle *Nozze* le divisioni sociali vengono evocate in un "esperimento del cuore"¹⁰ molto più raffinato. La tensione erotica tra il Principe e Joanna in *Noc listopadowa* (Notte di novembre) è alimentata dalle differenti coscienze nazionali; la relazione bella e profonda tra padre e figlio in *Sędziowie* (I giudici) è un dramma d'amore e di incomprensione strutturato in più coppie di opposti, tra cui quella artista-filisteo e quella sacerdote-vittima. Wyspiański inoltre basa *Wyzwolenie* (La liberazione) su una relazione esaltata dal modernismo, ma anche molto ambigua: quella tra il creatore e l'opera (Genio-Konrad, Regista-teatro). In ognuno di questi drammi Wyspiański costruisce una situazione di singolare distanza amorosa.

La cornice dell'atopia nell'opera di Wyspiański può essere ulteriormente allargata. Ma la sfera tematica dell'opera letteraria non è il punto di riferimento ultimo per questo modello di legame erotico bollato dall'impossibilità di un'identificazione. Ve n'è uno ulteriore: la concezione dell'arte di Wyspiański, che si può estrapolare sia dall'estetica immanente delle sue opere, sia dai giudizi più o meno chiari formulati nei testi di finzione e non.

PASSO TERZO: PRASSI ESTETICHE E MODELLI DI CREAZIONE

È difficile, per cominciare, non notare che il discorso di Wyspiański sull'arte è impregnato di un tipo di erotismo in cui domina la passione del possesso e una brama di conquista piena d'odio. L'arte ovviamente è femmina. Essere artista impone vincoli amorosi particolari. Questi giudizi, che compaiono sia nei drammi, soprattutto in *La liberazione*, sia nelle lettere e nei saggi, espressi spesso sotto forma di esclamazione, ripetono uno stesso pensiero:

10] Ne scrivo nel capitolo *Wesele, czyli eksperyment serca. „Romantyczne kłamstwa” i prawda sztuki* del mio libro *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007.

Vivo solo di arte, ma a questa Signora non permetto di dominarmi (...) ¹¹

La propria arte è il peggior nemico ¹².

Poesia, vai via!!! Sei un tiranno!! ¹³

L'inclusione di questa esperienza nella pratica artistica di Wyspiański produce una significativa dualità di atteggiamenti estetici, che potremmo definire: *atteggiamento di partecipazione* e *atteggiamento di separazione*. Partecipazione significa qui un'empatia che ha come effetto un titanismo inventivo onnicomprensivo. Essa ha un aspetto idealistico e insieme pragmatico. Da una parte risulta da un'interpretazione del concetto di bello che nella tradizione ottocentesca polacca era stata esposta nel modo più compiuto nel *Promethidion* di Cyprian Kamil Norwid. Corrisponde tuttavia anche alla più ampia tradizione del panestetismo europeo, ovvero, come l'ha definito Georg Simmel, panteismo estetico, che presuppone che

ogni punto racchiude una possibilità di salvezza nel valore estetico assoluto, una vista sufficientemente acuta scorgerà in ogni punto l'intera bellezza, il senso dell'universo ¹⁴.

In Wyspiański l'empirismo e la prassi artistica prendono il sopravvento sulla riflessione teorica. Non a caso egli riteneva il concetto di arte applicata come fondamentale per l'arte in genere. Tutto ciò che si trovava nel suo raggio d'interessi aveva ai suoi occhi il valore di un'argilla con cui si poteva modellare ciò che si voleva, fosse il Wawel o Amleto o il Konrad degli *Avi* di Mickiewicz o anche un fiocco di neve, che fornì la forma per i progetti figurativi nella Casa dell'Associazione dei Medici.

In poche parole, questo atteggiamento di partecipazione faceva di lui uno dei grandi protagonisti del modernismo progressivo, un Costruttore del Mondo, secondo la terminologia di Andrzej Turowski ¹⁵.

L'atteggiamento di separazione è invece il correlato dell'esperienza di isolamento, di dolorosa interruzione della comunicazione, che in Wyspiański oscilla tra il risentimento malinconico e, più spesso, la ribellione anarchica. Feliks Mangha Jasiński, presentando la visione estetica di Wyspiański, che peraltro condivideva, affermò lapidario: "chi dice arte – dice rivoluzione" ¹⁶. Lo stesso autore di *La liberazione* in un'intervista pronunciò questa signifi-

11] S. WYSPIAŃSKI, *Ze sztuki – śmieci*, in Id., *Pisma prozą. Juwenilia*, oprac. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, p.52.

12] *Ibid.*, p. 44.

13] S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, oprac. Aniela Łempicka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, p. 188.

14] GEORG SIMMEL, *Estetyka socjologiczna*, in Id., *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, p. 34.

15] ANDRZEJ TUROWSKI, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.

16] FELIKS JASIEŃSKI, *Z deszczu pod rynnę*, in "Ilustracja Polska", 1901, 5.

cativa frase: “la gente non sa mai qual’è l’essenza dell’arte”¹⁷. La solitudine dell’artista comporta una rottura della continuità comunicativa tra lui e lo spettatore, e anche della continuità ontologica del mondo oggetto di creazione. Tanto nella prima e nell’ultima scena, quanto nel II atto di *La liberazione*, si ha questa immagine: lo strapparsi dal non essere e dalla non comprensione. Espressione di tale crisi è anche il progetto artistico, che appare sempre in *La liberazione*, in cui si inizia a innalzare l’edificio del nuovo mondo a partire dalla materia più impalpabile: dalle nuvole, proprio come nella famosa poesia di un poeta di poco più giovane, Leopold Staff, che costruisce a partire dal fumo del camino.

Queste le parole di Konrad nel dialogo con la Maschera 21:

Ecco che ho nobilitato il mio pensiero. [...] E inizio a costruire tutto a partire da una cosa impalpabile come la parola e più volatile di una piuma. Inizierò a costruire un grande edificio, un palazzo, una città. Costruisci la nuova Gerusalemme, seguendo solo il senso della vista e l’udito. [...] Guardo questa nuvola, che corre nell’enorme volta celeste e le mando un fraterno benvenuto. La mia è dietro la volta, ardente dietro le immensità¹⁸.

I due suddetti atteggiamenti estetici – partecipazione e separazione – nella concezione dell’arte di Wyspiański non sono in opposizione, ma restano racchiusi nella cornice di un unico ritratto. Lo ha colto perfettamente Stanisław Lack:

si ha l’impressione che quest’uomo sia interamente nel proprio lavoro, in ogni dettaglio della sua realizzazione, e contemporaneamente che sia al di fuori dell’opera, in una situazione tragica, paradossale. Si ha l’impressione, che operi la stessa Arte incarnata¹⁹.

Entrambi gli atteggiamenti estetici si situano dalla parte del bello utile, che vuole esistere nel mondo. Si inscrivono nei due modelli di creazione indicati da George Steiner: il greco e l’ebraico²⁰. Nel greco, nel quale non c’è mai un *ex nihilo* assoluto, la creazione è procreazione; come osserva Steiner, le cosmogonie greche erano in genere di argomento erotico. Di un tipo che, come in Parmenide, tende all’unità primigenia. Il panestetismo moderno sarebbe un discendente tardo di questa concezione dell’arte. L’atteggiamento di separazione corrisponderebbe invece piuttosto al modello ebraico, in cui

17] Da una conversazione con Leon Sępowksi, in *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. Leon Płoszewski, vol. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, p. 269.

18] S. WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*, cit., pp. 156-157.

19] STANISŁAW LACK, *Wyspiański*, in Id., *Wybór pism krytycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, p. 290.

20] GEORGE STEINER, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2004.

la creazione è retorica, dunque un atto della parola, e il nulla, il vuoto che precede il “Si” o il “Sia” divini è particolarmente evidente.

L'Arte intesa in questo duplice modo è allo stesso tempo un gioco con il pieno e un gioco con il vuoto.

PASSO QUARTO: LA DIMENSIONE DELLA STORIA

È il momento di trasferire queste affermazioni nel corso diacronico della storia della cultura. L'autoritratto di Wyspiański come traccia di un'esperienza di atopia è anche emblema di una particolare sospensione tra le tendenze principali dell'arte nel XIX e XX secolo. Nell'estetica della partecipazione era il divario tra l'impeto e la monumentalità dell'arte ottocentesca – da un lato – e l'energia, l'entusiasmo e le aspirazioni totali delle costruzioni artistiche del XX secolo – dall'altro; tra le concezioni di John Ruskin e Richard Wagner da un lato e, dall'altro, il titanismo di Picasso, che diceva: “non imito la natura, lavoro come lei”. È il gioco con il pieno, la corrente della proliferazione, della moltiplicazione delle forme, dei materiali e anche delle teorie dell'arte.

L'opera di Wyspiański attualizza anche il gioco con il vuoto: richiama il problema della degradazione della lingua che si frantuma nel luogo comune o nel silenzio, problema che assilla l'arte di fine Ottocento così come la poesia novecentesca, sempre alla ricerca della parola.

Esiste anche una sequenza nell'estetica del modernismo polacco che qui mi limito a segnalare, ma che mi sembra particolarmente suggestiva. Si tratta della linea di contrasto tra il XIX e il XX secolo che si può vedere mettendo a confronto i ritratti di due artisti, padre e figlio: Stanisław Witkiewicz e Stanisław Ignacy Witkiewicz. Lo ha notato e mirabilmente descritto Jan Błoński nel suo libro su Witkacy. I due Stanisław e il terzo, Wyspiański, hanno scavato nello spazio della nostra cultura un tracciato per molti aspetti eccezionale. La loro opera è pervasa in modo particolare di empirismo creativo, di varie forme di creatività pratica – pittura, arte applicata, scrittura, fotografia, teatro – e di riflessione teorica sull'arte. L'orizzonte della loro attività artistica non è rinchiuso entro una disciplina, come ad esempio nel caso di un poeta “di razza” come Leśmian, o di un prosatore come Berent: esso oltrepassa anche la formula del poeta-pittore o pittore-poeta. La moltitudine dei ruoli si iscrive qui in un particolare ordine di creazione e autocreazione. Il problema – fondamentale nel modernismo – di dove cercare il senso di un'esistenza subordinata all'arte e quale forma assuma la vita dell'uomo che ha riconosciuto il proprio destino di artista, acquisisce in ognuno di questi casi una densità e una realtà esistenziali. Così pure i problemi, sentiti da tutti e tre, dell'estetica dell'empatia e dell'estetica della separazione,

cioè della vita e dell'arte "senza compassione", come diceva con orrore Witkiewicz padre nelle sue lettere al figlio. Emblematiche appaiono le vette della speranza e le oscure valli del nulla, il paesaggio che si stende tra la sistole e la diastole interiori di energia creativa e in cui si possono collocare i tre vati della modernità polacca Witkiewicz, Wyspiański e Witkacy. Formano essi una fondamentale linea evolutiva che percorre lo stesso spazio dei problemi del modernismo? Penso che in futuro varrà la pena tratteggiare questo triplice ritratto d'artista, siglato con le stesse iniziali: S.W.

[trad. di FRANCESCO GROGGIA]

STRESZCZENIE

WYSPIAŃSKI I ESTETYKA POLSKIEGO MODERNIZMU

Artykuł zmierza do ustalenia miejsca, jakie zajmuje Stanisław Wyspiański w pejzażu polskiego wczesnego modernizmu. Podstawą metodologiczną jest antropologiczna estetyka literatury. Analiza twórczości literackiej i plastycznej a także rozproszonych w listach i esejach uwag artysty dostarczyła materiału do zbudowania koncepcji sztuki Wyspiańskiego.

Punktem wyjścia jest doświadczenie egzystencjalne artysty, które przyjmuje postać atopii: przeżycia obcości tego, co bliskie. Owo doświadczenie staje się przedmiotem transpozycji literackiej widocznej w wielu dramatach: Weselu, Sędziach, Wyzwoleniu, Nocy listopadowej. Jego analogonem jest dwoista postawa estetyczna jaką przyjmuje artysta: postawa partycypacji i postawa separacji fundująca sztukę opartą na panestetyzmie lub zerwaniu komunikacji.

W perspektywie historycznej zasada totalności artystycznej („gra z pełnią”) i tendencja do degradacji („gra z pustką”) mogą być interpretowane jako przypadek zawieszenia pomiędzy estetyką XIX i XX wieku. Patrząc z polskiej perspektywy proponuję umieszczenie Wyspiańskiego w bliskim sąsiedztwie Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza, wraz z którymi tworzyłyby znaczącą linię ewolucji polskiej nowoczesności.

WYSPIAŃSKI A VENEZIA (1890)

NEL MARZO del 1890 Stanisław Wyspiański aveva ventun'anni. Dal 1887 studiava nella Scuola di Belle Arti di Cracovia (pittura) e al contempo nella Facoltà di Filosofia dell'Università Jagellonica (dedicandosi, in quel periodo, prevalentemente alla storia dell'arte e della letteratura). Nel settembre del 1889 iniziò anche a lavorare al restauro della Chiesa Mariana a Cracovia. Tanto gli studi di pittura che i lavori di restauro li condusse sotto l'ala di Jan Matejko (1838-1893): questo pittore, che godeva di enorme autorità, esercitò una premurosa tutela sul giovane eccezionalmente dotato. I lavori nella Chiesa Mariana erano diretti dal figlio di un esule dell'insurrezione di novembre (1830-1831), l'architetto Tadeusz Stryjeński (1849-1943), che dopo aver studiato a Zurigo, Vienna e Parigi e soggiornato in Perù e negli Stati Uniti era tornato in patria per stabilirsi a Cracovia (1878). Si sentiva, costui, particolarmente responsabile per il destino a venire del giovane artista di grande talento.

Il primo marzo 1890 Wyspiański intraprese il suo primo viaggio all'estero che durò quasi sette mesi (tornò a Cracovia intorno al 20 settembre). L'itinerario del viaggio passava per Vienna, l'Italia settentrionale, la Svizzera, Parigi, la Francia settentrionale (fra l'altro Chartres, Rouen, Amiens, Laon, Reims, Strasburgo), la Germania meridionale (Worms, Magonza, Norimberga, Francoforte sul Meno, Monaco di Baviera, Bayreuth, Ratisbona, Dresda)

e Praga in Boemia. *Spiritus movens*, promotore e organizzatore del viaggio fu Tadeusz Stryjeński. Fu lui che si preoccupò di reperire i fondi, di stabilire l'itinerario e il programma, dispensando inestimabili consigli pratici, impegnandosi persino a controllare l'andamento del viaggio. Accompagnò anche il poco esperto Wyspiański per la prima tappa dell'itinerario, che portava da Cracovia a Vienna.

Scopo ufficiale del viaggio era completare la formazione, in materia di pittura, del giovane adepto del pennello¹. In realtà però si trattava di molto di più. Il fatto è che Stryjeński, uomo di mondo imbevuto di cultura occidentale, aveva di Cracovia un'opinione non delle migliori, chiamandola “un buco”, “un cantuccio ammuffito”, lamentandosi delle “menti ottuse dei cracoviani”². Wyspiański condivideva, in certa misura, questo giudizio severo, esprimendosi tuttavia in maniera oltremodo cauta a proposito del cracoviano “arcaismo e arcaicità in ogni cosa”³. Il viaggio all'estero avrebbe dovuto pertanto agevolare il promettente artista nel distaccarsi dalla profonda provincia cracoviana, permettendogli di accostarsi alla cultura europea nelle sue manifestazioni più alte. Naturalmente, doveva essere unita a questo anche la speranza di sottrarsi alla tirannia di Jan Matejko, onnipotente nella Cracovia artistica dell'epoca.

Wyspiański rimase in Italia fino alla metà di aprile del 1890. Nel giro di neanche un mese e mezzo visitò fra l'altro Venezia, Padova, Verona, Mantova, Milano e Como. Sul suo itinerario di viaggio non figuravano – come si vede – né Firenze, né Roma, centri visitati con particolare frequenza dagli stranieri. Questo itinerario di viaggio l'aveva stabilito Tadeusz Stryjeński, che conosceva alla perfezione proprio l'Italia settentrionale, grazie alle gite dei tempi delle scuole superiori e dell'università, e se n'era invaghito.

La città in cui Wyspiański si fermò più a lungo, tredici giorni, dal quattro al diciassette marzo, fu Venezia. Anche questo era stato deciso da Stryjeński. Il ventitre febbraio, una settimana prima della partenza, il nostro viaggiatore, un po' irritato, annotava: “[...] quell'uomo [Stryjeński – J.S.] si ostina a ripetermi ogni momento questa parola: Venezia”⁴. Più tardi invece, una volta

1] WŁADYSŁAW ŚLESIŃSKI, *Wiadomości archiwalne o studiach Stanisława Wyspiańskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Uniwersytecie Jagiellońskim*, in “Sztuka i Krytyka”, VIII (1957), 3-4 (31-32), p. 81.

2] TADEUSZ STRYJEŃSKI, *Listy do Stanisława Wyspiańskiego*, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*. Cz. 2: *Dodatek krytyczny*, opr. M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, pp. 420 (9 marzo), 330, 431 (26 marzo). Ci serviremo di questa edizione per tutte le successive citazioni delle lettere di Stryjeński a Wyspiański, indicandola con TS.

3] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera...*, cit., cz. 1: *Listy*, opr. M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 241 (16 marzo). Nel citare le lettere di Wyspiański a Stryjeński utilizzeremo sempre questa edizione, indicandola come SW.

4] ID., (*Szkicownik mariacki*), in ID., *Pisma prozą. Juvenilia*, opr. L. Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, p. 130.

a Venezia, scriveva a Stryjeński: “Davvero a Lei solo debbo tutto ciò, dove sono, quel che sto vedendo”⁵.

Il viaggio di Wyspiański nell'Italia settentrionale, il suo soggiorno a Venezia, a tutt'oggi non sono stati studiati come meritano. Tre articoli divulgativi sull'argomento videro la luce parecchi anni or sono⁶. Wyspiański, certamente, ha trovato posto negli studi sintetici dedicati alle peregrinazioni italiane degli scrittori dell'epoca della Giovane Polonia⁷. Qua e là spuntano menzioni occasionali del viaggio che ci interessa⁸. Non è stato invece registrato nei compendi italiani di letteratura polacca⁹.

Fonte principale e inestimabile per avere notizie del soggiorno di Wyspiański a Venezia sono le sue lettere a Tadeusz Stryjeński (cinque lettere da Venezia, del 6, 11, 14, 15 e 16 marzo, nonché una da Padova del 17 marzo)¹⁰. A integrazione di queste, ancora sei lettere di Stryjeński a Wyspiański, spedite da Cracovia a Venezia (8, 9, 10, 11, 12 e 19 marzo), che non eguagliano tuttavia le precedenti per quantità di informazioni¹¹. Invece, la lettera di Wyspiański da Venezia (15 marzo) all'amico Józef Mehoffer (1869-1946), che sarebbe diventato col tempo apprezzato pittore e autore di vetrate, non ha particolare importanza per ricostruire questo viaggio¹². Oltre che dalle testimonianze scritte, il soggiorno di Wyspiański a Venezia è documentato anche dai disegni da lui vergati in alcune lettere (dell'11, 14, 15 e 16 marzo)¹³. Raffigurano, fra l'altro, caratteristici motivi veneziani, come il gondoliere sulla gondola (due volte!), frammenti di noti edifici (il Campanile di San Marco), o ornamenti architettonici (draghi). E dunque, in quelle lettere si realizzò assai presto quel collegamento della parola con la rappresentazione figurativa, tipico della maestria di Wyspiański.

5] SW, p. 217 (6 marzo); cfr. anche pp. 241-242 (16 marzo).

6] JAN DÜRR, *Podróż Wyspiańskiego po Włoszech*, in “Kurier Warszawski”, CXII (1932), 86 (26 marzo); Id., *Stanisława Wyspiańskiego hold Wenecji. Z nieznannej korespondencji poety*, *ibid.*, CXVII (1937), 244 (5 settembre); BOGUMIŁA SCHNAYDROWA, JÓZEF DUŻYK, *Z włoskich impresji Stanisława Wyspiańskiego (Nieznany list poety)*, in “Życie Literackie”, XIX (1969), 8 (23 febbraio); cfr. SW, pp. 235-239 (15 marzo).

7] SILVANO DE FANTI, *Poeti della “Giovane Polonia” in Italia*, in *Viaggiatori polacchi in Italia*, a c. di Emanuele Kanceff e Richard Lewanski, Slatkine, Genève 1988, p. 317; FRANCISZEK ZIEJKA, *Młodopolscy Europejczycy*, in Id., *Nasza rodzina w Europie. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 1995, pp. 29-30; Id., *Poeci młodopolscy w podrózach do Włoch*, in Id., *Poeci, misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*, Universitas, Kraków 1998, pp. 295-298.

8] P. es. MIECZYŚLAW BRAHMER, *Stanisław Wyspiański e il teatro polacco del primo Novecento*, Ossolineum, Wrocław 1973, p. 16.

9] MARINA BERSANO BEGEY, *Storia della letteratura polacca*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1957², p. 272; *Storia della letteratura polacca*, a c. di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004, p. 352.

10] SW, pp. 217-245 (cfr. anche *ibid.*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, cit., pp. 330-356). Quattro delle lettere citate (del 6, 11, 14 e 15 marzo) furono pubblicate anche in traduzione italiana, purtroppo lontana dalla perfezione (M. BRAHMER, *op. cit.*, pp. 15-31).

11] TS, pp. 419-426, 449-452.

12] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera*, cit., cz. 1, pp. 39-40; cz. 2, pp. 93-94.

13] *Ibid.*, cz. 1, ill. n. 116; cz. 2, pp. 340, 348, 352, 354; B. SCHNAYDROWA, J. DUŻYK, *op. cit.*; cfr. anche MARIA BUNSCH-PRĄŻMOWSKA, *Szkicownik młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego (1876-1891)*, Ossolineum, Wrocław 1959, p. 58.

Wyspiański – come risulta – era magnificamente preparato per il viaggio in Italia, per la visita di Venezia. Nella “educazione” italiana, veneziana, del giovane viaggiatore ebbero parte entrambi gli ambienti cracoviani in cui stava maturando intellettualmente e artisticamente, vale a dire l’Università Jagellonica e la Scuola di Belle Arti.

All’università, un professore particolarmente caro a Wyspiański fu Marian Sokołowski (1839-1911). Costui conosceva bene l’Italia e le aveva dedicato molto spazio nei suoi studi di storia dell’arte – che l’assiduo studente di certo aveva letto e riletto –, ma anche nelle lezioni, che Wyspiański doveva aver frequentato.

Lo stesso Wyspiański, per conto proprio, si era dedicato a studiare l’arte italiana, privilegiando la pittura. È noto che fra le sue letture universitarie v’erano studi su Raffaello, ma anche l’opera di Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia* (1795-1796) in traduzione tedesca (1830-1833)¹⁴. Invece, nella prima metà del 1888, nel Gabinetto di Storia dell’Arte, all’università, si occupò fra l’altro del Rinascimento italiano nel XV secolo, di Sandro Botticelli, di Raffaello e Michelangelo, ma anche – facendo un’eccezione per la scultura – della *Porta del Paradiso* fiorentina di Lorenzo Ghiberti¹⁵. Al contempo, intraprese un tentativo di condividere le proprie conoscenze con altri studenti: durante una seduta del “Circolo degli Esteti” tenne una relazione dal titolo *O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia w Polsce* (Intorno agli influssi italiani sull’arte del Rinascimento in Polonia)¹⁶.

Le lezioni universitarie contribuirono a sistematizzare l’interesse di Wyspiański per la letteratura italiana¹⁷, interesse che il futuro scrittore aveva palesato fin dall’adolescenza. Ne sono testimonianza i brani trascritti da autori italiani. Nel taccuino d’appunti di Wyspiański degli anni 1885-1889 si trovano frammenti tratti fra l’altro da opere di Dante, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Alfieri (accanto a Shakespeare, Goethe e Byron, nonché classici polacchi, come Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz e Zygmunt Krasiński)¹⁸. Più cara a quel tempo gli era la *Divina Commedia*: con essa si era familiarizzato presto, si sforzava di impararla a memoria, la declamava, ne ricopiava brani (l’*Inferno*), riproduceva le tavole che la illustravano¹⁹. Alla Scuola di Belle Arti, invece, il professore al quale Wyspiański doveva

14] MARIA STOKOWA, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego (1869-1890)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, p. 101.

15] *Ibid.*, pp. 104-105, 108, 110, 115-117.

16] W. ŚLESIŃSKI, *op. cit.*, p. 83.

17] M. STOKOWA, *op. cit.*, pp. 96-97.

18] S. WYSPIAŃSKI, *Pisma prozą*, cit., pp. 261-262.

19] TADEUSZ SINKO, *Wyspiańskiego wypiski z Danta*, in “Czas”, LXXX (1928), 83 (8 aprile). Wyspiański la leggeva nella prima traduzione polacca completa approntata da Julian Korsak e stampata con corredo di illustrazioni nel 1860.

di più – oltre a Jan Matejko – fu Władysław Łuszczkiewicz (1828-1900), eccellente conoscitore dell'architettura rinascimentale italiana e dei suoi influssi in Polonia. Wyspiański, dato che studiava pittura, dovette esercitare la mano nel disegno, fra l'altro riproducendo a matita o a penna opere dell'arte italiana sulla scorta di fotografie o altri tipi di riproduzioni (p. es., i monumenti dell'arte paleocristiana di Ravenna, gli affreschi di Michelangelo della Cappella Sistina, il *Trionfo della fede* di Tiziano)²⁰. Alcuni di quei disegni scolastici raffigurano opere che di lì a poco avrebbe visto a Venezia, p. es. il *Trionfo della fede*; un frammento del monumento sepolcrale del doge Pietro Mocenigo (m. 1476) che si trova nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, capolavoro dell'arte sepolcrale eseguito negli anni 1476-1481 da Pietro Lombardo²¹. Il disegno gli dava la possibilità di prender confidenza più stretta con l'arte italiana, permettendogli una più profonda penetrazione dei misteri della creazione artistica.

Un posto a sé nella “educazione” italiana di Wyspiański spettò alle sue letture private, a casa. Le conosciamo – bisogna ammetterlo – solo frammentariamente, per alcune possiamo sforzarci di ricostruirle in via d'ipotesi. Chissà che il nostro viaggiatore non abbia avuto in mano l'opera di Hippolyte Taine *Voyage en Italie* (1866), il cui secondo tomo tratta di Firenze e Venezia: da poco edita in traduzione polacca (1885-1887), era letta volentieri dagli artisti della Giovane Polonia che visitavano l'Italia. Sappiamo invece che Wyspiański conosceva l'opera di Madame de Staël *Corinne ou l'Italie* (1807)²². In una delle lettere accennava al fatto che gli sarebbe piaciuto tornare al libro su Venezia che una volta gli aveva prestato Tadeusz Stryjeński²³. La tentazione è di vedervi *The Stones of Venice* (1851-1853), l'opera in tre volumi di John Ruskin, allora ampiamente conosciuta, accessibile anche in una versione “turistica” abbreviata in un solo volume (1877). Solo che eventualmente potrebbe essere presa in considerazione unicamente qualcuna delle molte edizioni in inglese (le traduzioni in francese e in tedesco arriveranno soltanto agli inizi del XX secolo). Tuttavia, si pone la domanda se Wyspiański fosse in grado, già allora, di superare questa barriera linguistica.

Fra le pubblicazioni di autori polacchi, invece, Wyspiański conosceva due opere sull'Italia, nelle quali Venezia occupava un posto cospicuo. Abbiamo in mente due libri dedicati al viaggio in Italia, il più vecchio (1848) di Michał Wiszniewski (1794-1865)²⁴, e quello più recente (1859-1864) di

20] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera*, cit., cz. 2, p. 343; M. STOKOWA, *op. cit.*, p. 100.

21] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera*, cit., cz. 2, p. 347; M. STOKOWA, *ibidem*.

22] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera*, cit., cz. 1, p. 119 (lettera a J. Mehoffer del 21 gennaio 1893).

23] SW, p. 242 (16 marzo).

24] MICHAŁ WISZNIEWSKI, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, t. I-II, Samuel Orgelbrand, Warszawa 1848, 1851²; nuova edizione curata da Henryk Barycz: PIW, Warszawa 1982 (su Venezia pp. 7-129); cfr. M. STOKOWA, *op. cit.*, p. 101.

Józef Kremer (1806-1875)²⁵. Particolare significato per il giovane artista lo ebbe il secondo – scritto da un filosofo e studioso di estetica con una solida formazione –, che presentava un eccellente quadro dell'arte italiana. Wyspiański lo leggeva – come egli stesso ebbe a dichiarare – “con grande fervore” già intorno al 1883²⁶. Più tardi, a Venezia, aveva quella lettura ancora viva nella memoria²⁷.

Ed infine, nella maturazione di Wyspiański riguardo all'Italia, a Venezia, un certo ruolo lo svolsero le conversazioni. L'interlocutore al quale maggiormente era debitore, in questo caso, fu senz'altro Tadeusz Stryjeński. Bisogna supporre che risultarono utili gli incontri con Marian Sokołowski e Władysław Łuszczkiewicz. Sappiamo con certezza che Jan Matejko raccontava al suo allievo di Venezia, del Campanile di San Marco e del Palazzo Ducale²⁸.

Tutto questo fece sì che negli interessi di Wyspiański per l'arte moderna straniera un posto particolare fu occupato, fino al 1890, dall'Italia e dal suo patrimonio artistico, e da un centro come Venezia.

Le lettere a Tadeusz Stryjeński permettono di ricostruire con sufficiente precisione nei particolari i tredici giorni di soggiorno di Wyspiański a Venezia²⁹.

Dopo essersi fermato per qualche giorno a Vienna, il giovane viaggiatore giunse a Venezia martedì 4 marzo 1890, di sera, con il treno. Dalla stazione ferroviaria raggiunse in gondola l'hotel “Cavalletto” (i vaporetto, allora, non accettavano bagagli)³⁰. Alloggiò in una stanza dalla quale si apriva la vista sullo specchio d'acqua della laguna (il Bacino Orseolo), sull'imbarcadere delle gondole e sulle strutture posteriori delle Procuratie Vecchie³¹; in una camera, dunque, appartenente alle migliori e alle... più costose. Lasciò invece Venezia di lunedì, il 17 marzo, a sera: arrivò in gondola alla stazione ferroviaria per proseguire quindi in treno fino a Padova³².

L'hotel “Cavalletto” è situato in una posizione magnifica, nei pressi immediati di Piazza San Marco. A fronte di un soggiorno non particolarmente prolungato e di un programma consistente – come nel caso di Wyspiański – un hotel situato proprio nel centro della città, accanto all'imbarcadere delle gondole, è particolarmente ambito. L'albergo “Cavalletto” apparteneva a quei tempi alla categoria di hotel di classe buona: i prezzi delle camere era-

25] JÓZEF KREMER, *Podróż do Włoch*, t. I-IV, Józef Zawadzki, Wilno 1859-1863 (su Venezia: t. I, pp. 232-566; t. II, pp. 1-396); una seconda edizione uscì a Varsavia presso Salomon Lewental (1878-1880), cfr. STEFAN MORAWSKI, *Józef Kremer e gli inizi dell'estetica in Polonia*, in “Rivista di Estetica”, IX (1964), 1, pp. 109-131.

26] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Józefa Mehoffera*, cit., cz. 1, p. 119 (lettera a J. Mehoffera del 21 gennaio 1893).

27] *Ibid.*, cz. 2, pp. 332-355 passim.

28] SW, pp. 219 (6 marzo), 223 (11 marzo).

29] Cfr. le note 3 e 10.

30] SW, p. 218 (6 marzo).

31] *Ibidem*.

32] SW, p. 244 (17 marzo).

no invero abbastanza elevati, ma tuttavia significativamente più bassi che non negli hotel di massima categoria³³. Fra gli altri alberghi si distingueva per avere – uno dei pochi, allora – un proprio ristorante, che godeva peraltro di buona fama. Fra gli ospiti italiani, provenienti non soltanto dai dintorni di Venezia, si contavano molti liberi professionisti, come medici o avvocati (nel quotidiano locale purtroppo non veniva data notizia degli stranieri)³⁴. Il giorno 9 marzo, durante il soggiorno di Wyspiański, i proprietari del “Cavalletto” diedero un ricevimento per festeggiare la conclusione dei lavori di ammodernamento del ristorante e della cucina, nonché delle camere degli ospiti (nuove attrezzature e arredi)³⁵. In quell’occasione venne ricordata la lunga storia dell’hotel, i cui inizi, attestati dalle fonti, si spingevano ai primi anni del ... XIV secolo³⁶.

Nel XIX secolo quelle antiche tradizioni trovarono un riflesso nel nome: “Antico Albergo del Cavalletto” – “Ancien Hôtel Cavalletto”. Sullo scorcio del secolo, nell’elegante ristorante dell’albergo si tenevano incontri delle cerchie più esclusive di politici, letterati e artisti. Nel novero degli ospiti stranieri d’eccellenza vengono menzionati, fra gli altri, Sir Winston Churchill con famiglia e Richard e Oscar Strauss. Oggi, l’“Albergo Cavalletto e Doge Orseolo” a quattro stelle rientra nel novero degli alberghi di lusso appartenenti alla catena d’albeghi “Best Western”.

Come si presentava il programma di visita realizzato da Wyspiański a Venezia?

Il 5 marzo il giovane artista “passò in rassegna” la città, fermandosi a guardare la Giudecca, la Chiesa di Santa Maria della Salute, il Ponte di Ferro (oggi Ponte dell’Accademia), Campo Santa Margherita, la Chiesa e Scuola Grande di San Rocco, la Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Campo San Polo, Ponte di Rialto, il Teatro Apollo (oggi Teatro Goldoni), Piazza San Marco (non mancò di dare un’occhiata alla Basilica di San Marco), Piazzetta, Riva degli Schiavoni, l’Arsenale, via Garibaldi, i Giardini Pubblici³⁷. Per essere il primo giorno – non era per nulla poco!

Dopo questa rassegna sommaria, Wyspiański iniziò a visitare più accuratamente il patrimonio artistico di Venezia. Subito, il 6 marzo si recò alle Gallerie dell’Accademia, dove tornerà quasi ogni giorno (l’11 marzo scriveva di

33] OTTONE BRENTARI, *Guida di Venezia*, Tip. Sante Pozzato, Padova-Bassano 1891, pp. 4-5.

34] “Gazzetta di Venezia”, CXLVIII (1890), 64 (5 marzo): *Gli arrivi del giorno 4 limitati soltanto alle provenienze italiane etc.*

35] *Ibid.*, 67 (8 marzo), 69 (10 marzo).

36] *Ibid.*, 69 (10 marzo); GIUSEPPE SILVESTRI, *Un antico albergo veneziano. “Il Cavalletto” rinnovato*, in “Turismo e Alberghi”, XXVI (1953), 8-9; LINA URBAN PADOAN, *Venezia e il ‘foresto’. Situazioni, avventure, ‘meraviglie’, quando anche i re alloggiavano in locande: bosterie, locande e alberghi dal XIII al XIX secolo*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia 1990, pp. 18-19, 29, 34, 50.

37] SW, p. 217 (6 marzo).

esservi già stato cinque o sei volte, ma anche in seguito vi sarebbe tornato)³⁸. Fra le chiese, più volte visitò Santa Maria Gloriosa dei Frari, i Santi Giovanni e Paolo e la Basilica di San Marco (della quale fa parte il Campanile, che si erge di fronte alla chiesa)³⁹; fu anche a Santa Maria Formosa, a San Zaccaria e San Rocco⁴⁰. Fra gli edifici civili attirarono la sua attenzione in particolare il Palazzo Ducale e l'Ospedale Civile (un tempo Scuola Grande di San Marco)⁴¹. Molte volte Wyspiański ammirò il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni⁴². Il 15 marzo intraprese la navigazione in gondola lungo il Canal Grande⁴³. Il 17 marzo, ultimo giorno di permanenza a Venezia, ammirò il panorama della città e dei dintorni che si apriva dall'alto del Campanile di San Marco⁴⁴. Curiosamente anche Józef Kremer aveva rinviato all'ultimo giorno quella attrazione⁴⁵. Di sera, Wyspiański sedeva in Piazza San Marco, guardando con ammirazione i capolavori dell'architettura del posto⁴⁶.

Ecco come, in breve, si presentava il programma – diciamo – “ufficiale” del soggiorno di Wyspiański a Venezia. Si trattava di un programma ben pensato e coerentemente realizzato, che mirava a sfruttare al massimo un soggiorno non particolarmente lungo. Si potrebbe sostenere, senza esagerazione, che ci troviamo di fronte a una certa strategia del visitare, adattata alle necessità e agli interessi del giovane artista. L'aveva elaborata certamente lo stesso Wyspiański, preparato al viaggio alla perfezione, insieme al più esperto Tadeusz Stryjeński.

In quella strategia confluivano diversi elementi. Eccone alcuni. La visita di Venezia si svolge in tre fasi, secondo un piano chiaramente delineato: una rassegna dell'insieme, a piedi, la visita di monumenti scelti, con il diversivo della gita in gondola, ed infine, la vista del tutto dall'alto. Come principio, venne fissato lo spostamento a piedi, che in verità prendeva parecchio tempo, ma permetteva di accorgersi anche di molti capolavori di minori dimensioni⁴⁷. Quanto ai monumenti storici veniva osservata una gerarchia di tre gradi: alcuni erano visti solo dall'esterno, altri visitati una sola volta, altri ancora diverse volte. Le Gallerie dell'Accademia vennero visitate molte volte, è vero, ma in modo selettivo: lo stesso Wyspiański ammise di aver saltato “gli interi secoli XVIII e XIX italiani [...], stucchevoli, oltremodo lisciati, insi-

38] SW, pp. 217-218 (6 marzo), 219-222, 228 (11 marzo), 228-230, 234 (14 marzo), 241 (16 marzo).

39] SW, pp. 217 (6 marzo), 225-228 (11 marzo), 230-233 (14 marzo), 236-238 (15 marzo), 240-242 (16 marzo), 243-244 (17 marzo).

40] SW, pp. 224 (11 marzo), 234 (14 marzo), 238 (15 marzo).

41] SW, pp. 217 (6 marzo), 223, 227 (11 marzo), 232, 234 (14 marzo), 244 (17 marzo).

42] SW, pp. 227 (11 marzo), 231, 234 (14 marzo), 239 (15 marzo), 241-242 (16 marzo), 243 (17 marzo).

43] SW, pp. 237-238 (15 marzo).

44] SW, pp. 243-244 (17 marzo).

45] J. KREMER, *op. cit.*, t. II, pp. 387-391.

46] SW, pp. 217 (6 marzo), 223-224 (11 marzo).

47] SW, pp. 218 (6 marzo), 227-228 (11 marzo).

pidi e senza contenuti”⁴⁸, che allora erano esposti nelle sale III e X; non ci sono tracce di un suo interesse per la ricca collezione di arte fiamminga (sala V)⁴⁹. La selezione era agevolata da un catalogo, certamente in lingua francese (in francese vengono da lui citati nella corrispondenza i titoli delle opere viste), acquistato da Wyspiański subito dopo l’arrivo a Venezia⁵⁰. Ed infine, un episodio minuto, dal sapore aneddótico, che illustra magnificamente la strategia di visita seguita da Wyspiański con piena consapevolezza: precisamente a metà del soggiorno, Wyspiański cambiò il suo punto di osservazione serale in Piazza San Marco, sotto il Campanile, spostandosi di fronte ad esso, per poter “studiare” gli altri edifici...⁵¹.

Oltre al programma “ufficiale”, Wyspiański, girando a piedi, riportò svariate impressioni di Venezia. Fu così spettatore di un rito funebre nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, che lo toccò profondamente⁵². Assistette alle celebrazioni solenni per la ricorrenza della nascita del re Umberto I (14 marzo)⁵³. Osservò con curiosità le scene della vita quotidiana della città: gli incontri fra amici nei pressi dei pozzi; i turisti che gettavano cibo a nugoli di piccioni in Piazza San Marco; turbe di bambini che giocavano ai piedi del monumento a Colleoni; giovinette inglesi che mettevano alla prova le loro capacità, dipingendo ad acquarello e entusiasmandosi per Tiziano alle Gallerie dell’Accademia⁵⁴. Di sera, invece, guardava le vetrine dei negozi: il futuro scenografo e costumista provava ammirazione in particolare per “i vetri artistici, la gioielleria e gli abiti femminili”⁵⁵. Anche i contatti con gli italiani lasciarono in Wyspiański diverse impressioni. A volte erano fastidiosi, specie quando entravano in gioco i quattrini: una fioraia che gli aveva estorto l’acquisto di un mazzo di fiori; il personale di servizio nelle chiese, che esigeva il tributo per l’accesso alle attrazioni del luogo⁵⁶. A volte, invece, gli italiani mostravano una generosa benevolenza, completamente disinteressata: di sua iniziativa, il custode delle Gallerie dell’Accademia propose al polacco di ammirare i disegni, accuratamente sorvegliati, attribuiti allora a Raffaello⁵⁷. Tutto ciò è stato fissato, nel complesso, in non molte parole, uscite da una buona penna che lasciava presagire un futuro, magnifico scrittore.

Tuttavia, l’interesse più profondo Wyspiański lo manifestò, a Venezia, riguardo alle arti figurative, privilegiando in modo particolare la pittura. Era,

48] SW, p. 219 (11 marzo).

49] O. BRENTARI, *op. cit.*, pp. 70-71.

50] SW, p. 217 (6 marzo).

51] SW, pp. 223-224 (11 marzo).

52] SW, pp. 226-227 (11 marzo).

53] SW, p. 234 (14 marzo).

54] SW, pp. 225-227 (11 marzo), 233-235 (14 marzo), 240-241 (16 marzo).

55] SW, p. 224 (11 marzo).

56] SW, pp. 218 (6 marzo), 226 (11 marzo).

57] SW, p. 240 (16 marzo).

questo, in accordo con gli studi e il lavoro del giovane artista sotto la direzione di Jan Matejko, ed era anche lo scopo ufficiale del viaggio.

Il plauso maggiore Wyspiański lo accordò a tre pittori che aveva ammirato alle Gallerie dell'Accademia e ai Frari, vale a dire a Giovanni Bellini, a Tiziano e a Jacopo Tintoretto. Bellini calamitò la sua attenzione soprattutto grazie alla sue madonne, affascinanti per la "grazia schietta", e anche grazie al trittico della *Madonna in trono col Bambino, coi Ss. Niccolò, Pietro, Benedetto e Marco e due angeli musicanti*, nascosto nella sagrestia dei Frari, "dipinto deliziosamente, in modo squisito, così delicato, dettagliato, particolarmente reggiato"⁵⁸. Fra i quadri di Tiziano, l'ammirazione di Wyspiański fu destata da *L'Assunta*, "un capolavoro", in cui il pittore "cercava l'azione, il movimento, a quelle figure tranquille, sommesse [...] ha conferito il movimento, le ha animate con una vigorosa passione, [...] sembra che quelle figure si muovano, che dicano qualcosa, che gridino [...]"; ma anche dalla *Madonna di Ca' Pesaro*, "deliziosissima"⁵⁹. Del Tintoretto è il *Miracolo di S. Marco* che entusiasmo il polacco, "una composizione deliziosa"⁶⁰. Bellini, Tiziano e Tintoretto rappresentavano tre generazioni di artisti nel periodo più fulgido dell'arte pittorica veneziana. Erano uniti da stretti legami: Tintoretto fu allievo di Tiziano, a sua volta Tiziano era uscito da sotto l'ala di Bellini. È il caso di sottolineare qui che Giovanni Bellini fu eletto a "maestro della scuola veneziana" da Marian Sokołowski⁶¹, mentre Józef Kremer gli riconosceva un ruolo decisivo nello sviluppo della pittura veneziana⁶².

Oltre a questa triade, attrassero l'attenzione di Wyspiański anche alcuni altri pittori delle collezioni delle Gallerie dell'Accademia. Cima da Conegliano e Marco Basaiti lo incantarono per le "deliziosissime tonalità"⁶³. A detta del giovane artista, "l'immenso quadro" di Paolo Veronese, *Convito in casa di Levi*, "richiede una prolungata concentrazione: si vede così quanto quel quadro sia dipinto a perfezione, con quanta cura, si che ciascun volto è ritratto vivo di una qualche persona di quel tempo"⁶⁴. Chissà se Wyspiański non cogliesse intuitivamente talune particolarità del quadro che già avevano suscitato i sospetti della Santa Inquisizione... Vittore Carpaccio avvinse il polacco per la sua "ingenuità"⁶⁵. Ed infine, nella Chiesa di Santa Maria Formosa, Wyspiański rimase colpito dalla Santa Barbara del polittico *S. Barba-*

58) SW, pp. 220, 222-223, 226 (11 marzo), 233-234 (14 marzo), 241 (16 marzo).

59) SW, pp. 220-222, 226 (11 marzo), 241 (16 marzo), 243 (17 marzo).

60) SW, pp. 222 (11 marzo), 241 (16 marzo).

61) MARIAN SOKOŁOWSKI, *Wystawa obrazów dawnych mistrzów urządzona na rzecz Towarzystwa Dobroczynności w Sukiennicach krakowskich w marcu 1882 r.*, Drukarnia "Czasu", Kraków 1882, pp. 3-37.

62) J. KREMER, *op. cit.*, t. I, pp. 520-560, *passim*; t. II, pp. 110-125, *passim*.

63) SW, p. 220 (11 marzo).

64) SW, p. 220 (11 marzo).

65) SW, p. 223 (11 marzo).

ra tra i Ss. Antonio Abate, Sebastiano, Vincenzo Ferreri e Giovanni Battista, di Jacopo Palma il Vecchio: “deliziosissima [...], le tonalità così abilmente applicate [...], così meravigliosa [...], non ho visto altro così bello”⁶⁶.

Wyspiański – com'è facile notare – concentrò la propria attenzione solo sulla pittura di ispirazione religiosa. Certamente, ciò era collegato in qualche misura con il suo lavoro nella Chiesa Mariana di Cracovia. Non ricordò invece nemmeno con una sola parola quel settore della pittura profana che in seguito avrebbe praticato egli stesso con successo, vale a dire la ritrattistica, sebbene nelle Gallerie dell'Accademia fosse rappresentata, fra l'altro, da artisti così apprezzati da Wyspiański, come Tiziano, o Jacopo Tintoretto⁶⁷. A Venezia oltre alla pittura – e forse persino in egual misura – l'interesse di Wyspiański fu attratto dalla scultura. Nulla di strano, in ciò. Il giovane polacco infatti, che era figlio di uno scultore, spesso aveva scorrazzato nello studio del padre; con la scultura aveva preso confidenza fin dalla fanciullezza. A Venezia, Wyspiański si imbatteva nell'arte scultorea ad ogni passo: nelle Gallerie dell'Accademia, nelle chiese, nelle piazze e per le calli... E se la pittura a lui più vicina era – come s'è detto – quella di carattere religioso, la scultura per lui più pregevole era prevalentemente quella profana. Per quanto le opinioni sulle opere pittoriche fossero di regola lapidarie, le descrizioni delle sculture, invece, non di rado si dilatavano alle dimensioni di piccoli saggi, non privi, del resto, di valori letterari.

Alle Gallerie dell'Accademia Wyspiański si soffermò più a lungo davanti alle sculture di Antonio Canova, *Ercole che scaglia Lica nel mare* e *Dedalo ed Icaro*: preso dall'entusiasmo, dedicò alle due opere un intero saggio in cui traccia una raffinata analisi comparativa tra quei due gruppi scultorei⁶⁸. Nelle chiese dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo, il nostro artista osservò con ammirata attenzione innumerevoli sculture, specie lapidi sepolcrali e monumenti funerari⁶⁹. Anche in questo caso si lasciò tentare da una più ampia analisi comparativa, questa volta fra i monumenti sepolcrali scolpiti rispettivamente per Tiziano e per Canova, senza lesinare osservazioni critiche⁷⁰. Vale la pena aggiungere che entrambe queste opere del XIX secolo, in particolare la prima, non sono particolarmente apprezzate dagli specialisti. Proprio le sculture, che spiccano fra gli altri arredi degli interni, indussero l'artista polacco a tornare nella Basilica di San Marco⁷¹. Nell'Ospedale Civile, invece, ammirò i “soffitti”, imponenti strutture lignee a cassettone, ric-

66] SW, p. 224 (11 marzo).

67] O. BRENTARI, *op. cit.*, pp. 70-72.

68] SW, pp. 228-230 (14 marzo).

69] SW, pp. 225-227 (11 marzo), 230-232 (14 marzo).

70] SW, pp. 225-226 (11 marzo), 230-231 (14 marzo).

71] SW, p. 241 (16 marzo).

camente scolpite⁷². Wyspiański, che percorreva Venezia a piedi, si imbatteva continuamente in sculture isolate, statue di pietra, dettagli architettonici, doviziosamente sparpagliati ovunque: mostrò un apprezzamento particolare per gli innumerevoli draghi e leoni, ma anche per gli ornamenti che decoravano i pozzi, rimarcando fra l'altro "le creature mostruose, gli scorpioni" e le "volute frondose"⁷³. Con questi ultimi, dunque, si imbatté già a Venezia, prima di introdurla nella sua arte decorativa liberty.

A Venezia una enorme impressione – e diciamolo subito, assai singolare – suscitò in Wyspiański i... cavalli, e più precisamente i monumenti equestri. Assai singolare, giacché si tratta di un forestiero che giungeva da una terra dove con il cavallo, nei suoi diversi usi, si conviveva da secoli in una confidenza quotidiana; un forestiero capitato in una città i cui abitanti, già nel Rinascimento, erano scherniti per mancanza di familiarità con il cavallo (quantunque questo animale avesse svolto, in precedenza, il suo lavoro anche a Venezia, sia come cavallo da sella, sia da soma, trasportando carichi pesanti).

Wyspiański rimase sorpreso dai cavalli nelle... chiese, ai Frari e ai Santi Giovanni e Paolo, numerosi fra le sculture sepolcrali⁷⁴. Ai Frari si entusiasmò per il "magnifico Paolo Savelli", monumento equestre di autore ignoto, che immortalava il condottiero dei reparti mercenari al servizio della Serenissima⁷⁵. Fu però il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni, anch'egli condottiero benemerito della Repubblica, a trascinare Wyspiański in un rapimento entusiasta⁷⁶. Quel monumento, eretto sulla piazza antistante la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, è opera di Andrea Verrocchio. Wyspiański dovette averne sentito parlare da Tadeusz Stryjeński, che in una delle sue lettere chiedeva: "Le piace il Colleoni?"⁷⁷ Il giovane polacco tornò spesso sotto quel monumento, sforzandosi di fissarlo nella memoria grazie agli schizzi, osservando con una certa invidia i bambini che vi giocavano intorno, avendo la possibilità di frequentarlo ogni giorno. Accomiatandosi da Venezia, Wyspiański tornò a visitare il Colleoni ancora un'ultima volta, lasciandone una descrizione colma di ammirazione entusiasta⁷⁸.

Ed infine, Wyspiański non rimase indifferente al fascino dell'architettura veneziana. La osservò attentamente, da diverse distanze: ora da vicino, girando a piedi, ora più da lungi, navigando in gondola per il Canal Grande,

72] SW, p. 227 (11 marzo).

73] SW, pp. 224-225, 228 (11 marzo), 232-233, 235 (14 marzo).

74] SW, pp. 227 (11 marzo), 231 (14 marzo).

75] SW, p. 231 (14 marzo).

76] Cfr. la nota 42.

77] TS, p. 420 (8 marzo).

78] SW, p. 243 (17 marzo).

quindi da una distanza panoramica, dall'alto del Campanile di San Marco. Era particolarmente sensibile agli effetti che sortiva sugli edifici la luce naturale con i suoi mutamenti⁷⁹. Si diletta della grazia di quell'architettura "indorata dai raggi del sole", specie quando era "illuminata dal sole calante". Ma si avvedeva anche dell'immensa ricchezza cromatica delle facciate bagnate dalla pioggia. La sensibilità pittorica gli permetteva di cogliere i cambiamenti di tonalità nel passaggio da un tempo piovigginoso a un tempo solare. Apprezzava altresì il rilievo che aveva per l'architettura l'illuminazione artificiale⁸⁰.

Fra i singoli edifici veneziani, l'interesse di Wyspiański fu attratto in particolare dal Palazzo Ducale e dalla Basilica di San Marco, con il suo Campanile, ma anche dalle chiese dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo, nonché dall'Ospedale Civile⁸¹. Il Palazzo e la Basilica, che si ergono l'uno accanto all'altro, difficilmente lascerebbero chiunque indifferente. Anche Wyspiański reagì alla vista di quei due edifici. Lo fece in modo lapidario e preciso, ricorrendo ad un confronto pittoresco che tradiva l'estro letterario: "Ecco, osservando il Palazzo dei Dogi ho l'impressione di un bello armonioso e di una non comune gravità (che non ha San Marco), quasi che fosse il doge ad ergersi nei suoi severi vestimenti monocromi e accanto a lui una bella veneziana ricoperta degli ornamenti più magnifici che avesse a disposizione"⁸².

A Venezia, accanto alla pittura, alla scultura e all'architettura, accompagnò ogni giorno Wyspiański ancora un'altra arte, vale a dire la musica. La musica – com'è noto – ha un ruolo non indifferente nell'opera dell'autore della *Varsovienne* (*Warszawianka*, 1898)⁸³. "[...] la musica suscita sempre in me un'impressione enorme", scrive Wyspiański⁸⁴. E in effetti, di ciò si trovano tracce abbondanti nelle sue lettere.

Da Piazza San Marco spesso giungevano fino all'hotel "Cavalletto" echi di melodie: assorbivano l'attenzione di Wyspiański a tal punto che... interrompeva la scrittura delle lettere⁸⁵. Deliziandosi del panorama che si apriva dalla sommità del Campanile di San Marco, il nostro artista non rimaneva sordo ai suoni della musica che giungeva dal basso⁸⁶. Nell'ultimo pomeriggio, quando era giunto il tempo di accomiarsi da Venezia, trovò ancora il tempo per ascoltare la musica in Piazza San Marco⁸⁷. Nel marzo del 1890 – giu-

79] SW, pp. 234 (14 marzo), 237-238 (15 marzo), 242, 244 (17 marzo).

80] SW, pp. 226 (11 marzo), 236 (15 marzo), 245 (17 marzo).

81] Cfr. le note 39 e 41.

82] SW, p. 223 (11 marzo).

83] Si veda, in questo volume, LEONARDO MASI, *Wyspiański "musicista"*.

84] SW, p. 238 (15 marzo).

85] SW, pp. 217-218 (6 marzo), 238 (15 marzo).

86] SW, p. 243 (17 marzo).

87] SW, p. 243 (17 marzo).

sta le informazioni della stampa quotidiana – in Piazza San Marco, dalle tre e mezzo alle cinque e mezzo del pomeriggio si esibivano a turno in concerto due orchestre, la Banda cittadina e la Banda del 36° Reggimento di fanteria, con un repertorio popolare (brani d'opera, marce, valzer, polche, galoppi, etc.)⁸⁸. Wyspiański lo riferisce come un evento, il fatto che in occasione del compleanno del re Umberto I “in città suonavano due orchestre”⁸⁹. In effetti, il 14 marzo – in forza di una speciale disposizione delle autorità cittadine – si esibirono in via eccezionale entrambe le orchestre, una nell'ora solita, l'altra, invece, dalle sette alle nove di sera⁹⁰.

Tuttavia, non è con questo che si esaurisce per Wyspiański il motivo della musica a Venezia. Seguì attentamente la musica come motivo pittorico, rivolgendo fra l'altro l'attenzione agli angeli e ai fanciulli musicanti in Bellini o in Tiziano⁹¹. E infine, quel che è più interessante, anche in considerazione della sensibilità artistica e della futura attività letteraria dell'autore della *Noc di novembre* (*Noc listopadowa*, 1904). Ebbene, osservò un corteo funebre che usciva dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo sfilando entro la prospettiva dei monumenti sepolcrali che si trovavano all'interno, con il monumento equestre al Colleoni in primo piano, mentre risuonava l'accompagnamento di musica funebre: ed ecco, all'improvviso, sotto l'effetto della melodia, nella sua fantasia stimolata le statue scolpite presero per un attimo vita...⁹².

E ancora, un altro episodio veneziano che emerge dalla corrispondenza di Wyspiański e che necessita di commenti diversi. Si tratta della navigazione in gondola lungo il Canal Grande, fissata in una breve descrizione⁹³. Fra i palazzi, il nostro “turista” cita per nome solamente Ca' Rezzonico, seguendo l'annuncio del gondoliere. Perché proprio quella costruzione? Non è escluso che vi fosse un nesso con un evento d'attualità. Ebbene, quel palazzo era di proprietà di Robert Browning, che lì si era spento appena tre mesi prima (12 dicembre 1889): le autorità cittadine avevano rapidamente provveduto a collocare una lapide commemorativa dedicata al celebre poeta inglese, grande italofilo, ammiratore di Venezia⁹⁴. Può darsi che la traccia di ciò sia rimasta nella lettera polacca... I palazzi sul Canal Grande, con la loro storia, con le tragedie che si erano dipanate fra le loro mura, riportarono in mente a Wyspiański *Otello* e *Il mercante di Venezia*. Shakespeare doveva essere già profondamente radicato nella coscienza del futuro autore di *Stu-*

88] “Gazzetta di Venezia”, CXLVIII (1890), 63 (4 marzo), 65 (6 marzo), 67 (8 marzo), 69 (10 marzo), 72 (13 marzo), etc.

89] SW, p. 234 (14 marzo).

90] “Gazzetta di Venezia”, CXLVIII (1890), 66 (7 marzo), 72 (13 marzo).

91] SW, pp. 221-222 (11 marzo), 233-234 (14 marzo).

92] SW, pp. 226-227 (11 marzo).

93] SW, pp. 237-238 (15 marzo).

94] O. BRENTARI, *op. cit.*, p. 46.

dio sull'Amleto, visto che non glielo allontanarono dalla memoria neanche le più grandi attrattive veneziane.

La Venezia vissuta da Wyspiański durante la navigazione in gondola lungo il Canal Grande indusse lo scrittore a confessare che li “si avverte l'impressione di una qualche solitudine”. Una siffatta percezione melanconica di Venezia è lontana dalla gioiosa visione carnevalesca della città nella laguna come terra di sconfinata felicità, quale dominava, allora, a Vienna manifestandosi in tutta la sua pienezza nelle rappresentazioni d'operetta che culminano in *Una notte a Venezia (Eine Nacht in Venedig)*, 1883 di Johann Strauss, del 1883. Quella visione aveva molto in comune con l'immagine di Venezia immersa nel folleggiare amoroso e danzante, formatasi durante l'Illuminismo, subito prima della caduta della Serenissima. Wyspiański, invece, sfiorò un aspetto completamente diverso del mito di Venezia, triste, pessimistico, decadente, che circolava allora per l'Europa a nord delle Alpi. Suoi attributi erano la decadenza, la rovina, il disfacimento, il declinio, la morte. Gli antecedenti erano romantici, una durevole raffigurazione letteraria lo dimostrerà in seguito. Basti ricordare i premi Nobel Thomas Mann, con *La morte a Venezia (Der Tod in Venedig)*, 1912 e Josif Brodskij, con *Fondamenta degli Incurabili* (1989), ma anche – fatte salve tutte le proporzioni – Waclaw Kubacki (1907-1992), con *Triste Venezia (Smutna Wenecja)*, 1967).

Wyspiański visitò Venezia con il lapis o la penna nella mano: conformemente al piano di viaggio, si sforzò quanto più di disegnare (d'altronde, Tadeusz Stryjeński, per lettera, insisteva su questo)⁹⁵. Lo faceva “per impraticchirsi – così scrive – nel disegno”, ma anche per penetrare più profondamente negli arcani dell'arte e perpetuare meglio nella memoria opere che in Polonia non è dato trovare⁹⁶. Aveva un solo imbarazzo: di fronte alla incommensurabile dovizia di oggetti era difficile decidere cosa disegnare (imbarazzo della ricchezza!)⁹⁷. Tratteggiava schizzi di frammenti di quadri (p. es. gli angeli del Bellini e del Carpaccio) e di sculture sepolcrali, in particolare, tuttavia, di elementi ornamentali, teste di fanciulli in cui si imbatteva per caso⁹⁸. Più volte disegnò il Colleoni col suo cavallo da diverse angolature⁹⁹. In linea di principio, invece, non disegnava scene di costume presso i pozzi e nelle calli, né vedute¹⁰⁰. Nonostante le molte e diverse realizzazioni, l'artista – scontento di quanto aveva accu -

95] TS, pp. 419-420 (8 marzo), 421 (9 marzo), 423 (10 marzo), 425 (12 marzo); cfr. la nota 13.

96] SW, pp. 231-232 (14 marzo).

97] SW, p. 228 (11 marzo).

98] SW, pp. 222-223 (11 marzo), 231-234 (14 marzo).

99] SW, pp. 234 (14 marzo), 239 (15 marzo), 243 (17 marzo).

100] SW, pp. 225 (11 marzo), 240 (16 marzo).

mulato in quel campo – asseriva con rammarico: “[...] di disegni ne ho molto pochi”¹⁰¹.

Come qualificare la spedizione di Wyspiański a Venezia, rispetto a tutto quel che vide e scrisse, rispetto ai disegni da lui lasciati? Il giovane polacco così dice del suo viaggio: “[...] deve essere un viaggio che abbia come fine il darmi una idea della creazione artistica universale e della civilizzazione nell'arte”¹⁰². Appunto, si trattava di un viaggio artistico, un viaggio di studio, nel pieno significato di queste espressioni, realizzato con molta coerenza. È difficile trovare un esempio migliore per simili viaggi. Eventuali dubbi in questa materia sono dissipati da quel che Wyspiański non realizzò. Sulle tracce di ciò conducono le lettere nelle quali Tadeusz Stryjeński cercava di esigere la realizzazione delle raccomandazioni dispensate alla partenza. Non ci sono dunque tracce che Wyspiański abbia studiato la lingua italiana, che abbia stretto conoscenze fra gli artisti con analoghi interessi o che abbia seguito le rappresentazioni teatrali¹⁰³. L'assenza del teatro sorprende un poco: in verità, il repertorio proposto sulle ribalte veneziane era allora modesto, per lo più di varietà, ma, per esempio, al teatro “La Fenice”, giusto l'11 e il 12 marzo, andava in scena il *Faust* di Charles Gounod¹⁰⁴. Si potrebbe aggiungere ancora qualche altro esempio. Wyspiański non fece caso, o almeno non ritenne opportuno riferire nelle sue lettere della ‘mezza quaresima’, festeggiata con allegria dai veneziani sempre inclini ai divertimenti (cadeva giovedì 13 marzo)¹⁰⁵. Non mostrò di reagire neanche allo spettacolo del mare, elemento della natura fino ad allora ignoto per il forestiero giunto dalla Galizia. In tutta evidenza desiderava concentrarsi esclusivamente sull'arte. Chissà se ciò non sia stato favorito dal viaggio solitario, come spesso accadeva con i suoi predecessori romantici...

A Venezia Wyspiański si staccò dalla provinciale Cracovia, per la quale – come confessa – non provava affatto nostalgia¹⁰⁶. A Venezia si sottrasse anche agli influssi fino ad allora dominanti di Jan Matejko. Sulle prime, all'inizio del soggiorno, concorda con l'opinione del suo capo riguardo al Campanile di San Marco (“Rendo ogni ragione al Maestro [...]”)¹⁰⁷. Più tardi, tuttavia, man mano che accumulava esperienze veneziane, osa entrare in aperta polemica con lui in merito al Palazzo Ducale (“Non comprendo perché il Maestro mi dicesse [...]”)¹⁰⁸. Infine, si lamenta che Matejko – il quale

101] SW, p. 240 (16 marzo).

102] SW, p. 240 (16 marzo).

103] TS, pp. 419 (8 marzo), 424 (11 marzo), 425 (19 marzo).

104] “Gazzetta di Venezia”, CXLVIII (1890), 70 (11 marzo), 71 (12 marzo).

105] *Ibid.*, 69 (10 marzo), 73 (14 marzo).

106] SW, p. 238 (15 marzo).

107] SW, p. 219 (6 marzo).

108] SW, p. 223 (11 marzo).

si era fermamente opposto alla partenza – avesse compromesso il suo viaggio, anzi, gliel’avesse “guastato” (“ [...] ho perso per questo l’intera mia libertà e indipendenza di recepire impressioni [...]”)¹⁰⁹. È facile qui cogliere come stesse crescendo la rivolta dell’allievo contro il maestro. E pertanto, lo scopo che aveva fissato Tadeusz Stryjeński con quel viaggio era stato raggiunto: Cracovia, con Matejko, avevano perso importanza per Wyspiański. Il soggiorno a Venezia ebbe tuttavia una portata più profonda per il giovane artista.

Il contatto con l’arte italiana nella versione veneziana determinò – almeno per un certo tempo – i principi artistici di Wyspiański. Lo rende ben chiaro il suo soggiorno a Parigi, in particolare quello più lungo, di un anno e mezzo, negli anni 1891-1892. Una ricchissima fonte documentaria che ne disvela i particolari è la corrispondenza con Karol Maszkowski (1868-1938), collega dei tempi di studio, pittore e amico, la cui madre peraltro era italiana¹¹⁰.

In una delle lettere Wyspiański scrive da Parigi a Cracovia: “Sono stato ieri al Louvre, ho guardato in particolare i quadri italiani. Effettivamente costituiscono il tesoro più grande del Louvre”¹¹¹. Più tardi riferirà da Parigi: “È bene vedere e conoscere la pittura francese contemporanea, [...] ma se si tratta della soddisfazione interiore che viene dal godimento della bellezza dei colori, della bellezza dei tratti, non quella ormai rimuginata e rielaborata, bensì fresca e originale, allora bisogna andare in Italia [...]. Se vado al Louvre, mi fermo sempre nella sala italiana”¹¹². Proseguendo su questa traccia comparativa, così sfavorevole per l’arte francese, Wyspiański si sofferma, in una lunga lettera, su Nicolas Poussin: in ciascuno dei suoi oltre venti quadri che vide e descrisse, Wyspiański va alla ricerca ossessiva degli influssi italiani, per trarne poi in conclusione la diagnosi discreditante di “infelice imitazione degli italiani”¹¹³.

Col passare del tempo, tuttavia, quell’entusiastico slancio giovanile prese a raffreddarsi. Tanto che alla fine si giunse alla drammatica dichiarazione che Wyspiański affidò ad una lettera da Parigi indirizzata a Lucjan Rydel (1870-1918), scrittore e amico dai tempi di scuola, protagonista delle *Nozze* (*Wesele*, 1901): “[...] nulla mi attrae verso l’Italia, più nulla, ormai [...]. Ora, ogni volta che mi fingo l’intera bellezza dell’Italia, al tempo stesso mi meraviglio di me stesso: non desta in me la voglia di essere lì e guardare. [...] La mia Italia è scomparsa e sono andate perdute le mie predilezioni italiane.

109] SW, p. 240 (16 marzo).

110] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Karola Maszkowskiego*, opr. M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

111] *Ibid.*, p. 69 (20 luglio 1891).

112] *Ibid.*, p. 101 (15 settembre 1891).

113] *Ibid.*, pp. 115-124 (20 ottobre 1891).

Forse per sempre? [...] L'Italia per me è andata perduta"¹¹⁴. Questa violenta rottura con l'Italia sembra dovuta a una duplice causa. Wyspiański indubbiamente aveva mutato gli orientamenti artistici, accostandosi all'arte contemporanea, specie nella versione francese. Al tempo stesso aveva iniziato ad avvicinarsi all'arte della parola, maturando come drammaturgo. L'Italia, pertanto, era diventata, nella biografia artistica di Wyspiański, un punto di riferimento che segnalava la duplice metamorfosi dell'artista e dello scrittore.

Le fascinazioni e le iniziazioni italiane tuttavia "per sempre" non "sono andate perdute", l'eredità veneziana non "è scomparsa" senza traccia. Nella memoria di Wyspiański, fissata nelle lettere dalla sua penna, nella sua immaginazione, quel che si perpetuò più a lungo fu... il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni. È la primavera del 1905. Il poeta ha già alle spalle il secondo viaggio a Venezia (1903)¹¹⁵. Wyspiański chiede al critico letterario e teatrale Stanisław Lack (1876-1909), che allora si trovava nella città della laguna e con il quale aveva stretto amicizia: "Lei conosce la storia del monumento al Colleoni? Sa che nei pressi di Bergamo c'è l'imponente castello di Colleoni? E sa che si dice che sia un castello mirabile? Si chiama Malpaga"¹¹⁶. Successivamente, incuriosito dal silenzio di Lack, prova a indovinarne il motivo: "Forse che Lei è andato a Malpaga? Ma è fin quasi a Milano. Forse è partito così all'improvviso per tanto lontano?"¹¹⁷. Un po' prima, invece, subito dopo la visita di Lack, che era in partenza per Venezia, Wyspiański annota negli *Appunti del 1905 (Raptularz z 1905 roku)*: "L'idea di 'Colleoni' – la sera, leggo della sorte della statua del Verrocchio"¹¹⁸. E dunque, i ricordi del 1890¹¹⁹ (e certamente anche quelli del 1903) si collegavano qui con la lettura, ravvivandosi in occasione del viaggio dell'amico a Venezia. Non è escluso che con quella lettura potesse legarsi l'idea di una qualche opera, forse drammatica¹²⁰. Purtroppo, manca qualsiasi notizia su un'opera progettata da Wyspiański con Colleoni quale protagonista.

Eppure, con l'esplorazione veneziana di Wyspiański in qualche modo è possibile collegare diverse cose della sua vita creativa posteriore. Ecco alcuni esempi. Le miniature letterarie, di cui sono intarsiate le sue lettere da Venezia, preannunciano i successi letterari dell'autore delle *Nozze*. Alcuni mo-

114] S. WYSPIAŃSKI, *Listy do Lucjana Rydla*. Cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, opr. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, pp. 229-231 (13 marzo 1893).

115] Si veda al proposito il nostro contributo *Il secondo soggiorno di Wyspiański a Venezia (1903)*, in *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture*, Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff, a cura di M. Di Salvo, G. Moracci, G. Siedina, voll. 2, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 591-599.

116] S. WYSPIAŃSKI, *Listy różne – do wielu adresatów*, opr. M. Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, p. 227 (17 aprile 1905).

117] *Ibid.*, p. 348 (30 aprile 1905).

118] S. WYSPIAŃSKI, *Raptularz z 1905 roku*, in *Id.*, *Listy różne*, cit., p. 387 (23 marzo 1905).

119] Cfr. le note 42 e 99.

120] S. WYSPIAŃSKI, *Raptularz z 1905 roku*, cit., p. 387.

tivi, formatisi in embrione o osservati a Venezia, con il tempo faranno la loro comparsa nella sua opera, tanto letteraria che figurativa: p. es. le statue che prendono vita in *Notte di novembre*, o in *Akropolis* (1904), le volute frondose nell'ornamentalistica. Le prime tracce di quel sincretismo che viene considerato tratto peculiare della maestria di Wyspiański, è possibile scorgerle già a Venezia, dove – fatto che emerge dalle relazioni epistolari – i suoi incontri con l'arte locale non di rado erano accompagnati dalla musica. Tanto basti, per non indugiare oltre sui profitti che dalla frequentazione dei grandi maestri veneziani vennero al giovane artista polacco che stava accumulando esperienze. Pertanto, a quel soggiorno di una dozzina di giorni a Venezia nel 1890 Stanisław Wyspiański, che allora stava maturando, è debitore di più di una ispirazione, i cui frutti si sarebbero avuti in futuro.

[trad. di MARCELLO PIACENTINI]

STRESZCZENIE

WYSPIAŃSKI W WENECJI (1890)

Stanisław Wyspiański przebywał w Wenecji w dniach od 4 do 17 marca 1890. Listy stamtąd do Tadeusza Stryjeńskiego pozwalają odtworzyć szczegóły tego pobytu. Wyspiański interesował się szczególnie malarstwem, rzeźbą i architekturą. Spośród malarzy najwyższe uznanie z jego strony zdobyli Giovanni Bellini, Tycjan i Jacopo Tintoretto. Spośród rzeźbiarzy przykuł jego uwagę Antonio Canova. Z dzieł rzeźbiarskich zafascynowały go zwłaszcza posągi konne: do ostatnich lat życia wspominał z zachwytem pomnik kondotiera Bartolomea Colleoni, stworzony przez Andrea Verrocchia. Wśród zabytków architektury największe wrażenie wywarły na nim Pałac Dożów i Bazylika Świętego Marka wraz z Dzwonnica i także kościoły Frari i Świętych Jana i Pawła oraz Szpital Cywilny. Była to podróż artystyczna, podróż studyjna, która określiła – przynajmniej na pewien czas – twórcze pryncypia młodego Wyspiańskiego, dostarczając mu przy tym niejednej inspiracji.

MISTERI, MAGIE E MITI NELLE “NOZZE”. RIFLESSIONI SU RACHEL

*I personaggi dei racconti e delle favole
non sono che antichi dei, le loro avventure
sono miti degradati o quasi dimenticati.*

M. ELIADE

*Io sono solo fantasia,
Poesia dell'anima,
Ma da me e dai miei sogni
Nascerà una potenza.*

S. WYSPIAŃSKI, *Daniel*

1. UNA GIOVANE EBREA ASSIMILATA

NEI CENTOSEI ANNI della sua vita il personaggio di Rachel è stato prevalentemente inquadrato nell'ottica sociologica della “giovane ebrea assimilata” desiderosa di evadere in un mondo culturalmente diverso¹. Pur comparando in sette scene delle *Nozze* (cinque nel I atto [sc. 18,19,20,21,36], una nel II [sc. 21] e una nel III [sc. 6]) viene ricordata per lo più come una delle tante figure del “corteo di personaggi in cui si rispecchia tutto il *fin de siècle* artistico-intellettuale di Cracovia che si diverte a flirtare con la campagna [...]”². Mentre molti critici di origine ebraica, come W. Feldman, W. Natanson, S. Lack, J. Wittlin o O. Ortwin, non si sono soffermati granché su di lei, uno dei primi a notarne le radici è stato Boy Żeleński in *Plotka o Weselu Wyspiańskiego* (Pettegolezzo sulle *Nozze* di Wyspiański [1923]):

1] Vd. i vari passi di BOŻENA UMIŃSKA, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*, Sic, Warszawa 2001: “Rachel ha nostalgia del mondo non ebraico. Se suo padre accetta il fatto di essere ‘vicino-lontano’ dei suoi vicini polacchi, lei invece vorrebbe essere amata. [...] Osserva gli eventi mettendoli tra virgolette, [...] resta in una [...] ‘metasituazione’ rispetto all’avvenimento principale, le simboliche nozze tra nobili e popolo [...]. Non è del luogo, come suo padre [...]; abita ‘un altro mondo’ ai confini della realtà [...] è un’ebrea emancipata, una deliziosa signorina, conoscitrice della poesia, separata da un velo dalla realtà (pp. 350, 151-152, cfr. 154-155). Vd. anche HENRYK MARKIEWICZ, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, in *Id.*, *Literatura i historia*, Universitas, Kraków 1994, pp. 15-35 e p. 28.

2] ARTUR HUTNIKIEWICZ, *Młoda Polska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997, pp. 195-196.

Di Rachel simili ce ne erano molte a Cracovia: ne erano piene le sale di lettura per donne, le biblioteche, i teatri, le sale da concerto. [...] Qualcosa di lei riecheggia senza dubbio anche nell'apostolo della Giovane Polonia, Wilhelm Feldman, o nell'editore degli scritti di Norwid, Jakub Mortkowicz³.

Anche le varie formazioni ideologiche dell'ebraismo polacco avevano associato la giovane Rachel a un prototipo sociologicamente diffuso. Gli assimilazionisti ne erano entusiasti, mentre i sionisti la vedevano come una caricatura della donna assimilata, affascinata dalla cultura polacca⁴. Il suo nome era divenuto in poco tempo proverbiale. Questo fenomeno, alimentato dalle memorie di Boy Żeleński⁵, ha raggiunto il suo culmine con il delizioso racconto *Ja jestem Żyd z Wesela* (Sono io l'ebreo delle Nozze, 1972) di Roman Brandstaetter, che ha codificato il suo status come personaggio *à clé*, ispirato alla figlia del taverniere di Bronowice Józefa (Pepa) Singer⁶.

Con la sua passione per Przybyszewski e il Modernismo polacco, Rachel è una variante del prototipo letterario al tempo diffuso in area mitteleuropea: la bella ebrea affascinata dalla poesia del paese in cui vive. Nella cultura polacca possiamo citare vari esempi prima e dopo Wyspiański: Judyta (Słowacki, *Ksiądz Marek* [Padre Marek, 1843]), la baronessa Gribenstock, (T.T. Jeż, *Wnuk chorążego* [Il nipote dell'alfiere, 1881]), Klara (*Piękna Żydówka* [La bella ebrea, 1888] dell'esponente della Młoda Polska e amico di Wyspiański Wilhelm Feldman)⁷, Irma (G. Zapolska, *Antysemitnik* [L'antisemita, 1897-98]), tutte desiderose di illuminare la loro vita della creazione artistica. Qualcosa del genere avverrà anche alla candida Ryfka di *Wierna rzeka* (Fiume fedele, 1912) di S. Żeromski, anch'essa figlia di un taver-

3) TADEUSZ BOY ŻELEŃSKI, *Plotka o weselu Wyspiańskiego*, in Id., *Znasz-li ten kraj? (Cyganeria krakowska oraz inne wspomnienia o Krakowie)*, Ossolineum, Wrocław 1983, pp. 233-234.

4) Scriveva JAN MUSZKOWSKI nell'articolo *Typy żydowskie w literaturze polskiej*, apparso sull'importante organo assimilazionista "Izraelita", nel 1911: "Lei appartiene già a un mondo diverso. Ha accolto dentro di sé tutta la poesia della polonità, il suo sangue orientale si accende dell'arte e della natura polacca", cit. in RAFAŁ WĘGRZYŃIAK, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, in *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, pod. red. Jana Błońskiego i Jacka Popiela, Wydaw. Baran i Suszczyński, Kraków 1994, pp. 168-169. Un anno prima Wiktor Pordes aveva invece commentato così sull'"Almanach Żydowski" (Almanacco Ebraico) di Leopoli: "Oggi non è un'esagerazione dire che la poesia polacca trova la sua eco più grande tra l'intelligenza di origine ebraica. [...] Nelle *Nozze Rachel* è una caricatura ideata in buona parte con ironia. Tuttavia è lei che getta i suoi incantesimi sugli spiriti, è lei, la figlia traboccante di poesia del taverniere ebreo, a dare il via a tutta la ridda di visioni [...] di cui è un inconsapevole simbolo", cit. in EUGENIA PROKOP JANIEC, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Universitas, Kraków 1992, p. 111.

5) T. BOY ŻELEŃSKI, *op. cit.*, p. 232.

6) ROMAN BRANDSTAETTER, *Ja jestem Żyd z Wesela*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1982. Tra i molti che identificano il personaggio delle *Nozze con Pepa* cfr. la voce *Rachel* di Rafał Węgrzyński, *Encyklopedia 'Wesela' Wyspiańskiego*, Plus, Kraków 2001, p. 108; LESŁAW EUSTACHIEWICZ, "Wesele" Stanisława Wyspiańskiego, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1998³, pp. 58-60; EVA PLACH, "Botticelli Woman": *Rachel Singer and the Jewish Theme in Stanisław Wyspiański's The Wedding*, in "The Polish Review", 1996, 3, pp. 309-327.

7) "Ebra! Quel nome [...] condannava all'esilio di quel paradiso dell'anima in cui vivono tutti gli altri esseri, il mondo dello spirito. Che fascino ammantato di magia ha per me tutto questo ... La poesia! Dove posso io parlare di poesia, io ebrea, figlia di un taverniere!" (W. FELDMAN, *Piękna Żydówka*, cit. in B. UMIŃSKA, *op. cit.*, p. 75 e p. 152). Feldman scriverà anche *Z pamiętnika młodej Żydówki* (Dal diario di una giovane ebrea, 1896).

niere ebreo e magneticamente attratta da tutto ciò che è polacco. A volte la figura assume un aspetto caricaturale, in una tendenza generale a screditare la donna “progressista” e il “superamento dei confini da parte dell’“Altra”⁸.

Nella letteratura *yiddish* quest’abbandono delle radici è causa di avvenimenti drammatici e di morte: accade a Justyna-Jentele (S. Ash, *Mešijes tsajtn* [Tempi messianici, 1903⁹], a Dina (Israel J. Singer, *I fratelli Ashkenazy* [1937]) e alle eroine di svariati racconti di I.B. Singer.

Il fenomeno dell’ossessione delle “figlie dei *chassidim* per la cultura *Moderne*” esisteva davvero – come rimarcava l’ormai celebre Icchak Lejb Perec¹⁰ – ed era socialmente diffuso:

Quanto più gli ebrei conservatori (...) lottavano con energia contro la penetrazione di contenuti laici nell’educazione (...) tanto più in particolare le giovani donne cercavano in tutti i modi di studiare in scuole laiche (...)¹¹.

L’humus da cui nasce Rachel è quindi al tempo stesso sociologico e letterario: va tuttavia ricordato che la sua esaltazione ingenua non è certo un attributo specificamente ebraico, ma un *topos* della provinciale dall’irrefrenabile passione per la poesia. Era accaduto anche all’aspirante artista Anna Martynovna Zmejukina, nell’atto unico cecchoviano che porta lo stesso titolo di *Wesele* (*Le nozze*, 1889), che ripete incessantemente: “Datemi poesia!” La fanciulla wyspiańska divide inoltre con altre eroine del suo tempo certe situazioni sospese tra *spleen* e *flirt*.

Come ha indicato lo stesso autore in una prima versione di *Wesele*, Rachel appartiene al gruppo dei *Goście z miasta* (“Ospiti dalla città”)¹². Assieme al padre rappresenta un evidente estraneo, caratterizzato da fisio-

8] In *Zazdrość i medycyna* (*Gelosia e medicina*, 1933) Choromański – come dimostra la Umińska – è un pedissequo seguace di *Sesso e carattere* di Otto Weininger. Anche molti scrittori progressisti di lingua tedesca raffigurano grottescamente la donna colta e emancipata. Tra i molti esempi cfr. i drammi *Sodomas Ende* (La fine di Sodoma, 1891) di H. Sudermann e *Kinder und Narren* (Bambini e folli, 1891) di F. Wedekind, oltre al romanzo *Im Schlaraffenland* di H. Mann (1900). Cfr. ROY PASCAL, *Dal naturalismo all’espressionismo. Letteratura e società in Austria e Germania 1880-1918*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 198-199.

9] Il dramma di Ash è noto anche col titolo *On the road to Zion* o anche *Millennium*. Justyna-Jentele è una studentessa ebrea dell’Università Jagellonica, che nutre un vero e proprio culto per Wyspiański (cfr. UMIŃSKA, *op. cit.*, pp. 83-84, e CHONE SHMERUK, *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, p. 67 [ed. in inglese *The Esterke Story in Yiddish and Polish Literature, a case study in the mutual relations of two cultural traditions*, The Zalman Shazar Center for Jewish History, Jerusalem 1985]).

10] *Ibid.*, p. 79 (I. PEREC, *Nox a greserer blof*, in “Hajnt” (Varsavia), 240, 1. 11.1912); cfr. anche R. WĘGRYŃIAK, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, *cit.*, p. 170.

11] NORA KOESTLER, *Kobiety w społecznościach żydowskich w monarchii habsburskiej: etapy emancypacji*, in *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku*, pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarcza, Instytut Historyczny U.W., Warszawa 1994, p. 142; cfr. FLORIAN KROBB, *La belle juive*, in “Midrasz”, 2000, 3, pp. 35-40.

12] LEON PŁOSZEWSKI, *Dodatek krytyczny*, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Dziela zebrane*, vol. IV: *Wesele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, p. 247.

nomia e attributi diversi, fatto messo in rilievo nel film di Wajda (1972), dove Maja Komorowska balla col Poeta a un ritmo diverso dagli altri invitati¹³.

2. LA COPPIA PADRE-FIGLIA

Rachel è una figlia attratta dal mondo cristiano e si presenta insieme al padre, più tradizionale e ortodosso, escludendo ogni altra figura appartenente al loro mondo. La formula, presente da secoli nella letteratura europea, era nata in Inghilterra, dove il padre era figura machiavellica e disumana che non accettava che la figlia si innamorasse di un cristiano (cfr. Barabas-Abigail nel *Jew of Malta* di Chr. Marlowe¹⁴ e Shylock-Jessica nel *Merchant of Venice* di W. Shakespeare). Grazie a Shylock, “mostro di una farsa selvaggia” – come l’ha definito Eliot – il prototipo si era diffuso in tutta Europa, sostituendosi progressivamente al binomio più tradizionale padre patriarca-figlio.

In Polonia il motivo avrebbe avuto nel corso dell’Ottocento uno sviluppo fertile, in particolare con due drammi: *Salomon* di W. Szymanowski (1856, rappresentato nel 1870) in cui un padre, incarnazione del “demone della vendetta”, uccide la figlia innamorata di un cristiano, e *Żyd* (L’ebreo) di E. Lu-
boński, rappresentato al Teatr Wielki di Varsavia nel 1869, in cui un conte polacco innamorato di un’ebrea viene ridotto in miseria dal padre di lei. A questi va aggiunto un dramma di poco successivo alle *Nozze, Noc rabinowa* (La notte rabbinica, 1903) di T. Miciński, dove un vecchio taverniere medita di vendicare la figlia Leja-Lilith. Del resto anche lo stesso Wyspiański creerà più tardi un personaggio di ispirazione shylockiana, il taverniere ebreo Samuel, protagonista del suo ultimo dramma, *Sędziowie* (I giudici, 1907).

Grazie anche alla fortunata opera lirica *La Juive* di J.F. Halévy (1835), in cui il binomio padre-figlia viene mitigato e l’ebreo diviene vittima, il modello shakespeariano entra anche nel mondo ebraico-polacco assimilato¹⁵: lo dimostra la tela di Maurycy Gottlieb, allievo del maestro di Wyspiański, il celebre pittore Jan Matejko (1838-93) [M. Gottlieb, *Shylock e Jessica* (1876)]. Proprio quell’opera aveva ottenuto riconoscimenti alla fine degli anni ’70 a Leopoli e a Varsavia: insieme a Matejko, Gottlieb aveva progettato un ciclo

13] La Umińska ricorda come ella sia un elemento estraneo rispetto agli altri invitati alla festa ai quali appaiono spettri e visioni. Se a lei non accade non è “perché sia un elemento integrato in quella residenza di campagna polacca: se non le appare alcuno spettro non è perché lei è positiva, anzi è troppo neutrale, troppo estranea: quelle questioni e quella Storia non sono affar suo. Ciò che si svolge tra i personaggi e le *Dramatis personae* non la riguarda” (B. UMIŃSKA, *op. cit.*, p. 153, cfr. p. 155).

14] Wyspiański aveva visto il *Faust* di Marlowe a Parigi (LEON PŁOSZEWSKI, *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*, in “Pamiętnik Teatralny”, 1957, 3-4, p. 492).

15] Lo testimoniano vari articoli sulla stampa assimilazionista, tra i quali la recensione di M. BLUMBERG, *Powieść z życia żydowskiego* (Un romanzo di vita ebraica), in “Izraelita”, 1896, 10, pp. 77-78, cit. in FABRIZIA SCORTECCI, *Il dilemma ebraico nella Polonia postinsurrezionale: la rivista „Izraelita” tra storia e letteratura (1866-1896)*, Tesi di Laurea Università di Genova a.a. 1995-96, p. 119. Sulla questione dei matrimoni misti si veda ALINA CAŁA, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897)*, PIW, Warszawa 1989, p. 63.

monumentale sulla storia degli ebrei polacchi, non realizzato a causa della sua prematura scomparsa.

La figura di Jessica si era anche innestata con il personaggio scottiano di Rebecca¹⁶ e la leggenda di Ester, presunta amante del re Piast Casimiro il Grande¹⁷. Come hanno notato Shmeruk e la Umińska, proprio il dibattito sulla bella e colta ebrea si era intrecciato, dopo la tragica insurrezione del 1863, con il tema dell'assimilazione, con frequenti realizzazioni teatrali, letterarie e pittoriche filosemita¹⁸: è assai probabile che Wyspiański le conoscesse, anche perché la leggenda presentava un *coté* mitico-simbolico, legato al personaggio biblico di Ester. Doveva essergli ugualmente noto il *topos* della giovane ebrea affascinata dalla cultura cristiana e polacca, a cominciare dai vari imitatori del *Mercante di Venezia* e di *Ivanhoe*, sia in letteratura sia in pittura. Negli anni della sua giovinezza lo shylockismo polacco si era evoluto verso situazioni meno drammatiche, in cui il padre era un semplice affarista o un uomo corrotto, come accade ad esempio nei romanzi di Kraszewski¹⁹; il fenomeno si approfondirà tanto più negli anni tra le due guerre con il plutocrate Bertz in *Pożegnanie jesieni* (*Addio all'autunno*, 1927) di S.I. Witkiewicz, il sarto Goldberg in *Zazdrość i medycyna* (*Gelosia e medicina*, 1933) di M. Choromański e in *Pasje błędomierskie* (*Le passioni di Błędomierz*, 1938) di J. Iwaszkiewicz.

3. TRA I MITI E IL NOME. LA RACHEL BIBLICA

Vale la pena ora soffermarsi sul nome stesso di Rachel. Se dobbiamo credere a Boy Źeleński e a Brandstaetter, il prototipo vivente della giovane fanciulla ebrea si chiamava Józefa, detta Pepa. Questo nome non appare tuttavia neanche nelle prime versioni del dramma, dove sono presenti alcuni

16] CLAUDE BACKVIS, *Aktualność teatru Wyspiańskiego*, in *Wyspiański żywy*, Książka zbiorowa wydana staraniem Związku pisarzy polskich na obczyźnie, B. Świdzki, Londyn 1957, p. 53, attribuisce al mito di Rebecca un'importanza per tutto il secolo. Sull'ambivalenza masochistica del personaggio scottiano e l'influenza sulla letteratura otto-novecentesca si veda JEAN-PAUL SARTRE, *Réflexions sur la question juive*, Paul Morhien, Paris 1947, p. 59.

17] "L'eredità del Mercante di Venezia shakespeariano e della (dotta, ricca e bella) Rebecca di Ivanhoe, insieme alla (dotta, ricca e bella) Ester del romanzo di Kraszewski, era divenuta ormai parte integrante della letteratura polacca" (B. UMIŃSKA, *op. cit.*, p. 351). La studiosa nota giustamente che tutti e tre i personaggi femminili compaiono solo in relazione ai loro padri, mariti, amanti.

18] Si vedano le tragedie di STANISŁAW KOZŁOWSKI, *Esterka* (Ester, 1887) e KAZIMIERZ GLIŃSKI, *Obraz dramatyczny na tle prześladowań Żydów w połowie XV wieku* (Quadro drammatico sullo sfondo della persecuzione degli ebrei nella metà del XV sec., 1901) (vd. C. SHMERUK, *op. cit.*, p. 32 e p. 26), J. I. KRASZEWSKI, *Król chłopów* (Il re contadino, 1881) e le opere pittoriche dal titolo *Kazimierz i Esterka* (Casimiro ed Ester) di Fr. Żmurko (1879), Jan Cz. Moniuszko (1885) e W. Strzałecki (1899). Cfr. anche B. UMIŃSKA, *op. cit.*, pp. 79-81.

19] Una variante del tema è rappresentata anche dalla figura di Tilda nel suo romanzo *Żyd* (L'ebreo, 1866), infelice figlia di un padre avido e egoista: "quella tristezza che regnava nell'anima di Tilda la ritrovavo quasi nell'intera società femminile. Essa era divisa in due diversi campi: le donne leggere, sventate, senza alcun principio e quelle che invece possedevano dei nobili istinti (...) che erano infelici e che vivevano lottando, soffrendo e provando nostalgia. Nessuna di quelle signore osava dichiararsi apertamente ebrea, tutte loro avrebbero voluto appartenere al nuovo mondo, ma in quel mondo non vedevano dove cercare ricetto" (JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI, *Żyd*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, p. 171).

nomi o cognomi dei reali invitati alla festa di nozze²⁰. Ricordiamo che nella scena 36 del I atto il Poeta si sofferma sul nome di Rachel:

POETA Ah, Lei si chiama Rachel.../ RACHEL: Forse ciò cambia qualcosa? (...)

POETA No, mi piace il suo nome... / Ma sì! Inviti chi le pare.../ Nome lirico, sul serio...²¹

Il nome qui si trova ad essere stranamente associato alla funzione magica dell'ebrea che animerà il *chochoł* (il covone di paglia usato per proteggere le piante d'inverno) evocando le varie visioni, le così dette *dramatis personae*. Per Wyspiański battezzare il suo personaggio Rachel aveva quindi una sua particolare importanza. Esso si associa naturalmente alla figura biblica della Genesi, che il drammaturgo avrebbe utilizzato in *Akropolis* (1904), testo che presenta molte affinità con *Le nozze* e che il filosofo S. Brzozowski avrebbe paragonato al *Sogno di una notte di mezza estate*²².

Anche *Akropolis* infatti si presenterà come una visione onirica di episodi scollegati tra loro, "i cui piani specifici convergono verso un'unica idea-nostalgia"²³. Sia la capanna di Bronowice, sia la sacra altura col Castello sono infatti fondamentali nella geografia wyspiańskaiana: si proiettano verso un retaggio di miti, collegati al passato individuale e collettivo. Da luoghi chiusi e claustrofobici entrambi divengono vascello di sogni e di fantastiche visioni. In particolare *Wesele* (che non a caso Wajda nella sua versione cinematografica ha voluto spalancare verso l'esterno della casa, verso la campagna) è *summa* della storia e dei caratteri della società polacca con i suoi tradizionali tre stati, nobiltà, contadini, ebrei. Nella sc. 11 del III atto di *Akropolis*, fatto che non mi pare sia stato granché notato, ci sono dei personaggi ebraici, protagonisti delle *Storie di Giacobbe*, le stesse dipinte dai simbolisti europei e che negli anni '30 avrebbero ispirato T. Mann.

Rachele e Giacobbe, ritratti nell'arazzo fiammingo del Wawel, il castello reale di Cracovia, si animano e scendono a recitare la loro scena presso una fonte, come in un dramma gesuita. Del resto l'episodio della Genesi aveva avuto un'ampia diffusione in pittura: tra tutti ricordiamo gli affreschi di Raffaello nelle Logge del Vaticano che presentano una postura molto simile all'arazzo cracoviano.

Wyspiański si sofferma su questo incontro-innamoramento: i due cugini si sono appena conosciuti e si scambiano qualche rapida battuta, e appena Jakub-Giacobbe sposta il pesante masso che copre la fonte, la fanciulla av-

20] Cfr. L. PEOSZEWSKI, *Dodatek krytyczny*, cit., p. 248; T. BOY ŹELEŃSKI, *op. cit.*, p. 230 ss.

21] S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze, dramma in tre atti*, Cseo, Bologna 1983, pp. 147-149 (tr. di Silvano De Fanti). Nelle citazioni successive i riferimenti alla numerazione di questa edizione saranno segnalati nel corpo del testo.

22] STANISŁAW BRZOZOWSKI, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, in Id., *Współczesna powieść i krytyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, p. 333.

23] C. BACKVIS, *op. cit.*, p. 53.

vampa (“się płoni”), ricordando un sogno premonitore in cui il giovane si rispecchiava nell’acqua. Secondo E. Miodońska-Brookes quest’incontro può essere interpretato come un simbolico percorso interiore, in cui la futura matriarca che ha smarrito il suo “żywe oblicze” (vivo volto) nel pozzo, lo recupera grazie all’incontro con Giacobbe²⁴. Mi chiedo invece se non si possano intravedere elementi comuni anche all’incontro tra Rachel e il Poeta, sorta di rivisitazione scherzosa dell’ episodio biblico, tanto più che anche in *Akropolis* è presente il motivo della danza e dei cori nuziali²⁵. Ricordiamoci inoltre che nelle *Nozze* Rachel recita con civetteria una situazione simile, un *coup de foudre* con imbarazzi e rossori (cfr. le sc. 21 e 36 del I atto).

È perciò mia convinzione che nelle *Nozze* il personaggio di Rachel possa contenere più di un ordine di significati. Accanto a un primo letterale, un secondo o terzo costituiscono una radice più profonda e autentica, conformemente alla poetica simbolista che, seguendo Baudelaire, coglieva le analogie reciproche tra le cose. Lo faceva anche il drammaturgo polacco, come ricordano C. Backvis e T. Terlecki:

A Wyspiański non era mai importato (...) di cogliere e rappresentare i personaggi come erano stati davvero nel passato. Piuttosto in ogni loro parola e gesto faceva risuonare la loro leggenda personale, un ricco bagaglio di associazioni e emozioni cristallizzate su di loro nei secoli²⁶.

Wyspiański leggeva il passato come una sorta di palinsesto o pergamena, su cui via via veniva grattato il testo precedente per scriverne uno diverso, ma nel cui grosso tessuto e poroso rimanevano intatti tutti gli strati²⁷.

Rachel era stato il nome d’arte di una mitica attrice francese di origine ebraica (Elisabeth Rachel Félix, 1821-1858) e di altri personaggi letterari. Ricordiamo la protagonista eponima del romanzo (1847) del polacco Żegota Kostrowiec (pseud. del vescovo I. Hołowiński) e quella ben più celebre della già citata *Juive*, opera che l’artista polacco aveva conosciuto durante il suo soggiorno a Parigi nel ‘93²⁸. Innamorata del principe cristiano Léopold, all’epoca del Concilio di Costanza, la Rachel di Halévy finiva sul rogo insieme al padre Éléazar. Era talmente nota da essere ripetutamente citata sia

24] EWA MIODOŃSKA-BROOKES, *Wstęp*, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Akropolis*, Ossolineum, Wrocław 1985, p. LXI.

25] Si svolgono all’interno della Cattedrale (*Akropolis* sc. 14, vv. 345-360 [S. WYSPIAŃSKI, *Akropolis*, cit., p. 201, cfr. pp. 408-409]). Nella sc. 20 Rachele sarà la moglie scaltra che, al momento di tornare nella terra di Canaan, ruberà al padre le statuette delle divinità domestiche, destinate all’erede legittimo.

26] C. BACKVIS, *op. cit.*, p. 53.

27] TYMON TERLECKI, *Wyspiański i my*, in *Wyspiański żywy*, cit., pp. 7-8. Cfr. EWA MIODOŃSKA-BROOKES, *Stanisław Wyspiański, Wesele*. “... a cóż to za śmieć?!” *Czy tylko śmieć?*, in *Dramat polski, interpretacje*, I: *Od XVI wieku do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, p. XXIX e p. LXI.

28] Lo testimonia una lettera a Rydel del 5 marzo 1893 (S. WYSPIAŃSKI, *Listy zebrane* II, *Listy do Lucjana Rydla*, I, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1979, vol. 1, p. 226).

nell'importante romanzo polacco *Lalka* (*La bambola*, 1890) di B. Prus²⁹, sia più tardi nella *Recherche*, con sottili richiami all'Antico Testamento³⁰.

Visto che Wyspiański era un appassionato melomane (egli stesso compose libretti d'opera, *Daniel e Legenda*, cui lavorò negli anni Novanta a Parigi), non può darsi che quando il suo Giacobbe ripete più volte il nome di Rachele (*Akropolis* III, sc. 12, vv. 335-337), possa trattarsi di un'evocazione del II atto della *Juive*? Léopold vi ripeteva:

(...) viens! Rachel, Rachel, viens!/ Rachel, Rachel, viens!

L'artista cercava sempre di riferirsi a un piano simbolico, privando gli avvenimenti contingenti del loro autonomo significato (come le nozze del Poeta Lucjan Rydel con una contadina). La loro valenza complessiva va cercata sul piano del mito, della loro poliedrica radice simbolica, rispetto al quale gli eventi terreni costituiscono poco più di una traccia, una "figura" labile ed evanescente.

4. RACHELE MAGICA

Riflettiamo ora invece sull'aspetto fiabesco delle *Nozze*, messo in risalto da più di uno studioso. È mia convinzione che in questo "dramma magico" – come lo ha definito Natanson³¹ – la fanciulla ebrea giochi un ruolo fondamentale. Nel duetto del I atto con il Poeta appare come un personaggio fatato: vestita di nero e di uno scialle rosso sgargiante, arriva con i vapori notturni, come su una nuvola. Anche senza concordare con la scrittrice Gabriela Zapolska che ne rimarcava "la grazia della *perversité*"³², è innegabile che ella appartiene alla notte, al sogno, all'oscurità, senza intrattenere particolari rapporti con nessuno degli altri personaggi, neppure con il padre o con il Poeta, l'unico con cui si sofferma più a lungo. Boy Żeleński nel già citato *Pettegolezzo sulle Nozze* l'ha giustamente definita come un "impresario" di una "notte degli spiriti", che si cela dietro le quinte:

Particolarmente interessante è la parte di Rachel alla festa di nozze di Bronowice. Quella "capanna ricolma di canti e balli vibra di poesia", ma è lei che vi dà forma, è

29] La canticchia il medico ebreo Szuman (cfr. JAN KOTT, *O Lalce Bolesława Prusa*, Książka, Warszawa 1948, pp. 99-100).

30] Marcel incontra una giovane prostituta e la saluta con la celebre aria di Éléazar del IV atto ("Rachel, quand du Seigneur / La grâce tutélaire / A mes tremblantes mains confia ton berceau, / J'avais à ton bonheur / Voué ma vie entière. / Et c'est moi qui te livre au bourreau!"). Vario tempo dopo crede di riconoscerla in Rachel, l'amante del suo amico Robert de Saint-Loup.

31] WOJCIECH NATANSON, *Stanisław Wyspiański*, PWN, Warszawa 1976, p. 80.

32] MARIA JANUSZEWICZ, *Malowany dramat: o związkach literatury z malarstwem w "Weselu" Stanisława Wyspiańskiego*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego – Wydawnictwo, Zielona Góra 1994, p. 17.

lei che aggiunge al capriccio del Poeta una nota di volontà, un pratico sfogo, è lei che allestisce – quasi quasi mi veniva da dire “finanzia” – l’apparizione del *Chochot*. A lei non appare alcun fantasma, è troppo positiva per questo: rimane celata dietro le quinte, sorta di impresario di questa festa di nozze degli Spiriti³³.

Io proporrei di andare ancora oltre... Innanzitutto, benché non si conoscano, tra il Poeta e Rachel si instaura fin da subito un rapporto d’elezione e di complicità (e non più banalmente un *flirt*, come è stato ripetutamente detto!). I due si scoprono straordinariamente affini, scatenano le stesse fantasie, usano lo stesso linguaggio, scoprono di possedere un identico bagaglio di simboli, di volersi perdere nelle “pastoie” della poesia. Si potrebbe perfino arrivare a ipotizzare che Rachel sia l’emanazione dell’invenzione creativa del Poeta, il quale si serve di lei come di una *medium*, trasformando il loro duetto, apparentemente amoroso, in un linguaggio cifrato noto solo a loro. A poco a poco la *chata*, la capanna in cui si svolge la festa notturna, si trasforma in una vera “arca” dei misteri, in un vero e proprio vascello magico (“jako arka, na kształt czarów łodzi”).

Rachel è comunque un’ebrea, in omaggio a una tradizione che vede nell’ebreo il Mago, il Negromante, il cabalista, l’alchimista creatore di Golem (e perché non associare il *chochoł* a un golem in sedicesimo?). Ciò accade in un altro dramma della Młoda Polska, la già citata *Noc rabinowa* di T. Miciński, in cui il protagonista ebreo brama di scatenare le forze oscure per vendicare la morte della figlia Leja, e si ripeterà negli anni ‘30 nei racconti di Bruno Schulz, nella versione grottesca del mago-demiurgo-strampalato Jakub-Giacobbe. Per questo Rachel ha uno status particolare, non appartiene né al gruppo dei contadini locali, né a quello degli “ospiti dalla città”, appare e scompare misteriosamente dalla scena, senza partecipare né al rito, al “Mistero” (come lo ha definito A. Hertz)³⁴, né alla danza ipnotica del finale.

Creatura sovranaturale, dalla sensibilità fuori dal comune, Rachel sente più del Poeta, anzi incarna (“Pan to pisze, ja to czuję”) lo spirito di una poesia intesa come impeto ed esaltazione: “Bellerofonte a pelo siede / Di poesia Lei è impregnata” (I, 21) – le dice il Poeta, osservando più tardi (II, 21): “Ormai ci siamo / invischiati di poesia”³⁵. Per il Poeta e Rachel la poesia si affratella con la natura, le rose e le nuvole:

33] T. BOY ŻELEŃSKI, *op. cit.*, pp. 233-234.

34] “Nelle *Nozze* Wyspiański ha attribuito a Rachel il compito di dare inizio all’intero Mistero. È lei che introduce nel dramma una visione poetica e che contribuisce a liberare ciò che ‘dorme dentro l’anima’” (ALEKSANDER HERTZ, *Żydzi w literaturze polskiej*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1988, p. 254).

35] “Bellerofon leci oklep / Pani poezją przesiąkła (...); Myśmy lecieli na lep poezji”.

Come ai meli, ai fiori, al sole,/ alle nubi, rane, prati, / agli insetti ed ai frutteti - / è poesia che s'alza in volo/ nell'azzurro, fresca, alata / e che il turbine dilata / dovunque fosforescente..."³⁶ (I, 21, p. 93)

Ma il teatro di Wyspiański non è solo animazione dei fantasmi individuali e collettivi (cfr. a. II, sc. 3), bensì anche Teatro della Morte, come hanno ricordato quasi un secolo fa Feldman e Brzozowski ("Il teatro di Wyspiański è spettacolo della morte")³⁷. Creatura ctonia come il misterioso *chocbot*³⁸, anche la bella ebrea è similmente legata alla Morte e al ritorno dall'Aldilà. Non a caso Rachel è stata accostata alla donna vestita di nero che siede immobile sul davanzale della finestra nel quadro simbolista *Melancholia* (Melancholia, 1894) di Jacek Malczewski³⁹.

Onirica e visionaria, la fanciulla pare dotata di poteri sovranaturali, che la imparentano ad altri personaggi della letteratura fantastica dell'Ottocento. Come in un dipinto simbolista, il suo sguardo si rivolge verso un altrove invisibile e ineffabile. Del resto – lo avevano notato Maeterlinck (drammaturgo molto significativo per Wyspiański) e con lui il suo ammiratore polacco Miriam – fenomeni che un tempo erano stati recepiti come magici ora erano divenuti oggetto di studio scientifico. Nel sogno si facevano sentire anche aspetti enigmatici e primitivi dell'esistenza ignorati in precedenza⁴⁰. Per la poetica del simbolismo, di cui si sarebbero nutriti anche i padri della psicanalisi, la visione onirica era del resto quella che aveva più elementi in comune con la produzione artistica. Ma se Rachel è dotata di un fluido magnetico, se entra in contatto con le forze del creato, non è impossibile che possa essere messa in relazione con il magnetismo animale di Franz A. Mesmer, secondo cui nell'universo esiste un sottile fluido che unisce l'uomo alla ter-

36] "Jak od kwiatów, od jabłoni,/ od chmur, słońca, żabek, gadu,/jak od kwitnącego sadu; / cała ta poezja, co goni / W powietrzu, którą wicher miata, / która co dnia świeża wzlata, z wszystkiego fosforyzuje".

37] S. BRZOZOWSKI, *op. cit.*, p. 345.

38] Alcuni critici hanno visto nello stesso *chocbot*, "sintesi degli opposti", anche "un misterioso regista" dei misteri delle *Nozze* (cfr. ANIELA ŁEMPICKA, *O fantastyce Wesela*, in "Twórczość", 1957, 10-11, pp. 75-78), altri invece un riflesso dell'interesse del drammaturgo polacco per il teatro di Maeterlinck (WILHELM FELDMAN, *O twórczości Wyspiańskiego i Żeromskiego*, Księgarnia Naukowa, Kraków 1905, p. 22; cfr. anche LESŁAW EUSTACHIEWICZ, *Spory o interpretacje twórczości Wyspiańskiego*, in "Pamiętnik Literacki", 1959, 1-2, pp. 118 e 122). Poco tempo prima di dedicarsi a *Wesele*, l'artista aveva dipinto *Chocboły* (I covoni, 1898-99), opera conservata al Museo Nazionale di Varsavia, in cui dei covoni antropomorfi sembrano danzare in un paesaggio notturno dai caratteri spettrali.

39] TADEUSZ MAKOWIECKI, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, PIW, Warszawa 1969, p. 146. Come riporta lo stesso studioso, è stato Malczewski il primo a indicare come ispiratrici delle *Nozze* due sue tele visionarie: "Ritengo, sulla base delle mie ripetute conversazioni con Wyspiański, che i miei due quadri, *Melancholia* e *Circolo vizioso*, che (...) si trovavano nel mio atelier (...), avessero destato in lui una grande impressione, fornendo al poeta un primo stimolo per scrivere *Le Nozze*". Cfr. FRANCISZEK ZJEJKA, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, p. 229. Makowiecki ritiene che un'altra eco di *Melancholia* sia presente nell'incerto corteo di contadini vestiti di stracci, che avanzano con gli occhi bendati e le falci traccinate per terra nel dramma *Legion* (1900, sc. II) (T. MAKOWIECKI, *op. cit.*, p. 146).

40] Cfr. MARIA PODRAZA KWIATKOWSKA, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, pp. 151-152.

ra, agli animali e ai corpi celesti, rivelandosi in stati di coscienza alterati, affini al sonnambulismo. Le teorie del mesmerismo avevano influenzato più di uno scrittore, da E. T. A. Hoffman (attraverso l'amico David Ferdinand Korreff) a von Arnim, da Gautier a Balzac e Poe, e interessarono più tardi anche S. Zweig⁴¹. Vorrei ricordare qui anche il racconto breve di É. Erckmann e A. Chatrian, *La reine des abeilles* (*Contes fantastiques*, 1862), di cui è protagonista la contadinella cieca Roesel Young, dotata di una straordinaria facoltà: comunica come in *trance* con piante e animali e riesce a muoversi come se vedesse attraverso il contatto magnetico con uno sciame di api⁴².

Wyspiański conosceva la celebre coppia di scrittori francesi di cui aveva visto *Le juif polonais* (1867) alla Comédie française⁴³. Vale anche la pena di ricordare che proprio uno studioso polacco, Julian Ochorowicz, aveva contribuito a divulgare le teorie sul magnetismo animale nell'ultimo decennio del XIX sec., con vari testi in polacco e francese (tra cui *De la suggestion mentale*, 1887)⁴⁴.

Proprio nel III atto di questo dramma, intessuto intorno a un lontano omicidio di un ebreo polacco, sono presenti aspetti assai affini alla scena conclusiva di *Sędziowie*, dramma atipico, iniziato nel 1900, poco prima di *Wesele*⁴⁵. Anche tra *I giudici* e *Le nozze* di Wyspiański ci sono non pochi elementi in comune: uno dei suoi protagonisti è il giovane angelico Joas, sorta di Alëša ebreo, anch'egli, come Rachel, figlio di un taverniere e dotato di una sensibilità extrasensoriale.

5. LA ROSA E IL CAVALIERE

L'inquietante figura antropomorfa del *chochoł*, che alla fine del II atto guiderà la danza ipnotica degli invitati alle nozze, è stata prevalentemente vista come la raffigurazione del letargo della società polacca. Dentro il suo rivestimento di paglia esso racchiude in realtà un cespuglio di rose, fatto che non mi sembra sia stato finora messo in relazione alla figura e funzione di

41] Nella *Verità sul caso del signor Valdemar* (*Mesmerism In Articulo Mortis*) (1846) di E. A. Poe, un uomo si fa magnetizzare *in articulo mortis* con terribili conseguenze. Nel 1932 Stefan Zweig dedicherà a Mesmer uno dei saggi di *Die Heilung durch den Geist: Mesmer – Mary Baker Eddy – Freud*.

42] Del resto anche *Wesele* non è privo di una certa ossessione entomologica, forse indiretta eco della passione dell'epoca per i *Souvenirs entomologiques* di J. Fabre. Lo testimoniano continui riferimenti alle falene e svariati altri passaggi: "Noi farfalle e grilli chiusi in gabbia"; (...) "Ah! Questa musica ronzava come le api nell'arnia - e noi, i calabroni" (II, 8, p. 197 e p. 199) (My motyle i świerszcze w niewoli; (...) Muzyka jak z dala? Dzwonienie pszczół).

43] Lettera a J. Mehoffer del 13 09 1892: "In questi giorni ho visto Got nel *Juif polonais* e sono entusiasta della sua recitazione nel III atto [corsivo mio - G.T.] e dall'idea dell' 'autore' Erckmann-Chatrian, ovvero dei due autori. Tra breve Mascagni rifarà *L'ami Fritz*" (S. WYSPIAŃSKI, *Listy zebrane*, I, *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, vol. 1, p. 57).

44] MARIA JOCZOWA, *Magnetyzm*, in *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1995, pp. 526-528.

45] Sui racconti fantastici dei due autori ispirati alle teorie del mesmerismo, si veda KLARA LEŽATKOVÁ, <http://is.muni.cz/th/52342/ff_m/Tisk.pdf> (2006).

Rachel (se si esclude un'incredibile asserzione giudeofoba del traduttore in francese delle *Nozze*, A. Łada Cybulski, che nel '32 aveva ricondotto il simbolo della rosa a una non meglio precisata "letteratura semita")⁴⁶. In tutto *Wesele* ricorre ossessivamente il motivo della rosa (del resto anche presente nelle vetrate della chiesa di S. Francesco a Cracovia):

E adornarsi con le rose / e salire sulla lignea / pira/ mostrare come sa cantare /
l'uomo che con le rose in fronte / spira...⁴⁷ (I, 23, p. 101)

Secondo il poeta Rachel è una creatura affratellata alle rose ("Za pan brat z różami"): tutta la poesia del resto si espande come il profumo di rose, lui stesso si paragona a una gru che si costruisce un nido di rose ("Io sono come una cicogna (...) di rose costruisco un nido"⁴⁸ [I, 25, pp.113-115]). Inoltre Rachel descrive il *chochoł* come "Paglia, notte, la vizza rosa/ la Potenza miracolosa" (I, 36, p. 149)⁴⁹.

Nell'antichità classica la rosa era legata al culto degli eroi mitici che la usavano per adornare il loro elmo o scudo. A causa delle sue spine rappresentava in maniera ambivalente vuoi la bellezza vuoi la minaccia. Per i greci, che deponevano rose sulle tombe, era anche simbolo di rigenerazione: la stessa Ecate, dea degli inferi, talvolta era rappresentata con il capo cinto di una ghirlanda di rose. Varie leggende medievali associavano le spine al peccato, narrando che l'Eden era pieno di rose senza spine: d'altro canto la rosa ricordava anche il Graal, la coppa che aveva raccolto il sangue di Cristo. Simbolo di risurrezione e immortalità, in tutto il Medioevo era tra i segni più usati, assieme alla croce, dagli ordini cavallereschi: per questo divenne centrale nell'iconografia esoterica rosacrociana.

All'ambiguità della rosa il caposcuola del Preraffaeliti, Edward Burne-Jones, dedicò un intero ciclo, *The Briar Rose*, realizzato nell'arco di circa vent'anni (1871-90), che traeva ispirazione da vari testi: dalla *Bella addormentata* di Tennyson, dalla *Ballad of Life* di Swinburne, in cui le rose erano dotate di una sensualità sadica, e infine dal breve poema *The Briar Wood* di William Morris. Burne-Jones aveva raffigurato una corte medievale sprofondata nel sonno e invasa dai rovi di rosa canina, in un clima sospeso tra favola e sogno, non dissimile da quello di un altro geniale interprete del simbolismo in Polonia, Witold Wojtkiewicz [E. Burne-Jones, *The Council Chamber e The Garden Court*].

46] ADAM ŁADA CYBULSKI, *Diabeł i róża*, in "Zet", 1932, 15. La sua traduzione del dramma, *Les noces*, era apparsa nel 1917 per le edizioni della "Nouvelle Revue Française".

47] "A gdyby tak ustroić się w róże / i wejść w ogromny stos / drzewa/ i pokazać jak śpiewa / człowiek co w różach na czole umiera..".

48] "Jestem sobie pan, żurawiec [...]; buduję se gniazdo z róż".

49] "słoma, zawiędła róża/ ta nadprzyrodzona moc".

Il maestro inglese aveva trionfato in varie Esposizioni Universali (1882, 1889), attirando l'attenzione sia dei "circoli artistici di Parigi"⁵⁰ sia dei simbolisti polacchi con le sue opere ispirate ai miti classici e celtici. Soprattutto dopo la sua morte nel 1898 gli avevano reso omaggio il "Tygodnik Ilustrowany" (25-26, 1899) e "Życie" (nell'articolo già citato in nota). Anche Brzozowski nei suoi saggi su Wyspiański farà cenno – del resto polemicamente – alla moda del preraffaellismo. Una nota di sostegno incondizionato è invece espressa nel 1903 da un altro testimone dell'epoca, il drammaturgo Józef Wiśniowski:

Noi seguivamo le tracce dei Preraffaelliti, arricchendo la nostra immaginazione sulle tele di Burne-Jones, Walter Crane e di Rossetti⁵¹.

Legati al ciclo della *Briar Rose* sono anche *The Sleeping Knights* (1871), tela che ritrae un principe mentre scopre un gruppo di giovani cavalieri sprofondati nel sonno e circondati dai rovi di rosa canina [E. Burne Jones, *The Sleeping Knights* (1871)]. L'opera era stata esposta a Parigi con grande successo di pubblico e di stampa. Lo stesso Kazimierz Przerwa-Tetmajer, amico di Wyspiański e prototipo del Poeta nelle *Nozze*, avrebbe narrato una storia simile nella leggenda *Śpiący Rycerze* (I cavalieri addormentati), scritta nel dialetto dei Tatra. In questo caso i cavalieri dormono il loro sonno secolare nelle viscere di un'immensa grotta: ogni dieci anni si ridestano e chiedono all'angelo che veglia su di loro se sia giunta l'ora di levarsi, ma questi li invita a ritornare a dormire. Lo stesso Tetmajer aveva suggerito una lettura del testo come metafora della stagnazione della società polacca: qualcosa del genere accade del resto anche in *Wesele*, quando l'intera capanna di Bronowice, dopo il fallimento della fiabesca "impresa del corno d'oro", precipiterà in uno stato di *trance*. Lo stato ipnotico di tutti gli invitati è non solo una breve esperienza di poche ore, ma uno stato permanente e simbolico – come ricorda il Poeta:

Una malia ci tiene in mano, / ci alletta uno spettro strano, / opera della nostalgia, / che sensi e cuore porta via; / gli occhi velati dalla nebbia/ noi ci culliamo in sogni ebbri⁵²
(I, 24, p. 107)

Come i suoi contemporanei, Wyspiański era molto interessato all'opera di Burne-Jones. Nei suoi drammi visionari troviamo riferimenti alle *Golden*

50] EDWARD LUCIE-SMITH, *Il Simbolismo*, Mazzotta, Milano 1978, pp. 53-54.

51] JÓZEF WIŚNIEWSKI, *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*, Jaśło 1903, cit. in KAZIMIERZ WYKA, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, I, p. 258.

52] "My jesteśmy jak przekłęci, / że nas mara, dziwo ńci, / wytwór tęsknej wyobraźni / serce bierze, zmysły drażni / że nam oczy zaszły mgłami / pieścimy się jeno snami".

Stairs (1880; in *Legion*, La legione, 1900) e alla *Wheel of Fortune* (1883; nel tardo dramma *Skatka*, 1907)⁵³. Come D'Annunzio e Gozzano nelle loro poesie, anche Wyspiański accosta la pittura preraffaellita a un particolare tipo di donna: appunto Burne-Jones viene da lui citato a proposito della particolare posizione del capo di Rachel. È il passo in cui il Poeta anticipa quello che accadrà poco dopo, l'incontro della fanciulla con il misterioso fantoccio di paglia che poco dopo prenderà vita:

Starò a guardarla lieto /Nel buio del frutteto/ quasi innamorata, errante/ vergine angelicata/ come nei quadri di / Burne-Jones...⁵⁴ (I, 36, p. 147)

Mi pare che l'allusione non voglia solo tracciare una generica somiglianza con un tipo fisico – come è stato scritto⁵⁵ – ma possa invece essere un richiamo a una delle più famose opere del caposcuola preraffaellita: *La testa funesta* (1886-1887), appartenente al Ciclo di Perseo e conservata alla Staatsgalerie di Stoccarda, in cui Perseo mostra ad Andromaca, quasi in uno stato di *trance*, il riflesso della testa della Medusa dentro a un pozzo, probabilmente per non cadere vittima del suo sguardo pietrificante. Alle loro spalle si trova un rigoglioso frutteto. Andromaca, che, come Rachel, è avvolta in uno scialle, ha in effetti una postura assai strana, la testa ripiegata quasi a novanta gradi sul collo, quasi ipnotizzata dal triplice riflesso che si intravede nell'acqua [E. Burne-Jones, *The Baleful Head*, 1886-87].

È strano che il paragone con le figure del maestro preraffaellita venga fatto dal poeta a proposito dell'incontro tra Rachel e il *chochoł*, che nel dramma avrà un ruolo di magico ipnotizzatore. Questo fatto potrebbe ricollegarsi al tema della pietrificazione (variante simbolica del sonno incantato) operata dalla Medusa. Del resto anche un articolo apparso nel 1898 sul cracoviano “*Życie*” aveva notato come i personaggi dei quadri dei nuovi maestri inglesi “si muovevano come in un sogno”⁵⁶.

Inoltre l'allusione alle gesta di Perseo sarebbe coerente con altre delle *Nozze*. Nello scambio di battute tra Rachel e il Poeta troviamo infatti un ri-

53] T. MAKOWIECKI, *op. cit.*, p. 107; cfr. ANDRZEJ NOWAKOWSKI, *O wzorcu prerafaelickim w symbolistycznej poezji Młodej Polski*, in “Ruch Literacki”, 1987, 4-5, pp. 254-261.

54] “Ujrzę panią rad,/ błędzącą przez mroczny sad,/niby zakochaną i błędną,/pół dziewicą, pół aniołem,/ pochyłoną nad chochołem,/jakby z obrazu Bern-Dżonsa.”

55] Vedi le osservazioni di T. MAKOWIECKI (*op. cit.*, pp. 106-107): “L'opera [di Burne-Jones] era allora al culmine della popolarità: la doveva conoscere certo anche Wyspiański quando si trovò a descrivere (...) il tipo melanconico di Rachel nel suo vaporoso scialle (...) accostandolo a ‘un quadro di Burne Jones’”. Cfr. A. HUTNIKIEWICZ, *op. cit.*, p. 39: “Il tipo preferito di donna era sottile, con le spalle fragili e minute, le mani e i piedi piccoli (...) la testa non grande, appesantita da un'enorme massa di capelli, rigogliosi e splendidi. I più affascinanti erano appunto i capelli, sciolti, ariosi e disposti in complesse linee curve. Erano per lo più corvini o rosso fiamma”. Anche la Januszewicz nelle sue riflessioni su Rachel non fa alcun riferimento a una particolare opera di Burne-Jones (*op. cit.*, p. 23).

56] W. SCH., *Burne Jones*, in “*Życie*”, 1898, 27, cit. in M. PODRAZA KWIATKOWSKA, *op. cit.*, p. 150.

chiamo ai simboli della lotta cavalleresca contro il male. Vi appare infatti inaspettatamente un altro eroe, Bellerofonte (“Bellerofonte a pelo siede” [“Bellerofon leci oklep”] I, 21, p. 91), l’uccisore della Chimera che, come Perseo, fu il prototipo pagano degli uccisori cristiani di draghi S. Giorgio e S. Michele⁵⁷: va ricordato che nella sua impresa Bellerofonte cavalcava Pegaso, il destriero alato nato dal sangue della Medusa.

Altri riferimenti a uno stilizzato passato cavalleresco sono pronunciati ancora dal Poeta:

Di un dramma sto ordendo la trama / Come una *polonaise* guizzante / Dai sotterranei
si dirama / Stridore e gemito straziante / Sogno tra il turbinio e il fragore / Del vento
una storia d’amore / Un cavaliere armato, aitante / Nella corazza sua roccioso (...) ⁵⁸ (I,
24, p. 101)

Poco dopo il cavaliere immaginario viene visto proprio davanti a un pozzo:

Fiammeggia e abbaglia l’armatura /in forma antica e duratura/ Cavaliere antico, arma-
to / che non teme nulla eccetto /del delitto suo lo spettro / La pena gli frange il pet-
to / E lui, il cuore corazzato / Sta alla fonte incantato / Guarda in basso i sedimenti /
E si specchia in fondo al pozzo / Quando attinge con la mano / L’acqua è solo fango
sozzo ... Sete! Ma ogni sforzo è vano / Solo feccia estrae dal pozzo / Sta incantato al
pozzo, fiacco / Come un Santo polacco ⁵⁹ (p. 103).

Fino ad ora questa descrizione è stata associata sia alla “fantasia drammatica” *Zawisza Czarny* (Zawisza il Nero, 1901), un’opera dello stesso Przerwa Tetmajer, che viene citata nelle *Nozze*, sia al ciclo pittorico *Il pozzo avvelenato* del già citato caposcuola del simbolismo polacco Jacek Malczewski⁶⁰. Mi sembra invece che le allusioni del Poeta al misterioso cavaliere e soprattutto al “fantasma” del suo crimine non siano compatibili con alcuno degli autoritratti in cui Malczewski si raffigura come un cavaliere nei pressi di un pozzo e possano piuttosto collegarsi al Perseo reduce dall’uccisione della Medusa del maestro inglese. Vale la pena di ricordare (ma il discorso vale anche per l’episodio della Rachele biblica alla fonte) che nella tradizione folclorica pozzi e fonti sono le fessure attraverso cui si accede al mondo sotterraneo e alle acque profonde che racchiudono forze misteriose⁶¹.

57] HANS BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1999, p. 114.

58] “Taki mi się snuje dramt /groźny, szumny, posuwisty/ jak polonez; gdzieś z kazamat / jęk i zgrzyt, i wicherów świsty.-/ Marzę przy tym wicherów granu - -/ o jakimś wielkim kochaniu./ Bohater w zbrojej, skalisty, / ktoś, jakoby złom granitu, / rycerz z czoła, ktoś ze szczytu”.

59] “Zbroją świeci, zbroją łyska/ /postaci dawna, coraz bliska./ Dawny rycerz w pełnej zbroi./ co się niczego nie lęka./ chyba widma zbrodni swojej;/ a serce mu z bólów pęka/ a on, z takim sercem z zbroi./ zakłęty u źródła stoi/ i do mętów patrzy -/ u źródła, jakby zakłęty:/ taki jakiś polski święty”.

60] Cfr. T. MAZOWIECKI, *op. cit.*, p. 145.

61] H. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 415.

6. CONCLUSIONI

Senza negare possibili riferimenti a fenomeni sociali e culturali del suo tempo, più di ogni altro personaggio del dramma Rachel si presenta come un complesso incrocio di simboli e significati, analogamente al carattere stesso delle *Nozze* che si trovano – come ha notato Tadeusz Makowiecki – “a metà strada tra realtà e visione fantasmatica”⁶². Con questa mia relazione ho cercato di distaccarmi dall’immagine della giovinetta crepuscolare, pronta a subire il fascino di artisti *bobémiens*⁶³, dell’ingenua che proferisce luoghi comuni da libretto d’opera (per es. inneggiando a un “Ritorno, ritorno alla natura!”). Ricordiamo che Wyspiański – pittore e poeta – situa in *Wesele* un’originalissima quadreria: alcuni dei quadri sono presenti in riproduzione tra gli accessori di scena, altri vengono evocati dai personaggi. Soprattutto per Rachel vengono moltiplicati i richiami al mito, alla pittura, alla lirica, mutando registro come in un caleidoscopio. In questo senso la sua figura si trova in un ruolo intermedio tra gli invitati alle nozze (“ospiti dalla città” e contadini) e le *dramatis personae*. Al pari di queste ultime, che si animano scendendo dai quadri, come a comporre dei *tableaux vivants*, ella è una rivisitazione di vari personaggi divenuti spesso stereotipi: la figlia sensuale dell’ebreo ortodosso, la giovinetta affascinata dalla cultura polacca, la Rachele biblica, l’eresiarca scatenatrice della materia morta, l’Andromaca preraffaellita. Se il dramaturgo-pittore le dedica tanto interesse è anche a causa della sua appartenenza all’ebraismo. Nel dramma non mancano altri riferimenti a questo tema, cominciando dal simbolico candelabro ebraico che arde sul tavolo, descritto dalle didascalie di scena, e finendo con l’allusione dello Sposo al dipinto del fiammingo Jacob Van Ruysdael *Il Cimitero ebraico* (1655 ca), conservato alla Gemäldegalerie di Dresda, che Wyspiański visitò nell’agosto del 1890⁶⁴:

Come su legno imputridito / crescono erbe di ogni tipo /Intorno a me, e il sole rovente / le muta in ceneri ormai spente / si erge una roccia immensa accanto / come in Ruisdael nel camposanto⁶⁵ (I, 25, p. 115).

Rachel si trova in bilico tra un ebraismo inquietante e uno amicale, ispirato alle teorie della fratellanza di elezione tra ebrei e polacchi dello storico Joachim Lelewel e del padre del romanticismo polacco Adam Mickiewicz⁶⁶. Se

62] T. MAKOWIECKI, *op. cit.*, p. 169.

63] Sono assai significativi in questo senso R. WĘGRZYŃIAK, *Encyklopedia*, cit., e ANDRZEJ Z. MAKOWIECKI, *Rachel*, in *Słownik postaci literackich. Literatura polska*, Świat książki, Warszawa 2004, p. 261.

64] M. JANUSZEWSKI, *op. cit.*, p. 37.

65] “Rośnie wtedy wszystko u mnie./ jak na próchnie, jak na trumnie;/ pełno wszelakiego ziele,/które słońce żar aż spopiela / przy tym ta ogromna skała: jak w cmentarzu Ruisdała.”

66] Lelewel e Mickiewicz lo avevano fortemente influenzato fin dalla giovinezza (cfr. KAZIMIERZ WYKA, *Legenda i prawda Wesele*, PIW, Warszawa 1950, p. 43; W. NATANSON, *op. cit.*, p. 123). Wyspiański trasformerà entrambi in personaggi nei suoi drammi.

da una parte discende in linea diretta proprio da un personaggio del suo *Pan Tadeusz* (Il signor Taddeo, 1834), Jankiel, l'oste amico dei polacchi, ella eredita al tempo stesso le visioni tenebrose dell'ebraismo del XIX sec. ed è pronta a trasformarsi in una maga inquietante, capace di scatenare forze enigmatiche, affini al potere oscuro della poesia.

STRESZCZENIE

TAJEMNICE, CZARY I MITY W "WESELU" WYSPIAŃSKIEGO.
ROZWAŻANIA O RACHELI

Od dnia premiery Wesela Rachel była objektem żywego zainteresowania widzów i badaczy twórczości Wyspiańskiego. Przeważnie w postaci córki bronowickiego karczmarza widziano egzaltowaną prowincjuskę wielbiącą młodopolską sztukę oraz przedstawicielkę asymilacji żydowskiej. Taka interpretacja wydaje się jednak zbyt jednostronna i uboga. Boy Żeleński trafnie określał rolę Racheli w dramacie, widząc w niej ukrywającego się za kulisami „impresaria (...) wesela duchów”. Wyspiański faktycznie obdarzył młodą Żydówkę innym statusem niż pozostałych „gości z miasta”. Jej postać, wabiąca się ambiwaletnie pomiędzy rzeczywistością a symbolicznym przeistoczeniem, zmierza w kierunku pradawnych i współczesnych mitów. Zwłaszcza element żydowski gra w niej niełatwą rolę: nadając jej imię Rachel, Wyspiański stworzył związek nie tylko z jej biblijną imienniczką z Księgi Rodzaju (i późniejszej Akropolis), ale zarazem z wciąż obecnymi w kulturze europejskiej postaciami młodych córek ortodoksyjnych Żydów (Jessica, Rebeka, Rachel) - od Szekspira po W. Scotta i J. Halévy'ego. W tym „płynnym a bogatym zasobie skojarzeń i uczuć” uzbieranych przez stulecia dla postaci Wyspiańskiego - jak trafnie to określił Backvis - tajemnicza i magiczna Żydówka, uwalniająca Chochoła i całe misterium dramatu, jest podobna do specyficznego palimpsestu, gdzie się krzyżują ze sobą gry i aluzje, a także do enigmatycznej ikonografii Prerafaelitów, tak ważnej dla całego europejskiego i polskiego fin de siècle 'u.

TRADURRE L'INTRADUCIBILE? ALCUNE OSSERVAZIONI SULLA TRADUZIONE DELLA "LEGIONE" DI VITTORIA DAMBSKA

DAL PUNTO DI VISTA traduttivo, Stanisław Wyspiański è probabilmente uno dei casi più frustranti mai esistiti. Il drammaturgo forse più geniale nell'intera storia della letteratura polacca sembra infatti quanto di più intraducibile si possa mai immaginare. La forza innovativa dell'arte visionaria di Wyspiański, il suo concetto del tempo e dello spazio nel teatro, l'intertestualità sotto certi versi quasi "postmoderna", l'indissolubile connubio tra l'aspetto verbale e quello visivo delle sue opere, rivoluzionarie soluzioni sceniche – elementi che anticipano le trovate di Pirandello, di Craig e di altri artefici della Grande Riforma del teatro novecentesco – convivono nella drammaturgia del Nostro con un profondo radicamento tematico nella cultura polacca, senza pari, credo, non solo a livello nazionale, ma anche nel contesto europeo. L'immaginario di Wyspiański è di vasto respiro, spaziando dalla Grecia antica al mondo moderno, da Omero a Wagner e Maeterlinck, ma lo spirito principale, il nucleo dei suoi drammi, ruota invariabilmente intorno alle questioni polacche e di esse si nutre. Si potrebbe dire che tutti i personaggi di Wyspiański – eccezion fatta per i drammi "antichi" – sono sempre e soprattutto polacchi e solo in secondo luogo esseri umani. Se ci rassegniamo ad accettare la triste verità che la cultura polacca è e rimarrà inevitabilmente una "cultura minore" (leggi: tranne una ristrettissima cerchia di illustri iniziati nessuno ne sa niente e non

è interessato a saperne di più) ogni lotta per la “traducibilità” di Wyspiański si prospetta persa prima ancora di essere cominciata¹.

All'interno dell'opera già per definizione intraducibile di Wyspiański, *Legion* (La legione) sembra esserlo in un modo particolarmente spiccato. Si tratta – ricordiamo – di un dramma scritto nel 1900, poco prima della stesura di *Wesele* (Le nozze), ed è un testo visto generalmente come un contributo alla vasta problematica del “complesso mickiewicziano” di Wyspiański, una specie di preludio a *Wyzwolenie* (La liberazione) del 1903, in cui la polemica con il vate romantico avrebbe trovato la sua espressione più complessa e compiuta. Cresciuto in un'epoca che aveva portato il culto di Mickiewicz a livelli mai raggiunti né prima né dopo, e soprattutto nella città dove nei decenni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento le celebrazioni del poeta divennero il punto focale della vita culturale, Wyspiański si trovò ben presto ad affrontare le problematiche dell'eredità ideologica e nazionale del romanticismo polacco, nonché a sviluppare un rapporto di odio-amore con l'autore degli *Avi*. Come ha scritto C. Backvis, “la lutte que Wyspiański menait contre le romantisme devenait de plus en plus clairement un duel avec Mickiewicz”². Avendo deciso di portare questa polemica in scena, lo scrittore scelse un episodio storico

che non era allora ben noto né se ne parlava molto; anzi, veniva di solito taciuto e in un certo senso tenuto in ombra. Il messianesimo abbracciato da Mickiewicz a Parigi, il suo soccombere all'influsso di Towiański [...] e, infine, “l'episodio romano” del 1848 – tutto ciò dal punto di vista dell'opinione “ufficiale” costituiva una specie di “pecca” nell'immagine idealizzata del “vate” [...] risultando per la maggior parte degli studiosi di Mickiewicz di quell'epoca un tema difficile e piuttosto antipatico³.

A Wyspiański, però, la vicenda della creazione a Roma, nel 1848, della legione polacca che avrebbe dovuto combattere a fianco delle truppe italiane per la “libertà vostra e nostra” appariva particolarmente affascinante, in quanto momento irripetibile di fusione tra la “parola poetica” e l’“atto” svoltosi, per di più, in un luogo insuperabilmente “scenico”⁴ quale la città eter-

1] Delle difficoltà nella ricezione e nella comprensione dell'opera di Wyspiański all'estero si occupò in occasione del centenario della nascita dello scrittore STEFANIA SKWARCZYŃSKA, *Miejsce Wyspiańskiego w literaturze światowej*, in EAD., *Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)*, Pax, Warszawa 1970, pp. 147-157. Anche se da allora sono passati quasi quarant'anni la situazione non è cambiata di molto.

2] CLAUDE BACKVIS, *Le dramaturge Stanislas Wyspiański*, Presses Universitaires de France, Paris 1952, p. 165.

3] JAN NOWAKOWSKI, *Wstęp*, in STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Legion*, Ossolineum, Wrocław 1989, p. XVI [le traduzioni delle citazioni, se non viene segnalato diversamente, sono eseguite da me, M.W.]

4] Wyspiański non riuscì mai a realizzare il suo sogno di visitare Roma, che comunque egli immaginava a priori come una specie di scenografia teatrale par excellence. Scriveva infatti nel 1893 ad un amico: “...essere al Foro e resuscitare con l'immaginazione la storia e i drammi del Foro. Essere davanti a San Pietro in quel cortile, davanti alle fontane, e immaginarsi la distruzione di tutto l'edificio, il crollo della colonnata, colonna dopo colonna [...] Mettersi di fronte al Colosseo e fingere che là dentro si svolgano ancora le lotte, si sentano le voci,

na. Adam Mickiewicz si recò infatti a Roma quando i moti rivoluzionari erano appena cominciati, desiderando presentare al papa Pio IX le sue idee spirituali. Arrivato sul posto cominciò a riunire intorno a sé giovani polacchi animati dallo stesso desiderio di lottare per la libertà e ben presto si costituì una legione, numericamente piuttosto modesta (inizialmente solo dodici volontari...), che lottò in Lombardia contro le forze austriache e fece una fine assai misera⁵. Quasi tutti gli avvenimenti presentati nel dramma di Wyspiański hanno una base storica e storici sono anche i personaggi: lo stesso Mickiewicz, ovviamente, i papi Gregorio XVI e Pio IX, Zygmunt Krasiński, e anche dei personaggi secondari come una monaca basiliana, madre Makryna Mieczysławska⁶ e alcuni membri della Polonia romana – il prete Aleksander Jełowicki, Wanda Kuzłówna ecc. Sappiamo che Wyspiański si era documentato bene sulla vicenda: aveva letto il *Mémorial de la Légion Polonaise* di Władysław Mickiewicz (Parigi 1877), la monografia *Zygmunt Krasiński* di Stanisław Tarnawski (1893), le lettere di Zygmunt Krasiński a Stanisław Małachowski (Cracovia 1885), la monografia *Pio IX e il suo pontificato* (1897) di Józef Pelczar⁷. Probabilmente consultò anche altre fonti di cui non siamo a conoscenza. Ma se *La legione* può essere considerata indubbiamente una specie di ricostruzione della genesi e della nascita dell'impresa mickiewicziana e fa riferimento non solo ai fatti principali di questo evento, ma anche a diversi piccoli dettagli storici, ciò nonostante non si tratta di una trasposizione lineare o di una narrazione drammatica degli eventi. Come recita infatti il titolo: *Legion. Scen dwanaście* (La legione. Dodici scene), non abbiamo a che fare con una struttura drammatica tradizionale che vada dall'inizio alla fine della trama attraverso una serie di peripezie a catena, ma con un insieme di "scene", dinamiche sì, raggruppate però a mo' di quadri viventi quasi autonomi che per essere connessi tra loro necessitano di una partecipazione attiva da parte dello spettatore, capace di proiettarli e interpretarli su uno sfondo storico generale. Compito, questo, certo non facile, neanche per il pubblico polacco odierno, figuriamoci poi per quello straniero.

le urla, gli applausi di migliaia di spettatori. [...] Ecco tutta la mia Roma odierna", in *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, vol. I, p. 230.

5) Per un resoconto dettagliato della storia della legione romana di Mickiewicz si rimanda a HENRYK BATOWSKI, *Legion Mickiewicza w kampanii włosko-austriackiej 1848 roku*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1956 e *Legion Mickiewicza. Wybór źródeł*, oprac. H. Batowski, Alina Szklarska-Lohmannowa, Ossolineum – De Agostini, Wrocław 2004.

6) Makryna Mieczysławska (1785 ca – 1869), presunta vittima di persecuzioni antiuniti da parte delle autorità ortodosse in Russia, fu accolta nell'ambiente dell'emigrazione polacca come martire e ritenuta da molti – inclusi Mickiewicz e Słowacki – una vera autorità morale. Solo nel Novecento fu svelato come in realtà si trattasse di una clamorosa mistificazione storica (cfr. JAN URBAN, *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, wyd. "Przegląd Powszechny", Kraków 1923).

7) Cfr. J. NOWAKOWSKI, *op. cit.*, pp. XXXVII-XXXVIII.

Ovviamente, le complicazioni non finiscono qui. Dopotutto, i fatti storici servono a Wyspiański da pretesto per sviluppare e presentare la sua grande discussione con il romanticismo polacco in generale e con le idee di Mickiewicz in particolare. Visto in questa prospettiva, il dramma risulta infatti strutturato o scandito secondo le esigenze di una disputa polemica, della quale ogni “scena” costituisce una singola tappa.

Forse non sarà superfluo ricordare qui brevemente il contenuto delle dodici scene (rese in italiano come “quadri”) della *Legione*⁸.

I primi due quadri servono da introduzione: il primo si svolge nel 1845 nella stanza di Eliodoro nel palazzo Vaticano e racconta dell’udienza concessa dal papa Gregorio XVI alla presunta martire della persecuzione antiu-niate in Russia, madre Makryna Mieczysławska, e si avvicina abbastanza alla verità storica, tranne che nella parte finale, in cui avviene un incontro immaginario tra lo zar Nicola I e la monaca.

Il secondo quadro si svolge nelle catacombe. Il prete Jełowicki racconta alla madre Makryna la storia dei primi martiri cristiani. La seconda parte del quadro si trasforma però in un’evocazione del massacro dei nobili da parte dei contadini nel 1846, in Galizia.

Solo nel terzo quadro appare finalmente Mickiewicz, in una polemica con Zygmunt Krasiński situata sullo sfondo del Colosseo notturno. Nella scena inventata dall’artista si sentono comunque gli echi delle vere conversazioni tra i due vati polacchi, descritte nelle lettere di Krasiński a Małachowski.

Il quarto quadro ci parla dell’incontro di Mickiewicz con madre Makryna al convento di Trinità dei Monti, basato su un fatto realmente accaduto. Il quinto prosegue con l’incontro tra Mickiewicz e il prete Jełowicki. Entrambi i quadri si pongono come preludio alla grande scena del sesto quadro, quella dell’udienza concessa dal papa Pio IX al poeta polacco. Anche qui abbiamo a che fare con un fatto realmente accaduto, descritto con diversi particolari che corrispondono a quanto puntualmente raccontato nelle relazioni dei testimoni dell’evento, ma allo stesso tempo trasformato secondo le esigenze artistiche dell’autore.

I quadri settimo e ottavo prendono anch’essi spunto da un evento storico, cioè una messa solenne celebrata da Pio IX nella basilica di San Pietro in occasione del ritrovamento delle reliquie di Sant’Andrea, ma si collocano sin dall’inizio in una dimensione onirica, visionaria, a cominciare dal discorso pronunciato da Sant’Andrea, seguito dall’entrata in scena di una fitta schiera di personaggi fantastici, a cui ritorneremo tra un momento.

8] Un riassunto dettagliato dell’opera si può trovare, tra l’altro, in C. BACKVIS, *op. cit.*, pp. 170-190.

Il nono quadro si sposta al Campidoglio, dove assistiamo al dialogo di Mickiewicz con Demos che gli offre il potere spirituale, ma a condizione di assecondare il volere delle masse. Il decimo quadro si svolge invece al Foro Romano, dove Mickiewicz appare identificato con Bruto: egli incontra Cassio (ma anche Krasiński), uccide Cesare e salva – o piuttosto scatena – la Libertà imprigionata che si trasforma in seguito in un Demonio impazzito, pronto a travolgere tutti quelli che trova sulla sua strada.

Il quadro undicesimo, in cui assistiamo alla partenza di Mickiewicz e dei suoi legionari da Roma, ambientato sulla via Appia, anche se fortemente simbolico, costituisce una specie di ritorno al corso storico degli eventi, mentre nell'ultima scena del dramma, la dodicesima, la barca di Caronte che va alla deriva sulle acque torbide, appare come una visione onirica, infernale, densa di riferimenti culturali e pittorici, in cui vediamo la catastrofe del sogno di Mickiewicz che aveva portato alla perdizione i discepoli riuniti sotto la sua bandiera.

Già questo breve riassunto ci fa capire che per poter comprendere questo “dramma nazionale simbolico”, come lo chiamò Stefania Skwarczyńska⁹, è necessaria non solo la conoscenza del contesto storico ma, innanzitutto, una profonda dimestichezza con il pensiero filosofico, politico e poetico di Mickiewicz, con le posizioni storiografiche di Krasiński e con il punto di vista dello stesso Wyspiański, con le ragioni individuali e contestuali dalle quali nasce il suo “complesso di Mickiewicz”. Quanto difficile sia tale compito, lo dimostra il fatto che persino gli storici della letteratura non riescono a mettersi d'accordo sull'interpretazione del messaggio del dramma e del significato attribuito dall'autore al personaggio del vate polacco. Mentre nel primo Novecento la critica tendeva a sostenere che *La legione* fosse un'apoteosi e una visione eroizzante di Mickiewicz, gli studiosi odierni sono convinti che agli occhi di Wyspiański il vate polacco sia “un pericoloso vampiro del misticismo politico che si nutre delle forze vitali della nazione, conduce il popolo verso la morte e l'annientamento nel nome di slogan tanto grandiosi quanto irrealizzabili”¹⁰.

Fin qui il contesto extratestuale della *Legione* potrebbe sembrare già abbastanza complicato. In realtà, se i potenziali problemi di comunicazione terminassero a questo punto, potremmo considerarci davvero fortunati. Infatti, guardando da vicino la struttura del linguaggio teatrale di Wyspiański, ci accorgiamo che essa si caratterizza principalmente per una simultaneità

9] S. SKWARCZYŃSKA, *Wyspiańskiego dramat historyczny jako nowa odmiana polskiego dramatu narodowego*, in EAD., *Pomiędzy historią i teorią literatury*, Pax, Warszawa 1975, p. 101.

10] WIKTOR WEINTRAUB, *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*, in *Wyspiański żywy*, red. Herminia Naglerowa, Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn 1957, p. 193.

e per una stratificazione spazio-temporale, per un sovrapporsi di diversi livelli spaziali e cronologici in un unico continuum, all'interno del quale vengono accostati tantissimi elementi culturalmente eterogenei¹¹.

La principale dimensione spazio-temporale a cui fa riferimento *La legione* è ovviamente Roma negli anni 1845-1848. Questo spazio viene però continuamente "invaso" – per così dire – da altri luoghi, da altri tempi, dotati di una forte carica simbolica. Tale procedimento è particolarmente evidente nelle scene settima e ottava, situate nella basilica di San Pietro, e nella scena decima, che si svolge al Foro Romano. Nella scena settima il momento della traslazione della reliquia della testa di Sant'Andrea si trasforma nella scena del martirio del santo – considerato patrono degli Slavi – il quale prende la parola per rivolgersi direttamente ai presenti. In seguito Mickiewicz convoca i confederati di Bar e gli abitanti di Varsavia uccisi nel massacro di Praga nel 1794 e ricorda le legioni di Dąbrowski, formatesi alla fine del Settecento in Italia. All'inizio della scena ottava vediamo riuniti nella cupola della Basilica personaggi della mitologia e del folklore lituani: ninfe, streghe, guaritori, fattucchiere ecc. che insieme evocano lo spazio magico della Lituania: l'incantesimo culmina con l'apparizione del gran principe lituano Mindowe (Mindaugas) che arriva a cavallo entrando nella cupola dalla finestra.

Ancora più complessa, da questo punto di vista, la scena decima, che si svolge tra le rovine del Foro Romano, mentre Mickiewicz non tanto si sdoppia, quanto si triplica: a tratti egli è Mickiewicz-Bruto, in altri momenti (durante lo scambio di parole con Krasieński) è solo Mickiewicz e quando parla con Cassio diventa invece Bruto. Cesare all'inizio sembra il vero Cesare, ben presto si rivela Cesare-Napoleone, ma la fine che lo aspetta è quella di Cesare, non quella di Bonaparte. La donna prigioniera del Cesare-Napoleone è invece una figura allegorica, l'incarnazione della libertà, che appartiene allo stesso tempo alla dimensione antica e a quella contemporanea: sale sulla biga per festeggiare il trionfo come gli imperatori romani, ma la vittima della sua folle corsa è la Polonia raffigurata dal personaggio della donna morta, riportata sul palcoscenico da un gruppo di giovani e in seguito assunta in cielo. Infine la scena si conclude con l'apparizione miracolosa della Madonna.

Altre figure e immagini non concretizzate direttamente sul palcoscenico vengono continuamente menzionate ed evocate nei discorsi dei personaggi, impregnati di allusioni culturali e intertestuali. Mentre allo spettatore polacco l'estrema ricchezza di stimoli della "follia dell'immaginazione

11] Per un'analisi dettagliata dello spazio teatrale nella *Legione* cfr. EWA MIODONSKA, *O kompozycji przestrzeni dramatycznej w "Legionie" Wyspiańskiego*, in "Pamiętnik Literacki" LX (1969), 1, pp. 23-38.

chiamata *La legione*", come la definisce Eustachiewicz, può senz'altro creare qualche problema percettivo, si può prevedere assai facilmente che per uno straniero il corteo di tutti questi "litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy" con l'aggiunta del Rapsod, di Wallenrod e del coro dei contadini polacchi della sommossa del 1846, sarà totalmente incomprensibile.

A questo punto, ciò che in condizioni "normali" si supporrebbe la sfida principale di ogni traduzione – vale a dire il transfer linguistico dalla LP alla LA – nel caso della *Legione* risulta invece uno dei grattacapi minori, anche se certo non trascurabili (a differenza delle *Nozze* non si pone qui ad esempio il problema della stratificazione socioculturale della lingua). La caratteristica principale del linguaggio del dramma è la sua musicalità. La metrica spazia da settenario a decasillabo, con marcata dominanza dell'ottonario, comunque molto dinamico e assolutamente privo di enjambements. La ritmicità dei versi viene ulteriormente sottolineata dall'uso di strutture sintattiche parallele e da rime forti, profonde, spesso bacciate, in molti casi non doppie ma addirittura triple, tipo *reçe-męce-stajence, jadu-sadu-winogradu, jawią-krwawią-bawią*, a cui si sovrappongono numerose assonanze e consonanze, per es. *przedzie-prowadzi, krzyża-boże, lawy-mowa-lew*. Per illustrare meglio questo tratto fonetico citiamo giusto un frammento preso a caso dal quadro sesto, in cui Mickiewicz profetizza:

Duch zwołuje swe męże,
 zwołuje i sercem wiąże,
 drży czarny piekielny książę,
 sprzęgają się Piekieł węże –
 lecz Bóg poświęca orężę,
 Syn ciała z grzechów rozwiąże
 na dusz nieśmiertelne trwania¹².

Questa specificità fonetica, unita alle frequenti riprese e ripetizioni dei versi e delle unità metriche più vaste, nonché il modo di segmentare il testo tra i protagonisti e il coro fa venire in mente arie, duetti e cori dell'opera lirica. Il linguaggio diventa dunque veicolo della particolare poetica della *Legione*, che si potrebbe definire "un dramma per musica senza musica" – infatti già Wilhelm Feldman nel lontano 1911 la definì "una composizione musicale"¹³ – e, proprio come succede nei libretti delle opere liriche, la di-

12] Trad letterale: "Lo Spirito richiama i suoi prodi, / li richiama e li vincola con il cuore, / trema il nero principe degli Inferi, / le serpi dell'Inferno si radunano - / ma Iddio benedice le armi, / Il Figlio libererà i corpi dai peccati / rendendo eterna l'esistenza delle anime". S. WYSPIAŃSKI, *Legion*, cit., p. 60.

13] Cfr. X [WILHELM FELDMAN], *O "Legionie" Stanisława Wyspiańskiego*, in "Krytyka" 1911, vol. 32.

mensione del *signifiant* del testo prevale nettamente su quella del *signifié*. Come giustamente ha osservato Jan Błoński, in Wyspiański

nel moltiplicarsi e nello stratificarsi dei simboli e dei significati la parola, la poesia e la letteratura svolgono spesso un ruolo relativamente modesto. [...] Wyspiański si rende conto che lo spettatore percepisce ciò che è più importante: l'immagine, i pensieri, il verso definiscono sufficientemente il personaggio e danno il significato alla scena. Da qui l'idea – molto rischiosa, ma sicuramente moderna – di trattare il testo come se fosse una costellazione di Leitmotive. I personaggi di Wyspiański chiacchierano molto, ma non sempre dicono molto: le risposte sono studiate in modo tale da collegare irrevocabilmente con un dato carattere (o una data situazione) alcuni pensieri, slogan e parole più importanti¹⁴.

Questa caratteristica della parola è particolarmente evidente nella *Legione*, in cui, come abbiamo detto, l'intensità fonica del linguaggio in alcuni punti sembra prendere il sopravvento sul significato stesso delle parole.

Credo che questa pur sommaria rassegna delle problematiche della *Legione* sia comunque sufficiente per comprendere quanto complesso sia il compito affrontato da chi voglia misurarsi con la traduzione di quest'opera in un'altra lingua. Eppure in Italia un tale audace tentativo è stato compiuto e *La legione. Dodici quadri*, prima traduzione italiana dal polacco di Wiktoria Damska (alla quale, per inciso, si deve anche la traduzione italiana della *Bellezza della vita* di Stefan Żeromski) per cura del marchese Erminio Robecchi-Brivio (traduttore di Maeterlinck e Rolland) apparve nel 1925 su "Teatro. Periodico di nuove commedie"¹⁵.

Per non creare delle false speranze e un *suspence* artificiale diciamo subito chiaro e tondo che si tratta di una prova assai misera, da iscriversi nella migliore, o piuttosto nella peggiore tradizione italiana di tradurre le opere della letteratura polacca nel modo più letterale possibile, spogliandole con cura da ogni pretesa di valore artistico. Nella sua breve introduzione Robecchi-Brivio spiega i motivi dell'aver scelto proprio questo testo di Wyspiański dicendo:

mi son deciso a pubblicare questo lavoro poiché credo sia il più accessibile al pubblico italiano. Sfondo di questa tragedia è il cielo di Roma nel 1848 ed i personaggi

14] JAN BŁOŃSKI, *Wyspiański wielokrotnie*, Universitas, Kraków 2007, pp. 134, 137-138.

15] La pubblicazione della *Legione* su un periodico quale "Teatro", fondato a Torino nel 1923, è degna di nota anche per il fatto che si trattava sostanzialmente di una rivista orientata verso l'avanguardia, che si prefiggeva di "cercare di evidenziare nuove tendenze che siano espressione delle esigenze estetiche del teatro moderno. [...] agganciava la pubblicazione e la promozione [...] del teatro contemporaneo italiano e straniero alla messinscena, in accordo con i teatri sperimentali di Bologna e di Milano" (GIULIA FERRARI, *Periodici teatrali del Novecento*, in "Edicola Novecento" [Parma] 23.02-13.04 2001, p. 19).

sono nella maggioranza conosciuti tra noi il che, credo, gioverà maggiormente alla comprensione del lavoro e, su tutto, di questo artista grandioso e caotico, veramente slavo¹⁶.

In altre parole, il buon marchese dimostra di non aver capito assolutamente niente. Presagi ancor più funesti li desta la descrizione del modo in cui è stata svolta la traduzione. Dice Robecchi:

Traduttrice del lavoro è un'eletta polacca [...] Vittoria Damska; io mi sono accontentato di rimaneggiare il minimo indispensabile il suo italiano, lasciando, ahimé! molte frasi contorte ed incorrette nel timore di nuocere al pensiero dell'autore già sufficientemente difficile nell'originale¹⁷.

Non si può dire dunque che il lettore non sia stato onestamente avvertito e perciò non ha diritto di lamentarsi se l'incontro ravvicinato con la traduzione gli dovesse causare qualche malore per lo shock subito.

Si tratta, ovviamente, di una versione in prosa con tanto di trattini per segnalare la divisione dei versi: una scelta traduttiva, che, anche se conforme allo spirito dei tempi, doveva per forza risultare fatale nel caso di un testo in cui il ritmo e la musicalità del verso costituiscono le assi portanti dell'intera struttura drammatica. Così, ad esempio, il frammento del quadro sesto, citato poco prima, nella versione di Damska suona così:

Lo Spirito chiama i suoi eroi – li chiama e li lega col cuore – trema l'infernale principe nero, – si congiungono le serpi dell'Inferno; – ma Dio benedice le armi, – il Figlio libererà i corpi dai peccati – per l'immortale durare delle anime¹⁸.

Qui almeno la traduzione corrisponde più o meno al significato, ma basta qualche riga di lettura comparata per scoprire una vera miniera di sfondoni e di errori che a volte rendono il testo effettivamente incomprensibile: "Polska [...] podąża ku znakom krzyża" (La Polonia s'avvicina ai segni della croce) diventa "La Polonia [...] s'avvanza coi segni della croce", "Przeżegnaj człowiecze hufy [...] w prostaczym je obaczysz rzemiośle" (Benedici gli stuoli umani [...] li vedrai svolgere lavori semplici, da artigiani) viene reso come "saluta gli umani stuoli [...] nell'umile tu vedrai il mestiere", "wołam w wielkiej potędze" (grido con immensa forza) in italiano è "chiamò un'immensa potenza" e così via; e non abbiamo fatto altro che andare un po' avanti con la lettura del quadro sesto. Inoltre la strategia di Robecchi di rimaneggiare

16] ERMINIO ROBECCHI-BRIVO, *Stanisław Wyspiański*, in "Teatro. Periodico di nuove commedie", 7, 1925, p. 2.

17] *Ibidem*.

18] STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *La legione. Dodici quadri*, prima traduzione italiana dal polacco di Vittoria Damska, in "Teatro. Periodico di nuove commedie", 7, 1925, pp. 11-12.

“il minimo indispensabile” l’italiano di Dambaska ha come risultato un testo scritto in un italiano bruttissimo che abbonda di espressioni tipo “Amore abbandonato cadavere”, “giuro santamente”, “noi tendiamo anelanti allo sbarco”, “ti condiranno il petto con fiele amaro”, “viventi nel deserto del mondo voi pure vi siete”, “morti sono i caduti pregiudizi” ecc. ecc. I riferimenti culturali? Già l’elenco dei personaggi enumerati alla pagina del titolo, tra i quali troviamo una certa “switsiana” ci fa indovinare che bisogna aspettarsi il peggio, ed infatti succede di tutto, da “ukase” (decreti) dello Zar allo “Switer” (che sarebbe il fiume Świtez); ma, per non essere troppo masochisti, limitiamoci ad un solo esempio, tratto sempre dal quadro sesto. Laddove in originale il papa Pio IX dice a Mickiewicz:

bądź wielki jako hetmany;
 lecz pomni, twój huf ma być święty,
 byś nie był, jako Hamany,
 w twym własnym sercu przeklęty¹⁹,

Dambaska ci propone:

ch’egli sia grande come gli Hetman – ma ricorda che il tuo suolo deve esser santo – perché tu non sia come gli Hetman – nel cuor tuo, maledetto²⁰.

Come si vede non solo i riferimenti culturali polacchi creano qualche problema alla traduttrice. Questo breve frammento è proprio la quintessenza di quello che ci offre la versione italiana della *Legione* e anche se potremo continuare a tormentarla e a tormentarci con altri esempi, penso che sia più opportuno soffermarci un attimo sulla domanda che ritorna inevitabilmente ogni volta che ci imbattiamo in un obbrobrio come quello prodotto dalla Dambaska: che cosa vuole dire tradurre un testo teatrale? È possibile tradurre con successo drammaturchi ermetici quale Wyspiański? E poi, vale la pena di tentare?

Anche se la riflessione sulla specificità dell’opera teatrale comincia a svilupparsi in un modo sistematico a partire dall’inizio del Novecento²¹, il suo status in quanto genere d’arte rimane tutt’ora oggetto di dibattito e non è raro che – almeno a livello di percezione comune – il dramma venga ancora inteso nell’ottica della vecchia proposta della tripartizione dei generi letterari avanzata nel lontano sedicesimo secolo da Antonio Minturno e da

19] Trad. letterale: “Sii grande come i Condottieri / ma ricordati, il tuo esercito deve essere sacro / perché tu non sia come gli Aman / maledetto dal tuo proprio cuore”. S. WYSPIAŃSKI, *Legion*, cit., p. 66.

20] S. WYSPIAŃSKI, *La legione*, cit., p. 14.

21] Come inizio ufficiale del dibattito teorico a livello accademico si potrebbero indicare forse le ricerche dello studioso tedesco Max Hermann, che coniò il termine *Theaterwissenschaft* e nel 1924 fondò il primo istituto di ricerche teatrali del mondo.

altri teorici italiani sulla scia della *Poetica* di Aristotele. In ogni caso la questione di come sfuggire “al terrorismo testuale e al terrorismo scenico, al conflitto fra chi privilegia il testo letterario e chi, alle prese solo con la sua pratica drammaturgica, ignora l’istanza scritturale”²² rimane ancora aperta²³. Questa specie di limbo ontologico a cui sembra destinata la letteratura teatrale non può non avere delle ripercussioni dirette sulla situazione delle traduzioni. Ai tempi della Damska il problema ovviamente non si poneva e perciò non si può biasimare eccessivamente né lei né il marchese Robecchi per il mostriciattolo che hanno partorito; come osserva infatti Gunilla Anderman parlando della prassi traduttiva nel teatro dei primi decenni del Novecento:

...at the time, translation for the stage seems to have adhered to the ‘ledger’ principle: information left unaccounted for in the original due to the lack of equivalents in the target language was conveyed by explanations contained in footnotes, leaving the problems of ‘untranslatability’ to be solved in performance. [...] Not infrequently, theatre practitioners were also confronted with another hurdle: it was not unknown for a translation to be of a quality that made it difficult for readers to fully understand its content²⁴.

Anche oggi, però, si assiste a una netta divergenza tra l’impostazione “letteraria”, accademica nei confronti della traduzione teatrale e l’approccio pratico delle traduzioni *target oriented* ovvero compiute in vista di una concreta rappresentazione scenica. Non aiuta il fatto che la traduzione teatrale rimane finora uno dei campi più trascurati dei Translation Studies²⁵ e c’è solo da augurarsi che la situazione cambi presto, visto che si tratta di un argomento particolarmente complesso e ricco di stimoli. Prima di tutto, il concetto di traduzione è intrinseco, per così dire, alla natura e al tessuto stesso dell’opera drammaturgica:

Drama, as an art-form, is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/ director’s interpretation, to contribution by de-

22] ANNE ÜBERSFELD, *Theatrikon. Leggere il teatro* (tit. orig. *Lire le théâtre*), Euroma, Roma 1984, p. 10.

23] In Polonia un’accesa polemica si sviluppò intorno alla proposta di Stefania Skwarczyńska, elaborata a partire dal 1949 in numerosi saggi pertinenti all’argomento, di considerare la letteratura teatrale come un’arte autonoma, al pari ad esempio di danza, musica, architettura ecc. e come tale giudicata secondo criteri diversi da quelli applicati alle opere letterarie. Questa cosiddetta “teoria teatrale” contrapposta alla “teoria letteraria” del testo drammatico scatenò un interessante dibattito teorico che non portò però a prese di posizione definitive. Cfr. *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, in particolare la sezione *Dramat a teatr*, pp. 105-279.

24] GUNILLA ANDERMAN, *Europe on Stage. Translation and Theatre*, Oberon Books, London 2005, p. 317.

25] Cfr. PHYLLIS ZATLIN, *Theatrical translation and film adaptation. A practitioner’s View*, Multilingual Matters LTD, Clevedon – Buffalo – Toronto 2005, pp. VII-VIII; SUSAN BASSNET, *La traduzione, teorie e pratica*, Bompiani, Torino 1993, pp. 148-151.

signer and actor/ actress, to visual and/ or aural images to audience response... there may be a number of subsidiary processes of translation at work²⁶.

La rappresentazione teatrale coinvolge, insomma, tutti i tipi di traduzione individuati da Jakobson: intersemiotica, endolinguistica e solo in secondo luogo quella interlinguistica. Ne consegue che la posizione e la responsabilità del traduttore saranno di solito articolate diversamente rispetto alla traduzione letteraria vera e propria, dipendendo anche da una serie di fattori che non sono presenti in altri casi. Sono rare le pubblicazioni in volume di testi teatrali in generale e di quelli tradotti in particolare – a meno che non si tratti di classici studiati a scuola – e le traduzioni che appaiono sulle riviste specializzate mirano più a stimolare l'interesse di metterle eventualmente in scena che ad offrire semplicemente la possibilità di conoscere una data opera. Se la traduzione viene svolta (come succede spesso) su commissione ed è destinata a diventare rappresentazione in un teatro concreto, preparata da un regista prestabilito ed eseguita da attori ormai selezionati, essa non può prescindere dal contesto culturale e sociale in cui si svolgerà la messa in scena, dalla visione creativa del regista, dallo stile di interpretazione degli attori e, naturalmente, dalle aspettative e dalle attitudini del pubblico. Dal punto di vista puramente tecnico, poi, il testo deve essere pronunciabile, per permettere agli attori di recitarlo ed al pubblico di capirlo, creando così un canale di comunicazione (non a caso si dice che oggi Shakespeare sia molto più accessibile al pubblico straniero che non agli stessi inglesi, costretti a sentirlo in una lingua ormai arcaica). Tutto questo intreccio di fattori, definito di solito come imperativo di “rappresentabilità” (*performability*) del testo implica non di rado l'attuazione di cambiamenti anche profondi a tutti i livelli dell'opera che viene tradotta, il che porta il dibattito sul confine labile tra la traduzione e l'adattamento; problema certo non estraneo anche alla traduzione letteraria in generale, ma che nel caso della scrittura teatrale appare di importanza particolare.

Tornando al “caso Wyspiański”: quale sarebbe, dunque, la strategia di traduzione che permetta di tradurre le sue opere andando incontro alle necessità della loro “rappresentabilità” nel contesto straniero, senza tradire, allo stesso tempo, lo “spirito” del testo originale? Gli autori viventi non sempre gradiscono le trasformazioni che subiscono i loro testi nelle rappresentazioni in altre lingue – per citare solo il caso di Dario Fo che ritirò il permesso di mettere in scena l'adattamento spagnolo del suo testo *Non si paga*, la cui

26] REBA GOSTAND, *Verbal and non-verbal communication: Drama as translation*, in ORTRUN ZUBER (ed.), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon, Toronto 1980, p. 1.

trama era stata spostata dall'Italia in Spagna²⁷. Nel caso di scrittori di epoche precedenti, l'unica verifica della validità del testo tradotto può essere fornita dalla sua capacità di interagire con il nuovo pubblico e sembra significativo che le grandi opere teatrali del passato dimostrino la loro attualità e vitalità moltiplicandosi in una quantità di adattamenti e variazioni sia endoche interlinguistici. Da questo punto di vista le opere di Wyspiański si presentano in un modo assai paradossale. Da una parte si tratta infatti di uno scrittore dotato di una profonda intuizione teatrale, che scriveva i suoi testi proiettandoli *a priori* nella dimensione scenica dello spettacolo, conglobando in essi il punto di vista dello scenografo e del regista. Lo stesso Wyspiański avrebbe detto ad Adam Grzymała-Siedlecki:

Non riesco in nessun modo a leggere il testo drammatico. Anzi, non posso immaginarmi nessuna mia opera – perfino poesia lirica – in un contesto diverso da quello scenico, cioè in uno spazio chiuso, a metà scuro, a metà illuminato, dentro il quale si muovono gli attori²⁸.

Infatti si può notare come lo scrittore polacco tenda a limitare la dimensione letteraria del dramma, a ridimensionare in un certo senso lo status della parola, togliendole il rango privilegiato e rendendola equipollente all'insieme degli elementi costitutivi dello spettacolo²⁹. Come osserva perspicacemente Jan Błoński:

I drammi di Wyspiański, in maggior misura rispetto alla gran parte dei testi teatrali, vivono veramente solo sul palcoscenico. [...] Quante volte, leggendo Wyspiański, ci sentiamo stanchi, annoiati, scandalizzati da un'insopportabile quantità di ripetizioni, di frasi maldestre, di immagini ed effetti logorati. [...] Quando sentiamo invece gli stessi testi recitati in scena, quando essi diventano parte dello spettacolo teatrale, ci sembrano non solo sopportabili ma addirittura necessari, originali, meravigliosi [...] Tolta dallo spazio teatrale, trattata semplicemente come testo [...] la sua opera perde molto della sua forza espressiva, comincia a svelare le proprie debolezze, talvolta perfino muore, come un pesce fuori dall'acqua³⁰.

Visto che la forza degli elementi paraverbali iscritti nelle opere di Wyspiański dovrebbe essere – almeno teoricamente – facilmente trasferibile an-

27] Cfr. P. ZATLIN, *op. cit.*, pp. 29-30. Vale la pena di aggiungere che Fo perse la causa da lui intentata ai produttori dello spettacolo, che andò ugualmente in scena.

28] ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *Wyspiański. Cechy i elementy twórczości (1909)*, in *O twórczości Wyspiańskiego*, oprac. Aniela Łempicka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, p. 71.

29] È caratteristico come Wyspiański trattasse anche i suoi testi già pubblicati un po' a modo di sceneggiature sottoposte ad un continuo processo di revisione, apportando modifiche a ogni nuova edizione. Cfr. MARIA PRUSSAK, *Wyspiański w labiryncie teatru*, IBL, Warszawa 2005, capitolo: *Jakiego Wyspiańskiego czytamy?*, pp. 17-34.

30] JAN BŁOŃSKI, *op. cit.*, p. 96.

che in nuovi contesti culturali e nazionali e tenendo presente che la funzione del testo viene subordinata dal drammaturgo alla sua realizzazione scenica, si potrebbe supporre lecito ed accettabile ogni intervento compiuto sul testo allo scopo di renderlo “comunicativo” o “rappresentabile” per un pubblico straniero. Purtroppo la stessa caratteristica “teatrale” dei testi di Wyspiański che sembrerebbe predisporli ad adattamenti traduttivi e scenici si rivela uno dei principali ostacoli a ogni tentativo di trasformare il testo originale nel processo di traduzione. Il drammaturgo lega infatti tutti gli elementi della sua visione teatrale in un insieme indistricabile che rischia di andare in frantumi appena si cerca di eliminarne o modificarne un tassello. Per citare ancora Błoński:

Abbiamo a che fare con un oggetto estetico, per così dire, altamente, forse perfino esageratamente, perfezionato. Continuando questo paragone si potrebbe aggiungere che si tratta di una cosa finita, e non di un prodotto semilavorato, capace di assumere diverse forme sul palcoscenico. Sono testi in cui fu iscritta la visione della loro rappresentazione. [...] Detto in altro modo, il dramma di Wyspiański è un'unità artistica, i cui elementi sono stati fusi in un modo più completo e organico rispetto alla maggior parte delle opere teatrali. [...] Ci manca quasi il coraggio di dire che è un testo letterario: si tratta di un testo dotato di una visione intrinseca di messa in scena³¹.

Cercando di manipolare il testo e di renderlo più *audience-friendly* nel corso della traduzione, si rischia dunque di rovinare il delicato equilibrio dell'intero progetto artistico dell'autore e di influire negativamente anche su altri elementi dello spettacolo. Insomma, l'unica cosa indubbia è che tradurre Wyspiański costituisce una sfida traduttiva delle più ardue e rischiose che esistano nell'ambito della letteratura teatrale.

A questo punto si pone inevitabilmente la domanda se il gioco valga la candela, almeno per quanto riguarda *La legione*. Diciamo pure che tra le opere di Wyspiański essa non è valutata tra le migliori, nonostante tutti gli elementi innovativi sottolineati dalla critica: le si rimproverano soprattutto pecche stilistiche e debolezza di linguaggio che “corrisponde alla fase della declamazione e del rituale, ed è nel modo totale frutto di stilizzazione”³². Inoltre, sin dall'inizio il dramma si rivelò di difficile comprensione anche per il pubblico polacco, per non parlare dei problemi puramente tecnici, riguardanti le scenografie, il numero di comparse ecc., che costituivano un ostacolo non indifferente per ogni tentativo di metterlo in scena. Infatti Wyspiański cercò invano di convincere i direttori dei teatri di Cracovia e di Leopoli a rap-

31] *Ibid.*, pp. 115-116.

32] MAGDALENA POPIEL, *Wyspiański. Mitologia współczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007, p. 54.

presentarlo. Tutti e due, sia Józef Kotarbiński che Tadeusz Pawlikowski, giudicarono l'impresa irrealizzabile. La prima rappresentazione della *Legione* avvenne solo nel 1911 (regia di Ludwik Solski) e anche in seguito il dramma non godette di vita prospera nei teatri polacchi: nel 1924 fu di nuovo messo in scena a Cracovia (regia di Stanisława Wysocka), nel 1930 a Varsavia (Emil Chaberski), nel 1969 a Katowice (Jerzy Kreczmar) e nel 1986 a Cracovia (Andrzej Maria Marczewski)³³. Una frequenza non certo impressionante.

D'altra parte, però, alcuni aspetti della *Legione*, soprattutto la sua forza visionaria, l'intreccio intertestuale e interculturale, la struttura sorprendente per le soluzioni originali e innovative, rendono questo dramma un'opera affascinante che forse avrebbe molto da dire anche allo spettatore contemporaneo. Le possibilità offerte dallo sviluppo tecnologico – ad esempio la facilità di creare mirabolanti effetti speciali visivi o sonori – potrebbero aiutare a trasformare l'aspetto dell'opera di Wyspiański che una volta costituiva uno dei maggiori problemi pratici nella sua rappresentazione scenica, nel suo più grande vantaggio e punto d'attrazione. Come scriveva Lesław Eustachiewicz a proposito della scena decima:

Il punto culminante della scena al Foro Romano è la Libertà che con la sua biga in corsa sta schiacciando le folle. In quella ed in alcune altre scene della *Legione* l'immaginazione del drammaturgo spezza l'illusione del teatro, perfino di un teatro come quello di Bayreuth di Wagner. Si tratta piuttosto della sceneggiatura di un film surrealista³⁴.

Insomma, a dispetto di tutte le sue debolezze, *La legione* sembra possedere sufficienti potenzialità espressive per accattivarsi e incantare anche lo spettatore di oggi. Viene spontaneo chiedersi se nel mondo odierno, teoricamente tanto attento e tanto teso a salvaguardare i valori della multiculturalità, sia veramente impossibile superare le barriere del contesto nazionale e storico presenti nelle opere di Wyspiański e rendere "traducibile" ciò che viene tradizionalmente considerato "intraducibile". Analizzando le difficoltà sperimentate dagli spettatori stranieri nella ricezione dei testi teatrali di Harold Pinter, scaturite appunto dalla mancanza di una sufficiente conoscenza del contesto culturale in cui sono nati, Gunilla Anderman osserva:

... baffled theatre audiences throughout Europe are still willing to suspend disbelief and accept what they do not understand as 'Pinteresque'. It is interesting to speculate what would have happened if Pinter had not been born in England but, say, in Finland. Would the cultural and linguistic allusions mad by this hypothetical North European

33] Per informazioni dettagliate sulle messe in scena della *Legione* nel periodo postbellico cfr. <www.e-teatr.pl.>

34] LESŁAW EUSTACHIEWICZ, *Dramaturgia Młodej Polski*, PWN, Warszawa 1982, pp. 310-311.

Pinter [...] have been described in reverend terms and referred to as 'Pintoresque', or would reviewers have been inclined to reach for other less flattering adjectives?³⁵

Si potrebbe capovolgere la domanda e chiedersi se Wyspiański sarebbe stato giudicato altrettanto ermetico e intraducibile se fosse nato in Inghilterra o negli Stati Uniti. Questo ipotetico Wyspiański inglese, impregnato di riferimenti alle ballate medievali, racconti di folclore gallese, rituali della caccia alla volpe e magari oscuri martiri del cattolicesimo ai tempi di Maria I, sarebbe trattato con riverenza dai critici, ammirati dalla ricchezza intertestuale delle sue opere? Non ci verrà mai dato conoscere la risposta a tale domanda, visto che il drammaturgo polacco è condannato irrimediabilmente a far parte di una cultura "minore" e che il pubblico delle culture dominanti, notoriamente quello americano, tende a rifiutare tutto ciò che sfida le convenzioni teatrali a cui esso è abituato³⁶. Allora l'unica, per quanto rischiosa, soluzione sembrerebbe essere quella di intraprendere comunque lo sforzo di avvicinare il testo tradotto alla cultura di arrivo e di tenere presenti le aspettative del pubblico. Se risulta possibile spostare *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov nel contesto del profondo Sud statunitense, situare l'azione di *Il re si diverte* di Victor Hugo in un music-hall inglese o trasferire il *Natale in casa Cupiello* di Edoardo de Filippo nella campagna dello Yorkshire³⁷, perché non trasformare *La legione* in un'opera lirica o in un bel film d'avanguardia, magari mutando anche radicalmente la sua ambientazione? E anche se fosse necessario sostituire Mickiewicz con Mameli o perfino con Dante, che cosa ci sarebbe da perdere?

35] G. ANDERMAN, *op. cit.*, p. 21.

36] Cfr. P. ZATLIN, *op. cit.*, pp. 12-14.

37] Cfr. G. ANDERMAN, *op. cit.*, p. 25.

STRESZCZENIE

PRZETŁUMACZYĆ NIEPRZETŁUMACZALNE?
KILKA UWAG
NA MARGINESIE WŁOSKIEGO PRZEKŁADU *LEGIONU*

Analiza włoskiego tłumaczenia Legionu, dokonanego w 1925 roku przez Vittorię Dambską, jest w artykule punktem wyjścia do rozważenia szerszej kwestii nieprzekładalności dzieł Wyspiańskiego. W pierwszej części tekstu zostaje dokonany przegląd najważniejszych problemów piętrzących się przed tłumaczem podejmującym próbę przekładu Legionu, które wynikają z implikowanych przez utwór kompetencji, jakie powinien posiadać odbiorca, aby zrozumieć dzieło. Chodzi tu o kwestie takie jak: tło historyczne utworu, odwołujące się do stosunkowo mało znanych, nawet w Polsce, wydarzeń historycznych; liczne nawiązania historyczne i kulturowe do dziejów ojczystych; konieczność znajomości poglądów Mickiewicza i Krasińskiego z jednej strony, a samego Wyspiańskiego na Romantyzm i rolę wieszczą z drugiej; wielowarstwowość czasoprzestrzenna utworu i jego intertekstualność, rytmizacja i muzyczność języka. Krótkie omówienie nieudanego, choć typowego w stylu dla czasów, w których powstało, przekładu Vittorii Dambskiej, stanowi pretekst do postawienia pytań o sposób istnienia utworu teatralnego i możliwe strategie jego tłumaczenia. Wskazuje się, że polemika wokół statusu tekstu dramatycznego znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w kłopotach, z jakimi boryka się praktyka przekładu dramatu, wyliczając szereg czynników, które na nią wpływają, natomiast są nieobecne w innych typach tłumaczenia literackiego. Na koniec próbuje się odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe i użyteczne mogłoby być zastosowanie w przypadku tłumaczeń dzieł Wyspiańskiego szeroko używanej w przekładzie teatralnym strategii adaptacji tekstu do kontekstu kultury docelowej.



1. Stanisław Wyspiański
Ragazza che spegne una candela, 1892
Olio su tela, 65 x 46
Museo Nazionale di Varsavia MP 1082

2. Stanisław Wyspiański
Vanitas, progetto di policromia, 1895
Pastello, carta, 60 x 40
Fondazione Raczyński presso il Museo Nazionale di Poznań

3. Stanisław Wyspiański
Fanciulla con viole, 1896
Pastello, carta incollata su cartone, 46,8 x 31,8
Museo Nazionale di Varsavia, n° inv. 127599

4. Stanisław Wyspiański
Ritratto di due fanciulle, 1895
Pastello, carta, 46,3 x 54,5
Museo Nazionale di Varsavia, n° inv. Rys. Pol. 11372



5



6



7



10



8

5. Władysław Podkowiński
Il furore dell'estasi, 1894
Olio su tela
Museo Nazionale di Cracovia

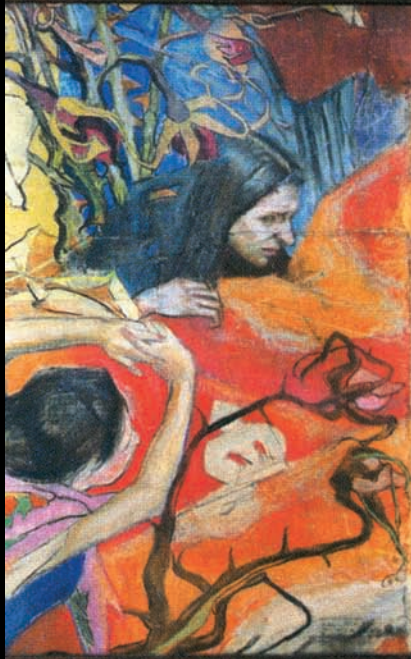
6. Stanisław Wyspiański
*Ritratto di Dagny
Przybyszewska*, 1899
Pastello, carbone,
carta scura,
27 x 40
Collezione
di Krzysztof Musiał
Deposito al Museo Nazionale
di Varsavia, n° Dep. 3930

7. Stanisław Wyspiański
*Maryna. Ritratto
di Maria Raczyńska*, 1902
Pastello, carta,
48,5 x 63,5
Museo Nazionale di Breslavia

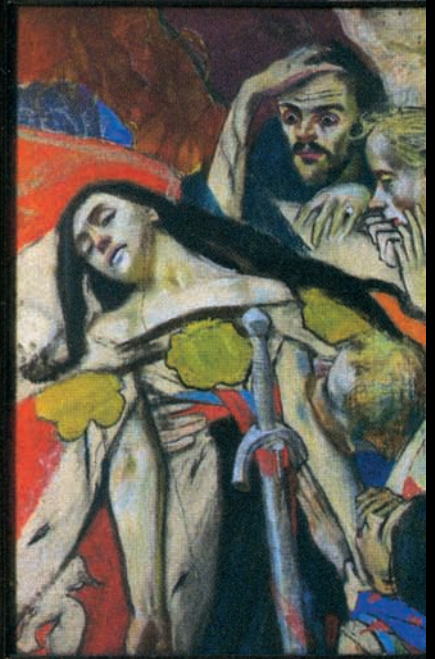
8. Stanisław Wyspiański
Ritratto della signora Solska,
1904
Pastello, carta, 64 x 48,
Museo Nazionale di Danzica,
MNG/SD/22/M
[foto Krzysztof Sadowski]

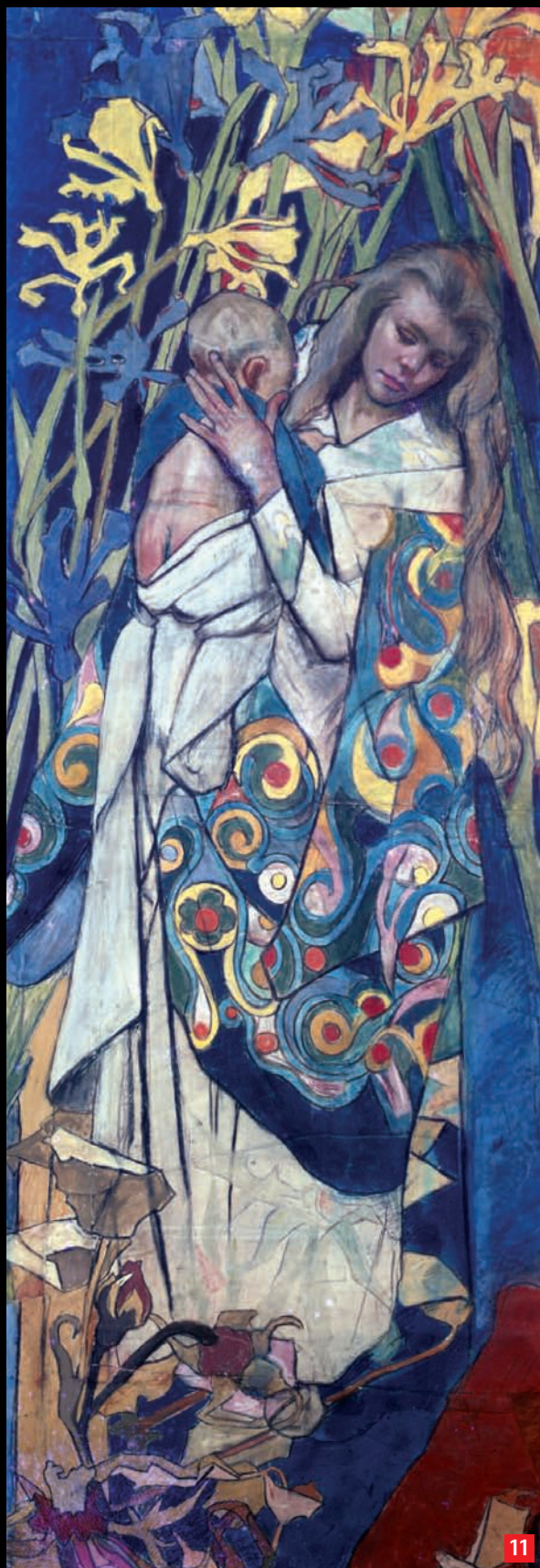
9. Stanisław Wyspiański
Polonia
Progetto di vetrata
per la cattedrale
di Leopoli, 1894
Pastello, carta,
320 x 193
Museo Nazionale di Cracovia,
MNK III r.a.10686

10. Jan Matejko
Polonia incatenata,
Polonia, 1863
Olio su tela
Museo Czartoryski
di Cracovia



9



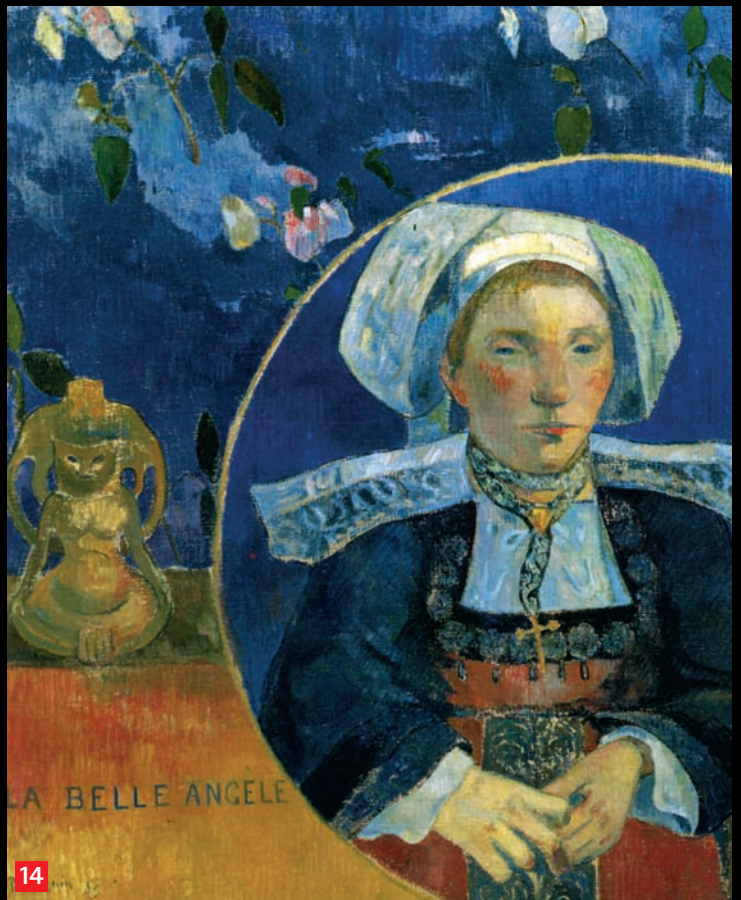


11



12

11. Stanisław Wyspiański
Caritas (Madonna con bambino), 1904
 Pastello, carta, 199 x 82,5
 Museo Nazionale di Varsavia, n° inv. 129294
12. Stanisław Wyspiański
Ritratto della moglie in corpetto
(Ritratto della moglie in costume cracoviano,
Ritratto della moglie), 1902
 Pastello, carta su cartone, 63 x 47,3
 Museo Nazionale di Varsavia,
 n° inv. 210851 (dalle raccolte del TZSP)
13. Vincent van Gogh
La Berceuse. Madame Augustine Roulin
che fa dondolare la culla, 1889
 Olio su tela, 92 x 73
 Museum of Fine Arts, Boston H 1671
14. Paul Gauguin
La Belle Angèle. Ritratto di M.me Satre, 1889
 Olio su tela, 92 x 73
 Musée d'Orsay, Parigi, 315
15. Stanisław Wyspiański
Maternità, Maternità con le Elene, 1905
 Pastello, carta, 58,8 x 91
 Museo Nazionale di Cracovia,
 MNK III-r.a.10898





17

16. Stanisław Wyspiański
Autoritratto con la moglie, 1904
Pastello, carta, 47,7 x 62,2
Museo Nazionale di Cracovia, III-r.a.10895

17. Stanisław Wyspiański, *Doppio ritratto di Eliza Parenska*, 1905
Pastello. Perduto.
Riproduzione: Z. Kępinski, *Wyspiański*, Varsavia, 1984

18. Stanisław Wyspiański, *Fanciulla con vaso*, 1902
Pastello, carta, 46,5 x 61
Collezione Raczyński, Museo Nazionale di Poznan





20



21



22



19

19. Paul Gauguin
Ritratto di Clovis Gauguin,
L'enfant endormi, 1884
 Olio su tela, 46 x 55,5
 Collezione Josefowitz, Svizzera
 Riproduzione:
Gauguin and the Pont-Aven School
 Cat. The Art Gallery of New South Wales

20. Paul Gauguin
Donna tra le onde, Ondine, 1889
 Olio su tela, 92 x 72
 The Cleveland Museum of Art, W 336

21. Paul Gauguin
Aux Roches noires,
 frontespizio,
Catalogo
della mostra al Café Volpini, 1889
 Silografia
 The National Gallery of Art,
 Washington, D.C. 1952 8.233

22. Stanislaw Wyspianski
Teti e Achille,
Teti emerge dalle onde
incontro al figlio, 1896
 Illustrazione per l'*Iliade* di Omero
 Matita, cartone, 34,6 x 37,6
 Museo Nazionale di Varsavia,
 n° inv. Rys. Pol. 4263 MNW