

CONFERENZE 135

L'ITALIANISMO MODERNO
NELL'EUROPA CENTRALE E ORIENTALE
(SECC. XIX-XXI).

Atti del convegno, Roma 10 giugno 2016

In collaborazione con l'Istituto Balassi Accademia d'Ungheria in Roma
e l'Istituto Storico Austriaco



INDICE

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 135

L'ITALIANISMO MODERNO
NELL'EUROPA CENTRALE
E ORIENTALE
(SECC. XIX-XXI)

Atti del convegno, Roma 10 giugno 2016

ROMA 2017



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

Pubblicazione finanziata dall'Accademia Polacca delle Scienze con supporto dell'Istituto Storico Austriaco

Progetto grafico:

ANNA WAWRZYŃIAK MAOLONI

Revisione testi:

SALVATORE GRECO (ITALIANO)

JESSICA TAYLOR-KUCIA (INGLESE)

Redazione tecnica:

BEATA BRÓZDA

Impaginazione e stampa:


EDO – JAKUB ŁOŚ

ISSN 0239-8605

ISBN 978-83-63305-35-2

I N D I C E



PREMESSA  7

PÉTER SÁRKÖZY

IL MITO DELL'ITALIA NELLA CULTURA UNGHERESE NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO  9

RENATE LUNZER

ITALIA – BELLA DA MORIRE. UNA PICCOLA TRENODIA MITTELEUROPEA  20

OLGA PŁASZCZEWSKA

IL PALINSESTO “NELLE VALLI D'ARCADIA”. L'ITALIA ALLO SPECCHIO DELLA POESIA EUROPEA DEL NOVECENTO  34

JUDIT PINTÉR

LA PATRIA SCELTA. L'IMPORTANZA DELL'ITALIA NELLA VITA E NELL'OPERA DEI REGISTI UNGHERESI ISTVÁN GAÁL, ZOLTÁN HUSZÁRIK E IMRE GYÖNGYÖSSY  50

TADEUSZ MICZKA

AFFASCINATI MA DISTANTI: LE TRACCE ITALIANE IN UN CINEMA “MALATO DI ‘POLONITÁ’”  62

ZSUZSANNA ORDASI

L'ITALIANITÀ NELL'ARCHITETTURA UNGHERESE TRA LE DUE GUERRE  76

ŁUKASZ JAN BEREZOWSKI

IL CREPUSCOLO DELL'AVANGUARDIA E L'IDEOLOGIA FASCISTA: IL PROGETTO DEL QUARTIERE JÓZEF PIŁSUDSKI DI VARSAVIA E L'ARCHITETTURA MUSSOLINIANA  89

WERONIKA BRYL-ROMAN

ITALIANISMS IN POLAND'S CONTEMPORARY ARCHITECTURAL LANDSCAPE

➔ 98

STEFAN SCHMIDL

"CONSTRUCTING A TRANSCENDENT LANDSCAPE, SYMPHONIC MUSIC AND THE IMAGINATION
OF ITALY"

➔ 111

PREMESSA

Il concetto di italianismo si riferisce tradizionalmente al periodo dal XV al XVII secolo, quando quasi tutta l'Europa seguiva i modelli culturali provenienti dall'Italia (nella letteratura, musica, moda, nei costumi, nelle arti plastiche e nell'architettura), e la lingua italiana era oltre le frontiere italiane una delle lingue straniere più diffuse nel continente. L'Italia, successivamente, non è stata più così di moda, ma la sua importanza non è mai del tutto passata. Gli studi raccolti in questo volume sono dedicati a fenomeni che possiamo definire "italianismo moderno"; essi si basano e prendono spunto dall'ammirazione e attrazione verso ciò che si associa all'Italia: la sua bellezza naturale, il mondo solare mediterraneo, i suoi monumenti, l'arte e il meraviglioso passato, le sue tradizioni e la cultura spirituale e materiale, i suoi successi nell'ambito della cultura di massa, il cinema e la canzone. I viaggi in Italia sono un capitolo importante nella formazione intellettuale di tutta la nostra regione d'Europa, dal XVI secolo e dal Grand Tours fino alla contemporaneità. Spesso si tratta addirittura del fascino esercitato dal mito più che della realtà. Questi fenomeni sono stati osservati con diversa intensità in vari paesi dell'Europa centrale e in diversi periodi dell'ultimo secolo.

Il volume che Vi proponiamo è il frutto di un convegno scientifico organizzato in comune da tre istituti romani: L'Accademia Polacca delle Scienze, l'Istituto Storico Austriaco e l'Accademia d'Ungheria. Il suo obiettivo era confrontare lo sguardo contemporaneo sull'italianismo in diversi ambiti

culturali della nostra parte d'Europa. Nel campo di osservazione si sono trovati, tra gli altri, tendenze e correnti di grande importanza come ad es. il futurismo o le malvolentieri ricordate fascinazioni fasciste nel periodo interbellico. D'altro canto, non si è dimenticato che nel periodo del così detto "socialismo reale" l'apertura all'Italia era vista in generale come apertura all'Occidente europeo e l'Italia stessa era considerata – almeno in Polonia – un paese meno ostile degli altri oltre la cortina di ferro.

Spero che questo volume sarà accolto positivamente dai sempre numerosi italoфиli dell'Europa centrale, e non solo.

Andreas Gottsmann, Antal Molnár, Piotr Salwa

IL MITO DELL'ITALIA NELLA CULTURA UNGHERESE NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

“Vorrei essere una pigna sul Pincio piuttosto che continuare insegnare in un liceo di Budapest come professore di ruolo” scrisse il filologo classico ungherese di fine secolo Jenő Péterfy al suo amico Ignác Goldzieher, famoso orientalista, nel 1898, prima che, sul treno che lo riportava dalla sua Roma verso il Liceo Scientifico „Reáltanoda” di Budapest (dove anch’io ho insegnato per ben nove anni), si suicidasse alla frontiera italo-austro-ungarica¹. Questo sentimento – se non addirittura il gesto macabro -, questo amore decadente, caratterizzano il comportamento di una intera generazione di scrittori e di artisti ungheresi moderni nei confronti dell’Italia a cavallo dei secoli XIX-XX.

Questa nostalgia esotica nei confronti del Bel Paese² non può essere spiegata con i dieci secoli di rapporti tra l’Italia e l’Ungheria, con la continua presenza di studenti ungheresi nelle più famose università italiane dal Duecento fino alla fine del Settecento, con la presenza massiccia degli umanisti italiani in Ungheria alla corte di Mattia Corvino prima e dei principi ungheresi di Transilvania poi come la regina Isabella

1] F. RIEDL, *Magyarok Rómában* (Ungheresi a Roma), Budapest, 1989; P. SÁRKÖZY, *Il mito dell’Italia nella cultura ungherese dell’Novecento*, in: id., *Letteratura ungherese – letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Sovera Roma 1997, p. 97.

2] A. DI FRANCESCO, *Nostalgie esotiche. L’Italia nella letteratura ungherese di fine secolo*, in: AA.VV., *Venezia, Italia, Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, a cura di Zs. KOVÁCS e P. SÁRKÖZY, Akadémiai, Budapest 1990, pp. 197-220.

Jagellionka, suo figlio Giovanni Sigismondo e poi István Báthory, futuro re di Polonia³.

I rapporti sentimentali di questi scrittori e artisti ungheresi di fine Ottocento e primo Novecento con l'Italia non possono essere inseriti in questa lunga tradizione e non sono spiegabili nemmeno con la folclorica “amicizia storica” italo-ungherese che dalla primavera dei popoli fino alla seconda guerra mondiale legava, e lega anche oggi, il popolo ungherese e quello polacco all'Italia (anche se gli italiani non sono troppo interessati a questo amore nei loro confronti).

Questi viaggiatori ungheresi che con grande entusiasmo frequentavano il Bel Paese non erano “italianisti”, né erano “professionisti”, il loro soggiorno non era per loro un'esperienza di studio o di una vacanza all'estero, ma una grande occasione per un incontro intimo con la vera cultura e con la vera bellezza dai tempi greco-romani fino al Rinascimento e al neoclassicismo canoviano. Significava la possibilità, per un breve periodo, di vivere una vita più libera in mezzo alle bellezze della natura, dell'arte e dei ricordi antichi.

Il soggiorno in Italia significava per loro la vera essenza umana e intellettuale, un momento di raffronto tra questa vita mitizzata e la loro esistenza nella grigia “routine” quotidiana sotto i cieli nuvolosi del loro paese nativo. Il loro atteggiamento intellettuale era simile alla nuova sensibilità degli intellettuali tedeschi e inglesi della seconda metà dell'Ottocento e della *fine de siècle* della generazione di Brahms, di Nietzsche, di Burckhardt, di Taine, di Meyer, Symonds, Renan, Ruskin, Thomas Mann e altri, tutti attratti dal “mito d'Italia”.

Loro non partirono per un viaggio di studio, non volevano “conoscere” l'Italia, – che già conoscevano benissimo dai loro studi medi e superiori, durante i quali avevano studiato la lingua, letteratura e storia greca e romana, – piuttosto volevano conoscere loro stessi, i loro desideri più intimi. Il treno li portava dall'Europa centro-orientale verso Fiume, Trieste, Venezia, non solo verso il mare, verso le bellezze naturali e artistiche dell'Italia, ma

3] Cfr.: *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, cura di M. HORÁNYI e di T. KLANICZAY, Akadémiai, Budapest 1967; inoltre i volumi della Fondazione Cini, l'Accademia dei Lincei e l'Accademia Ungherese delle Scienze sui rapporti storico-culturali, a cura di V. BRANCA, S. GRACIOTTI, C. VASOLI e T. KLANICZAY, B. KÖPECZI e P. SÁRKÖZY (*Italia e Ungheria nel Rinascimento*, Firenze, Olschki 1973; *Venezia, Italia, Ungheria all'epoca del Rinascimento*, Akadémiai, Budapest 1976; *Italia e Ungheria all'epoca dell'Umanesimo Corviniano*, Firenze 1994; *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, Firenze XXXX; *Italia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, Firenze 1979; *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, Budapest 1982; *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese tra il 1789 e il 1850*, Firenze 1985; *Venezia, Italia, Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, Budapest 1990; *Italia e Ungheria dagli anni Trenta agli Ottanta del Novecento*, Universitas, Budapest 1998).

anche sempre più in profondità- nel loro io. Di questo viaggio mistico e sentimentale di un'intera generazione del modernismo ungherese del primo Novecento a cui presero parte i migliori scrittori e artisti del primo Novecento ungherese come i poeti Endre Ady, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, i pittori Tivadar Csontváry Kosztka, Lajos Gulácsy, Vilmos Aba Novák, Pál Molnár C., il musicista Zoltán Farkas e molti studiosi come i filosofi Károly Kerényi, Lajos Fülep, e i saggisti Frigyes Riedl, Jenő Péterfy, Artúr Elek, György Király, Antal Szerb, László Cs. Szabó, József Szauder ho avuto modo di parlare in altri miei saggi e volumi⁴.

Il “viaggio” e la “presenza” degli ungheresi in Italia ha assunto nella storia varie forme a seconda dei diversi periodi storici. Tra i secoli XIII e XVII gli studenti ungheresi venivano in Italia per frequentare le più famose università italiane (Bologna, Padova, Ferrara). Alla formazione delle migliaia e migliaia di studenti ungheresi in Italia si deve il timbro tipicamente italiano della cultura ungherese del basso Medioevo e dell'Umanesimo. Nei secoli successivi anche i giovani religiosi cattolici frequentarono i famosi collegi della controriforma romana dei gesuiti (il Collegio Romano e il Collegio Germanico-Ungarico) e degli scolopi (Collegio Nazareno), e in questo modo tutta la gerarchia della Chiesa Cattolica Ungherese, compresi gli scrittori neolatini⁵ e i professori delle accademie, ebbero una formazione romana.

Dalla metà del Settecento fino alla fine del Risorgimento, dalla pace d'Aquisgrana a quella di Villafranca, anche alcune truppe ungheresi si stanziarono nelle città dell'Italia Settentrionale, nel Granducato di Toscana e nel Regno Lombardo-Veneto, allora appartenente all'Impero Asburgico. Tra gli ufficiali ungheresi c'erano anche alcuni scrittori i quali, alla maniera di Stendhal, vennero attratti dal fascino dell'Italia; tra questi il poeta petrarchista Sándor Kisfaludy (1789-1791), il grande pensatore del Risorgimento ungherese István Széchenyi (1814-1823) e il romanziere Miklós Jósika. Nell'Ottocento anche degli artisti ungheresi cominciarono ad andare in Italia per viaggi di studio e per lavorare, seguendo i loro professori e amici dell'Accademia delle Belle Arti di Vienna, radunati a Roma in Villa Massimo, nella scuola dei “nazareni”, per studiare le sculture antiche e le pitture dei grandi artisti del Rinascimento e del Barocco al fine di poter diventare veri artisti. Tra questi, uno dei primi fu lo scultore István Ferenczy, allievo del

4] P. SÁRKÖZY, *Letteratura ungherese – letteratura italiana*, op. cit.; “*La beata Ungheria*”, Lithos, Roma 2009, *Róma mindannyiunk közös hazája*, Romanika, Budapest 2010.

5] L. SZÖRÉNYI, *Arcades ambo. Relazioni letterarie italo-ungheresi e cultura neolatina*, Rubbettino, Soveria Manelli 1999; P. SÁRKÖZY, *Il ruolo dell'Italia nel Rinnovamento culturale ungherese. Dal classicismo arcadico al Romanticismo*, in: id., *Da 'I fiumi' di Ungaretti al 'Danubio' di Attila József*, Sovera, Roma 1994, pp. 15-96, 97-190.

Canova a Vienna, il quale in seguito lavorò nell'atelier del Thorvaldsen in via Margutta non lontano dallo studio del grande paesaggista ungherese Károly Markó senior, professore dell'Accademia d'arte di Firenze⁶. Dopo le guerre napoleoniche nella torre di Palazzo Venezia, che in seguito alla pace di Campoformio era divenuta ambasciata d'Austria, fu allestita la foresteria dei pittori e scultori dell'Impero asburgico: tedeschi, cechi, croati ecc. tra questi anche molti ungheresi come lo scultore Ferenczy e il pittore Ferenc Szoldatics fino a grandi artisti di fine secolo come Tivadar Csontváry Kosztka grande pittore del teatro di Taormina e Lajos Gulácsy, eterno nostalgico delle bellezze rinascimentali.

L'ospite ungherese più famoso di Roma e dell'Italia dell'Ottocento fu senz'altro il grande musicista Ferenc (Franz) Liszt, che visse e lavorò a Roma a più riprese. A Roma nacque anche il suo primo figlio. Girava per tutta l'Europa ma fino alla morte mantenne una casa ammobiliata nei pressi di Piazza di Spagna. (Durante le sue visite romane accettava volentieri gli inviti dei suoi amici e patroni ecclesiastici, a partire dal Santo Padre). In questo modo diversi monasteri e ville possono vantare l'onore della sua presenza, come Villa d'Este a Tivoli, dove una targa in marmo ricorda le sue opere composte in questo ambiente tra pini e fontane.

I viaggi "per turismo" degli ungheresi in Italia ripresero dopo le guerre risorgimentali (a cui parteciparono peraltro alcune migliaia di ungheresi della Legione Ungherese, e i volontari ungheresi dei Mille di Garibaldi, guidati dal generale István Türr, primo governatore della Sicilia e della città di Napoli, liberata da Giuseppe Garibaldi. Nei romanzi del grande narratore romantico ungherese Mór Jókai (lo Sienkiewicz ungherese) il narratore porta spesso i suoi personaggi in terra italiana, dove fioriscono i limoni del giovane Werther (*Eppur si muove, Diamanti neri*) mentre nel primo volume del romanzo *Quelli ch'amano una volta* (1877) possiamo seguire tutta la Settimana Santa vista dai personaggi ungheresi di una storia romantica – all'epoca della repubblica romana di Pellegrino Rossi – descritta da un grande scrittore calvinista⁷.

6] J. PÁL, *Il neoclassicismo ungherese tra il finto e il non finito*; J. EISLER, *Canova, Ferenczy, Kazinczy*, in: *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese nell'Ottocento dal Neoclassicismo alle Avanguardie*, (Atti del XI Convegno italo-ungherese promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Ungherese della Sapienza, Università di Roma, La Sapienza, 23-26 settembre 2009), a cura di B. ALFONZETTI e P. SÁRKÖZY, Casa Editrice La Sapienza, Roma, 2011, pp. 227-238, 247-262.

7] P. SÁRKÖZY, *L'eco del Risorgimento nella letteratura ungherese del secondo Ottocento*, in: *Il Risorgimento visto dagli altri*, a cura di G. FERRONI e D. MATILDES, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013.

Ma la vera “italomania” (espressione emblematica del poeta Mihály Babits, che in una lettera scritta all’amico poeta Gyula Juhász dopo il suo primo viaggio in Italia nel 1908 confessa di “essersi ammalato di italomania”⁸) era uno dei fenomeni tipici della prima generazione del modernismo ungherese, quella dei poeti e degli scrittori della rivista “Nyugat” (1908-1941), la “Voce” ungherese. Questi poeti e scrittori erano tutti innamorati dell’Italia e non appena avevano un momento libero, vi facevano una capatina, soprattutto nella vicina Venezia (dove arrivavano con la nave dal porto “ungherese” della città di Fiume), per continuare il loro viaggio a Firenze e poi a Roma, nella città eterna, dove a ragione potevano sentirsi a casa, dal momento che nel centro della bellissima basilica paleocristiana di Santo Stefano Rotondo, sul Monte Celio, sulla lapide sepolcrale del penitenziere János Lászai, poeta ungherese, da quattro secoli si poteva leggere il suo epitaffio ciceroniano, scritto nel 1523, che diceva come Roma fosse anche la patria comune di tutti i popoli cristiani dell’Europa, anche di quelli che vivono lungo il fiume Danubio: *Natum quem gelidum vides ad Istrum, / Romana tegier viator urna / Non mirabere si estimabis illud / Quod Roma est Patria omnium fuitque*⁹.

Per gli scrittori ungheresi „italomani” il viaggio in Italia significava la grande possibilità di compiere un “pellegrinaggio intellettuale e sentimentale”, vivere – anche se per poco tempo – non nell’Italia reale del primo Novecento, (quella sciovinista-interventista del primo anteguerra che si stava preparando a distruggere l’Austria e con essa anche il millenario Regno d’Ungheria), né nell’Italia fascista del primo dopoguerra, ma di vivere nel paese dei loro sogni, tra le bellezze naturali e artistiche, tra i ricordi del comune passato degli intellettuali europei che studiavano ancora la lingua e la storia greco-romana.

L’occasione di un breve viaggio in Italia durante le vacanze pasquali o estive rappresentava per loro una grande possibilità di fuggire dalla realtà della loro vita quotidiana e, nello stesso tempo, costituiva un raffronto con la realtà in cui vivevano nel loro Paese tormentato dalla storia. Di questo parla Mihály Babits nel suo sonetto *Italia*, scritto dopo il suo primo viaggio in Italia nel 1908:

8] “Amint látod, italomániában szenvedek és egyre Dantét idézem”, in: *Babits, Jubász Kosztolányi levelezése*, a cura di G. BELIA, Akadémiai, 1959, p.139. Cfr.: P. SÁRKÖZY, *La traduzione decadente della ‘Divina Commedia’ di Mihály Babits*, in: *Venezia, Italia, Ungheria tra decadentismo e avanguardia*. VI Convegno italo-ungherese (Budapest 1986), a cura di Z. KOVÁCS e P. SÁRKÖZY, Akadémiai, Budapest 1990.

9] P. SÁRKÖZY, “*Roma est patria omnium fuitque*” *Il sepolcro del canonico ungherese János Lászai nella chiesa di Santo Stefano Rotondo*, Szent István Társulat, Budapest 2001 (ed. bilingue).

Italia! M'avvincono le tue città dove nei vicoli
brulica una ricca gioia paesana,
Come le vene azzurre fervono quei vicoli:
pur se abbandonati son nobili e regali.

Mi attraggono i tuoi archi e i tuoi palazzi
del passato splendore: portici, colonne,
le piazze luminose che ci danno
le vertigini: e le scure
tortuose scale delle torri.

Ma non più azzurro è il tuo cielo né sono
le tu colline più verdi delle mie
patrie coline e del mio cielo
oltre Danubio, delle mie
lontani regoni iridescenti.

Né un cuore italiano può aver più tormento
di tanti ricordi nelle piazze vetuste,
sotto l'antico suo cielo, di me quando erro
per la tua terra, patria mia triste.

(Traduzione di Folco Tempesti)

Anche il grande poeta, precursore del modernismo ungherese, Endre
Ady fu incantato dal fascino di Roma. Ne dà testimonianza la sua poesia
Luna piena di una sera d'estate a Roma:

[...] Oh, Urbs, creatrice di oblio,
dell'inferno dell'io-vita,
mi libero animo e corpo
tu divino, protettore tetto,
Ecco, porto qui me stesso
difendi e coprimi adesso,
tu bella, tu savia e eterna.

[...]
Esalto la fervida Roma
che abbraccia ogni cosa
grande anche nella sua mollezza.

(Traduzione di Roberto Ruspanti)

La poesia *Bologna* di Dezsó Kosztolányi esprime con parole entusiaste in italiano la sensazione di felicità del poeta di poter vivere per poco in Italia:

Me ne andai da Roma di notte
 E scesi a Bologna
 C'era un calore afoso nell'albergo
 Fui preso da una smania insopportabile
 Di correre, vagare, sprofondarmi
 Nelle vite straniere

[...]

E la luce gridava dappertutto
 Gridava a me la luce nella via,
 Come un ricordo, come dal passato,
 La luce mi gridava di fermarmi,
 La luce mi gridava di sostare.
 La notte non riusciva a prendere sonno
 E c'era tanta luce, tanta gente,
 C'erano tanti giovani e ragazze,
 Come dei conoscenti sconosciuti.
 Pallidi e gravi studenti

Dalle folte chiome latine,

[...]

La vita scorreva come in un teatro.
 Allora mi sedetti in mezzo a loro
 Non come spettatore, come attore,
 Dissimulando a stento sul mio viso
 La maschera del viandante,
 Come se fossi vissuto sempre là,
 Tra i loro segreti, tra i loro ricordi.

E provai a imitare la parlata:

Caffè nero, signorina!

Vita, vita, caro gioco...

Acqua fresca con ghiaccio!

Gioco, gioco, cara vita..

E conversai: – *Mi dice?*

e replicai: – *Niente!*

E sospirai dentro di me

Al mio antico cuore: *Gioventù!*

Giovinezza, giovinezza,

Dov'è, dov'è signorina?
 Così dispersi tutti i miei averi,
 Tutto il denaro che tenevo in tasca,
 Così dispersi tutte le parole
 Che avevo nella bocca, nella mente,
 Rimasi là seduto fino all'alba,
 Scordai dov'ero nato."
Sotterrai chi ero stati
E finsi anch'io di vivere.

(Traduzione di Guglielmo Capacchi)

Il fascino della poesia in lingua originale è accentuato dai frammenti italiani inseriti nel testo ungherese, messi in rilievo con le parole in corsivo nella bella traduzione di Guglielmo Capacchi, che sfruttano anche la possibilità di una interpretazione “non propria” del periodo della parola “giovinezza”:

És mímeltem beszédük.
Caffé nero, signorina!
 Élet, élet, drága játék.
Acqua fresca con ghiaccio!
 Játék, játék drága élet,
 És beszélgettem: *Mi dice?*
 És legyintettem: *Niente!*
 És sóhajtottam magamban
 régi szívemhez: *gioventù!*
Giovinezza, giovinezza!

Dov'è, dov'è signorina? Questo sentimento, questo amore decadente, caratterizzarono l'atteggiamento intellettuale di un'intera generazione di artisti ungheresi, poeti, scrittori e pittori, come testimoniano le tele oniriche e di ispirazione italiana di Tivadar Csontváry Kosztka e di Lajos Gulácsy¹⁰, il quale vagava per le città della Toscana in vesti rinascimentali, e alla notizia dello scoppio della guerra tra l'Italia e l'Ungheria ebbe una crisi tanto forte che dovette essere ricoverato in un istituto psichiatrico a Venezia e poi portato a casa con la croce rossa internazionale, come prima vittima di una guerra fratricida.

10] J. TAKÁCS, *Csontváry e il culto del „Sol invictus”*, in: *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese dell'Ottocento*, op. cit., pp. 351-363.

Lungo è l'elenco degli scrittori e saggisti dell'italianismo ungherese di un secolo intero, fino ai nostri giorni, emersi grazie alla fondazione e alla storia centenaria dell'Accademia d'Ungheria in Roma, fondata prima a Villa Patrizi nel 1895 dal vescovo Vilmos Fraknői, segretario generale dell'Accademia d'Ungheria, poi inglobata nel Collegio Ungarico fondato nel Palazzo Falconieri nel 1928, in cui centinaia, anzi migliaia di artisti, scrittori e studiosi poterono vivere e lavorare per lunghi periodi. Qui vivevano i pittori e gli scultori della „Scuola Romana” ungherese (Vilmos Aba Novák, Pál Molnár C, Tibor Vilt e tanti altri) anche nel secondo dopoguerra (da Ignác Kokas a El Kazovszkij), grandi studiosi come Károly Kerényi, Lajos Fülep, György Lukács, Antal Szerb, László Cs. Szabó, József Szauder e un'intera generazione di poeti moderni ungheresi, come István Vas, autore del ciclo di poesie *Sacco di Roma (Római rablás, 1947)*, Gyöző Csorba, Kamil Kárpáti; molti di loro professori di lingua e letteratura ungherese come Zsuzsa Takács, Péter Dobai, Irén Kiss, Ferenc Parcz, Barbara Rózsássy¹¹.

Purtroppo le loro opere, le loro poesie, le loro novelle italiane e i bellissimi libri e diari su Roma, come il libro *Premio Roma* del 1963 di Miksa Fenyő primo redattore della rivista Nyugat, *Ami az Odysseiából kimaradt* (Quello che manca dall'Odissea), la *Musica di Roma* di László Szabó (1970), I saggi *Cipressi e obelischi* (1963) di József Szauder non sono leggibili in lingue straniere (“cristiane”), – tranne il romanzo di Antal Szerb, scritto nel 1937 dopo il suo ultimo viaggio in Italia prima dello scoppio della seconda guerra mondiale che, come disse Adorno, avrebbe distrutto la cultura europea, causando inoltre centinaia di milioni di morti, e tra le vittime dell'Olocausto ci fu anche lo stesso Antal Szerb, uno dei maggiori filologi dell'epoca, autore di una eccellente *Storia della Letteratura Universale*.

Il romanzo *Utas és boldvilág*, tradotto da Bruno Ventavoli e pubblicato dalla casa Editrice e/o di Roma nel 1989 col titolo *Il viaggiatore e il chiaro di luna*¹², comincia allo stesso modo di molti romanzi ungheresi degli anni Venti e Trenta: una giovane coppia della media borghesia di Budapest parte per il tradizionale viaggio di nozze in Italia. Ma il viaggio idilliaco si trasforma in una storia mistica e quasi poliziesca. Il giovane marito scende dal treno a Cortona per prendere un caffè, perde il treno e la moglie e si perde in un viaggio mistico e allucinato tra i paesaggi mitici umbri intorno a Gubbio, nei

11] P. SÁRKÖZY, *Requiem per l'Accademia d'Ungheria in Roma*, in: *Un istituto scientifico di Roma: L'Accademia d'Ungheria in Roma*, Periferia, Cosenza 1992; Id., “Benedico la Roma eterna”. *Il fascino di Roma sugli scrittori ungheresi*, in: id., *Fior tricolore. Carducci e altri saggi italo-ungheresi*, Casa Editrice La Sapienza, Roma 2016, pp. 165-177.

12] P. SÁRKÖZY, *Romanzo di viaggio tra misteri e nostalgie. Antal Szerb, Il viaggiatore e il chiaro di luna*, in: “Neohelicon”, vol. 23, n. 2/1996. Budapest-Leiden.

ricordi della sua infanzia e del segreto della morte di un suo amico di scuola, suicidatosi dopo una storia confusa e morbosa, con il coinvolgimento della sua bellissima sorella di cui anche lui da giovane era stato innamorato. L'incontro con la magia dell'Italia comincia con l'atmosfera mistica delle strette calli di Venezia, e con la bellezza dei mosaici opaco-verdastri della Basilica di San Vitale di Ravenna, che aveva visitato assieme ai fratelli Ulpius da studente di liceo. Questo incontro con i vecchi ricordi lo fa sentire in colpa per aver tradito i suoi sogni di giovinezza. Invece di cercare la bellezza e la vera vita, ha scelto la vita sicura ma noiosa di un impiegato di banca. Questi ricordi, suscitati dall'incontro con le bellezze dell'Italia, delle cose guardate nei libri illustrati da giovane con i suoi amici, spezzano l'equilibrio della vita borghese forzosamente costruita intorno a se stesso dal protagonista, e comincia un disperato vagabondare tra le irte montagne dell'Umbria, non tanto per ritrovare la bella Eva che vive in Italia, quanto piuttosto i segreti della vita e della morte. Il viaggio finisce naturalmente a Roma dove, secondo Károly Kerényi, amico intimo dello scrittore: "in questa città sensuale la morte e l'erotismo si mescolano". A Roma, dopo tante avventure ritrova anche la bella Eva, tanto amata nella sua infanzia, ma non poteva più ritrovare la loro giovinezza, che era perduta per sempre. Così dopo aver riconosciuto i suoi fallimenti (non solo il suo matrimonio rovinato, ma anche il suo disperato tentativo di seguire l'esempio del suo amico d'infanzia di suicidarsi con l'aiuto della sorella), accetta la vita e torna con suo padre a Budapest, perché "come i ratti tra le rovine romane, bisogna vivere [...] perché quando si vive, sempre può succedere qualcosa".

Il romanzo di Antal Szerb è un libro scritto con grande eleganza ed è di grande interesse intellettuale, dal momento che precede di cinquant'anni lo stile enigmatico dei romanzi del professor Umberto Eco. Il romanzo è pieno di segreti, di storie interessanti, sull'arte medievale e sulla storia antica, sul culto della morte degli etruschi, ma anche di misticismo e di avventure sensuali. Nello stesso tempo il viaggio del protagonista principale segue l'itinerario dell'*Italianische Reise* di Goethe ed è pieno di affermazioni tipiche dell'italomania: Quando Mihály sente pronunciare il nome di Siena sache "in quella città potrà trovare qualcosa che metterebbe a posto tutto nella sua vita", perché "Siena ti allarga il cuore in modo che si riempia di desiderio, dell'ebbrezza semplice e leggera della vita" e infatti, affacciandosi dal finestrino del treno vedendo il paesaggio toscano, pensava "Se questo paesaggio è reale, se questa bellezza esiste sul serio, allora tutto ciò che ho fatto finora è solo menzogna".

Si potrebbe ancora citare diversi brani capaci di far venire i brividi a tutti quelli che come noi amano l'Italia, che danno un fascino autentico a questo

bestseller scritto da un professore di letteratura che voleva divertirsi e dilettarsi di parlare di cose che amava (comprese la psicanalisi, la sensualità e gialli a tinte macabre) alla stessa maniera del suo lontano collega bolognese, autore del *Nome della rosa*.

In un altro suo scritto, il diario di viaggio in Italia intitolato *La terza torre* (1936), Antal Szerb descrive i suoi sentimenti contrastanti durante il viaggio nell'Italia fascista. Non si sentiva bene nella nuova "giovine" Italia delirante degli anni Trenta. Non riesce a ritrovare quella felicità, quella leggerezza di vivere che caratterizzava le stesse città visitate alcuni anni prima. Fino a quando a San Marino non si stacca dal suo gruppo di turisti e non va a visitare la "terza torre" sopra la città di fronte al paesaggio dell'*Infinito* leopardiano. Lì, in completa solitudine, sotto la terza torre, guardando il paesaggio sottostante, dimentica tutto: il caldo afoso, la gentaglia in camicia nera, perfino gli orrori della guerra imminente, e professa il più vero credo umanistico dei viaggiatori nostalgici dell'Italia: „Ormai non mi manca niente. Questa terza torre è mia. L'Italia è mia e non di Mussolini. Io stesso sono mio e appartengo solo a me stesso, e questo basta per vivere”.

Questo è il vero segreto dell'italomania di tutti grandi visitatori novecenteschi dell'Italia da Thomas Mann a Antal Szerb. E anche noi, attratti dalla nostra "italomania", andiamo tutti in Italia per trovare la nostra "terza torre", la gioventù perduta, il primo amore, il passato. Sappiamo che l'Italia è il Paese in cui si possono trovare tutte le cose importanti per poter vivere. Come scrisse Antal Szerb qualche anno prima della sua crudele morte: "Può accadere tutto in questa povera Europa, ma tu devi avere fiducia nella tua stella. Potrai sempre trovare la tua 'terza torre', e ciò ti basterà per poter vivere da vero uomo fino alla tua morte".

ITALIA – BELLA DA MORIRE. UNA PICCOLA TRENODIA MITTELEUROPEA

PREMESSA

PRIMO: PER IL TITOLO DEL MIO BREVE INTERVENTO APPROFITTO DI UN'IPERBOLE DI cui la mia lingua madre non dispone. In tedesco, le parole composte che contengono il lessema *morire* sono tutte connotate negativamente: si può dire *sterbenstraurig*, cioè triste da morire; *sterbenskrank*, cioè ammalato a morte; *sterbenslangweilig*, cioè noioso da morire – spero che il mio intervento non sarà “sterbenslangweilig”; ma non si dice *sterbensschön* o *schön zum Sterben*. Evviva dunque la diversità e – quanto al mio titolo – l'ambiguità delle lingue.

Secondo: Morti eccellenti mitteleuropei in Italia ce ne sono stati molti – basta passeggiare nel cimitero degli acattolici o dare un'occhiata nelle chiese di Roma. La trenodia che avevo inizialmente in testa si è man mano ridotta a una *trilogia* nord-mitteleuropea, perché già i primi due casi presi in considerazione – tedeschi – hanno chiesto molto spazio e presto mi sono resa conto di quanto impegnativo e quanto doloroso sarebbe stato parlare di un terzo caso, quello dell'austriaca Ingeborg Bachmann. La poetessa, tra le più grandi della seconda metà del Novecento, ha trovato a Roma una morte drammatica e, direi, quasi indicibile. Mi limiterò dunque a dedicarle poche parole non mie al termine del discorso.

Tutti e tre i personaggi di cui si parlerà furono viaggiatori, gente in esilio, se intendiamo il termine nel senso della metafora antropologica

che ha – dall’odissea omerica attraverso il *cor inquietum* di Sant’Agostino fino ai “nomadi” postmoderni di Deleuze/Guattari – improntato il pensiero sulla nostra esistenza come *status viatoris*. Il concetto polivalente di *esilio* – indifferente se si tratta di esilio volontario o involontario – implica quasi sempre “una specie di lite con il luogo da dove si viene” (Chambers 1996, 2), un trauma o un pericolo che rende questo luogo di partenza poco accogliente, malsicuro o addirittura inabitabile.

MORTE A VENEZIA – HEINRICH STIEGLITZ, IL POETA INETTO

Nell’autunno del 1839 si incontrarono su un piroscampo che faceva rotta per la Dalmazia due scrittori il cui destino sarebbe diventato Venezia: uno era il famoso Niccolò Tommaseo, rientrato da poco dall’esilio in Francia¹, l’altro era il tedesco Heinrich Stieglitz, famoso più per una clamorosa vicenda privata che per la sua pur ricca e riconosciuta produzione poetica di grande abilità formale. Può darsi che durante il viaggio Stieglitz abbia rivelato al compagno quel grandioso e assurdo avvenimento che aveva reso esule anche lui, esule dalla patria e, per dire così, dalla vita.

Heinrich Stieglitz, originario di Hannover, si guadagnò prestissimo una fama letteraria con i suoi *Gedichte zum Besten der Griechen*², che scaturivano dal dilagante entusiasmo per l’eroica lotta dei greci per la libertà. “Il bel giovane” (così Goethe su di lui) si laureò a Berlino e divenne amico di Hegel da cui aveva anche studiato filosofia. Sennonché, il fallimento finanziario del padre lo costrinse ad impiegarsi come custode della regia biblioteca di Berlino. Tale servizio divenne, per il giovane psichicamente labile che si sentiva chiamato a creare capolavori di poesia, un insopportabile tormento. Nel 1828 Stieglitz sposò Carlotta Willhöft, una donna di straordinarie doti interiori ed esteriori. Autodidatta, Carlotta si avvicinò al movimento letterario-ideologico della “Giovine Germania” e lasciò una corrispondenza interessante, diari e poesie notevoli. La donna, che credeva fermamente nella missione poetica del marito, il cui talento forse non superò mai la mediocrità, invano tentava di controbilanciare le gravi crisi depressive

1] R. CIAMPINI, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Sansoni, Firenze 1945, p. 290.

2] *Gedichte*, hrsg. zum Besten der Griechen von Heinrich Stieglitz und Ernst Grosse, Leipzig, J. G. Mittler, 1823.

La guerra d’indipendenza dei greci (1821-1832) sollevò ampie ondate di simpatia negli ambienti liberali di tutta Europa; molti illustri intellettuali, come Lord Byron e gli italiani Santorre di Santarosa e Giuseppe Rosaroll Scorza, partirono per unirsi ai rivoluzionari. In molti paesi europei nacquero associazioni filelleniche, tra gli scrittori “Philhellenen” tedeschi troviamo anche Adelbert von Chamisso.

del consorte che oscillava tra titanismo e apatia. Difficile – nonostante la ricchissima bibliografia sul caso – fare delle illazioni sui motivi che spinsero la bella Carlotta, appena ventottenne, ad un premeditato e – direi – perfetto suicidio, che scosse gli ambienti letterari della Germania e non solo³. Dopo accurati studi di anatomia, alla fine del 1834, in assenza del marito, Carlotta si lavò e vestì con cura, si mise a letto e si trafisse il cuore con un pugnale, trasse l'arma dalla ferita e la coprì con il suo corpo. La sua lettera d'addio conferma l'ipotesi – diffusa dal suo primo biografo Theodor Mundt⁴ e da molti altri – di un autosacrificio per amore, per galvanizzare le energie vitali e creative del marito attraverso un violento dolore. Scrisse:

Non potevi diventare più infelice, benamato, ma più felice nella vera infelicità! Nell'infelicità c'è sovente una grande benedizione ed essa scenderà su di te [...] Starai meglio, molto meglio adesso. Perché? Lo sento, senza trovarne le parole. Ci rincontreremo un giorno, più liberi, più sciolti. Ma tu, vivendo, troverai la strada per uscire fuori da qui e dovrai ancora girare lontano, lontano per il mondo [...]

Eternamente,
tua Carlotta⁵.

L'atroce tragedia, naturalmente, non poté accendere la fiamma del genio in chi, l'autentico genio, non era presente. Immunizzò tuttavia il labile carattere dell'uomo una volta smisuratamente ambizioso, nella chiara consapevolezza che aveva vissuto la cosa più grandiosa e crudele. Stigmatizzato com'era, il vedovo non rimase a Berlino; si abbandonò invece alla sua antica inquietudine di "Wanderer". Percorse la Mitteleuropa stendendo resoconti poetici dei suoi viaggi; oggi giorno a lungo a Praga e a Monaco, nonostante la dilagante epidemia di colera, anzi, la vicinanza della morte scatenò in lui

3] A parte alcune monografie tedesche su Charlotte Stieglitz esiste una sorprendente quantità di menzioni e saggi più o meno lunghi in giornali, riviste, annuari e storie della letteratura dell'800 e '900. Carlotta Stieglitz ispirò tanto uno scrittore rinomato come il protagonista dei "Jungdeutsche", Karl Gutzkow (il tema del romanzo *Wally, die Zweiflerin* è suggerito dal suicidio di Carlotta), quanto la letteratura di largo consumo (cfr., M. RING, *Die Frau des Dichters*, in: *Die Gartenlaube*, Jg. 1858). Cento anni dopo la morte nacque ancora un dramma su Carlotta: F. LÜTZKENDORF, *Opfergang*, 1934.

Fuori della Germania soprattutto i francesi si dimostrano impressionati da questa "merveilleuse manifestation de Gemüth" come si vede da S.-R. TAILLANDIER, *Drames et romans de la vie littéraire*, Paris 1870, pp. 89-173; E. SEILLIÈRE, *Une tragédie d'amour au temps du romantisme. Henri e Charlotte Stieglitz*, Paris 1909; M. BRION, *Les amantes*, Paris 1941, pp. 295-377: contributo sulla Stieglitz, che supera – quanto al numero di pagine – Diotima, Marianna Alcoforado, Friederike Brion e Louise Labé.

4] T. MUNDT, *Charlotte Stieglitz, ein Denkmal*, Veit&Comp., Berlin 1835.

5] H. STIEGLITZ, *Erinnerungen an Charlotte*, a cura di L. CURTZE, Elwert'sche Universitäts-Buchhandlung, Marburg 1863, p. 226-227 (trad. it. di R.L.).

momenti di dissipazione e intensa sensualità. Nel 1838 progettò un breve viaggio a Venezia, ma appena passata la Chiusa di Salurno, si sentì nei “giardini di Armida”⁶. Scattò in lui il vecchio meccanismo che conosciamo dai poeti e pittori del primo romanticismo fino a Ingeborg Bachmann: il tedesco che crede di aver finalmente trovato la sua patria vera, l’Italia, il suo *erstgeborenes Land*⁷, il suo paese primigenio:

[...] es war mir, als müsse ich als Kind hier aufgefunden und von unbekanntem Mächten nordwärts über die Alpen getragen sein und sei nun aufgebrochen, meine Heimath wiederzufinden⁸.

[...] mi sembrava che mi fossi trovato qui bambino per essere poi trasportato oltre le Alpi al nord da forze sconosciute, e che mi ritrovassi ora di nuovo qui, nella mia patria.

Lo Stieglitz si gettò con ardente passione nelle braccia dell’Italia, personificata, come mille volte prima e mille volte dopo, da una bella donna: si sentiva “raddoppiato” in lei e le promise nientemeno che l’unificazione di settentrione e meridione, come dimostrano queste righe prese dalla poesia *Der Südländswanderer*:

Umschlingen wird sich, rein erglüht,
In deinem Arm mir Nord und Süd,
[...]
Bis sich die hohe Alpenwand
Verwandelt zum Vermählungsband.

Tra le tue braccia, ardendo d’amore,
si stringeranno per me il Nord e il Sud,
[...]
Fino a che l’alta parete delle Alpi
Non si trasformi nel nastro nuziale.

Dopo aver girato molte città della Lombardia e del Veneto, e prese finalmente dimora a Venezia. Conosciamo anche il motivo della scelta: lo attirava il respiro della morte⁹:

6] H. STIEGLITZ, *Selbstbiographie*, hrsg. von L. CURTZE, Perthes, Gotha 1865, p. 317.

7] I. BACHMANN, „Das erstgeborene Land“, in: *dies.*, Sämtliche Gedichte, Piper, München 2004, p. 129.

8] H. STIEGLITZ, *Selbstbiographie*, op. cit., p. 317 (Trad. it. di R.L.).

9] Cfr. una poesia dello Stieglitz, datata “Venedig, den 29. Novbr.”, in: *Erinnerungen...*, op. cit., p.154: „Mir weckte nicht Verlust endlose Leere./ Ich darf vom Baume der Erinnerung pflücken; / So weil’ ich mit verklärten Janusblicken/ Auf diesem großen Katafalk am Meere.“ (Il corsivo è mio – R. L.)

“Qui, tra le placide lagune, sul grande catafalco [sic], ho trovato una profonda, seria, silenziosa, duratura pace”¹⁰.

Affascinato dall’onnipresenza del passato nella città lagunare, ideò un grande poema lirico *Venedigs Auf-und Niedergang/ Ascesa e declino di Venezia*. I preparativi per quest’opera lo portarono anche in Dalmazia¹¹, dove – e qui si chiude il cerchio – incontrò per puro caso il Tommaseo. I rapporti tra i due uomini solitari, dopo il loro rientro a Venezia¹², diventarono affettuosi.

Quando nel 1848 scoppiò dappertutto in Europa la grande primavera dei popoli, sembrò che anche per Stieglitz, tedesco a Venezia, si sarebbe realizzato il sogno di libertà che egli aveva coltivato – politicamente impreciso, ma pieno di autentico entusiasmo – fin dalle sue liriche giovanili. Convinto difensore dei diritti di Venezia contro l’Austria, Stieglitz fu tra i più coraggiosi sostenitori dei due capi della rivoluzione, l’amico Niccolò Tommaseo e Daniele Manin.

“Più italiano d’Italiani assai” lo Stieglitz si arruolò nella Guardia Civica che Manin aveva strappato al poco avveduto governatore austriaco Palffy, fu nella stessa compagnia del Tommaseo, “de’ primi e de’ più pronti a’ disagi e alle noie”¹³, e partecipò alla presa dell’Arsenale: aveva esplicitamente chiesto di essere impiegato “in un posto pericoloso”. Sperava inoltre di giovare alla causa di Venezia con un lungo pamphlet indirizzato al parlamento di Francoforte¹⁴ dal titolo *Germania, Austria, Italia* che pubblicò in edizione bilingue a Venezia. Dell’opuscolo mandò qualche centinaio di copie a Francoforte.

Man mano che lo svolgimento dell’insurrezione divenne più drammatico, Stieglitz divenne sempre più calmo. Tutta l’estate del 1848, durante il blocco marittimo, nuotava nelle lagune “accompagnato dal rimbombare dell’artiglieria della terraferma”¹⁵. In luglio, quando l’Assemblea veneziana decise di aggregarsi

10] Ivi, p. 155.

11] Un frutto di questo viaggio fu tra l’altro il volume *Istrien und Dalmatien-Briefe und Erinnerungen*, Cotta, Stuttgart und Tübingen 1845.

12] Tommaseo, figlio di madre croata, rimase, prima di stabilirsi a Venezia, per un periodo nella città natale, Sebenico, dove si aprì a un processo di “re-illirizzazione”; scrisse le *Iskrice* (1842) e raccolse (con l’appoggio di un guslaro) canti popolari serbo-croati che tradusse in italiano (cfr.: *Canti popolari illirici*, a cura di D. BULFARETTI, Libreria ed. milanese, Milano 1913). Tommaseo si inserisce così relativamente tardi – il che si capisce dal suo atteggiamento ambivalente nei confronti della sua discendenza „ibrida“ – nella storia della recezione della poesia popolare jugoslava che era iniziata con il famoso *Viaggio in Dalmazia* (1774) dell’Abate Fortis, in particolare con il capitolo *De’ canzoni de’ Morlacchi*.

13] N. TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849*, vol. I, a cura di P. PRUNAS, Le Monnier, Firenze 1931, p. 227.

14] Il Parlamento di Francoforte era l’assemblea costituente, che si riuniva nella Chiesa di San Paolo a Francoforte sul Meno dal 18 maggio 1848 al 31 maggio 1849, per dare una costituzione alla Confederazione germanica e creare uno stato unitario tedesco.

15] H. STIEGLITZ, *Selbstbiographie*, op. cit., p. 385.

al Piemonte, lo Stieglitz si ritirò dalla mischia e tornò al suo poema lirico¹⁶, condividendo ovviamente le convinzioni repubblicane dell'amico Tommaseo e la sua irriducibile antipatia per il re Carlo Alberto, l'*infidelis Allobrox*¹⁷.

Anche nel 1849 lo Stieglitz continua a comporre il grande canto veneziano: nonostante i continui bombardamenti degli Austriaci, la carestia e l'infuriare del colera, sperava "di essere protetto da una forza superiore"¹⁸. Tuttavia, la sua salute era logorata dagli stenti patiti nella città praticamente tagliata dai rifornimenti per terra e per mare. Fu la solidarietà con il popolo veneziano in lotta per la libertà che teneva lo S. nella città affamata e disastata? Fu il dovere autoimposto di terminare l'opera dedicata a Venezia? Fu la dialettica di morte incombente e d'intenso piacere della vita, già goduta anni fa nella Praga minacciata dal morbo? Sappiamo solo che questa volta vinse la morte. Ma sentiamo Tommaseo stesso sugli ultimi giorni dell'amico che erano anche gli ultimi giorni di Venezia indipendente:

E vedendo già sovrastante a Venezia da capo il giogo dell'Austria, se ne rammaricava in sé forse più che certi Italiani: se non che, quasi per toglierlo a quella vista, il morbo cholera due giorni innanzi il rientrare del nemico lo colse, ignaro me ed altri molti benevoli suoi, non confortato dalle parole del suo prete protestante, ma dal pensiero d'Iddio [...] e dall'immagine della moglie, il cui ritratto chiese nell'agonia, e al cui cadavere volle congiunto il suo, tenendo a ciò sempre serbata una somma¹⁹.

Anche l'elogio funebre che Tommaseo fece diffondere per la città, mette in rilievo lo straniero "più che italiano" e il mito di Carlotta che adombrava la sua esistenza:

Enrico Stieglitz – Annoverese – Che per dieci anni di soggiorno in Venezia l'amò come figlio – E ne difese contro l'Austria i diritti e ne scriveva la storia – [...] Ispirò un amore legittimo e tremendo a donna che per salvarlo morì – Credette alle nobili cose, le generose anime amò – Visse con parsimonia d'anacoreta monda d'avarizia – [...] Morì [...] addì 23 d'agosto – Quasi per non vedere sepolto l'ultimo vessillo italiano – N. Tommaseo – che l'ebbe visitatore coraggioso e pio nella carcere – Avviandosi al secondo esilio – Queste parole in nome di Venezia con lacrime gli consacra²⁰.

16] Cfr. *ibid.*

17] Cit. sec. R. CIAMPINI, *Vita...*, op. cit., p. 432.

18] H. STIEGLITZ, *Selbstbiographie*, op. cit., p. 386.

19] N. TOMMASEO, *Venezia...*, op. cit., p. 228.

20] Cit. sec. R. PRUNAS, commento, in: N. TOMMASEO, *Venezia...*, op. cit., p. 226. L'elogio funebre per Stieglitz fu stampato in foglio volante senza data dalla tipografia Rizzi di Venezia. Ne esistono copie nella Miscellanea Tommaseo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. R. CIAMPINI, *Vita...*, op. cit., p. 322, n. 1)

Mi resta da dire una sola cosa: l'infelice poeta tedesco, morto a soli 48 anni, che oggi sarebbe del tutto dimenticato, se il "caso Carlotta" non continuasse ad affascinare scrittori e ricercatori fino ai tempi recentissimi²¹, ha mantenuto la promessa pronunciata all'istante del primo, estasiato, incontro con l'Italia: nel suo lascito si trova una poderosa opera: *Venedigs Auf- und Niedergang. Lyrisches Epos in zwei Gesängen/Ascesa e declino di Venezia. Poema lirico in due canti*. Non mi risulta sia mai stato pubblicato.

MORTE A ROMA: L'ITINERARIO A ZIG ZAG DI GOETHE FILIUS

Alla fine del 1829 Carl Vogel, il medico personale di Johann Wolfgang Goethe, comunicò al "vate olimpico" l'aggravarsi della malattia del figlio August. Il quarantenne August era l'unico superstite dei cinque figli che Goethe aveva avuto da Christiane Vulpius ed era cresciuto all'ombra del padre. Forse questa sua poesiola, pubblicata anonima, illustra il suo stato d'animo alquanto precario:

Ich will nicht mehr am Gängelbände/
Wie sonst geleitet seyn./ Und lieber an des
Abgrunds Rande/ Von jeder Fessel mich befreien²².

Non voglio più essere tenuto al guinzaglio come da sempre, preferisco sull'orlo dell'abisso liberarmi da ogni catena.

August sembra esser stato, nonostante le sue molteplici doti, tra cui una felice vena narrativa, quello che Svevo avrebbe definito un *inetto*. "Figlio di professione", funzionario di corte a Weimar grazie al padre, sposato a una donna notoriamente infedele dalla quale nonostante tutto non voleva separarsi, era un alcolista cronico- vizio ereditato dalla madre Christiane che ne morì a cinquantun anni²³. Sia detto tra parentesi, anche il grande poeta stesso consumava regolarmente discrete quantità di vino. Nel marzo 1830 August si presentò da Johann Peter Eckermann, fedelissimo collaboratore del vecchio

21] Uno degli ultimi saggi sulla coppia Stieglitz risale al 2009: P. HARTMANN, *Die Rosskur der Charlotte Stieglitz*, in: id., *Zwischen Barrikade, Burgtheater und Beamtenpension*, Bielefeld, 2009, pp. 9-47.

22] Questa poesia di August v. Goethe risalente all'anno 1829 fu pubblicata in "Chaos", rivista redatta dalla moglie Ottilie von Pogwisch. Cfr. A. VON GOETHE, *Auf einer Reise nach Süden. Tagebuch 1830*, a cura di A. BEYER e G. RADECKE, Hanser, München 1999, p. 283.

23] Amalie von Schlabrendorff in una lettera a suo marito si rammaricò per la sorte della moglie di Goethe filius: "Questo ubriacarsi fa poco piacere a sua moglie: Mi pare che i vizi della madre si trasmettano più spesso ai figli che alle figlie." (*Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, a cura di W. BODE, vol. III: 1817-1832, Aufbau, Berlin 1999, p. 291. Trad. it. di R.L.).

Goethe, per annunciargli che loro due avrebbero fatto – per disposizione del padre – un viaggio in Italia. Goethe si era impegnato a sostenere tutte le spese del viaggio e aveva preso contatto in ogni città importante dell'Italia con letterati di sua conoscenza e diplomatici tedeschi. August accolse volentieri l'occasione del viaggio per sottrarsi al suo dramma esistenziale e per recuperare la salute psico-fisica nel paese dove, come aveva cantato il padre, “fioriscono i limoni e brillano tra le foglie cupe le arance d'oro”. Appena partito da Weimar, dopo un viaggio burrascoso in diligenza, dovette restare a letto per qualche giorno già a Francoforte, ma si rimise in piedi e i due compagni di viaggio arrivarono, dopo aver attraversato la Svizzera, felicemente a Milano dove fecero visita a Manzoni come Goethe gli aveva preannunciato²⁴; al contrario, l'incontro con il banchiere e commerciante Heinrich Mylius (originario di Francoforte) venne offuscato da una tragedia familiare. In ogni caso, August fu uno dei primi ospiti nella stupenda villa dei Mylius a Lovenjo di Menaggio – oggi Villa Vigoni e sede del Centro italo-tedesco per l'eccellenza europea. Ma August non si lasciò scappare neanche altre occasioni, più o meno impegnative, e si godette con vivo e vario interesse la città e i suoi dintorni. Studiò dettagliatamente e con sincera ammirazione l'organizzazione del famoso ospedale dei Fratelli della misericordia²⁵, ma osservò anche con grande soddisfazione estetica un balletto al teatro Canobiana:

Le gonnelline delle ballerine non coprivano le ginocchia e mentre rapidamente giravano e saltavano assumendo le più belle posizioni, si vedevano i bellissimi polpacci, cosce ecc. [...] Eckermann era raffreddato e rimase a casa²⁶.

Eckermann diffuse al Vate notizie troppo ottimistiche sullo stato della salute di August: “La mattina beve il caffè con me e durante la giornata non più vino di me”²⁷. August stesso rassicurava il padre continuamente della sua salute anche se in verità beveva vino da mattina a sera. Una volta, a Genova, in occasione di una colazione con amici inglesi alle nove di mattina in una giornata di luglio molto calda, August si meravigliò che gli inglesi bevessero caffè e tè mangiando salame e aggiunse nel diario:

“[...] io mi accontentai di un uovo alla coque, di una bistecca e di una bottiglia di vino di Borgogna, molto buono, visto il clima”²⁸.

24] “Visita al Sigr. Manzoni che ci accolse con grande gentilezza, direi con entusiasmo [...] Siamo rimasti per una mezza ora” riferisce August al padre (v. A. GOETHE, *Auf einer Reise nach Süden...*, op. cit., p. 31).

25] Ivi, pp. 43-44.

26] Ivi, p. 46.

27] Ivi, p. 253 (da una lettera di Eckermann a Goethe, Milano, 13 maggio 1830).

28] Ivi, p. 107.

August scrisse durante tutto il viaggio sia lettere (al padre, alla moglie, agli amici) che il diario, benché già all'inizio si fosse lamentato per il "martirio" di quest'ultimo e più tardi, a Napoli, affermò: "Rendo puntualmente conto di ogni giorno e della mia esistenza qui, ma talvolta mi secca scrivere, perché così uno perde tempo e non riesce a godersi la vita"²⁹. Colpisce soprattutto il fatto che le comunicazioni al padre siano ampie, vivaci, spiritose, caratterizzate da una genuina riconoscenza nei confronti nei suoi confronti, da una puntualità e abbondanza di dettagli quasi ossessiva, mentre le lettere alla moglie e all'amica Wilhelmine Gille sono più "rilassate" e sincere per quanto riguarda i suoi disturbi. È ovvio che Goethe junior non riusciva a liberarsi dal "guinzaglio" del senior nemmeno con la lontananza.

Da Milano August ed Eckermann andarono a Venezia; tornati via Mantova, Cremona e Lodi nella capitale lombarda proseguirono, come già accennato, per Genova. August ovviamente non aveva nessuna fretta di recarsi direttamente a Roma, desiderava invece visitare Napoli, perché dal mare, così scrisse al padre, si aspettava vantaggi per la sua salute. Il padre invece insisteva in ogni lettera perché non perdesse tempo girando e puntasse dritto su Roma, come se questa città fosse il toccasana per tutti i mali.

Alla fine di luglio Eckermann decise di continuare il viaggio per conto suo in direzione opposta, lasciando solo il povero August³⁰ e adducendo scuse di vario genere al vecchio Goethe³¹. Forse aveva perso ogni speranza che August smettesse di bere e lo abbandonò al suo destino temendo che morisse per strada, come ipotizza Roberto Zapperi senza mezzi termini³². Comunque sia, August scrisse pieno di apprensione all'amica Wilhelmine Gille:

"Eckermann parte domani ed io mi trovo da solo in un mondo straniero. Come sarà? Ma devo farcela, costi quel che costi, purché non costi la vita"³³.

29] A. GOETHE, *Auf einer Reise*, op. cit., p. 176.

30] Più tardi, da Roma (16 ottobre 1930) August si lamentò con l'amica Wilhelmine Gille: "Purtroppo non posso consegnare la lettera di Soret a Eckermann, visto che l'infedele mi ha abbandonato a Genova" (A. GOETHE, *Auf einer Reise nach Süden...*, op. cit., p. 227).

31] In una lettera a Goethe senior del 12 settembre 1830 da Ginevra Eckermann si scusa adducendo una malattia e soprattutto il suo desiderio di tornare in Germania per completare i suoi *Conversazioni con Goethe (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1836)*. Sta comunque il fatto che Eckermann arrivò a Weimar solo quattro (!) mesi dopo il congedo da August, cioè il 23 novembre 1830.

32] „Nasose accuratamente il vero motivo che lo aveva indotto a lasciare il figlio correre verso il suo destino senza potersi più giovare della sua assistenza [...] evidentemente Eckermann aveva paura di trovarsi da un momento all'altro in una situazione di grave imbarazzo" ipotizza Zapperi, *Morire a Roma: Goethe e il figlio August*, in: "Studi germanici", n.1, 2012, p. 271.

33] Vedi anche A. GOETHE, Lettera a Gille, Genova, 23 luglio 1830, in: Id., *Auf einer Reise...*, op. cit., p. 220.

Purtroppo a La Spezia la carrozza nella quale August viaggiava si ribaltò e l'incidente gli costò la frattura di una clavicola che lo costrinse a una lunga sosta in questa città: “

[...] non era facile da sopportare, tutto solo in un paese straniero, privato dell'uso del mio braccio, tutto avviluppato in trenta bracci di fasce, ci voleva pazienza. Ma tra poco ce l'avrò fatta, ancora 7 giorni e sarò libero [...]”³⁴.

Durante la convalescenza sembrò essersi finalmente convinto a proseguire per la meta del suo viaggio, quella Roma sulla quale il padre tanto insisteva. Voleva raggiungerla via Civitavecchia passando per Volterra e poi da Siena imboccare la Cassia per arrivare nella città eterna alla fine di settembre. Sennonché, invece di imbarcarsi per Civitavecchia, preferì fare un'escursione a Firenze, da dove scrisse al padre che era meglio non andare a Roma, perché la città in quella stagione sarebbe stata infestata dalla malaria. Ritornò a Livorno e s'imbarcò per Napoli salendo sul “Ferdinand”, uno dei primi battelli a vapore che arrancava faticosamente durante un forte temporale in direzione di Napoli. Goethe *filius* relazionò fedelmente al padre: “

Noi in buona salute stavamo allegri, mentre gli afflitti di mal di mare si torcevano nelle loro cabine. [...] Io mi feci portare un quartino pensando: se devi poi bere l'acqua di mare, che sia almeno misto con il vino”³⁵.

A Napoli rimase per più di un mese godendosi le bellezze naturali e le prelibatezze culinarie del golfo, visitando innumerevoli monumenti d'arte e girovagando, sempre pronto a darsi ai più matti piaceri, nei bellissimi dintorni: – Sorrento, Pompei, il Vesuvio, Amalfi, Procida, Ischia. Gli si può senz'altro invidiare le notti campane nelle quali, accompagnandosi con la chitarra, “cantava vecchie e nuove canzoni improvvisando”³⁶ e tentando di scrollarsi di dosso le antiche catene di Weimar: “Ordinai quindi 25 fiaschi di vino per quei lazzaroni. Un popolo così fatto lo si deve conoscere anche quando è ubriaco”³⁷. Il lettore di questo diario può difficilmente immaginarsi che una persona gravemente ammalata potesse divertirsi in una maniera così simpaticamente sfrenata affaticandosi oltremisura.

Finalmente, il 15 ottobre noleggiò una carrozza per Roma, dove fece il suo ingresso da Porta San Giovanni, spezzando la tradizione familiare che imponeva l'ingresso dalla Porta del Popolo (Johann Wolfgang e il

34] A. GOETHE, Lettera a Wilhelmine Gille, La Spezia, 9 agosto 1830, in: Id., *Auf einer Reise...*, op. cit., p. 222.

35] Ivi, p. 159.

36] A. GOETHE, *Auf einer Reise...*, op. cit., p. 181.

37] Ivi, p. 179.

nonno Johann Caspar Goethe da lì avevano per la prima volta messo piede sul suolo della città eterna). A un'amica scrisse pieno di presentimento riguardo al suo rientro a Weimar: "È il primo, ma probabilmente anche l'ultimo viaggio che faccio. Giorno più, giorno meno, non fa differenza"³⁸.

A Roma diversi amici e conoscenti del padre gli fecero da Cicerone, tra i quali anche August Kestner³⁹, ambasciatore del regno di Hannover presso la Santa Sede, ma soprattutto figlio della bella Charlotte Buff che cinquant'anni prima aveva dato a Goethe senior tanta materia dolente per il suo *Werther*. August sembrava contento del suo *Italienische Reise*: “

Il mio più fervido desiderio si è realizzato! Ho visto e goduto l'Italia, mi sono arricchito di conoscenze d'arte, di vita, di società e di natura... È la prima volta, nel mio 40° anno di vita, che mi sono sentito autonomo e ciò tra gente straniera [...]”⁴⁰L'ultima annotazione nel diario che August stendeva pazientemente per il padre porta la data del 21 ottobre, ma rimase interrotta, forse per un malore dello scrivente che pochi giorni dopo morì, precisamente il 27 ottobre. Il latore dell'infausta notizia a Weimar fu il cancelliere von Müller, ministro del duca. La prima reazione di Goethe furono, secondo il cancelliere, le parole: *non ignoravi me mortalem genuisse*. Stentiamo a crederci: tanto sublime equilibrio di fronte alla morte dell'unico figlio ci sembra inverosimile anche in un Vate olimpico. In una lettera a von Müller, August Kestner lasciò cadere quel riguardo che aveva usato nei confronti del padre afflitto e rivelò i risultati dell'autopsia: August Goethe era morto a “causa dello sconvolgimento del suo organismo completamente rovinato”⁴¹, con un fegato ingrossato tre volte più del normale (altrove si legge: cinque volte⁴²). Il protocollo dell'autopsia descrive anche un'altra complicazione tipica dell'alcolismo: un ematoma subdurale cronico, cioè una raccolta di sangue tra la dura madre e l'aracnoide, di solito conseguente al sanguinamento di vene a ponte⁴³. Nella risposta a Kestner von Müller si mostrò perfettamente informato dell'alcolismo di August, ereditato, come si riteneva, dalla madre. Se dell'alcolismo di August egli sapeva tutto, figuriamoci il padre stesso. Nonostante ciò, ci spingeremmo

38] Ivi, p. 226.

39] Kestner fu nel 1829 anche cofondatore dell'*Istituto di Corrispondenza Archeologica*, più tardi *Deutsches Archäologisches Institut*. 1838 divenne segretario generale e diresse l'Istituto. Dopo il suo ritiro dal servizio dello stato Hannoverano continuò a vivere a Roma fino alla morte avvenuta il 5 marzo 1853. Kestner è sepolto sul *Cimitero acattolico*.

40] A. GOETHE, *Auf einer Reise...*, op. cit., p.190.

41] Ivi, p. 269.

42] R. ZAPPERI, *Morire a Roma...*, op. cit., p. 274.

43] http://www.msdi-italia.it/altre/geriatria/sez_6/sez6_44j.html, 29-12-2016

troppo oltre se supponessimo, come ci suggerisce Roberto Zapperi⁴⁴, che Goethe avesse mandato il figlio a Roma, dopo che il medico personale Vogel gli aveva dichiarato che questi era giunto alla fase terminale della malattia. Il fegato ingrossato in quella proporzione, continua Zapperi imperterrito, è semplicemente palpabile da mano esperta ed è sintomo inequivocabile di cirrosi epatica mortale. Visto che August era ormai destinato dal suo vizio fatale a morire presto, meglio che morisse a Roma, il posto più adatto a una buona morte.

È vero, Goethe se ne era convinto durante il suo soggiorno di quarant'anni prima, quando aveva visto nella Piramide Cestia, con l'annesso cimitero riservato agli acattolici, il luogo ideale nel quale essere sepolto. Alla Piramide, come immagine poetica della morte, Goethe aveva dedicato vari accenni e due disegni nella *Italienische Reise*⁴⁵. Nella settimana delle *Elegie Romane* leggiamo inoltre:

Dulde mich, Jupiter, hier und Hermes führe mich später,
Cestius Denkmal vorbei, leise zum Orcus hinab.

Sopportami, Giove, qui, e tu, Ermete, conducimi dopo
al monumento di Cestio, piano laggiù nel regno dell'Orcus.

Nelle lettere del Vate agli amici dopo la morte di August si trovano molte testimonianze di questa convinzione, sempre con riferimento alla propria esperienza personale di una volta. Così scrisse a Carl Friedrich Zelter, il musicista:

Dopo pochi giorni egli [cioè August] imboccò la strada per riposare presso la Piramide Cestia, in quel luogo, al quale suo padre, prima della nascita del figlio, aspirava con poetico desiderio⁴⁶.

A Christian von Loder:

“Mio figlio, che attraversava l'Italia trovandosi già in condizioni precarie, sembrava comunque riprendersi... Tuttavia, come meta del suo percorso gli era destinata Roma, ed è per me una consolazione non da poco che abbia raggiunto quest'alta meta ... pur godendola per poco tempo...”⁴⁷.

44] R. ZAPPERI, *Morire a Roma...*, op. cit., pp. 274-275.

45] J.W. GOETHE, *Italienische Reise*, a cura di Ch. MICHEL e H-G. DEWITZ, Deutscher Klassiker Vlg., Frankfurt/Main 1991, pp. 144, 485, 556.

46] 23-2-1831, WA, R. ZAPPERI, op. cit., p. 275, nota n. 37.

47] Ivi, p. 174.

Ad August Kestner, Goethe chiese l'11 giugno 1830, accennando alla sua Settima Elegia Romana, a proposito della lastra tombale da dedicare al figlio:

“Abbia la gentilezza di rivelarmi il Suo pensiero su questa faccenda; è una cosa molto particolare che il figlio abbia imboccato la stessa strada che era nei desideri del padre, come testimonia quell'elegia”⁴⁸.

In ogni caso la lastra scolpita da niente meno che Bertel Thorvaldsen – in base alle istruzioni di Goethe – la dice lunga sul rapporto del Vate con il figlio infelice, morto anzitempo: non c'è nemmeno il suo nome di battesimo, domina la *patria potestas*. L'iscrizione dice:

GOETHE FILIUS PATRI ANTEVERTENS OBIIT ANNOR. XL MDCCCXXX

Concludendo, mi preme di dire che devo l'ispirazione a parlare di August ad una mia visita al bellissimo *Cimitero degli Acattolici*, in un mese di aprile pieno di cespugli fiammeggianti di rododendro, e al già citato articolo di Roberto Zapperi su *Studi Germanici*. In quest'articolo Zapperi non solo avanza l'ipotesi, prima menzionata, che il vecchio Goethe abbia “mandato” il figlio in quel luogo di desiderio e di memoria che per lui era Roma, ma azzarda anche una motivazione poco nobile: “Dopo questo consulto [del cons. aul. Dott. Vogel], Goethe decise, come si è visto, di organizzare il viaggio del figlio a Roma. Evidentemente la prospettiva che il figlio gli morisse in casa, come gli era già morta la moglie, sarebbe stata troppo dolorosa”⁴⁹.

Fosse come fosse, Zapperi aggiunge una suggestiva, ma altrettanto dubbiosa spiegazione per il lungo vagabondare di Goethe *filius* in Italia:

“August deve aver intuito oscuramente che il padre gli aveva fissato a Roma una sorta di appuntamento con la morte. È probabilmente questa la ragione che lo indusse a ritardare il più possibile il suo ingresso nella città eterna, scegliendo in Italia, di volta in volta, il curioso itinerario a zig zag che si è visto”⁵⁰.

Vorrei concludere il mio intervento ricordando la grande poetessa Ingeborg Bachmann, intellettuale di frontiera, austriaca di nascita e di formazione, romana d'adozione. Visse a lungo in vari luoghi, compresa Roma, dove si trasferì definitivamente nel 1965. L'Italia significava per la

48] Ivi, p. 233. Il riferimento è naturalmente quello alla 7a Elegia.

49] R. ZAPPERI, *Morire a Roma: Goethe e il figlio August*, in: “Studi Germanici”, n. 1, 2012, p. 274.

50] R. ZAPPERI, *Morire...*, op. cit. 276.

Bachmann esilio e patria insieme, ma spiegarlo sarebbe lungo e complicato⁵¹. Dotata di brillante intelligenza, di profonda emotività e ferrea volontà spingeva la sua indagine esistenziale di donna e di scrittrice sempre ai limiti estremi. Dal 1965 in poi, la Bachmann, la “più fotografata” scrittrice dell’epoca, visse piuttosto ritirata lavorando intensamente a un ciclo di romanzi concepito sotto il nome *Todesarten (Modi di morire)* di cui fu pubblicato solo il primo volume, *Malina* (1971). Della seconda (*Il caso Franza*) e della terza parte (*Requiem per Fanny Goldmann*) rimasero solo frammenti. La dura battaglia contro la sua avanzata dipendenza dall’alcol e da farmaci pesanti sfociò in una tragedia atroce, indescrivibile. Morì nell’ottobre 1973 in seguito alle ustioni riportate in un incendio divampato nottetempo nella sua casa di via Giulia. In una notissima poesia della raccolta *Divano occidentale orientale* Goethe parla di una farfalla che si brucia per passione di luce. Vorrei citare per Inge Bachmann alcuni versi presi da questa poesia:

Selige Sehnsucht
 Sagt es niemand, nur den Weisen,
 Weil die Menge gleich verhöhnet,
 Das Lebend‘ge will ich preisen,
 Das nach Flammentod sich sehnet
 [...]
 Keine Ferne macht dich schwierig,
 Kommst geflogen und gebannt,
 Und zuletzt, des Lichts begierig,
 Bist du Schmetterling verbrannt,
 Und so lang du das nicht hast,
 Dieses: Stirb und Werde!
 Bist du nur ein trüber Gast
 Auf der dunklen Erde.

51] Sui soggiorni romani della Bachmann riferisce I. FUßL, A. LARCATI, *Das Rom der Ingeborg Bachmann*, A-B-Fischer, Berlin 2015.

IL PALINSESTO “NELLE VALLI D’ARCADIA”. L’ITALIA ALLO SPECCHIO DELLA POESIA EUROPEA DEL NOVECENTO

ET IN ARCADIA EGO OVVERO L’ITALIANISMO E I MISCREDENTI

ALCUNI ANNI DOPO LA PRIMA EDIZIONE DEL SUO VIAGGIO IN ITALIA (1957), Guido Piovene nel *Postscriptum* alle *Conclusioni* del reportage dichiara che il viandante moderno dovrebbe “liberarsi del tutto di quell’idea idilliaca dell’Italia, che coltivano ancora molti viaggiatori stranieri”¹, per capire il paese nella sua veste moderna. In sintonia con Piovene si esprime Elena Croce, dimostrando come l’immagine di un’Italia “depositaria d’un grande passato, di preziose vestigia, e [...] meta di un pellegrinaggio che rappresenta una fondamentale istituzione della cultura romantica europea” sia un concetto profondamente romantico e per questo motivo falsato, perché basato su elementi della civiltà internazionale (come l’idea “della classicità” formata nell’umanesimo e nel rinascimento)². Secondo Croce, quest’immagine si è col tempo ridotta al “solito cliché italiano (film italiano, macchina italiana, romanzo italiano) seducente e infido, brillantemente improvvisato ma poco serio”³. Sorprendentemente, nella stessa epoca solo alcuni osservatori stranieri arrivano a conclusioni simili. Fra i mitteleuropei, per esempio, Tadeusz Różewicz, in *Una morte fra*

1] G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*. Baldini & Castoldi, Milano 2005, p. 872.

2] Cfr. E. CROCE, *Cosa significa oggi essere italiano*, “Tempo Presente”, n. 12, 1962, pp. 871-872.

3] Cfr. *Ibidem*, p. 876.

vecchie decorazioni (1970)⁴ e forse Sławomir Mrożek nella satirica *Moniza Clavier*⁵ tentano di smitizzare la visione tradizionale del Bel Paese⁶, trasmessa nella coscienza comune europea dai viaggiatori del Sette e Ottocento⁷ e trasformatasi, secondo molti, in un'arena della "lotta per il denaro e per il successo"⁸. Croce, cercando di definire l'italianità dall'interno, ha scoperto un particolare che sembra essere sfuggito a Piovene. Ha suggerito di trattare la cultura italiana non in termini di un'eredità collettiva, ma di percepirla come "un fatto individuale" piuttosto che "sociale"⁹, senza negare il senso dell'antichità in quanto elemento distintivo dell'italianità di per sé diffidente verso "la modernità"¹⁰.

Consona alle idee dei due autori italiani sembra la voce di Różewicz, che nel suo *Et in Arcadia ego* (1961) usa lo schema del viaggio in Italia per de-costruire o mettere in discussione il mito dell'Italia idilliaca della letteratura e dell'arte, sopraffatto dal progresso industriale e dal consumo¹¹. La sua visione lirica si snoda in una serie di flash su elementi della cultura e della natura italiana corrispondenti al *cliché* ancora virgiliano¹² e su particolari del paesaggio contemporaneo del Paese (quello napoletano con immondizia, senzatetto e folla di gente in movimento¹³, quello veneziano, con la *féerie* di neon¹⁴, quello di Roma calpestata dai turisti¹⁵). Il 'confinamento' dell'io in una pensione di terza categoria rinforza l'effetto di inadeguatezza sia di chi viaggia, sia dello spazio percorso, al topos consolatorio della attualità incerta. Curiosamente, il motivo dell'Arcadia come un 'altrove' da cui ci

-
- 4] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *Una morte fra vecchie decorazioni*, a cura di S. DE FANTI, Forum, Udine 2011. Vedi anche J. UGNIIEWSKA, *Decostruzione del mito dell'Italia nei viaggi novecenteschi*, in: *Italianistica ieri e oggi: trentesimo anniversario del Dipartimento di Italianistica all'Università di Varsavia*, a cura di H. SERKOWSKA, trad. it. L. SANTINI, Warszawa 2012, pp. 122-123.
- 5] Cfr. S. MROŻEK, *Moniza Clavier. Una storia d'amore*, trad. it. P. MARCHESANI, Libri Scheiwiller, Milano 1993.
- 6] Cfr. J. JARZĘBSKI, *Le voyage italien dans la littérature polonaise après octobre 1956: Zbigniew Herbert, Stanisław Dygat, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz*, "Recherches & Travaux", n. 89, 2016, pp. 29-41.
- 7] Cfr. E. CROCE, *Cosa significa...*, op. cit., p. 871.
- 8] G. PIOVENE, *Viaggio in...*, op. cit., p. 872.
- 9] Cfr. E. CROCE, op. cit., p. 873.
- 10] Cfr. *Ibidem*, p. 877.
- 11] Cfr. R. PRZYBYLSKI, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, pp. 142-143; K. WYKA, *Różewicz parokrotnie*, a cura di M. WYKA, Warszawa 1977, p. 34. Vedi anche: A. KRYCZYŃSKA, *Maski i karnawał u Goethego i Różewicza*, "Dialog", n. 3, 2000, pp. 99-105; T. ŻUKOWSKI, *Mit Włoch jako punkt wyjścia krytyki kultury w twórczości Tadeusza Różewicza*, "Polonistyka" n. 5 (58), 2005 pp. 33-38.
- 12] Cfr. R. PRZYBYLSKI, *Et in Arcadia ego*, pp. 127-133.
- 13] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *Et in Arcadia ego*, in: *id., Poezje*, vol. 2, Kraków 1988, pp. 62-64.
- 14] Cfr. *Ibidem*, p. 82.
- 15] Cfr. *Ibidem*, p. 75.

si allontana e a cui si giunge è presente anche nella poesia italiana. In un testo di Maria Luisa Spaziani del 1970¹⁶ la caratteristica della romana Via del Babuino come luogo esotico anche se ben noto alla protagonista lirica, propone una riscoperta di ‘loci’ apparentemente familiari come se fossero misteriosi e impregnati non solo di vissuti personali, ma anche di storia recente e antica¹⁷. Nei versi della Spaziani si riflette l’interesse per la cultura e per i costumi italiani che è proprio non solo degli osservatori esterni, ma anche di chi fa parte dell’universo italiano in cui vive immerso¹⁸. È caratteristico il riferimento al rito della chiesa greca ortodossa come voce del passato identificato immediatamente con il concetto di felicità, suggerito dal richiamo alle “valli d’Arcadia”¹⁹. In questo caso la poesia italiana sposta il luogo mitico del benessere umano verso la realtà greca, mentre quella mitteleuropea lo immedesima con l’Italia stessa per sminuire il suo valore.

Nonostante il dubbio gravante sugli elementi fondatori dell’italianismo europeo (quali la bellezza dell’arte e della natura), è caratteristico il modo in cui sia Piovene, sia Croce – nella loro ottica politica – non svalutano l’esistenza di una ‘dimensione letteraria’ dell’Italia che si traduce nel conubio fra il reale e l’intertestuale, attraverso il quale anche un italiano la percepisce come un fatto ‘geopoetico’ per eccellenza. Geopoetico, perché l’Italia non è solamente un oggetto passivo di esplorazione mentale e fisica come territorio geografico e come repertorio di motivi, ma costituisce una fonte di ispirazione e un oggetto di rielaborazione letteraria²⁰ fondanti per la cultura letteraria non soltanto dell’Europa, incluse le sue ‘terre di confine centro-orientali’, la parte europea della Russia nel ’900, e dell’America del Nord, ma dell’Italia stessa, che si mira e rimira nello specchio della produzione artistica propria e altrui.

IL FATTORE ODEPORICO E LA METAFORA DEL LUOGO

Notevole appare la presenza dell’Italia nella cosiddetta poesia dei “luoghi psichici o luoghi dell’anima”²¹, dove essa funge da territorio mitico, sotto-

16] Cfr. M. L. SPAZIANI, *Via del Babuino*, in: *Poesia italiana. Il Novecento*, a cura di P. GELLI, G. LABORIO, Garzanti, Milano 1980, vol. 2, p. 969.

17] Cfr. Ibidem, p. 969.

18] Diversamente da Piovene, cfr. G. PIOVENE, *Viaggio in...*, op. cit., p. 655.

19] M. L. SPAZIANI, *Via del Babuino...*, op. cit., p. 969.

20] Cfr. E. RYBICKA, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, pp. 10-11.

21] Cfr. A. MOSCÉ, *Luoghi del Novecento. Studi critici su autori italiani. C. Pavese, P. Volponi, T. Guerra, A. Bevilacqua, I. Piersanti*, Marsilio, Venezia 2004, p. 10.

posto ad una trasformazione artistica, e da sfondo su cui vengono proiettati contenuti emotivi e intellettuali. In tale contesto sembra utile confrontare i modi con cui il 'motivo italiano' viene interpretato da autori mitteleuropei (innanzitutto polacchi), per riflettere sulle convergenze e diversità nel loro italianismo, concepito come effetto della fascinazione o dell'interesse per la cultura italiana. In tale contesto vale dunque la pena esaminare alcune sue interpretazioni nell'opera di poeti nati fra il 1894 e il 1924 (con l'eccezione dell'ungherese Babits, nato nel 1883) per riflettere su forme e modalità di questo particolare principio geopoetico in cui si uniscono pensieri, stili e qualità apparentemente lontani e contrastanti.

Gli inizi della riflessione sull'Italia nella poesia del Novecento sono legati alla tradizione del viaggio in Italia²² e molto spesso vanno letti *sub specie* di 'itinerari' traslati in poesia, in cui si osserva però una crescente tendenza a dare un significato simbolico alle realtà geografiche concrete, a cominciare da testi in cui il nome 'Italia' funge da titolo o ne fa parte. In questi casi l'evocazione dell'Italia rinvia sovente ad altre realtà e quel territorio chiamato con il suo nome è, di fatto, un luogo diverso, solo apparentemente simile a quello originale. Si costruisce così un'illusione dell'Italia per svelare i misteri di un altro mondo, talvolta persino antitetico ad essa²³.

Tuttavia nella prima moderna raccolta poetica sull'Italia nel Novecento polacco, cioè nel ciclo *Italia* (1901) di Maria Konopnicka²⁴, si tratta ancora di una 'visione' di stampo ottocentesco, dove Italia significa arte, bellezza, sentimento. Attraverso la raccolta di Konopnicka il mito italiano penetra nella cultura della Polonia nella sua versione somigliante a quella del Parnaso francese²⁵. Negli anni Venti lo stesso richiamo al paesaggio italiano, coscientemente modellato secondo la tradizione ottocentesca, è presente ne *Il Colosseo* di Antoni Słonimski (1895-1976)²⁶: il 'tu' lirico è una

22] Cfr. A. BRILLI, *Viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006; D. MAURER, A. E. MAURER, *Guida letteraria dell'Italia* (1993), A. Vallardi, Milano 2003; M.-M. MARTINET, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, Paris 1996.

23] Ad esempio, nella poesia russa: *In Italia (В Италию)*, 1985) di Josif Brodskij, cfr. *Бродский, И., и другие, Венецианские тетради/ Brodsky, J., and others, Quaderni veneziani, сост. Марголиц, Е., Москва, ОГИ* 2002, p. 173.

24] Cfr. B. BILIŃSKI, *Maria Konopnicka e le sue liriche "Italia"*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963; O. PŁASZCZEWSKA, *John Ruskin's Venice Seen by a Pole. Maria Konopnicka's "Impressions from Travels" (1884) and "Italia" (1901)*, in: *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, a cura di K. HANLEY, E. SDEGNO, Libreria Editrice Cafoscarina (Le Bricole), Venezia 2010, pp. 323-340.

25] Cfr. R. PRZYBYLSKI, *Et in Arcadia...*, op. cit., pp. 135-136.

26] Cfr. A. SŁONIMSKI, *Il Colosseo*, in: *Antologia della poesia polacca contemporanea. Versioni metriche dall'originale polacco*, a cura di G. CAU, O. SKARBEK-TŁUCHOWSKI, pref. P. E. PAVOLINI; intr. e note O. SKARBEK-TŁUCHOWSKI, Università degli Studi di Bologna, Bologna 1979, p. 225.

“inglesina” che pare una turista che compie il suo “viaggio per letture”²⁷ sulle orme di Byron e dei romantici ammiratori delle rovine antiche. In questo testo lo spazio stereotipato insieme alle figure che completano l’immagine volutamente teatrale diventa palcoscenico di un incontro apparentemente amoroso la cui irrealtà corrisponde all’ artificiale italianità del luogo. Il Colosseo si trasforma così in un luogo dove si fondono la finzione (di gesti, comportamenti e affetti) e la realtà (storia e geografia viste in chiave letteraria). Il componimento di Słonimski non è intertestuale nel vero senso della parola, perché non dialoga con testi concreti, ma incarna una specie di interculturalità, visto che il suo significato si fonda su riferimenti generici allo stereotipo italiano per molto tempo vigente in letteratura.

Ancora più vicino al modello odeporico, perché legato alle esperienze personali dell’autore²⁸, sembra il richiamo all’Italia nella poesia di Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), in particolare nella raccolta *Canzoniere italiano* (*Śpiewnik włoski*, 1978)²⁹. In questo volumetto il lettore trova non soltanto passaggi con vari riferimenti al patrimonio culturale italiano (per esempio, allusioni ai poemi sinfonici di Ottorino Respighi del 1917 e del 1924³⁰), ma innanzitutto accenni espliciti ai luoghi d’interesse, quelli del turista comune (come Venezia con Piazza San Marco; la fontana di Trevi, il Pantheon, il cimitero acattolico a Roma; Taormina in Sicilia³¹) e quelli che hanno un significato particolare per l’io lirico della raccolta, spesso identificabile con l’autore, come la “tavola calda in via Frattina”³². L’Italia lirica di Iwaszkiewicz è un paese particolare perché quasi privo di presenza umana. La popolano sia i morti, appartenenti appunto al passato e al presente non-italiano del poeta, sia tipi strambi come la signora romana, proprietaria di trentasei cappelli³³, ma soprattutto i cani a cui viene dedicata un’attenzione insolita: essi, forniti di capacità emotive e cognitive proprie dell’uomo, diventano protagonisti degli episodi lirici, come la cagnetta sanguinante di Taormina che incarna la musa³⁴ e il barboncino bianco di

27] Cfr. E. RYBICKA, *Geopoetyka...*, op. cit., pp. 222-236.

28] Raccontate nei diari: *Viaggi in Italia (Podróże do Włoch, 1977)* e *Libro sulla Sicilia (Książka o Sycylii, 1956)* di J. IWASZKIEWICZ.

29] Cfr. O. PŁASZCZEWSKA, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, p. 533.

30] Cfr. T. CHYLIŃSKA, S. HARASCHIN, B. SCHAEFFER, *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1991, pp. 790-792; J. SKARBOWSKI, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, “Poezja” n. 4, 1978.

31] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, *Śpiewnik włoski*, Czytelnik, Warszawa 1978, pp. 12, 85, 48, 50, 42.

32] Cfr. *Ibidem*, p. 36.

33] Cfr. *Ibidem*, p. 35.

34] Cfr. *Ibidem*, p. 44.

sant'Agostino nell'affresco di Gozzoli³⁵, o addirittura fanno le veci dell'io lirico, come il cane dipinto da Sano di Pietro che interpreta a modo suo la nascita di Cristo³⁶. Tuttavia nella raccolta di Iwaszkiewicz i luoghi-simbolo e gli incontri con i personaggi che li popolano non costituiscono l'oggetto principale d'interesse: diventano invece pretesto per una riflessione su un 'altrove' che viene situato – nel più semplice dei casi – nei luoghi di cui l'io soffre la nostalgia oppure al di là dei limiti di tempo e spazio; vale a dire nei tempi della gioventù del poeta (e quindi in ambienti irrecuperabili come l'Ucraina del primo dopoguerra, ancora mitteleuropea) o nella dimensione di morte, in cui la riflessione lirica sul panorama italiano conduce a rivivere l'esperienza di lutto che si espande dalle persone agli animali e a eventi irripetibili. Paradossalmente, l'Italia apparentemente solare di Iwaszkiewicz diventa un territorio di malinconia, uno sfondo su cui si riflette il pessimismo delle considerazioni iwaszkiewiczane sull'uomo e sul destino del mondo. Nonostante l'obiettivo dell'evocazione di un paesaggio non sia la sua visualizzazione, nei versi di Iwaszkiewicz l'Italia riceve un aspetto pittorico e incantevole.

Spesso l'attenzione dell'io si dirige verso componenti del paesaggio italiano mai riconosciute prima, volutamente insignificanti per la coscienza collettiva degli europei³⁷. La poesia svela che quello che non ha valore per la comunità in vari modi può risultare rilevante per l'individuo, come lo è un'anonima trattoria romana nei versi di Iwaszkiewicz³⁸ o come si presenta la stazione di Rovigo nella poesia di Zbigniew Herbert (1924-1998)³⁹, la cui peculiarità sta nel fatto che la citata città non significa proprio nulla per l'osservatore, attratto piuttosto da mete indicate nelle guide turistiche (Padova e Ferrara). La pochezza di Rovigo, che si riduce solo ad un nome e un paesaggio volutamente banale, diventa metafora di ogni luogo privo di notorietà⁴⁰, ma sufficiente per essere palcoscenico di drammi individuali dell'uomo (morte, follia, malattia): un luogo in cui si svolge la vita. Da una nozione stereotipata dell'Italia si passa dunque ad un significato più

35] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, *Poesie scelte*, scelta, trad. it. e introduzione a cura di I. CONTI, Associazione Italia - Polonia, Roma 1979, p. 58.

36] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, op.cit., p. 15.

37] In Italia, per esempio, nella *Venezia* di A. POZZI (cfr. A. POZZI, *Venezia*, in: id., *Parole*, Milano, Garzanti 2001, p. 161).

38] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, *Śpiewnik włoski*, op. cit., p. 36.

39] Cfr. Z. HERBERT, *Rovigo*, in: id., *Rovigo*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, pp. 52-60. Cfr. A. ZIELIŃSKI, *Śława Herberta u Włochów*, "Przegląd Humanistyczny", n. 4, 2000, pp. 1-14.

40] Cfr. R. CIEŚLAK, *Italia jako doświadczenie wzrokowe: pochwała podróży i odkrywanie obrazów w poezji Zbigniewa Herberta*, "Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza", vol. 57 (2009), pp. 237-255.

generico⁴¹. Tuttavia più spesso un elemento insignificante dell'immaginario italiano assume un valore personale, diventando parte della scenografia di un evento o di una riflessione che riguarda inanzitutto le vicende interiori dell'io lirico.

Nella produzione lirica novecentesca si osserva la tendenza a ridurre l'elemento descrittivo. Percepita spesso attraverso l'arte, l'Italia funge da territorio in cui si confrontano la realtà e la creazione artistica. Nella poesia di Iwaszkiewicz troveremo, ad esempio, la conferma dello stereotipo del 'cielo italiano' trasmesso da Claude Lorrain⁴²; ma la stessa relazione fra pittura e reale acquisirà un senso nuovo nella visione di Zbigniew Herbert, dove il 'vero' – le nuvole sopra Ferrara – permettono di guardare la pittura del Ghirlandaio come una pittura realista, perché le sue nuvole 'esistono' in natura e non solo le assomigliano⁴³. In questo modo l'universo italiano viene costruito di soli accenni alla realtà geoculturale della penisola (come l'uso di noti nomi geografici – Roma, Venezia, Firenze, Napoli – o di luoghi e oggetti d'arte e cultura – Via Appia, Fontana di Trevi, Ponte Vecchio) per creare il retroscena dell'evento lirico il cui senso è metaforico e raramente si traduce in una semplice esaltazione della bellezza naturale o artistica dell'Italia.

NEL GORGO DELL'INTERTESTUALITÀ

Un'altra chiave di lettura di come il tema dell'Italia agisca nella poesia del Novecento si manifesta in termini esplicitamente letterari. Ad esempio nei versi di Kazimierz Wierzyński (1894-1969) del 1969 con una doppia allusione alle opere di Goethe (e, indirettamente, anche alla parafrasi del canto di Mignon goethiano fatta da Mickiewicz):

Ich kenne das Land
Wo die Zitronen bluehen,

Che cosa dire in più
Se tutto è stato già detto⁴⁴.

41] Nella poesia italiana ciò appare evidente nella *Genova P. P.* (1965) di D. MENICANTI, cfr. D. MENICANTI, *Genova P. P.*, in: *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. 2, p. 730.

42] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, *Śpiewnik włoski*, p. 53.

43] Cfr. Z. HERBERT, *Obloki nad Ferrarą*, in: id., *Rovigo*, pp. 22-25.

44] K. WIERZYŃSKI, *Italienische Reise*, in: id., *Poezja i proza*, vol. 1, *Poezja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, pp. 572 -573, trad. OP.

L'Italia della letteratura è un territorio di cui ogni tentativo di descrizione o di evocazione porta a ricollegarsi ai testi precedenti. La tradizione novecentesca spazia fra gli schemi di percezione di questo spazio suggeriti da una parte da Goethe (a volte con citazioni vere e proprie non solo dalle sue poesie, ma addirittura dall'*Italienische Reise*, come capita negli ultimi versi di *Et in Arcadia ego* di Różewicz⁴⁵), dall'altra da Thomas Mann. Il dialogo con cui si ha a che fare nella poesia polacca è un dialogo con una tradizione polifonica e plurilingue, contagiata da influssi occidentali. Con un aspetto drammatico di questo dialogo ci si incontra, fra l'altro, in uno dei componimenti tardivi di Czesław Miłosz (1911-2004), intitolato *Apprendista (Czeladnik, 2002)*, dove, insieme al micro-riassunto autobiografico delle avventure intellettuali con il personaggio e l'opera di Oscar Miłosz (1877-1939)⁴⁶, ritorna un grande tema della letteratura europea, quello di una funerea Venezia. Nella seconda parte del poema si susseguono reminiscenze di vita e di letture dell'io, accomunate dal richiamo alla morte che rende sia gli eventi remoti nel tempo (l'incontro con una ragazza sul Lido "prima della guerra", il soggiorno di Byron nel palazzo Mocenigo) sia quelli recenti (il funerale di Brodskij) uguali nel loro sprofondare nel passato. La Venezia di Miłosz non è un territorio fisico, ma uno spazio popolato di morti che in qualche modo l'hanno resa celebre: scrittori, poeti, artisti, personaggi femminili reali e fittizi i cui nomi bastano per ricreare una visione della città che nell'immaginario europeo impersona il morire: "Venezia prende il largo come un grande bastimento della morte"⁴⁷. È allo stesso momento la Venezia di Madame de Staël, di Byron, ma anche quella di Thomas Mann.

L'esperienza dell'intertestualità, del percorrere un territorio-palinsesto trasformato in realtà letteraria⁴⁸, non è dunque legata soltanto all'odeporica, ma abbraccia anche il campo della poesia lirica, dove l'evocare spazi ed emozioni già definite e vissute da altri diventa una sfida in cui l'ecfrasi è solo uno dei modi di affrontare il *genius loci* dell'Italia.

45] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *et in Arcadia...*, op. cit., p. 84.

46] Cfr. A. FIUT, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, p. 377.

47] Cz. MIŁOSZ, *Apprendista (frammento)*, trad. P. MARCHESANI, in: id., *Poesie e frammenti italiani*, a cura di P. KŁOCZOWSKI, Istituto Polacco di Roma, Venezia 2011, p. 112.

48] Cfr. O. PŁASZCZEWSKA, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, pp. 550-552.

FIGURE, TESTI, FORME E IMMAGINI

Fra gli effetti del distaccarsi dal modello odeporico nella riflessione lirica sull'Italia nel '900 bisogna ricordare testi in cui il 'motivo italiano' è presente in forma di riferimenti al suo universo culturale piuttosto che geospaziale. Già nei testi dei poeti nati ancora negli ultimi anni dell'800 e attivi nella prima metà del XX secolo compaiono accenni non soltanto a luoghi, paesaggi e monumenti d'arte, ma anche ai grandi personaggi della storia e letteratura italiana e alle loro opere.

Le allusioni più evidenti sono a Dante Alighieri e alla sua *Commedia*⁴⁹, in cui il poeta e la sua opera diventano un pretesto per un'ulteriore divagazione filosofica o estetica. Così il traduttore ungherese della *Commedia*, Mihály Babits (1883-1941), nei due sonetti del ciclo *Dante* del 1921⁵⁰, traccia un doppio ritratto dell'uomo la cui vita è il pellegrinaggio per "i sopramondi" della sofferenza quotidiana e del traduttore il cui lavoro è paragonabile al cammino del Dante-personaggio nell'aldilà⁵¹. Nei versi di Babits l'italianità di Dante svolge un ruolo secondario, perché l'accento principale cade sull'universalità del messaggio della *Commedia* letta non in chiave teologica, ma piuttosto antropologica, quindi come metafora dell'esistenza umana con il suo passaggio perenne dal dolore alla beatitudine. Però il ritorno fisico "alle contrade di Dante" (con un'efficace allegoria di "Firenze matrigna", quindi per Dante storico – una madre ingrata – e per l'io lirico – una madre 'd'adozione') è anche sinonimo del ritorno dell'io alle origini della cultura e, allo stesso tempo, a se stesso nell'atto di riconoscersi tragicamente spaesato (perché biologicamente e linguisticamente 'estraneo' alla civiltà latina alla quale tuttavia si sente legato mentalmente e culturalmente)⁵². Quasi contemporaneamente, nel 1924, il polacco Jan Lechoń (1899-1956) nella sua *Dedica alla "Divina Commedia"* propone un'immagine simile della vita imperfetta dell'uomo come cammino che, con l'aprirsi del "velario della morte", dovrebbe rivelarsi un'esperienza 'divina'⁵³. Inoltre, la riflessione abbraccia processi della maturazione dell'uomo che cresce in conseguenza dei fatti ma anche

49] La loro presenza è una costante della letteratura polacca.

50] L'originale su: "Osservatorio Letterario. Ferrara e l'Altrove" XVIII (2014) n. 97/98, pp. 51-52; <http://www.osservatorioletterario.net/Osservatorio97-98boritos.pdf> [2/05/2016].

51] Cfr. M. BABITS, *Dante*, trad. P. SANTARCANGELI, in: *Antologia delle letterature polacca – ungherese – ceca – slovacca*, a cura di A. ZIELIŃSKI, F.lli Fabbri Editori, Milano 1970, p. 240.

52] Cfr. Ibidem, p. 240.

53] Cfr. J. LECHOŃ, *Dedica sulla „Divina commedia"*, in: *Antologia della poesia polacca contemporanea*, p. 200.

grazie alla saggezza dei libri. Nell'ottica di Lechoń la lettura della *Commedia* diventa uno strumento di autocognizione e una lezione d'altruismo, in cui 'amare' significa 'voler bene', cioè augurare all'amato di essere liberato da ogni sofferenza (sia fisica, sia morale). Un riferimento diverso alla letteratura italiana, meno solenne del precedente ma ugualmente ricco di emozioni, si trova fra le poesie sparse dell'ultimo periodo di vita di Lechoń: sono i *Fioretti* (1955), un breve componimento dedicato al personaggio di San Francesco, in cui l'allusione alla letteratura è indicata nel titolo, mentre il testo rievoca una situazione come se fosse vissuta realmente: una visita del santo in un pollaio, con un'invocazione al gallo stilizzata secondo le 'fonti francescane': "Tu, frate che sai l'ora meglio di un orologio"⁵⁴. In questo caso il rinvio al personaggio non è emblematico, come nei due esempi precedenti, ma si riconduce alla riscrittura apocrifica (modernista) di alcuni elementi della leggenda francescana.

Allo stesso periodo risalgono sonetti di Antoni Słonimski (1895-1976) con caratteristici richiami a grandi personaggi della storia intellettuale italiana, i cui nomi fungono da titoli: *Leonardo* (con una riflessione sull'infinito del pensiero e sull'effimero delle opere umane associato qui con l'inarrestabile sbiadimento dell'*Ultima cena* milanese)⁵⁵, *Botticelli* (la cui *Primavera*, vista in una riproduzione esposta in vetrina, diventa un riflesso del genio immedesimato con il silenzio, dopo secoli soffocato da rumori e tinte di una città moderna di cui non si conosce il nome, ma si intuisce come realtà italiana per i riferimenti alla moda e all'antiquariato)⁵⁶ e *Michelangelo*, in cui il ritratto dell'artista anziano che lavora in solitudine, trafitto dal sole, diventa motivo per osservazioni sull'orgoglio e sul mutamento delle correnti artistiche corrispondenti alle stagioni della vita umana⁵⁷. In questi casi il nome si fa metafora o suscita associazioni filosofeggianti.

Riflettendo sulla poesia degli anni Venti del Novecento bisogna porre attenzione al frequente uso del sonetto, la forma letteraria preferita dagli skamandriti, cioè di un significativo gruppo letterario, allo stesso tempo eclettico e innovativo nella sua "inconscia continuazione della tradizione della «Giovine Polonia»"⁵⁸, a cui appartenevano Lechoń e Słonimski. Il sonetto, pur avendo avuto un plurisecolare sviluppo in Europa, è un modello di

54] J. LECHOŃ, *Fioretti*, in: Id., *Poezje*, a cura di R. LOTH, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1990, p. 197, trad. OP.

55] Cfr. A. SŁONIMSKI, *Leonardo*, in: id., *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1955, p. 62.

56] Cfr. A. SŁONIMSKI, *Botticelli*, ibidem, p. 63.

57] Cfr. A. SŁONIMSKI, *Michał Anioł*, ibidem, p. 64.

58] Cfr. M. BERSANO-BEGEY, *La letteratura polacca. Nuova edizione aggiornata*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968, p. 260.

scrittura precipuamente italiano⁵⁹. La sua presenza nella storia letteraria della Polonia fino alla metà del Novecento è anch'essa un sintomo d'italianismo. Un italianismo particolare che consiste non soltanto in una contemplazione della cultura italyca, ma si verifica nell'assimilazione totale di uno stampo d'espressione tipico della tradizione originata nella Penisola.

Il richiamo ai personaggi in vari modi legati all'Italia non è riservato solamente alla poesia polacca degli anni Venti e Trenta, ma è una componente costante dell'italianismo lirico, presente, ad esempio, nei versi di Iwaszkiewicz, di cui un ampio gruppo ecfrastrico si ispira a opere d'arte e nei titoli ha dei nomi degli artisti, come *Sano di Pietro* e *Benozzo Gozzoli*⁶⁰. La troviamo inoltre nella poesia di Różewicz della fine degli anni '80, i cui versi assumono un tono particolarmente ironico⁶¹, come nel componimento che indirettamente conduce a Goethe in quanto creatore del topos dell'Italia come Arcadia degli artisti⁶² che segnò non soltanto la generazione dei romantici, ma l'intera stirpe dei lettori otto- e novecenteschi, richiamando una figura nota grazie ad un monumento funebre del cimitero acattolico, cioè il *Povero August von Goethe*⁶³. Nel dialogo fra il padre 'museificato' e il figlio mediocre l'Italia, da paese nel quale dovrebbe avvenire la formazione intellettuale e artistica del viaggiatore, si trasforma in "un paese noioso e banale" in cui contano soltanto "i ricordi di gioventù"⁶⁴. Sotto le apparenze della comicità linguistica delle interferenze comunicative in tedesco si nasconde il dramma dell'erede prodigo che per acquisire la propria libertà deve morire. Nei versi di Różewicz la figura di August von Goethe, il cui unico merito sembra quello di esser sepolto a Roma, diventa simbolo di chi cerca di dare all'Italia una forma diversa da quelle create da predecessori illustri. Un'ironia simile trapela dai versi del *Poema simultaneo*⁶⁵, consacrato al parallelismo fatale delle sorti di Winckelmann e del suo omicida, concluso con una morale esplicita e conforme alla letteratura parenetica illuminista:

59] Cfr. P. BOITANI, E. DI ROCCO, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 153.

60] Cfr. J. IWASZKIEWICZ, *Śpiewnik włoski*, pp. 15, 17. Per la poesia russa cfr. O. MANDEL'STAM, [*Della tetra, sterile*]/[*Веницейской жизни...*], trad. S. VITALE, in: id., *Poesie*, a cura di S. VITALE, Garzanti, Milano 1972, pp. 54-55).

61] Cfr. S. BURKOT, *Ironia – broń obosieczna Tadeusza Różewicza*, "Przegląd Humanistyczny" 2002 n. 6, p. 32.

62] Cfr. R. PRZYBYLSKI, *Et in Arcadia...*, op. cit., pp. 134-135.

63] T. RÓŻEWICZ, *Biedny August von Goethe/ Povero August von Goethe*, in: id., *Bassorilievo*, trad. B. ADAMSKA VERDIANI, premessa E. SANGUINETTI, Libri Scheiwiller, Milano 2004, pp. 68-73.

64] Cfr. Ibidem, pp. 70-71.

65] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *Poemat równoczesny/Poema simultaneo*, in: id., *Bassorilievo*, pp. 86-97.

l'odio razziale politico religioso
 giustifica tutti i reati
 fino ai tempi nostri⁶⁶.

L'idea del poemetto non è dunque quella di mettere a confronto il miraggio dell'Italia di cui si nutrono Winckelmann, Anton Rafael Mengs e Angelica Kaufmann⁶⁷ e il primitivismo dei suoi abitanti – eredi non della grande tradizione artistica, ma di una ferocia disumana e inspiegabile – e neppure quella di ritrarre gli ultimi momenti di vita dello studioso. Si tratta invece di una riflessione generica sull'uomo, sulle motivazioni e giustificazioni dei suoi atti per cui un episodio italiano diventa un pretesto.

DALLA POLITICA ALL'ETICA

L'Italia lirica del '900 sembra un'Italia in senso traslato, un'Italia metaforica, a cui si allude anche in certe poesie d'impegno politico e sociale, come, ad esempio *Europa MCMLXXI* di Józef Łobodowski (1909–1988)⁶⁸, con un panorama romano anticheggiante che funge da retroscena ai moti rivoluzionari novecenteschi⁶⁹, oppure come alcuni versi di Pier Paolo Pasolini dove viene evocata la “terra di infanti, affamati, corrotti, governanti impiegati di agrari, prefetti codini”⁷⁰ ecc. Queste fondano un organismo a parte e richiedono di essere interpretate separatamente.

In alcuni casi il rimando all'Italia geoculturale assume però un significato sociopolitico diverso. Nella poesia mitteleuropea evocarla significa essere o viaggiare (mentalmente) altrove, come, ad esempio, succede nel famoso *Campo di Fiori* di Czesław Miłosz (1943). Il testo, che sembra una sorta di “pubblicistica in versi”, è un “reportage poetico” d'altrove, cioè non dal posto a cui allude il titolo, e anche una sorta di “ornamento culturale” costellato di reminiscenze varie⁷¹. Il richiamo alla piazza romana non serve a costruire una visione idilliaca (“ceste di olive e limoni”⁷²) di un luogo concreto, bensì svolge la funzione di uno sfondo metaforico la cui apparizione permette

66] Ibidem, pp. 96-97

67] Cfr. Ibidem, pp. 94-95.

68] Cfr. M. BERSANO-BEGEY, *La letteratura polacca. Nuova edizione aggiornata*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968, p. 285.

69] Cfr. J. ŁOBODOWSKI, *Europa MCMLXXI*, in: id., *Poezje*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1990, p. 183.

70] Cfr. P. P. PASOLINI, *Alla mia nazione*, in: *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. 2, p. 872.

71] Cfr. A. FIUT, *Moment wieczny...*, op. cit., pp.124-125.

72] Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Campo di Fiori*, trad. A. KURCZAB, M. GUIDACCI, in: id., *Tak mało/Così poco*, a cura di A. FIUT, Kraków 1999, p. 43.

di enfatizzare la tragedia muta di un popolo (l'insurrezione nel ghetto di Varsavia) che si consuma su una scenografia di festa⁷³. Quasi contemporanea a *Campo di Fiori* di Miłosz è *La maschera* di Tadeusz Różewicz (1946), dove le immagini del carnevale veneziano, rese irreali perché citate come riprese cinematografiche, rimandano alla realtà della seconda guerra mondiale appena finita. La scenografia veneziana rinvia alla semantica della morte in cui la maschera si associa a “teste sorrisi crudeli murati dal gesso”⁷⁴, un'immagine che ritorna alcuni anni dopo, in forma di un'autocitazione nel poema *Et in Arcadia ego*⁷⁵, nello stesso contesto carnevalesco. Ne *La maschera* con questa realtà da incubo contrasta “il carosello variopinto”, sinonimo di vitalità come nel testo di Miłosz, ma qui interpretato come un elemento del paesaggio italiano in quanto spazio di evasione dall'orrore della memoria.

La maschera di Różewicz e *Campo di Fiori* di Miłosz costituiscono un esempio efficace di come una componente dell'immaginario italiano, portatrice di un chiaro significato storiosofico, diventa elemento dello sfondo che non è accessorio al messaggio del testo, ma lo rende evidente e acuto. Il riferimento al territorio non è qui soltanto un erudito ornamento, ma evoca associazioni culturali e filosofiche, arricchendo inoltre il loro senso originale.

La poesia di Miłosz, nonostante l'Italia non sia un punto fisso della sua “geografia poetica”⁷⁶, sembra ricca di richiami simili. Per esempio, il suo *Epitaffio* (1986), con un motto tratto da un rifacimento polacco di una delle elegie di Giano Vitale, ritrae Roma come l'incarnazione del “pianto di genti incarcerate” la cui eredità non sono i ruderi degli Imperi caduti insieme ai loro tiranni, come vuole tradizione, ma ricordi materiali e spirituali, rilevanti per l'individuo e insignificanti per la storia e quindi aggredibili dal “tempo, con il suo giudizio sprezzante e tardivo”⁷⁷.

Nella poesia a tema italiano di Miłosz è possibile osservare anche un passaggio caratteristico della sua formazione intellettuale dall'impegno politico o dallo slancio storico⁷⁸ a quello etico⁷⁹. Esempiare in tal senso è

73] Cfr. Ibidem, pp. 42-45.

74] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *Maska/La maschera*, in: id., *Guanto rosso e altre poesie*, trad. C. VERDIANI, premessa P. MARCHESANI, Libri Scheiwiller, Milano 2003, pp. 14-15. Cfr. K. WYKA, *Różewicz parokrotnie...*, op. cit., p. 21; A. KRYCZYŃSKA, *Maski i karnawał...*, op. cit., p. 102.

75] Cfr. T. RÓŻEWICZ, *Et in Arcadia ego*, op. cit., p. 82.

76] Cfr. B. TARNOWSKA, *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996, p. 142; T. WÓJCIK, *Italia Czesława Miłosza (zapisy poetyckie)*, “Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza”, vol. 57 (2009), p. 257.

77] Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Epitaffio*, trad. V. ROSSELLA, in: id., *Poesie e frammenti italiani*, p. 91.

78] Cfr. T. WÓJCIK, op. cit., p. 261.

79] Cfr. A. FIUT, *Moment wieczny...*, op. cit., p. 377.

Capri (1984), composizione complessa e carica di significati e di emozioni: il nome dell'isola è un pretesto per rievocare alcune rimembranze del passato individuale immerse in quello globale, ma anche per riflettere sulla direzione dei cambiamenti che si svolgono nella società del fine Novecento⁸⁰ e che, per un osservatore che si definisce colui che ha vissuto a lungo, sono nient'altro che un segno del processo "dell'estinzione della memoria"⁸¹. Invece nel *Caffè Greco* (1986) di Miłosz lo spazio storicamente marcato, il cui nome è un punto focale della storia della cultura universale sin dal '700, diventa un luogo dove si avvera l'impossibile: sul piano personale, a prescindere dall'estasi dovuta al contatto sensuale con la realtà⁸², l'incontro del poeta-esule (quindi conforme allo stereotipo ancora ottocentesco dei frequentatori polacchi del Caffè) con un amico anziano nel territorio la cui antichità contrasta con la giovinezza della natura impersonata in forma di rondini (che sono anch'esse sinonimo dell'eternità romana), e sul piano universale – il ritorno ai valori umanistici immutabili (anche se trascurati) nel tempo: "il dono della saggezza e la semplice bontà"⁸³. È interessante notare il modo in cui ogni eventuale aspetto politico dell'incontro fra i due (il poeta emigrato e Jerzy Turowicz (1912-1999), giornalista sempre in contrasto con il regime) viene attenuato dalle osservazioni che riguardano lo spirito umano e non la realtà sociale in cui l'uomo vive. La grande storia⁸⁴ si realizza al di là delle coscienze individuali in quanto preservatrici dell'ethos.

'NELLE VALLI D'ARCADIA'

La persistenza del 'motivo italiano' nella tradizione letteraria del Novecento pare confermare come il topos dell'Italia non perda dil significato pur col passare del tempo. Inoltre vale la pena ripetere che nel Novecento la riflessione lirica sull'Italia perde il suo carattere 'paesaggistico' o descrittivo. La pittoricità della natura e della civiltà italiana, che era uno dei motivi principali della poesia ottocentesca⁸⁵, diviene tema secondario. Il luogo evocato in letteratura non va dunque identificato con "un fondamento storico-geografico preciso"⁸⁶, ma deve essere interpretato come uno spazio portatore di

80] Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Capri*, trad. P. MARCHESANI, in: id., *Poesie e frammenti italiani*, p. 99.

81] Cfr. *Ibidem*, p. 100.

82] Cfr. T. WÓJCIK, *Italia Czesława Miłosza...*, op. cit., p. 270.

83] Cfr. Cz. MIŁOSZ, *Caffè Greco*, trad. P. MARCHESANI, in: id., *Poesie e frammenti italiani*, pp. 82-83.

84] *Ibidem*, p. 82.

85] Cfr. O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu 1800-1850*, Kraków 2003, pp. 258-309.

86] Cfr. A. MOSCÉ, *Luoghi del Novecento...*, op. cit., p. 11.

significati simbolici. Bisogna aggiungere che anche l'evocazione lirica degli spazi d'arte e di bellezza naturale raramente può essere identificata con un atto di traslazione intersemiotica, con una ri-creazione della realtà esistente in quella letteraria. Ciò nonostante, nel discorso sulla peculiarità della visione dell'Italia nella poesia del XX secolo è utile adoperare termini provenienti dal campo semantico della pittura, cioè quelli del 'primo piano' e dello 'sfondo', ricordando che l'oscillare dei frantumi del paesaggio e della civiltà italiana nel testo fa parte di un fenomeno extraletterario e sovranazionale che si potrebbe definire l'attrazione per l'Italia percepita come un'Arcadia di volta in volta individuale o collettiva.

Per spiegare il fenomeno dell'italianismo che, pur cambiando accenti, forme ed inclinazioni nel passaggio dall'elogio assoluto alla sua negazione ironica, è una costante della letteratura non solo mitteleuropea ma universale, si potrebbe parafrasare Umberto Eco: il Bel Paese "è la patria di moltissimi di noi proprio perché nella nostra memoria si fondono [...]" l'Italia vera e quella "immaginata, come se entrambi ci appartenessero, o in entrambi avessimo vissuto"⁸⁷. E proprio da quest'Italia "fittizia e tuttavia realissima" della letteratura europea si comprende e impara molto "sulla vita e sulla società, sull'amore e sulla morte"⁸⁸. Nella poesia del Novecento l'italianismo non è mera trascrizione letteraria del fenomeno sociale del viaggio mediterraneo praticato da secoli, ma un palinsesto di "fatti individuali"⁸⁹, i cui strati, a prescindere dalla valorizzazione data a varie componenti del mito, testimoniano che l'esplorazione del territorio reale o metafisico dell'Italia è comunque sempre stata un cammino per le "valli d'Arcadia".

87] Cfr. U. ECO, *La nostra Parigi* (2015), in: id., *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida*, La nave di Teseo, Milano 2016, e-book, pos. 3082.

88] Cfr. *Ibidem*, pos. 3098.

89] Cfr. E. CROCE, *Cosa significa oggi...*, op. cit., p. 873.

OLGA PŁASZCZEWSKA

THE PALIMPSEST IN THE "VALLEYS OF ARCADIA".

ITALY IN THE MIRROR OF THE 20TH-CENTURY EUROPEAN POETRY – SUMMARY

The essay deals with the issue of the 20th-century Italianism in Central-European poetry. The reflection is based on a body of Polish and Hungarian texts, written by the authors born between 1883 and 1924. Some references to European literature are indicated in the footnotes.

Firstly, Italian hodeporics and literary essays (the 1960s) on the 'Italian stereotype' popular among the foreigners are examined. After that, both texts sceptical to the myth and those approving its message are analysed. Subsequently, the essay concentrates on texts in which the 'travelogue pattern' interacts with the dynamics of metaphorization of the described places. Furthermore, intertextuality and various references to Italian culture are presented. A special attention is paid to those poems in which the Italian motif serves as a geopoetical metaphor, which is a feature of texts expressing a political or ethical message.

Last but not least, the concept of palimpsest explicates the multiplicity of meanings of Italianism in the 20th-century poetry and in the collective memory of not only Central-European nations.

LA PATRIA SCELTA. L'IMPORTANZA
DELL'ITALIA NELLA VITA E NELL'OPERA
DEI REGISTI UNGHERESI ISTVÁN GAÁL,
ZOLTÁN HUSZÁRIK E IMRE GYÖNGYÖSSY

Prima di entrare nel merito della mia relazione mi sento in dovere di ricordare István Nemeskürty, scomparso nell'ottobre del 2015, perché è stato indubbiamente lui uno dei più attivi promotori della ripresa dei rapporti culturali italo-ungheresi dopo la „dittatura ferrea” di Rákosi. È in gran parte grazie a lui che il cinema ungherese della „dittatura morbida” di Kádár è così ricco di autori legati in modo particolare all'Italia tra i quali, oltre i nostri tre registi, è opportuno menzionarne almeno altri due, Pál Gábor e Miklós Jancsó.

Nel 1963 venne realizzato il film d'esordio intitolato *Sodrásban* (Nella corrente), una delle prime opere di rilievo della „nuova ondata” cinematografica ungherese. Nei titoli di testa si leggono i nomi di István Gaál come sceneggiatore, regista e montatore, di Imre Gyöngyössy come consulente per la sceneggiatura e di Zoltán Huszárík come assistente alla regia. Saranno loro i tre protagonisti della mia relazione, dato che oltre al desiderio comune di rinnovare il cinema ungherese, condividevano anche l'amore per l'Italia, che costituiva per loro non soltanto una fonte inesauribile d'ispirazione artistica, ma anche un rifugio dalle disavventure provate spesso in Ungheria.

I venti minuti a mia disposizione non mi permettono di dimostrare tutta la ricchezza dei rapporti dei nostri tre registi con l'Italia, perciò devo limitarmi a raccoglierne alcuni aspetti essenziali.

Gyöngyössy è nato nel 1930, figlio di un medico di campagna, Huszárík nel '31, in una famiglia contadina e Gaál nel '33, in una famiglia di operai. Sono cresciuti in un mondo arcaico, ricco di riti e di tradizioni d'arte popolare. Conoscevano i segreti della natura, le leggi morali, le gioie e le fatiche della gente di campagna. Nonostante le loro visioni del mondo e le loro poetiche creative fossero differenti, queste prime esperienze sono risultate decisive per la formazione di tutti e tre.



Imre Gyöngyössy (1930-1994)

Il primo a incontrare la lingua e la cultura italiana fu Gyöngyössy, tra il 1940 e il '48, nel collegio Dante Alighieri del Ginnasio dei Benedettini di Pannonhalma, dove si impadronì non soltanto degli insegnamenti del Vangelo, della lingua e della cultura italiana (e europea), ma anche dello spirito dei benedettini laboriosi, aperti e tolleranti. Nel 1948 fu ammesso all'Università Eötvös Loránd di Budapest, dove studiò lingua e letteratura italiana e francese. I suoi professori lo consideravano uno degli allievi più bravi dell'università, ma nel

'51 venne arrestato, torturato e condannato ai lavori forzati dopo un processo farsa. Tra i motivi della sua condanna c'erano alcune poesie scritte in italiano, come quella del 1950, estremamente coraggiosa:

.....

Sí

ho vent'anni

.....

sí

confesso tutto

.....

sí

sono pericoloso

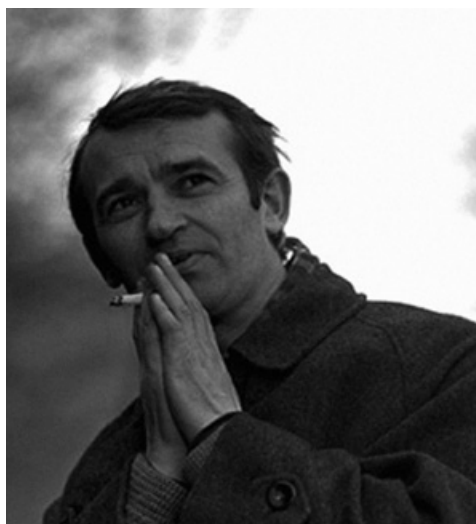
.....

Unico mio dovere è di dirvi:

per l'onore del mio popolo, per non vergognarci tra i popoli
 perché...perché...perché
 noi non abbiamo falsificato il più grande sogno dei popoli!

.....

Fate testimonianza fratelli italiani –
 – fratelli in una lingua umana...



Zoltán Huszárík (1931-1981)



István Gaál (1933-2007)

Fu prigioniero politico fino al 1954, all'ombra della forca, e assistette anche all'esecuzione del suo migliore amico. Portò con sé questo stigma per tutta la vita, ma d'altro canto fu proprio quell'esperienza infernale a renderlo particolarmente sensibile alle sofferenze di tutti i perseguitati, martiri ed emarginati del passato e del presente. Aveva conservato non soltanto la fede in Dio, ma anche un forte impegno „di sinistra” – quello dei veri seguaci di Gesù da San Francesco ad Antonio Gramsci o a Pier Paolo Pasolini, i quali, benché su strade diverse, servivano „il più grande sogno dei popoli”.

Il suo grande sogno di vedere l'Italia però si avverò soltanto nel 1965. Allora era già un regista cinematografico, dal momento che nel 1956 era stato ammesso alla Scuola di Cinema di Budapest, dove si era diplomato nel 1961.

Huszárík iniziò gli studi di regia già nel 1950, ma nel '52 fu espulso dalla Scuola, essendo stato considerato „il nemico del popolo” per i miserabili otto iugeri di terra di sua madre vedova! Vi fu riammesso dopo sette anni durante i quali fece diversi lavori, ma soprattutto lesse e disegnò moltissimo. Si diplomò anche lui nel 1961 e gli rimasero appena vent'anni per lavorare. Huszárík non imparò mai l'italiano, ma colse tutte le occasioni per tornare

in Italia a sentirsi libero, a riempirsi di saperi e di bellezze, a lavorare o a incontrare amici ungheresi e italiani.

Il più fortunato dei tre fu István Gaál che, dopo aver finito gli studi alla Scuola di Cinema di Budapest, ricevette una borsa di studio italiana per il suo film di diploma, *Pályamunkások* (Operai della ferrovia), avendo così la fortuna di frequentare quattro semestri al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel biennio 1960-61.

Gaál vi arrivò non conoscendo l'italiano, ma lo imparò presto. Gli piaceva camminare per la città e girare tutto il Paese sempre con la sua macchina fotografica in mano, conoscendo molta gente e appassionandosi sempre più all'arte italiana e agli italiani.

Si era guadagnato grande stima anche da parte dei suoi professori del Centro (nel 1961 tradusse *Il linguaggio del film* di uno di loro, Renato May, poi, nel 1967, anche la storia del cinema italiano del collega e amico Carlo Lizzani). Dopo aver conseguito il diploma ricevette molte offerte di lavoro in Italia, ma tornò in Ungheria, sapendo che dopo di lui era prevista una borsa di studio al Centro per Pál Gábor e per Gyöngyössi, ma nessuno dei due ricevette più il permesso di andarci.

In Italia Gaál ebbe la possibilità di impossessarsi di conoscenze culturali in quel periodo irraggiungibili per i suoi colleghi ungheresi, nonché di fare delle esperienze di libertà inconcepibili nell' Ungheria di allora. Sicuramente anche a tali esperienze erano da far risalire la sua incapacità a qualsiasi tipo di compromesso e la sua relativa lontananza dai problemi politici e sociali dell'Ungheria. E mentre la solitudine e l'isolamento di Gyöngyössi e di Huszárík – motivati anche dal loro carattere – sono riconducibili anche alla discriminazione politica subita, quella di Gaál risale soprattutto al soggiorno in Italia. Il potere non ebbe mai più fiducia non soltanto nei due “nemici del popolo”, ma nemmeno in Gaál, che in più si trovò di fronte anche all'invidia della maggior parte dei suoi colleghi.

Nel clima più ottimista dei primi anni sessanta i tre amici – insieme a István Szabó, a Pál Gábor, a Sándor Sára e ad altri – fondarono lo Studio Béla Balázs, indubbiamente unico in tutta l'Europa Orientale per il suo sistema democratico di autogoverno. Le differenze di origine, di pensiero e di stile dei singoli autori vennero controbilanciate dalla loro comune sensibilità sociale e morale, nonché dal fatto che – seguendo anche le indicazioni ricevute dalle nouvelles vague europee – essi desideravano rappresentare la storia e la realtà ungheresi in modo radicalmente nuovo rispetto alle prescrizioni del realismo socialista. Pur riconoscendo l'influenza formale e stilistica di autori occidentali, tra cui anche italiani, vorrei subito mettere in evidenza come l'ottica dei registi del nuovo cinema ungherese

si differenziò notevolmente dalla concezione del mondo dei loro colleghi italiani. Di contro alla disillusione e al malessere di questi ultimi – che avevano già attraversato le conseguenze negative del „miracolo economico”, le contraddizioni della società dei consumi, i pericoli della tecnicizzazione e dell’alienazione ecc. – i cineasti ungheresi – appena usciti dall’incubo di una rivoluzione soffocata nel sangue – venivano animati dalla speranza di poter migliorare le cose. Ma la politica ”divide et impera” di György Aczél (rappresentante della politica culturale del regime kadariano per quasi un quarto secolo) ben presto riuscì a rompere questo spirito collettivo o – per dirla con il titolo simbolico del primo lungometraggio di István Szabó del 1964 – “l’età delle illusioni” anche dei giovani cineasti, collocandoli nei tre famigerati gruppi di artisti appoggiati, tollerati e proibiti. Gaál, Gyöngyössi e Huszárík – nel migliore dei casi! – facevano parte dei tollerati. All’inizio (e non solo) della loro carriera firmarono insieme (in diversi ruoli operativi) cortometraggi, documentari e alcuni lungometraggi, ma anche quando ognuno stava già percorrendo la propria strada si scambiavano spesso idee ed esperienze.

IL VANGELO SECONDO IMRE GYÖNGYÖSSY

„Con amore disperato e incorrisposto sto appeso sull’umanità” – inizia così una poesia di Gyöngyössi del 1958. Come se fossero le parole di Pasolini, ossessionato anche lui da un simile „amore disperato” per i poveri, per la realtà, per la Patria e per tutta l’umanità! Anche la storia e il martirio dei due fratelli – l’uno prete, l’altro comunista – del primo lungometraggio del regista ungherese, *Virágvasárnap* (La Domenica delle Palme, 1969) ci fanno pensare al Gesù rivoluzionario di Pasolini.

E infatti sembra che il legame tra loro sia evidente, nonostante la differenza di esperienze sociali e individuali. Non è un caso dunque che, anche nella poesia *La mattina dopo che ti hanno assassinato*, scritta in italiano il 2 novembre 1975 a Roma, Gyöngyössi si identifichi completamente con il suo „parente e maestro”:

... Siamo morti come vissuti
Rimanendo non-riconoscibili.
Ma non aver paura
Il tuo evangelista arriva
– pazienza
stringe piangendo

il bastone verde-innocente del delitto
– pazienza
riconosce il nostro volto sfigurato...

Si può interpretare come segno della loro comune sensibilità per le culture al di fuori dell'Europa anche la seguente frase di Pasolini: „Finalmente un sincero film europeo sul terzo mondo!”, pronunciata dopo aver visto a Venezia il film del collega ungherese *Meztelen vagy* (Sei nudo, 1971) sugli zigani magiari.



Imre Gyöngyössi: *Meztelen vagy* (Sei nudo, 1971)

Per quanto riguarda le poesie di Gyöngyössi (alcune di esse scritte in italiano tra il 1950 e il '56, o solo impresse nella memoria in carcere e poi messe su carta) è significativo che siano state pubblicate per la prima volta in Italia nel 1983, insieme a uno dei suoi testi teatrali *Passione barocca* scritto nel febbraio del 1965, sia pur in ungherese, ma durante il suo primo soggiorno a Roma. Il curatore del volume era Giacomo Gambetti, grande esperto del cinema magiaro, amico e studioso di Gyöngyössi (e di Gaál e di Jancsó).

AMARCORD SECONDO ZOLTÁN HUSZÁRIK

Seppur in modo molto meno diretto, si possono scoprire caratteristiche simili anche tra il pensiero e la poetica cinematografica di Huszárík e di Federico Fellini, soprattutto nel malinconico lirismo, nell'attenzione al passato, ai ricordi o ai sogni-ricordi e alle donne, nonché nel motivo del viaggio. I viaggi, insieme concreti e simbolici, dei loro film ci guidano in luoghi ormai dimenticati, che esistono soltanto negli strati del subconscio collettivo. A questo punto possiamo riferirci anche al rimpianto che li unisce per i danni provocati dalla mancanza di riti nel mondo moderno.

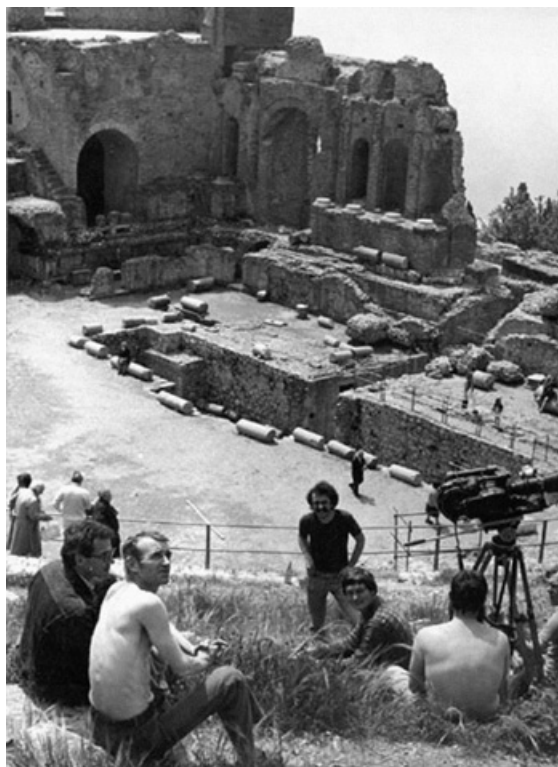
Huszárík non è mai stato disposto a impegnarsi su temi di attualità. “M’interesso dei temi eterni, come la nascita, l’amore, la sofferenza, la morte, la fede e la vocazione” – rispose ai critici ungheresi, i quali spesso gli rimproveravano di non occuparsi dei problemi sociali dell’epoca. Da „homo aestheticus” ricercava sempre la bellezza della vita coniugata alla morte, le tradizioni e i riti scomparsi, ottenendo dei risultati indimenticabili nei suoi cinque cortometraggi e nei due lungometraggi.



Erika Szegedi e Zoltán Latinovits in *Szindbád* (1971) di Zoltán Huszárík

In *Szindbád* del 1971 il regista si identificò con il sosia mitizzato dello scrittore Gyula Krúdy, con il simbolo del viaggiatore eterno in cerca di ricordi della gioventù, mentre in *Csontváry* del 1980 si immedesimò nel pittore visionario, anche lui viaggiatore in cerca della perfezione artistica (visitando e dipingendo, tra gli altri luoghi, il Teatro greco di Taormina).

È da notare che prima di trovare un suo alter ego vero e proprio (simile a Marcello Mastroianni per Fellini) nell'attore Zoltán Latinovits per il ruolo di Szindbád, trattò



Sul set di *Csontváry* a Taormina (1980)



Amerigo Tot (1909-1984) tra i suoi aiutanti a Roma



Tóth Imre tra i suoi compatrioti ungheresi

anche con Vittorio De Sica. Ma indubbiamente Latinovits era molto più adatto a materializzare i pensieri, i ricordi, le immagini e le molteplici espressioni dello spirito krudyano – e huszarikiano.

L'Italia magica, quella dei miti, delle leggende e delle superstizioni e inoltre il motivo del viaggio avrebbero giocato un ruolo centrale anche in uno dei suoi progetti non realizzati, un film tratto dal romanzo *Utas és boldvilág* (Il viaggiatore e il chiaro di luna) di Antal Szerb.

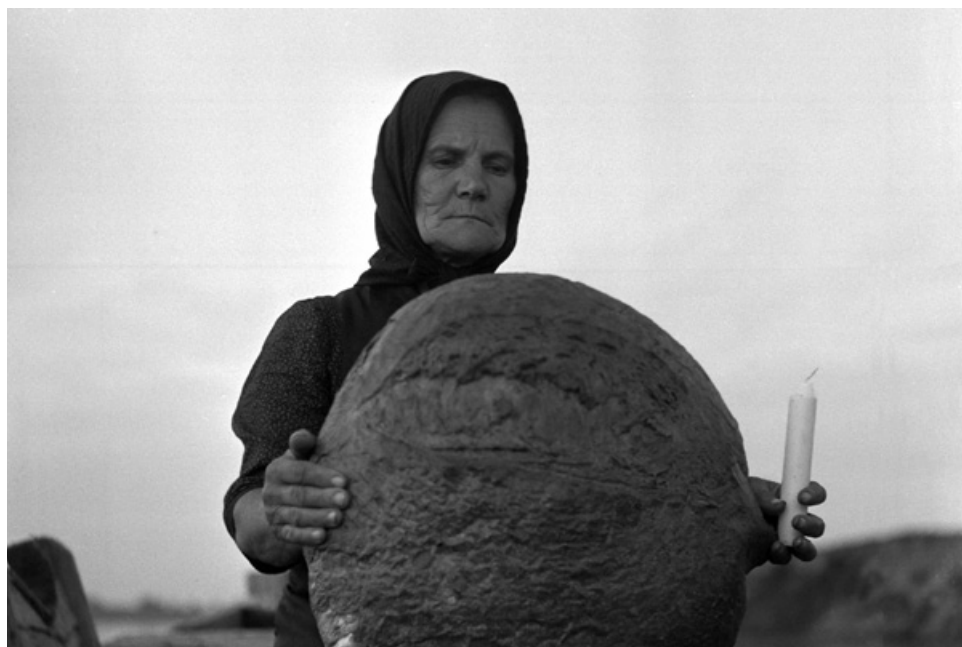
Riuscì invece a realizzare, nel 1969 e in parte a Roma, il suo omaggio poetico alla facoltà creativa e all'opera contemporaneamente arcaica e moderna del famoso scultore italo-ungherese *Amerigo Tot*, rappresentando sia il suo amore per Roma e per i romani, sia la sua fedeltà alla terra natia.

L'AVVENTURA SECONDO ISTVÁN GAÁL

István Gaál fu il primo dei suoi colleghi a entrare direttamente in contatto con opere d'arte fino ad allora conosciute soltanto dalle riproduzioni presenti sui libri, ma anche con l'architettura romana e barocca e con il nuovo cinema italiano. Ebbe la possibilità di conoscere, anzi di fotografare, anche opere d'arte moderna, allora proibita in Ungheria, avendo in seguito il coraggio di farne appendere alcune da lui scattate alle sculture di Henry Moore o ai disegni di Paul Klee sulla parete di uno dei giovani protagonisti di *Sodrásban*.



La stanza di Laci



La nonna del giovane scomparso sta seguendo il rito arcaico per trovargli il cadavere nel fiume Tibisco

Con quest'opera Gaál entrò nel panorama del cinema internazionale nel 1964 e venne considerato una delle scoperte più notevoli dell'anno. In Patria invece lo accolsero con grande freddezza. "Antonioni sulla riva del Tibisco" – definirono il film, stigmatizzandolo, molti critici ungheresi, mentre furono soprattutto quelli italiani a riconoscere l'originalità e l'universalità del suo modo di vedere. E infatti, l'influenza di Antonioni risulta quasi esclusivamente formale (inquadrature lunghe, carrelli e panoramiche che seguono ininterrottamente i personaggi ecc.), mentre la visione del mondo di Gaál è radicalmente differente da quella del maestro italiano sia per quanto riguarda i comportamenti dei suoi personaggi, sia per il loro rapporto con la natura, con la tradizione e con il mondo moderno.

Un altro fatto che dimostra chiaramente la situazione di Gaál nella propria Patria è che mentre non fu mai invitato ad insegnare alla Scuola di Cinema di Budapest, tornò al Centro tra il '78 e '79 come professore ospite su invito dell'amico e allora direttore Guido Cincotti.



Campo de' Fiori (1960)

István Gaál realizzò il suo ultimo lungometraggio (*Orfeo ed Eurydice*, tratto dall'opera di Gluck) in coproduzione con la RAI nel 1985. Da allora fino alla sua scomparsa nel 2007 produsse dei documentari con metodi „artigianali”. Tra questi ultimi troviamo il bel documentario intitolato *Római szonáta* (Sonatina di Roma) dedicato alla vita quotidiana della sua amatissima „città eterna”, precedentemente documentata riccamente anche nelle sue fotografie.

Dato che nessuno dei suoi film era uscito nelle sale italiane, il grande pubblico non lo conosceva. Ma anche dopo la sua scomparsa lo ricordavano la lattaiola Anna, il fioraio Pippo di Campo de' Fiori o il proprietario del bar Farnese. E soprattutto la sua „famiglia italiana”, quella del suo miglior amico italiano, il professore Angelo Bernardini che continua a partecipare alle manifestazioni organizzate in sua memoria non soltanto in Italia (tra le quali vorrei menzionare almeno una, la rassegna di tutti i suoi film, una ricca mostra fotografica delle sue fotografie scattate in Italia e un volume curato da Paolo Vecchi e da me nell'ambito del Festival di Trieste nel 2008), ma anche in Ungheria, contribuendo anche economicamente alla realizzazione del Museo di István Gaál nella „valle magica” della sua infanzia, a Pásztó.



Via del Pellegrino (1960)

AFFASCINATI MA DISTANTI: LE TRACCE ITALIANE IN UN CINEMA “MALATO DI POLONITÁ”

[...] ci sono luoghi che chiamerò dall'inglese film friendly. Ad essi appartengono sia l'Italia sia la Polonia. Questi ultimi amano lo spettacolo e una sorta di rumore e disordine legatici, un certo tipo di sospensione, quando davanti agli occhi dei passanti succede una cosa non del tutto vera.

Krzysztof Zanussi (2014)¹

Non è un caso che io abbia scelto come epigrafe del mio intervento le parole di un regista polacco, conosciuto nel mondo da cinquant'anni e che ha fatto molto per diffondere l'arte italiana in Polonia e l'arte polacca in Italia; in quanto sceneggiatore e produttore, ha contribuito alla cooperazione tra entrambe le cinematografie. Nel 1965 il film di diploma di Krzysztof Zanussi, intitolato *Śmierć prowincjaka* [*La morte del padre provinciale*], ricevé un Leone d'Argento al festival di Venezia. Più tardi, la maggioranza delle sue opere, in particolare *Struktura kryształu* [*La struttura del cristallo*] (1969), *Za ścianą* [*Dietro la parete*] (1971), *Kontrakt* [*Il contratto di matrimonio*] (1980), *Imperatyw* [*Imperativo*] (1982), *Rok spokojnego słońca* [*L'anno del sole quieto*] (1983) e *Sinobrody* [*Barbablù*] (1983), ebbero successo ai festival e nella TV italiana. Il regista ricevette anche il David di Donatello conferito dall'Accademia del Cinema Italiano, che è considerato “l'Oscar italiano”.

1] K. ZANUSSI, *Moje Włochy filmowe* [*La mia Italia cinematografica*], in: *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, p. 212.

Il regista co-produsse con vari enti italiane alcuni suoi importanti film, fra gli altri *Z dalekiego kraju* [*Da un paese lontano*] (1981, un film su Giovanni Paolo II), *Paradygmat, czyli potęga zła* [*Il potere del male*] (1985), *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* [*Ovunque tu sia*] (1988), *Persona non grata* (2005) e *Obce ciało* [*Foreign Body; Corpo estraneo*] (2015). Ha presentato con successo le sue opere a Milano, Roma, Palermo e Siracusa. Dunque, le parole di Krzysztof Zanussi hanno un peso particolare e costituiscono una traccia d'interpretazione utile alla riflessione. Tramite la conoscenza comune sul presente tema, introduce un pensiero sul ruolo significativo del cinema nell'ambiente culturale italiano e in quello polacco come pure una riflessione sull'influsso positivo degli italiani e dei polacchi alla sua capacità creativa, ma – il che è reso chiaro nel testo di Zanussi, intitolato *Moje Włochy filmowe* [*La mia Italia cinematografica*] – non esistono legami fissi tra le culture cinematografiche e tra i cinema in sé.

È ovvio che la simmetria, la proporzionalità o almeno una sorta di congruenza nell'ambito dei suddetti legami non è stata mai possibile, poiché l'Italia già a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento aveva una sua industria cinematografica, mentre in Polonia questa cominciò a sorgere, e con tante difficoltà, solo dopo il 1945, dunque dopo la fine della Seconda guerra mondiale e ad oggi non è diventata grande e potente come la “fabbrica dei sogni sullo schermo” e la sua potenza produttiva. Nel nostro Paese altre istituzioni cinematografiche come la critica, riviste di settore, scuole di cinema, festival e il mercato cinematografico si svilupparono molto più lentamente. Per cui ci furono poche occasioni per una cooperazione concreta che, nell'ambito della Settima Arte, come il cinema fu definito da Ricciotto Canudo, richiede mezzi tecnici e finanziari. Da più di cento anni esiste, però, una forte ammirazione da parte polacca nei confronti dei successi della cinematografia italiana come pure verso i suoi artisti, registi, attori, compositori di colonne sonore, operatori, esperti dei film e i loro critici.

È possibile parlare di questa ammirazione già negli anni 1899-1918, dunque in riferimento a un periodo in cui la Polonia era ancora sotto occupazione straniera. A quel tempo, sul mercato polacco e nelle prime sale cinematografiche, i polacchi che vivevano nelle periferie degli imperi russo, tedesco e austriaco potevano guardare gli stessi film che venivano presentati nei principali “regni” cinematografici, per esempio in Francia, negli Stati Uniti e in Italia. Ad esempio, all'inizio del secolo nei cinema di Poznań, Varsavia e Leopoli venne proiettato il film *Teraźniejszy wybuch wulkanu Etna: czynność kraterów, potoki płomienistej lawy, ucieczka mieszkańców, spustoszenia* [*L'esplosione odierna del vulcano Etna: l'attività dei crateri,*

fiumi di lava ardente, la fuga degli abitanti, la distruzione]². Alcuni anni dopo, si rivelarono molto interessanti per gli spettatori dei cinema dei territori polacchi le scenette svolte in luoghi conosciuti ed esotici (come una coppia reale che sale su una gondola a Venezia), mentre uno dei protagonisti più popolari dei documentari era un aviatore, il conte Scipio del Campo (fra l'altro ripreso mentre andava con dei fiori in un viaggio aereo Varsavia – Pietroburgo)³. Dopo il 1910 i polacchi adoravano *Ostatnie dni Pompei* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1908) di Luigi Maggi, e dal 1913 per alcuni anni godette di grande entusiasmo *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni, sia nelle grandi città che in località come Trzemeszyn, Żnin, Kcynia, Nakło, Nawieś, Szubin e Barcin, non solo perché il film era tratto dal noto romanzo dell'autore polacco Henryk Sienkiewicz, ma – come risulta da numerosi riferimenti nei giornali – per i valori del film stesso⁴. Fino a metà degli anni '20 erano molto note le dive del cinema italiano di origine polacca: Soava Gallone (Stanisława Winawerówna) e Helena Makowska⁵. In Polonia venivano pubblicate anche le sinossi delle sceneggiature di Gabriele D'Annunzio e quelle basate sui suoi lavori letterari.

Dopo aver riconquistato l'indipendenza (1918), nel periodo tra le guerre (dunque fino al 1939), le tracce italiane nella nostra cultura cinematografica si potevano trovare solo nella programmazione dei cinema polacchi, in cui erano presenti alcune decine di film prodotti nella Penisola. Proprio in quel periodo il cinema diventò in Polonia uno degli indicatori di base dell'identità e della coscienza nazionale e poteva trarre ispirazione dal cinema italiano per raggiungere questo scopo. In Italia, già dai suoi primordi, il cinema era stato introdotto nel processo di formazione culturale nazionale, la cui direzione era stata indicata da Massimo d'Azeglio, scrittore e combattente del Risorgimento, con la frase: *Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani*⁶. La Polonia indipendente nacque, ovviamente, in tempi diversi, in condizioni geopolitiche diverse e, nel costruire la propria identità sociale, fece riferimento alla propria storia, alla propria tradizione e contemporaneità come pure alle proprie aspirazioni indirizzate verso il futuro. Senza un'industria cinematografica moderna, grande e dinamica, i produttori di film polacchi

2] M. HENDRYKOWSKA, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci, 1894-1914* [*Alle tracce di quelle ombre. Il film nella cultura polacca a cavallo fra i secoli, 1894-1914*], Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993, p. 75.

3] Ivi, pp. 99 e 131.

4] Ivi, pp. 164-166.

5] Cfr. p. es., W. BANASZKIEWICZ, W. WITCZAK, *Historia filmu polskiego, 1897-1929* [*La storia del cinema polacco, 1897-1929*], vol. 1., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, pp. 112-113.

6] J. STEFANOWICZ, *Włochy współczesne* [*L'Italia contemporaneamente*], Wiedza Współczesna, Warszawa 1976, p. 11.

ebbero un influsso simile a quello degli artisti italiani sulla coscienza dei propri connazionali, nonostante si concentrassero sulla problematica patriottico-storica e sull'elaborazione della propria poetica e di un "melodramma nazionale" che raccontasse la mitologia patriottica come pure i complessi nazionali.

Negli anni 1918-1939, però, le due scuole cinematografiche si staccarono l'una dall'altra. "L'Italia era un destinatario molto esigente in tema di film e importò dalla Polonia solamente alcuni titoli (p.es. *Na Sybir [In Siberia]*, *Rok 1914 [Anno 1914]*, *Pod Twoją obronę [Sotto la tua protezione]*)" – scrivevano i nostri storici del cinema⁷. Il cinema polacco, d'altra parte, ricevette qualcosa di nuovo grazie alle precedenti ispirazioni italiane. L'interesse di Jalu Kurek, scrittore cracoviano, verso il patrimonio dei futuristi (1909-1916) e gli altri movimenti artistici e la sua corrispondenza con artisti italiani portò alla nascita del film *OR – Obliczenia Rytmiczne* (1933) [*CR – Calcoli Ritmici*] e di alcuni "romanzi film", che vengono considerati i principali successi della cosiddetta Avanguardia Cracoviana⁸. Purtroppo, per motivi di censura, i polacchi poterono vedere quei film all'avanguardia soltanto sessanta anni dopo, con il cambiamento del regime politico. Un evento culturale eccezionale di questo periodo fu un film italiano girato nel 1934 da Pietro Francisci intitolato *La mia vita sei tu (Ty jesteś moim życiem)*, che era il remake di una commedia polacca di Michał Waszyński: *Jego ekscelencja subiekt [Sua eccellenza commesso]*, realizzata un anno prima⁹.

Il suddetto Waszyński (in realtà Mosze Waks)¹⁰ fu uno dei più laboriosi registi nel cinema polacco del periodo tra le guerre. In quegli anni girò 44 film, principalmente commedie, melodrammi e film storici, spesso con accenti patriottici. Durante la Seconda guerra mondiale e anche in seguito realizzò le sue opere in Italia. Nel 1946 realizzò *Wielka droga [La gran strada]*, un film prodotto dall'Ufficio di Cultura e Stampa del Secondo Corpo Polacco che tratta della sorte dei polacchi deportati nelle parti estreme della Russia sovietica e che poi seguirono l'itinerario bellico del Secondo Corpo

7] B. ARMATYS, L. ARMATYS, W. STRADOMSKI, *Historia filmu polskiego, 1930-1939 [La storia del cinema polacco, 1930-1939]*. Vol. 2., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, p. 48.

8] T. MICZKA, *Jalu Kurek – futurista polacco*, "Futurismo-Oggi" (Roma), n. 7-8, 1985, pp. 11-16 e dello stesso autore: *Il cinema come poesia ottica (Qualche osservazione sui tentativi di futurizzazione del cinema nella Polonia fra le due guerre)*, "Futurismo-Oggi", n. 6-8 e n. 9-10, 1991, pp. 21-22 e pp. 21-26.

9] B. ARMATYS, L. ARMATYS, W. STRADOMSKI, *Historia filmu...*, op. cit., p. 217.

10] Cfr. A. ŻUK, *1937: Michał Waszyński – „oko jako doskonały obiektyw”. W 111 rocznicę urodzin Michała Waszyńskiego [1937: Michał Waszyński – “L'occhio come obiettivo perfetto”. In memoria 111 compleanno di Michał Waszyński]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2016.

d'Armata Polacco verso Ovest. Nel 1952 il film fu diffuso senza successo nei cinema italiani sotto il titolo *L'odissea di Montecassino*¹¹. Nemmeno un dramma "tipicamente" italiano come *Lo sconosciuto di San Marino* (1946) portò riconoscimento a questo regista indubbiamente di talento, benché vi fossero attori famosi come Anna Magnani, Vittorio De Sica, Irma Gramatica e Renata Bogdańska.

Le presenti riflessioni sul tema delle relazioni cinematografiche polacco-italiane fino al 1945 mi permettono di formulare la seguente tesi, che troverà la sua conferma nell'analisi che segue dei suddetti legami: che sia le differenze che le similitudini fra le due culture cinematografiche nazionali hanno avuto un influsso negativo sulla resa concreta dell'ammirazione polacca nei confronti del cinema italiano. La differenza di base, al di là della grandezza del potenziale di produzione e distribuzione, era costituita dalla reputazione straordinariamente alta della Decima Musa (come veniva chiamato il cinema da Karol Irzykowski nel suo dibattito teorico su di esso, pubblicato nel 1924) in Italia, che – come scrisse Hanna Książek-Konicka, attenta esperta delle arti visive –

deriva dalla situazione che io chiamerei una disposizione verso il sopravvivere collettivo degli atti di coscienza, una disposizione stabilita nella tradizione culturale e già radicata in qualcosa che – con gran prudenza – si potrebbe chiamare carattere nazionale [...] La società dimostra tale disposizione al sopravvivere collettivo. I professionisti che agiscono nell'ambito de cinema [...] se ne rendono conto e traggono conclusioni pratiche nel proprio agire [...], la coscienza di base che il film sia una delle funzioni vitali dell'organismo sociale rimane in vigore nonostante l'immaginazione particolare riguardante il funzionamento del suddetto organismo¹².

In Polonia, il cinema nazionale trovava sempre un grande interesse, però – come risulta da varie ricerche sugli spettatori e sulla ricezione del film – tale disposizione al sopravvivere non apparve e il cinema polacco non giunse mai a una posizione così alta nell'ambiente culturale. È questa differenza a suscitare la significativa distanza che aumentava il nostro fascino verso il diverso, verso l'eccezionalità e l'originalità del cinema italiano.

Alle stesse conseguenze portarono le somiglianze essenziali su cui si basavano le culture cinematografiche in Italia e in Polonia. I fondamenti di entrambe erano sempre basati sul „dovere di patria” e si concentravano su

11] Cfr. A. MILLER-KLEJSA, *Elegijna „Wielka droga” Michala Waszyńskiego: tekst i kontekst* [„La grande strada” elegiaca di Michal Waszyński: testo e contesto], in: *Polsko-włoskie kontakty...*, pp. 17-38.

12] H. KSIĄŻEK-KONICKA, *Włochy – awangarda krytyki* [L'Italia – avanguardia della critica], „Kino”, n. 8, 1978, p. 18.

un'identità nazionale forte, essenziale e molto coesa oltre che sulla ridefinizione continua dell'italianità e della polonità. Le nostre cinematografie apprezzavano ed apprezzano ancora i valori degli ultimi due termini, contenuti e simboli arci-italiani e arci-polacchi, erano e sono tuttora "malate di polonità" e "malate di italianità". Tadeusz Konwicki, eccezionale scrittore e regista polacco, lavorando sull'adattamento di un famosissimo dramma romantico (*Dziady* di Adam Mickiewicz, 1989) riprese il presente problema con le seguenti parole: "ho pensato [...] di fare uno studio dello spirito polacco, che sia solamente lo spirito polacco, la chiave di questo spirito. Fino alla fine"¹³. In altre parole, entrambe le cinematografie sono orientate alla spiegazione delle peculiarità delle proprie culture nazionali, il che da un lato può affascinare, ma inevitabilmente debilita i legami, anzi limita la compenetrazione.

Per illustrare perfettamente il complesso carattere della fascinazione cinematografica polacca ci viene in aiuto l'incontro della Polonia con il Neorealismo italiano. Negli anni 1945-1955 entrambe le scuole cinematografiche ridefinirono le proprie identità ferite, ma ognuna di loro in precise condizioni geopolitiche e tramite precise poetiche del realismo. Entrambe, però, sotto la pressione della politica e nella convenzione del "cinema impegnato". Il Neorealismo italiano, che registrava sullo schermo la "nuda verità del quotidiano" e che legava tra loro l'estetica e l'etica, che nasceva contro la volontà degli alleati, contro i politici italiani, in particolare democristiani, e persino contro i propri spettatori, fece nascere alcune decine di opere cinematografiche ideologicamente molto legate e introdusse innovazioni nel cinema mondiale e a varie cinematografie nazionali. Gli spettatori e i critici polacchi lo accolsero con entusiasmo. Per esempio, in un libro di un critico molto autorevole che riassumeva il patrimonio del cinema mondiale degli ultimi venticinque anni vengono citati nove film sovietici, cinque americani, quattro tedeschi e ben 8 film italiani¹⁴. La dimensione sociale di queste opere fece sì che piacessero anche al governo filo-sovietico presente in Polonia, cosa che a sua volta portava alle loro sovra-interpretazioni ideologiche.

In Polonia vigeva a quel tempo il cosiddetto "realismo socialista", ossia la poetica ufficiale basata su un assetto ideologico che promuoveva la "verità" del partito, vale a dire quella che non corrispondeva alla verità empirica. Il cinema polacco cessò di essere arte e mezzo di comunicazione di massa e diventò un mezzo politico per l'indottrinamento della società¹⁵.

13] *W szponach Romantyzmu. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka* [Nelle mani del Romanticismo. Elżbieta Sawicka parla con Tadeusz Konwicki], "Odra", n. 1, 1988, p. 27.

14] J. PŁAŻEWSKI, *Filmy, które pamiętam* [I film che ricordiamo], Czytelnik, Warszawa 1956.

15] Ho fatto una caratteristica particolare del Neorealismo italiano, del Realismo Socialista e del Neorealismo piccolo di Hollywood nell'articolo: 1945-1955: *Realizm – polityka – sztuka* [1945-1955:

I due concetti di Realismo cinematografico erano totalmente diversi e, per essere precisi, contraddittori, eppure il governo polacco cercò di legittimare sé stesso e il cinema nazionale attraverso la cooperazione con quello italiano, il che – come era facile prevedere – portò alla nascita di brutti film. *Czarczi źleb* (1950) è la storia di un montanaro che grazie all'istruzione politica diventa un vero cittadino e da poliziotto di frontiera riesce a impedire a dei contrabbandieri di trafugare dalla Polonia alcune opere d'arte. Il film fu realizzato da Tadeusz Kański, autore di alcuni film mediocri, e Aldo Vergano, regista di film famosi come *Il sole sorge ancora* (1946) e *Il fuorilegge* (1949). L'artista italiano cercò di introdurre nel film elementi della poetica del Neorealismo e le proprie esperienze lavorative con attori presi dalla strada come pure si sforzò di ricreare l'autenticità dei paesaggi dei monti Tatra, ma senza successo. Per alcuni anni si provò a distribuire il film nei cinema italiani con il titolo di *Le acque zampillano per tutti*.

Il vero cinema neorealista, anche la sua forma più leggera, quella comica, trovò buono spazio sugli schermi polacchi e ancora oggi alcuni di quei film fanno parte del canone della nostra istruzione audiovisiva. Negli anni 1952-1956 in Polonia vennero presentati 23 film italiani su 405 provenienti dall'estero, fra cui la rappresentazione di tutte le tendenze del cinema in questione¹⁶. I film neorealisti giocarono un ruolo importante, per i registi polacchi, nel liberarsi dai paletti, in particolare quelli estetici, su cui basava il cinema del realismo socialista, e ciò ebbe un influsso importante sul cinema polacco dalla metà degli anni '50. Andrzej Wajda, uno dei migliori registi polacchi, che nei suoi discorsi pubblici e nelle sue pubblicazioni ricordò molte volte i maestri italiani della Settima Arte (perlopiù Federico Fellini¹⁷) ricordando il suo debutto del 1955, con il film *Pokolenie* [*Generazione*], nota che il panorama che apre tutta la storia è un riferimento volontario alla poetica neorealista.

Nel periodo della scuola di cinema polacca durante la quale la censura nel nostro paese si era allentata, (1957-1965), il cinema di Andrzej Wajda, Andrzej Munk, T. Konwicki, Wojciech Has e Kazimierz Kutz fama internazionale; il tema dominante nel cinema sia colto che popolare furono dibattiti sullo spirito polacco, situati in contesti storici e contemporanei. Nell'ambito dei modi d'immaginare, delle forme di narrazione, delle tecniche di recitazione,

Realismo – politica – arte, in: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie* [Il cinema ha 100 anni. Decennio dopo decennio], a cura di J. REK, E. OSTROWSKA, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, pp. 101-117.

16] A. OSMÓLSKA-MĘTRAK, *Włoskie filmy na polskich ekranach w latach 1945-1989* [I film italiani sugli schermi polacchi negli anni 1945-1989], in: *Polsko-włoskie kontakty...*, op. cit., p. 124.

17] A. WAJDA, *Powtórka z całości* [Revisione del toto], Wydawnictwo „ZEBRA”, Warszawa 1989, passim.

delle tecniche di ripresa, di quelle dei costumi, di sceneggiatura e musica come pure della genologia, è possibile indicare il cinema italiano in quanto punto di riferimento e d'ispirazione per i registi polacchi, ma è altrettanto significativo che sono molto scarse le tracce d'italianità nei film polacchi. Questa valutazione può essere riferita anche ai contatti del cinema polacco con altre tradizioni cinematografiche eccetto quella sovietica, che collaborava con la Polonia in virtù del diritto interno di entrambi gli Stati e del diritto internazionale vigente nel cosiddetto "campo dei paesi socialisti".

Gli italiani furono protagonisti di due film usciti nel 1964, anno in cui in totale uscirono 25 lungometraggi (un anno prima erano stati 26, nel 1965 – 20): *Giuseppe w Warszawie* [*Giuseppe a Varsavia*] di Stanisław Lenartowicz e *Dwa żebra Adama* [*Due costole di Adamo*] di Janusz Morgenstern¹⁸. Si trattava in entrambi i casi di commedie, cosa che vale la pena sottolineare, poiché fino a quel momento nel dibattito pubblico sulla Seconda guerra mondiale e su temi caldi in Polonia non era possibile fare ironia. Antonio Cifariello interpreta il ruolo di Giuseppe, soldato italiano a cui – di passaggio a Varsavia di ritorno dal fronte russo- viene rubata una mitragliatrice e durante la sua ricerca finisce coinvolto in un'attività di cospirazione antinazista. Nel film di Morgenstern, Joanna Kostusiewicz interpreta il ruolo di Giannina, donna italiana sposata a un ingegnere polacco, che comincia a vivere col marito e la sua prima moglie, polacca, provocando equivoci sociali, ideologici, religiosi e legali. Entrambe le commedie riscossero interesse fra gli spettatori polacchi.

Un buon esempio dell'incapacità di uscire dal „circolo vizioso” fra i due i cinema si ritrova nel tentativo – durato cinque anni – di realizzare un film in Italia da parte di Jerzy Kawalerowicz, uno dei registi polacchi più importanti, autore tra gli altri di *Matka Joanna od Aniołów* [*Madre Giovanna degli angeli*] (1960), *Faraon* [*Il faraone*] (1965), *Austeria* (1982) e *Quo Vadis?* (2001). Alla fine il film *Maddalena*, che racconta la storia di una donna attraente che si innamora di un sacerdote che dubita sempre di più del suo celibato, fu realizzato dall'artista seguendo la propria sceneggiatura nel 1971 con una co-produzione italo-jugoslava. Il film non uscì in Polonia e la sua distribuzione in Italia fu minima. Nonostante i ruoli interessanti di Lisa Gastoni e Eric Woofe, la fotografia plastica di Gabor Pogany e la musica

18] Cfr. p.es. M. DONDZIK, *Okupacja, konspiracja i „sycylijski bandyta”*. „Giuseppe w Warszawie” Stanisława Lenartowicza [Occupazione, cospirazione e “bandita siciliano”. “Giuseppe a Varsavia” di Stanisław Lenartowicz], in: *Polsko-włoskie kontakty...*, op. cit., pp. 39-56 e ivi: K. JACHYMEK, *Matżeństwo po włosku. Rozmyślenia na temat „Dwóch żeber Adama” Janusza Morgensterna* [Matrimonio all'italiana. Riflessioni sul tema di “Due costole di Adamo” di Janusz Morgenstern], pp. 57-72.

fantastica composta da Ennio Morricone, il film venne comunemente considerato troppo controverso e ritenuto un fallimento. Nemmeno i famosi brani musicali: *Come Maddalena* e *Chi Mai?* composti dal maestro per l'occasione non furono mai associati a esso. La colonna sonora divenne famosa dopo il rilascio sul vinile *Disco 78*, solo nel 1977. *Chi Mai?* diventò una hit ancora una volta dieci anni dopo, nel 1981, quando il regista francese Georges Lautner la usò nel suo film *Le Professionnel* con Jean-Paul Belmondo.

Fino al 1989, dunque fino al cambio di regime politico in Polonia, lo stato delle relazioni polacco-italiane dal punto di vista del cinema non subì grandi variazioni. Diventava sempre più grande il novero degli appassionati di cinema italiano. I maestri italiani e il cinema italiano di vari generi, compreso quello più politico, erano sempre presenti sugli schermi dei cinema e su quelli televisivi.

[...] negli anni 1957-1968 nei cinema polacchi arrivarono ben centocinquantanove film italiani, fra cui le opere dei grandi maestri: Antonioni, Fellini, Visconti o Pasolini e i primi film di Rosi, Bertolucci, Olmi e Bellocchio. I quattro anni successivi, 1969-1973, mostrarono la stessa tendenza: nei cinema polacchi apparvero sessantaquattro produzioni italiane, fra cui titoli appartenenti al cinema politico, di grande importanza in quel periodo, per esempio *Dzień puszczyka* (*Il giorno della civetta*, 1968) di Damiano Damiani, *Każdemu swoje* (*A ciascuno il suo*, 1967) e *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) di Elio Petri come pure *Pięści w kieszeni* (*I pugni in tasca*, 1965) di Marco Bellocchio, arrivato in ritardo, film di Olmi oppure Ferrieri. Negli anni 1974-1979 giunsero ancora in Polonia sessantaquattro film dalla penisola; basta menzionare i nomi dei registi Germi [...], Bellocchio [...], Zurlini [...], Rosi [...], Paolo e Vittorio Taviani [...], Dino Risi [...], Ettore Scola [...]¹⁹.

Il decennio seguente, che incominciò con la legge marziale, le cui conseguenze debilitarono lo sviluppo culturale per alcuni anni, fu segnato dal calo nella produzione e nell'importazione di film. Negli anni 1980-1985 furono distribuiti in Polonia solamente nove lungometraggi italiani, negli anni 1984-1985 non apparve nemmeno un film nuovo, invece fino al 1988 sugli schermi furono visualizzati in tutto sei film, ma che possono essere considerati rappresentanti illustri del cinema italiano (ad es. *Carmen*, *E la nave va*, *Ginger e Fred*, *Maccheroni*, *La Grande Bouffe*).

I film italiani avevano in genere buoni numeri al botteghino. *Przybycie Tytanów* (*Arrivano i titani*, 1962) di Duccio Tessari fu visto negli anni

19] A. OSMÓLSKA-MĘTRAK, *Włoskie filmy...*, op. cit., p. 125.

1965-1973 da cinque milioni di polacchi, *Wojna trojańska* (*La guerra di Troia*, 1961) di Giorgio Ferroni da oltre quattro milioni mentre un film ambizioso come *Nie ma pokoju pod oliwkami* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1949) di Giuseppe De Santis da tre milioni e settecentomila spettatori. Quasi tutti i maestri della cinematografia italiana e i rappresentanti dei movimenti più importanti vennero in Polonia a presentare le proprie opere durante varie serate, festival e conferenze cinematografiche. I registi italiani e altri professionisti del cinema venivano spesso in Polonia, ma i diversi sistemi di produzione dei due paesi non permisero di iniziare una cooperazione nell'ambito della realizzazione di film.

Era raro che nei film polacchi apparissero protagonisti italiani, ma quando capitava rispecchiavano gli stereotipi nazionali e culturali senza prendere in considerazione i cambiamenti occorsi nei decenni. In *Wózek* [*Carrozina*] (1965) di Ewa e Czesław Petelski un piccolo italiano aveva il ruolo di un bravo prigioniero bravo in un campo di concentramento tedesco, nella commedia *Nie lubię poniedziałku* [*Odio i lunedì*] (1971) di Tadeusz Chmielewski, è presente un italiano oggetto di trattative matrimoniali, invece nella commedia *Milion za Laurę* [*Un milione per Laura*] (1971) di Hieronim Przybył l'Italia stessa era un paese esotico in cui dovevano giungere i polacchi-conquistatori.

La nuova realtà politica, realtà ormai da più di venticinque anni, non ha portato al cambiamento degli stereotipi. Nella commedia *Kac Wawa* (2012) di Łukasz Karwowski, un film poco più che mediocre, un bulgaro cliente di una casa di piacere si finge italiano, invece in *Drogówka* [*Polizia stradale*] (2013), un film già più ambizioso diretto da Wojciech Smarzowski, gli italiani sono interessati solamente alle prostitute. Sembra una protagonista eccezionale, positiva ed interessante in questo paesaggio di contatti cinematografici polacco-italiani la giornalista Oriana Fallaci in quanto una delle protagoniste del film storico-politico intitolato *Wałęsa. Człowiek z nadziei* [*Wałęsa. Uomo della speranza*] (2013) di Andrzej Wajda.

Assieme al cambio politico, in Polonia è cambiato anche il sistema di produzione e distribuzione dei film. Al contempo, sia in Italia che in Polonia sono cambiati, sotto l'influsso delle nuove tecnologie dei processi di globalizzazione, tutti gli istituti cinematografici. Il cinema si è legato direttamente al mondo digitale, sono apparsi nuovi spettatori, mentre le reti tecnologiche sono diventate propagatrici dei fenomeni di apertura delle culture nazionali al mondo. Ora che la tecnologia è diventata di casa per ogni italiano, non è così importante la disposizione al sopravvivere collettivo che aveva determinato fino a questo punto la dinamica dello sviluppo del cinema italiano. In opposizione alle deboli identità culturali e dei media (non

essenziali, deboli ed effimeri), si creano le identità nazionali dei polacchi e degli italiani.

Oggi che l'espansione tecnologica e la globalizzazione non possono essere fermate, un cambiamento culturale essenziale consiste nel fatto che le relazioni contemporanee fra le culture identitarie, normalmente di carattere nazionale, vengono sostituite dalla seguente relazione: cultura globale senz'identità – cultura locale, di solito nazionale. In altre parole, la ridefinizione dell'italianità e della polonità va condotta nell'ambito del fenomeno individuato da Roland Robertson come “glocalizzazione” (globalizzazione + localizzazione) che prende in considerazione simultaneamente quello che succede al mondo e quello che è nazionale e fondato sulla propria cultura²⁰. Dunque, il cinema italiano e quello polacco a questo punto si trovano in una situazione nuova, a un bivio.

È possibile che l'arte cinematografica italiana, attualmente in una fase di passaggio, continuerà a interessare ai polacchi? Ci saranno nuove forme di cooperazione fra i nostri cinema? Le coproduzioni di Krzysztof Zanussi e la collaborazione di Jerzy Stuhr con Nanni Moretti (con ruoli in *Kajman (Il Caimano)* e *Habemus Papam*, 2007 e 2011) sembrano promettenti per il futuro, ma la questione dell'influsso del cinema italiano su quello polacco rimane aperta.

Già dopo la stesura del presente articolo gli addetti ai lavori hanno fatto un passo in avanti per avvicinare il cinema polacco a quello italiano. Nell'agosto del 2016 in Italia e in Polonia si è svolta l'anteprima di un dramma psicologico polacco-italiano dal titolo molto significativo nell'ambito delle presenti riflessioni: *Thumacz [Il traduttore]*, girato da Massimo Natale dalla sceneggiatura di Marie Giaramidaro e Nikolaus Mutschlechner, con la partecipazione di attori italiani (Claudia Gerini, Silvia Delfino, Marcello Mazzarella) e polacchi (Kamil Kula, Anna Safroncik, Marianna Januszewicz, Piotr Rogucki). Il protagonista del film è un immigrato che traduce alla proprietaria di una galleria d'arte il diario del suo defunto marito. Tra la splendida vedova e il bel traduttore delle confessioni intime di un altro uomo si crea un'attrazione reciproca e un legame sensuale, che però fa capire loro di appartenere a due culture diverse. Sicuramente, il film ha creato e crea per gli spettatori nuove possibilità di approfondire le riflessioni sulla vivacità dell'italianismo nella vita moderna e sullo scontro delle culture come pure sul dialogo fra di loro.

(Traduzione di Ryszard Wylecioł)

20] R. ROBERTSON, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity* [*Glocalizzazione: spazio-tempo e omogeneità-eterogeneità*], Sage Publications: London 1995.

BIBLIOGRAFIA

- ARMATYS B., ARMATYS L., STRADOMSKI W., *Historia filmu polskiego, 1930-1939* [*La storia del cinema polacco, 1930-1939*]. Vol. 2., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- BANASZKIEWICZ W., WITCZAK W., *Historia filmu polskiego, 1897-1929* [*La storia del cinema polacco, 1897-1929*]. Vol. 1., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- DONDIK M., *Okupacja, konspiracja i „sycylijski bandyta”*. „Giuseppe w Warszawie” Stanisława Lenartowicza [*Occupazione, cospirazione e “bandita siciliano”*]. „Giuseppe a Varsavia” di Stanisław Lenartowicz], in: *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [*Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione*], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, pp. 39-56.
- HENDRYKOWSKA M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1894-1914* [*Alle tracce di quelle ombre. Il film nella cultura polacca a cavallo fra i secoli 1894-1914*], Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993.
- JACHYMEK K., *Matżeństwo po włosku. Rozmyślenia na temat „Dwóch żeber Adama” Janusza Morgensterna* [*Matrimonio all’italiana. Riflessioni sul tema di “Due costole di Adamo” di Janusz Morgenstern*], in: *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [*Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione*], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, pp. 57-72.
- KSIĄŻEK-KONICKA H., *Włochy – awangarda krytyki* [*L’Italia – avanguardia della critica*], „Kino”, n. 8, 1978, p. 17-21.
- MICZKA T., *Il cinema come poesia ottica (Qualche osservazione sui tentativi di futuristizzazione del cinema nella Polonia fra le due guerre, “Futurismo-Oggi”* (Roma), n. 6-8 e n. 9-10, 1991, pp. 21-22 e pp. 21-26.
- MICZKA T., *Jalu Kurek – futurista polacco*, „Futurismo-Oggi” (Roma), n. 7-8, 1985, pp. 11-16.
- MICZKA T., *1945-1955: Realizm – polityka – sztuka* [*1945-1955: Realismo – politica – arte*], in: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie* [*Il cinema ha 100 anni. Decennio dopo decennio*], a cura di J. REK, E. OSTROWSKA, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, pp. 101-117.
- MILLER-KLEJSA A., *Elegijna „Wielka droga” Michała Waszyńskiego: tekst i kontekst* [*“La grande strada” elegiaca di Michał Waszyński: testo e contesto*], in:

- Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, pp. 17-38.
- OSMÓLSKA-MĘTRAK A., *Włoskie filmy na polskich ekranach w latach 1945-1989* [I film italiani sugli schermi polacchi negli anni 1945-1989], in: *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, pp. 121-134.
- PLĄŻEWSKI J., *Filmy, które pamiętamy* [I film che ricordiamo], Czytelnik, Warszawa 1956.
- ROBERTSON R., *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity* [Glocalizzazione: spazio-tempo e omogeneità-eterogeneità], Sage Publications: London 1995.
- STEFANOWICZ J., *Włochy współczesne* [L'Italia contemporaneamente], Wiedza Współczesna, Warszawa 1976.
- W szponach Romantyzmu. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka [Nelle mani del Romanticismo. Elżbieta Sawicka parla con Tadeusz Konwicki], "Odra", no. 1, 1988, p. 27.
- WAJDA A., *Powtórka z całości* [Revisione del toto], Wydawnictwo „ZEBRA”, Warszawa 1989.
- ZANUSSI K., *Moje Włochy filmowe* [La mia Italia cinematografica], in: *Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, [Contatti cinematografici polacco-italiani. Topica, coproduzioni, ricezione], a cura di A. MILLER-KLEJSA, M. WOŹNIAK, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, pp. 209-212.
- ŻUKA., *1937: Michał Waszyński – „oko jako doskonały obiekt”*. W 111 rocznicę urodzin Michała Waszyńskiego [1937: Michał Waszyński – “L'occhio come obiettivo perfetto”. In memoria 111 compleanno di Michał Waszyński], Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2016.

SUMMARY

FASCINATED BUT KEEPING A DISTANCE.
ITALIAN TRACKS IN THE CINEMA "INFECTED WITH POLISHNESS"

Polish audience has been fascinated with Italian cinema since its beginning, in other words since the end of the 19th century. Still, connections between cinematographies of both countries have never been very thorough and, except for few examples, they have never resulted in significant artistic or social events. According to the author, both film cultures focused mainly on strong national identities and on further defining of Polishness and Italianity. They articulated their uniqueness and distinctness which stimulated fascination in cultures of other countries but simultaneously weakened connections with them or even limited mutual interpenetration. The author characterizes meetings of both film cultures in an interpretation perspective which includes domination of national idioms and hyper-Polish or hyper-Italian contents and symbols in the cinema. The author also emphasizes a big percentage of Italian films in the repertoire of cinemas working on Polish land until 1918, when Poland did not exist as an independent country. Sporadic contacts between both cinematographies between the wars, until 1939, are also mentioned. The process in which Italian neorealism was adapted by "real socialism" is precisely analysed. A limited range of Italian subjects in Polish cinema and impressive reception of Italian films in Poland after 1945 are analysed as well. The author concludes with the opinion that in the new political social and economic situation, which started after 1989, and in the epoch of multimedia and intensive globalisation a new phase started in Polish and Italian film relations, but we can hardly notice a significant revival or diversion yet.

L'ITALIANITÀ NELL'ARCHITETTURA UNGHERESE TRA LE DUE GUERRE

L'UNGHERIA SI TROVA IN UNA POSIZIONE GEOGRAFICA CHE DA SEMPRE ACCOGLIE le influenze culturali dei paesi a cui è storicamente legata. Fino all'introduzione dell'insegnamento di architettura al Politecnico di Budapest, avvenuta nel 1872, gli architetti ungheresi studiavano in Germania e a Vienna, mentre l'Italia rimaneva materia storica da conoscere. La situazione cambiò dopo la prima guerra mondiale quando tra l'Italia e l'Ungheria si stabilì uno stretto rapporto politico che influenzò tutti i campi, anche quello culturale. Si cominciò così a seguire l'architettura contemporanea italiana, si strinsero rapporti personali tra gli architetti e anche tra altri personaggi della cultura. Nel 1925 venne fondato il *Collegium Hungaricum* capeggiato dallo storico dell'arte Tibor Gerevich (1882-1954)¹. Il governo ungherese iniziò a mettere a disposizione borse di studio per pittori, scultori e architetti affinché potessero soggiornare a Roma presso l'Accademia d'Ungheria per diversi mesi fin dal 1928 e il direttore dell'Accademia introduceva questi artisti ungheresi nella vita artistica romana del tempo. Gerevich era ben inserito nel mondo artistico romano e ciò era importante per gli artisti borsisti perché li metteva in contatto con le figure operanti nel campo dell'arte avvicinandoli alle loro produzioni. Fu

1] Tibor GEREVICH (1882-1954) fu uno storico dell'arte, dal 1925 al 1935 direttore e poi curatore dell'Accademia d'Ungheria in Roma. Újváry, G.: Egy tudós kultúrpolitikus kalandjai Rómában és a magyar hivatalokban. Gerevich Tibor és a római Magyar Akadémia. in <http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/Ujvary.pdf>; Rivista *Enigma*, 2000/59-60.

un periodo di grande fervore per l'arte e l'architettura italiana e Gerevich proponeva agli ungheresi di seguirle come modello. Egli si concentrava soprattutto sull'arte ecclesiastica, sia pittorica che scultorea, ma anche architettonica.



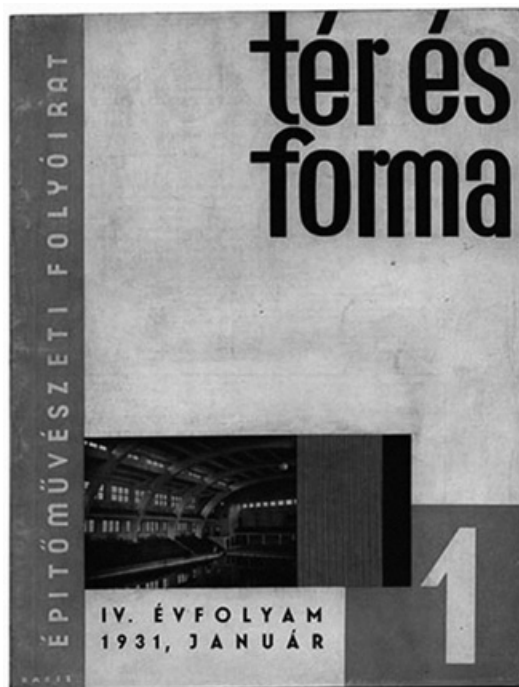
Roma, Accademia d'Ungheria, la Palazzina, albergo dei borsisti. Fot. Zs. Odrasi

Un altro promotore dell'architettura moderna italiana in Ungheria fu Virgil Bierbauer (1893-1956)², caporedattore tra il 1928 e il 1942 della rivista *Tér és Forma* (Spazio e Forma) che già nel numero di aprile del 1930 pubblicò un articolo di Alberto Sartoris dal titolo *Inizi della nuova architettura in Italia* perché era convinto che dovesse essere proprio l'Italia ad offrire un modello per la futura architettura ungherese. Bierbauer coltivava vivi rapporti con gli architetti italiani (con alcuni era addirittura in buona amicizia) e coglieva ogni occasione per presentare le loro opere sia sulla sua rivista che su altri giornali. Un momento importante fu il XII°

2] Virgil BIERBAUER (1893-1956), architetto, fondatore e direttore della rivista architettonica *Tér és Forma*. Ideatore del primo aeroporto di Budapest e della centrale elettrica di Kelenföld. Nei suoi libri e articoli tratta i problemi dell'architettura ungherese storica e contemporanea. Organizzatore del XII Congresso Internazionale degli Architetti, dal 1931 membro di RIBA.

Congresso Internazionale³ tenuto a Budapest al quale partecipò anche una numerosa delegazione italiana erappresentanti dell'architettura moderna⁴.

In Ungheria, dopo la seconda guerra mondiale, tutta l'architettura moderna della prima metà del Novecento fu ritenuta affine a quella del



"Tér és Forma" – rivista di architettura diretta da Bierbauer (1928-1942)

Bauhaus in cui studiavano e operavano non pochi ungheresi (Marcel Brauer, Farkas Molnár, József Fischer ecc.).⁵ Questa situazione fu dovuta al fatto che il Bauhaus era ritenuto di sinistra e ciò permise che i prodotti dell'architettura moderna non venissero demoliti o notevolmente modificati, ma potessero altresì sopravvivere anche se lasciati in uno stato di continuo degrado durante gli anni del socialismo. I nuovi studi svolti in questi ultimi decenni, invece, dimostrano che, oltre all'influenza del Bauhaus e a quella della nuova architettura viennese (Werkbund Siedlung), non meno peso ebbero le influenze arrivate dall'Italia. Gli architetti ungheresi potevano conoscere quello che succedeva

in Italia soprattutto attraverso gli articoli di Bierbauer che presentavano le nuove costruzioni, le recensioni di libri italiani e le rassegne stampa che riportavano gli articoli delle più importanti riviste come Domus, Casabella, Architettura e Arti decorative. Inoltre, sulla rivista Tér és Forma, Bierbauer pubblicava scritti e progetti di architetti ungheresi operanti in Italia come László Kovács, Jenő Faludi, i fratelli Olgyay, Nicola Vedres. Gli ungheresi non mancavano neanche alle grandi mostre italiane come

3] V. BIERBAUER, *Architectura. Souvenir du XIIe Congres International des Architectes*. Hornyánszky, Budapest 1930

4] Zs. ORDASI, *Architettura e architetti italiani nella stampa ungherese (1890-1945)*, in: *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, a cura di M. L. NERI, Gangemi, Roma 2011, pp. 57-86.

5] AA.VV. *Magyarok a Baubausban*, a cura di É. BAJKAY, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010.

alla Triennale di Milano (1933), alla Fiera di Milano (1935), e al Convegno sull'urbanistica (1935) o al Congresso Volta (1936) dal tema "Rapporti dell'architettura con le arti figurative". L'entusiasmo di Bierbauer non poteva rimanere senza effetto. Era affascinato dai nuovi risultati ottenuti nel campo dell'architettura e con ferma convinzione proponeva agli architetti ungheresi di studiare le nuove costruzioni realizzate dagli italiani, ma non mancava di richiamare l'attenzione anche ai concorsi, ai progetti, alle nuove soluzioni tecniche e tecnologiche, alle nuove scuole... Tutto con lo scopo di aprirsi verso quella modernità che egli scopriva nell'architettura italiana. Non faceva distinzione tra le varie tendenze e tra i vari gruppi di architetti; nei suoi articoli definiva "moderna" tutta l'architettura del Ventennio perché riusciva a riconoscervi le innovazioni nella concezione globale dell'architettura che mancava in Ungheria – come aveva affermato non poche volte. Egli stesso, nelle sue teorie architettoniche, introduceva elementi ravvisati nella nuova architettura italiana che riteneva conformi alle funzioni delle opere richieste dai nuovi tempi.

I settori in cui si riscontra una notevole influenza italiana nell'architettura ungherese del periodo tra le due guerre sono tre: i palazzi pubblici, le case (comprese le ville private) e l'architettura ecclesiastica. La produzione si concentrava primariamente nella capitale ma anche nelle città di provincia si trovano esempi che mostrano analogie con la moderna architettura italiana.

L'influenza concreta dell'architettura italiana giungeva in Ungheria soprattutto tramite l'opera dei borsisti all'Accademia d'Ungheria che durante i loro lunghi soggiorni di studio vedevano cambiare l'aspetto urbanistico di Roma, la costruzione delle nuove città nell'Agro Pontino, i nuovi palazzi a Milano e nelle altre città che visitavano. L'uso del cemento armato, del cemento idraulico, le grandi vetrate, il cubo come forma base erano elementi che trapiantavano anche nelle loro costruzioni come anche il rivestimento dell'edificio con tavole di travertino che era una totale novità nell'architettura ungherese e che si può vedere sui grandi edifici pubblici.⁶

Uno degli esempi più importanti di questo metodo è rappresentato dal Centro di Istituto Finanziario⁷, realizzato negli anni 1938-1940 sulla piazza Szabadság di Budapest, la piazza circondata dai palazzi delle banche e da quello della Borsa. Questo moderno tempio del denaro è opera di due ex borsisti, László Lauber (1902-1953) e István Nyíri (1905-1955). Il loro

6] Zs. ORDASI, *Olasz-magyar építészeti kapcsolatok a két világháború között*, in: *Építés-Építészettudomány*, nn. 1-2, 2010, pp. 121-150.

7] *Pest építészete a két világháború között*, a cura di A. FERKAI, Modern Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Kht. Budapest 2011, pp. 122-124.

edificio non solo costituisce un nuovo modello per uffici servendosi di nuove soluzioni tecniche come il riscaldamento attraverso i muri, elettricità e fornitura di acqua autonome, una struttura adatta a custodire capitali (quattro piani sotto terra e otto sopra) ma introduce anche elementi architettonici fino ad allora non presenti nell'architettura ungherese come la colonnata al pianoterra davanti a un muro di mattoni di vetro, la balconata della sala per le riunioni e una nuova soluzione per l'ultimo piano con vetrata continua dalla quale si ha un'ampia visuale su tutta la piazza fino al Parlamento e la pensilina sopra l'ingresso principale. L'edificio, semplice e dalla struttura razionale, è dotato -nell'angolo rivolto alla piazza- di un bassorilievo realizzato da Ferenc Medgyesi rappresentante la vendemmia: un chiaro riferimento alla fiorente agricoltura ungherese e nello stesso tempo espressione dell'idea che l'architettura è in stretto rapporto con le arti figurative.

Soluzioni simili sono state adottate dagli architetti László Lauber, Béla Hegedüs e Jenő Szendrői anche sull'edificio del Ministero della Difesa realizzato in due fasi (1949 e 1952) ma mantenendo sia la struttura che il rivestimento ispirati ai grandi palazzi per uffici osservati in Italia – soprattutto a Milano e all'EUR di Roma.



Budapest, Centro di Istituto Finanziario (oggi banca Unicredit), 1938-40, architetti: László Lauber, István Nyíri. Fot. Archivio „Tér és Forma”

Gyula Rimanóczy (1903-1953)⁸ non fu borsista a Roma, tuttavia nelle sue opere si nota una forte influenza della moderna architettura italiana. Realizzò edifici con varie funzioni adattando lo stile italiano nel quale aveva trovato l'espressione più adatta ai nuovi tempi. L'edificio della Sede della Direzione delle Poste Ungheresi⁹, realizzato nel 1939, originariamente avrebbe fatto parte di un grandioso progetto urbanistico che avrebbe aperto un secondo asse importante nel centro di Pest. L'edificio venne molto criticato poiché considerato troppo monumentale e troppo moderno in quel contesto architettonico dove le vie sono strette e dominano abitazioni dell'ultimo decennio dell'Ottocento.



Budapest, Direzione delle Poste Ungheresi, 1939, architetto: Gyula Rimanóczy.
Fot. Archivio „Tér és Forma”

a Budapest, come l'Ospedale di traumatologia in via Fiume, progettato da Gedeon Gerlóczy e Nándor Körmeny nel 1937-39 o quello in via Kútvolgyi del 1942 di Elemér Csánk¹¹, seguono i modelli già sperimentati

Anche l'altro suo edificio, l'ambulatorio in via Mester¹⁰, ricevette la stessa accoglienza. Nella costruzione di questo, fuori dal centro ma in una zona in continuo sviluppo, Rimanóczy applicò un'altra tecnica imparata dall'architettura italiana: il pianoterra è ricoperto di travertino bianco mentre i piani elevati, scanditi da finestre della stessa dimensione, sono di mattoni a vista e al terzo piano è presente una balconata vetrata. E' particolare l'ingresso principale situato all'angolo a linea curva con cui l'edificio si collega anche alla via laterale.

Per gli ospedali e sanatori gli esempi italiani offrivano un modello ideale. I luoghi di cura realizzati in questo periodo

8] Powinno być: A. HADIK, V. HAJDÚ, E. PRAKFAI, P. RITÓÓK, *Rimanóczy Gyula (1903-1958)*, OMvH MÉM, Budapest 1996

9] *Pest építészete...*, op.cit., pp. 180-182.

10] Ibid., pp. 287-288.

11] N. PÁMER, *Magyar építészet a két világháború között*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1986, pp. 168-172.

in Italia come per esempio i dispensari antitubercolari, i sanatori o la colonia elioterapica di Enrico del Debbio (1934) sul Monte Mario a Roma o la Colonia marina dell'AGIP di Giuseppe Vaccaro del 1937 a Cesenatico e molti altri ancora. La stessa struttura poteva essere adoperata anche per realizzare alberghi dove ogni camera doveva essere dotata di tutti i servizi necessari e anche di un balcone con vista sul paesaggio. Ne sono esempi eclatanti i capolavori di due ex borsisti a Roma: l'Hotel Kikelet di László Lauber realizzato nel 1935 a Pécs sul pendio meridionale della collina Mecsek con un loggiato esteso su tutta la facciata da dove si apre un bellissimo panorama sulla città.



Pécs, Hotel Kikelet, 1935, architetto: László Lauber. Fot. Archivio „Tér és Forma”

Mentre l'Hotel di Lajos Hidasi a Balatonlelle, costruito nel 1938, ha l'ingresso con un loggiato ben incorniciato sia verso la città che verso il lago Balaton. Nel caso del sanatorio a Harkány (Sanatorio, 1936, Zoltán Visy) le forme dell'edificio sono flessibili eseguono le funzioni dei singoli locali: le sale per il ristoro e per la vita sociale s'investono di forme semicurve che rompono la monotonia del corpo comprendente gli alloggi in cui sono sistemate le camere con una balconata a ringhiera lunga tutta l'estensione orizzontale del fabbricato¹².

12] Ibid., pp. 173-178.

Appartengono alla categoria dei palazzi pubblici anche le numerose fabbriche e centrali elettriche realizzate in questo periodo. Nel caso di queste costruzioni si presentavano criteri particolari per cui le soluzioni architettoniche erano concepite in base alle funzioni. L'uso dei nuovi materiali, come il cemento armato, garantiva spazi continui con grandi travi e pilastri a vista per coprire le spaziose officine e ampie vetrate capaci di far entrare la luce naturale. In questi casi prevalse la conoscenza ingegneristica: gli architetti di tali fabbricati impiegavano le nuove tecnologie del cemento armato e quindi dovevano conoscere e adoperare tecniche e materiali moderni (anche'essi sperimentati dall'architettura italiana e anche di altri paesi europei). Con l'apparire di nuovi tipi di vetture e grazie alla diffusione delle auto, le fabbriche tedesche – ma anche la Fiat – iniziarono ad inaugurare saloni e punti di servizio per la vendita e la riparazione, luoghi per i quali l'architetto doveva pensare anche con criterio estetico affinché apparissero eleganti. Inoltre, non dovevano trascurare gli elementi che servivano per pubblicizzare i prodotti come le insegne luminose: colonne con scritte per le quali potevano ben ispirarsi agli edifici effimeri delle importanti esposizioni universali e/o nazionali, organizzate in Europa con una certa frequenza negli anni Venti e Trenta.

Dopo l'ultimo ventennio prima della prima guerra mondiale, quando venivano costruite scuole di diversi gradi in tutto il Paese, negli anni Venti il ministro della Pubblica Istruzione e della Religione, Kunó Klébersberg (1875-1938) ricominciò a promuovere l'istruzione pubblica anche tramite la costruzione di edifici scolastici. Vennero fondati nuovi licei e università e innalzate nuove strutture per accogliere le scolaresche¹³.

Uno dei licei più completi è merito di Imre Papp (1907-1965) che ha più volte soggiornato a Roma e per periodi di più mesi. Egli progettò, insieme a Lajos Hidasi (1902-1970), altro ex borsista a Roma, il liceo Árpád¹⁴ a Óbuda accanto all'anfiteatro romano militare. Questi due architetti si ispirarono all'Accademia di Scherma di Luigi Moretti, realizzata nel 1936 accanto al complesso del Foro Mussolini (oggi Foro Italico) ideato per candidarsi ad accogliere i giochi olimpici del 1940.

Anche il liceo Erzsébet Szilágyi di Károly Weichinger (1893-1982) segue un modello concreto e non solo nell'aspetto esterno. L'uso dei materiali e le soluzioni della facciata principale con un ingresso articolato, la distribuzione degli spazi degli interni, ma soprattutto la planimetria di forma semiellittica, l'applicazione delle finestre a nastro sulle facciate

13] I. MÉSZÁROS, *Klebersberg Kuno, az iskolareformer*, in: *Gróf Klebersberg Kuno emlékezete*, a cura di I. ZOMBORI, Szeged 1995.

14] Z. FEHÉRVÁRI, E. PRAKFAIVI, *Az Óbudai Árpád Gimnázium*, in: *Műemlékvédelem*, n.5, 2008.



Budapest, Liceo Árpád, 1940, architetti: Lajos Hidasi, Imre Papp. Fot. Archivio „Tér és Forma”

(quella principale e quella laterale verso la via Zápor) e le grandi superfici vetrate verso il cortile ricordano l'edificio di Capponi nella Città Universitaria. Weichinger, avendo trascorso diversi mesi a Roma con la borsa di studio, poté seguire personalmente le costruzioni della Città Universitaria e, su suggerimento di Bierbauer, frequentava Giuseppe Capponi, autore dell'Istituto di Botanica nel campus. Non è un plagio la sua scuola, ideata e progettata insieme al suo amico-collega borsista anche lui a Roma, Tibor Hübner (1897-1969), ma un'interpretazione dell'edificio di Capponi secondo le esigenze che si presentavano in un edificio dedicato ad accogliere un liceo moderno dotato di palestra, laboratori vari e aule di differenti dimensioni, biblioteca, locali per riunioni di studenti e professori.¹⁵

Károly Weichinger¹⁶ era originario di Pécs dove realizzò costruzioni basandosi sulle esperienze acquisite durante i suoi lunghi soggiorni di studio in Italia. Ne è un esempio interessante il cinema Urania costruito nel 1938 in cui si possono notare analogie evidenti con il cinema Rex (oggi Apollo, Nello Baroni, 1936) di Firenze.

Tra le case in cui spicca evidente l'influenza della nuova architettura italiana, merita particolare attenzione l'edificio di László Lauber e István Nyíry a Buda¹⁷ realizzato nel 1934. L'armonia nella semplicità dell'edificio riporta innovazioni per offrire agli abitanti ogni comodità oltre alla luminosità

15] *Buda építészete a két világháború között*, a cura di A. FERKAI, MTA MKI, Budapest 1995, p. 52; PN. PÁMER, *Magyar építészeti...*, op. cit., p. 164.

16] Cfr. voce: Károly WEICHINGER (1893-1982) OMvH. Magyar Építészeti Múzeum. 1994; <http://fuga.org.hu/weichinger-karoly/>

17] Via Kékgyölgő 10. L'edificio, danneggiato nella guerra, è stato notevolmente trasformato negli anni 1960 nel corso del rafforzamento della sua struttura in cemento fuso.

garantita dalle grandi vetrate e balconi che definiscono il corpo di quattro piani sovrastato da una terrazza sul tetto piano.

I fratelli Olgyay Viktor (1910-1966) e Aladár (1910-1964) per il loro edificio a più appartamenti si ispirarono al “Novocomum”, il “Transatlatico” di Giuseppe Terragni (1904-1942), una delle figure più importanti del razionalismo italiano. Terragni introdusse un tubo di vetro all’angolo dell’edificio, elemento che ritroviamo anche nell’opera degli Olgyay, ma qui situato nel centro del fabbricato in senso verticale tra i piani articolati in orizzontale. L’altra soluzione innovativa della loro casa consiste nel ribaltamento della distribuzione degli spazi interni: la cucina e i servizi guardano verso la strada mentre le camere si aprono con grandi finestre e una balconata contornata da una cornice in leggero muro in cemento armato verso il giardino in modo che ci fosse un rapporto con la natura¹⁸.



Budapest, Casa, 1940, architetti: Viktor e Aladár Olgyay.
Fot. Archivio „Tér és Forma”

L’opera realizzata dall’architetto Móricz Pogány (1878-1942)¹⁹ a Szeged nel 1936, invece, è un intervento urbanistico. Si tratta di un arco con sopra un edificio con appartamenti e nella volta spiccano delle rappresentazioni che ricordano gli eroi e i martiri della prima guerra mondiale e i primi re ungheresi. Questo complesso, che anche nei suoi particolari mostra si-

militudini con le architetture visitate a Roma dallo stesso architetto, nelle sue pitture murali evoca la pittura italiana “ufficiale” del Ventennio, sia nei temi che nel modo delle sue espressioni. Le pitture a secco sono state eseguite da Vilmos Aba-Novák (1894-1942), pittore che per più anni soggiornò e lavorò a Roma e che introdusse nella pittura ungherese le tecniche della pittura del “Novecento”.²⁰

18] A. FERKAI, *Buda építészete...*, op. cit., p. 253.

19] A. TÓTH, *A Hősök kapuja építészet és helytörténeti jelentősége*, in: *Szeged*, n.10, 2000, pp. 18-22.

20] P. MOLNOS, *Aba-Novák*, Népszabadság Könyvek, Budapest 2006.

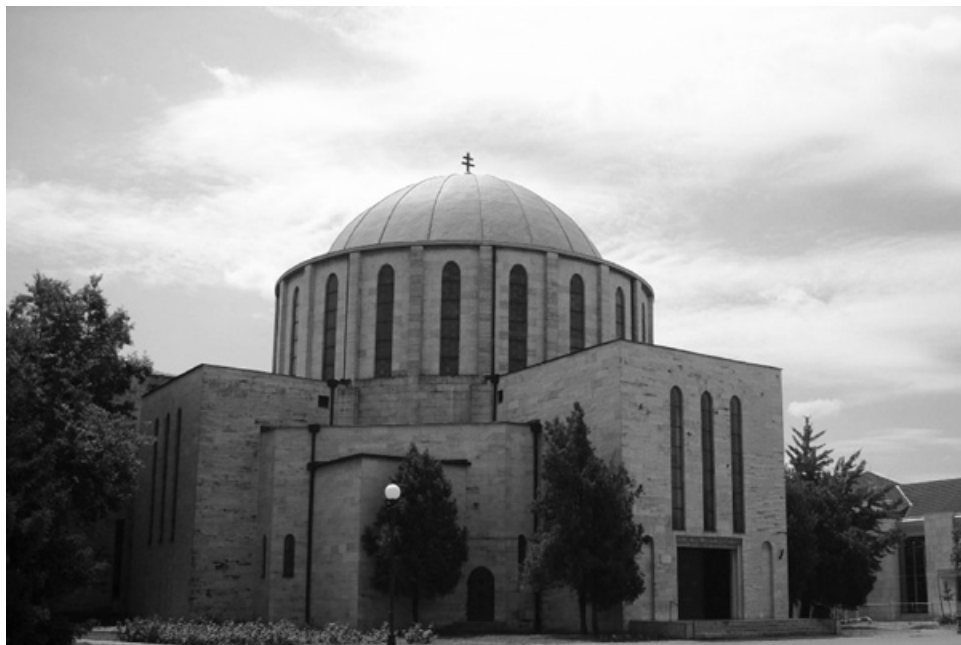
Costituiscono un capitolo a parte le numerose chiese costruite in questo periodo in cui gli architetti, per evidenti motivi legati alla cristianità, seguivano la tradizione delle chiese italiane ma tenendo presente le nuove costruzioni a Roma e nell'Agro Pontino che i borsisti andavano a visitare sotto la guida di Gerevich. Queste nuove chiese offrivano nuovi elementi formali che si differenziavano dalle chiese dei secoli precedenti. Mentre nella tradizione ungherese il campanile era attaccato al corpo della chiesa, le nuove costruzioni seguivano l'usanza italiana secondo la quale il campanile andava innalzato accanto all'edificio. In questi nuovi complessi architettonici il campanile veniva collegato con la chiesa attraverso un corridoio coperto, aperto ad archi sui lati. È di frequente uso anche l'apertura ad arco sulla facciata principale come si può notare nelle chiese di Weichinger a Pécs, la chiesa dei Paolini del 1937 o la cappella del cimitero a Pécs realizzato nel 1934 dallo stesso Weichinger in collaborazione con Andor Nendtvich.

Merita particolare attenzione anche la chiesa di Bertalan Árkay costruita a Buda nel 1932²¹. Egli soggiornò a lungo e in numerose occasioni a Roma dove poté assistere alla costruzione delle nuove chiese. La sua chiesa emerge come assoluta novità nell'architettura ecclesiastica ungherese per le forme cubiche, per l'ingresso ad arco molto accentuato, mentre la planimetria non si distacca dalle tradizioni tipologiche delle chiese cattoliche di pianta longitudinale. La chiesa di Mohács, progettata con il padre, Aladár Árkay, a partire dal 1929 ma completata solo nel 1942, oltre alle forme cubiche che la contraddistinguono, è caratterizzata da una pianta centrale che viene coperto da un'enorme cupola alta 30 metri e larga 20 metri. La chiesa è dedicata a Maria, matrona d'Ungheria e simboleggia la fraternità tra i popoli. Davanti all'edificio si apre una grande piazza ai lati della quale sono collocati degli archi coperti – sistema applicato anche da Foschini nel caso della chiesa dei SS. Pietro e Paolo all'EUR. La chiesa degli Árkay mostra evidenti somiglianze con l'opera di Foschini di cui Bertalan poté seguire la costruzione a Roma.

La stessa pianificazione a pianta centrale è ripresa da Gáspár Fábián²² nella sua chiesa dedicata al buon pastore in memoria di Ottokár Prohászka, vescovo per vent'anni a Székesfehérvár. La chiesa fu realizzata nel 1956, non mostra uno stile omonimo, ma i singoli elementi fusi in una grandiosa composizione sono ispirati alle architetture storiche di Roma dove Prohászka aveva studiato e prestato servizio per diversi anni.

21] RGy. RIMANÓCZY, *Az új városmajori templom*, in: "Tér és Forma", n. 4-5, 1993; B. DERCSÉNYI, M. MAJOR, *Árkay Aladár*: Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

22] G. FÁBIÁN, *Küzdelmeim és alkotásaim 1910-től 1935-ig életem ötvenedik événél*. Budapest 1935.



Mohács, Chiesa votiva, 1929-1942, architetti: Aladár e Bertalan Árkay. Fot. Zs. Ordasi

Nel 1933 Gyula Rimanóczy venne incaricato dall'ordine francescano di costruire una chiesa in una piazza a Buda.²³ Preparò diversi progetti secondo le richieste dell'ordine. Cambiò invece la collocazione del campanile pensando anche a una sistemazione più congrua dal punto di vista urbanistico. Si ispirò a una pianificazione vista a Sabaudia dove la torre del municipio è collocata nell'asse del viale che introduce al centro, e spostò il campanile dal corpo della chiesa collocandolo nell'asse del viale delle quattro vie che conducono nell'ampia piazza alla testa della quale eresse la chiesa. La torre, collegata al corpo della chiesa con un loggiato aperto, è di pianta centrale e coronata da due cilindri di vetro. Rimanóczy anche in questa sua opera si ispirò alle nuove chiese italiane come quella di San Marco a Latina, costruita nel 1933 da Oriolo Frezzotti, e costruì un capolavoro della moderna architettura ecclesiastica.

La storica arcidiocesi dei benedettini di Pannonhalma²⁴, nella parte occidentale dell'Ungheria e fondata ancora nel 996 dal principe Géza, dal 1802 ospita anche vari istituti per l'istruzione. Nel suo liceo viene svolto un insegnamento di altissimo livello per l'élite. Per la sistemazione degli

23] P. FARBAKY, *Országúti ferences templom és kolostor*, Budapest 2000.

24] www.bencs.hu

studenti, nel 1940, il complesso venne completato con un collegio e l'incarico per la costruzione degli edifici adatti ad accogliere gli studenti venne affidato alla coppia di architetti Lajos Hidasi e Tibor Kiss. Il compito era quello di ampliare le strutture storiche con uno stile moderno, adatto alle nuove esigenze quali un collegio e nuove aule, ma tutto ciò non doveva disturbare le costruzioni già esistenti come la chiesa e il monastero. Il complesso si trova in cima a una collina dalla quale domina il paesaggio circostante. Gli architetti costruirono un edificio di grandi dimensioni con un loggiato a pianoterra verso l'esterno, per il quale si ispirarono ai chiostri dei monasteri benedettini, al di sopra del quale innalzarono un edificio spoglio, articolato solo dalle serie di finestre, che abbraccia un cortile interno che si collega agli altri ambienti dell'abbazia. I lavori furono completati nel 1947. Nel 2005 nuovi lavori di restauro hanno restituito all'abbazia il suo originale splendore e ora rappresenta un monumento storico di eccezionale valore non solo per l'Ungheria ma per tutta l'umanità.

Con questi pochi esempi in cui si evince con evidenza l'influenza dell'architettura italiana, naturalmente è possibile accennare solo ad alcuni tesori dell'architettura moderna ungherese. Ad ogni modo, bisogna affermare, anzi, sottolineare che tra le tendenze che l'architettura moderna ungherese accoglieva e applicava nell'edilizia nel periodo tra le due guerre, l'architettura storica e moderna italiana ha giocato un ruolo importante. Gli architetti ungheresi seguivano le ricerche e i risultati dei colleghi italiani che nel Ventennio hanno rinnovato l'architettura dell'Italia. Gli insegnamenti della nuova architettura italiana hanno contribuito a rinnovare l'architettura ungherese, hanno ispirando gli architetti nella realizzazione di costruzioni straordinarie già nel periodo tra le due guerre come anche nei decenni seguenti.

IL CREPUSCOLO DELL'AVANGUARDIA E L'IDEOLOGIA FASCISTA: IL PROGETTO DEL QUARTIERE JÓZEF PIŁSUDSKI DI VARSAVIA E L'ARCHITETTURA MUSSOLINIANA

È difficile occuparsi di bellezza e di guarigione dell'anima quando le masse scendono in piazza urlando per la fame. Di fronte alla grande crisi degli anni Trenta del Novecento, la lingua anarchica dell'avanguardia e il suo cosmopolitismo si trovarono in contraddizione con il tempo che necessitava di un'ideologia forte e di una visione chiara che avrebbero potuto calmare le masse. Inevitabilmente arrivò il crepuscolo lento dell'avanguardia e l'eclissi dell'*ancien régime*. E anche in quel momento tutte le strade portavano a Roma: l'ordine classico dei tempi virili del Rinascimento, con cui si poteva creare un'immagine dello Stato forte, stabile, con capi capaci di governare il caos causato dalla crisi¹.

Avendo in mente le circostanze in cui si trovava l'Europa dei primi anni Trenta, Benito Mussolini con la sua tesi *Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato* sembrava una soluzione ideale per combattere la crisi economico-sociale che aveva colpito il vecchio continente.

1] Liberamente tratto dal documentario di J. Kocur, *Porwanie Europy. Historia warszawskiego 20-lecia międzywojennego*, FARON i WFDiF, Katowice 2009 [20'21" – 21'15"]: "Trudno zajmować się pięknem i uzdrawianiem duszy, kiedy tłumy wychodzą na ulice, krzycząc z głodu. W obliczu wielkiego kryzysu anarchistyczny [...] język awangardy i jej swoisty kosmopolityzm znalazł się w sprzeczności z czasem, który potrzebował teraz ideologii i wizji zdolnej uspokoić rozedrgane masy społeczne. Nadchodził czas powolnego zmięczenia awangardy i powolnego zaćmienia [starego porządku] Europy. [I również w tym momencie] wszystkie drogi prowadzą do Rzymu – klasycznego porządku męskich czasów renesansu, przy którego udziale można budować wizerunek silnego, stabilnego państwa i kreować przywódców zdolnych opanować chaos wywołany kryzysem."

Secondo lo storico dell'arte Jarosław Trybuś, il fascino dell'Italia fascista potrebbe lasciare perplessi avendo in mente tutto ciò che sarebbe successo in seguito, quando l'Italia e tutta l'Europa andarono in guerra, ma tutto ciò non scoraggiava gli architetti varsaviani, fortemente influenzati dallo stile fascista non solo dal punto di vista formale². Inoltre, dobbiamo ricordarci che negli anni Venti e Trenta l'Italia era il Paese dove nacquero anche delle idee nuove: la letteratura futurista, la filosofia idealista, l'architettura moderna che di seguito avrebbero lasciato un'impronta anche sull'Europa Centro-Orientale, in particolare sulla Polonia dei tempi del Risanamento di Józef Piłsudski.

La Polonia del primo dopoguerra (o per meglio dire, seguendo la storiografia locale: "la Polonia del periodo interbellico"), una volta recuperata l'indipendenza nel 1918, era uno Stato debole e tormentato dalle crisi interne, provocate dagli schieramenti politici in competizione, fondati dai due celebri padri della patria: i socialisti di Józef Piłsudski e i nazionaldemocratici di Roman Dmowski. Se non ci fosse stato l'intervento militare del maresciallo Piłsudski, che mediante il *coup d'état* del 1926 prese il pieno potere nel Paese, la giovane democrazia polacca sarebbe sprofondata in una guerra civile fratricida. D'altro canto Piłsudski continuò a dimostrare al parlamento e alle altre istituzioni repubblicane che era lui a comandare. La "guerra partigiana" si trasformò quindi in "guerra totale" al momento dello scioglimento delle camere e dei cosiddetti arresti di Brześć degli ex deputati nel 1930. Essa durò fino alla proclamazione della Costituzione d'aprile nel 1935, che conferì la maggioranza dei poteri esecutivi al presidente della repubblica e nel contempo ridusse al minimo il ruolo del parlamento, riducendolo effettivamente alla funzione di "alzare la mano". Piłsudski, dunque, non introdusse una vera dittatura, ma un sistema basato su un'opportuna flessibilità delle leggi costituzionali. Peraltro, il maresciallo diventò il centro del potere senza che avesse occupato cariche istituzionali. Eletto presidente nel 1926, aveva rifiutato l'incarico. Per due volte fu primo ministro, ma lo fece piuttosto come atto politico dimostrativo in particolari momenti di crisi. In ogni caso fu lo stesso un dittatore dal momento che prese il potere con la forza, e solo con la forza esso gli sarebbe potuto essere tolto.

Tuttavia, l'emanazione della nuova costituzione autoritaria del 1935 coincise con la scomparsa di Piłsudski, il quale morì il 12 maggio dello

2] J. Trybuś, *Warszawa niezaistniala. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne dla Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, 2012, p. 317: "Trafniejszym punktem odniesienia dla projektów warszawskich wydają się decyzje podejmowane przez faszystowską administrację Benita Mussoliniego. Nie tylko ze względów formalnych, ale przede wszystkim orientacji warszawskiego środowiska architektonicznego zapatrzonego na Włochy."

stesso anno nel Palazzo Belvedere di Varsavia affetto da un cancro al fegato. Il nuovo-vecchio regime, rimasto orfano del suo padre fondatore, ed essendo anzi diventato una dittatura senza dittatore, da un lato aveva bisogno di una legittimazione agli occhi dei cittadini in lutto, dall'altro voleva rendere omaggio alla memoria del grande capo di Stato. Per quel motivo fu ideato il progetto urbanistico di un quartiere dedicato al nome di Józef Piłsudski, pianificato sul vasto terreno del Pole Mokotowskie (un campo di 200 ettari adiacente al quartiere di Mokotów, all'epoca la periferia sud di Varsavia). La scelta del posto non fu del tutto casuale: i funerali del maresciallo si erano svolti proprio lì dopodiché la salma era stata trasportata in aereo dall'aeroporto locale fino a Cracovia, dove finalmente Piłsudski fu sepolto nel Castello del Wawel. Dopo il 1935 cominciò lo smantellamento definitivo dell'aeroporto di Pole Mokotowskie, che fu considerata l'area migliore per la fondazione del quartiere commemorativo. L'idea nacque ancora nei primi anni Trenta quando alla capitale giunse la notizia che sarebbe stata la città organizzatrice dell'esposizione universale prevista per il 1943 (che sarebbe coincisa con il venticinquesimo anniversario dell'indipendenza), ma la morte del maresciallo accelerò i preparativi iniziati sotto la guida del sindaco di Varsavia pro tempore Stefan Starzyński.

Nel nuovo quartiere si sarebbero tenute le cerimonie di massa a carattere nazionale. I lavori preliminari durarono tre anni, dal 1935 al 1938. Durante quel periodo, i progetti del quartiere cambiarono più volte, ma in ogni caso vennero portate a conclusione le fondamenta della struttura generale e la rete di comunicazione. L'appalto per la costruzione di un nuovo forum nazionale, con edifici monumentali e giganteschi, fu concesso mediante concorso pubblico all'eccellente architetto dell'epoca Bohdan Pniewski. Oltre a ciò furono banditi altri concorsi concomitanti, inerenti la pianificazione urbanistica e le sculture, tra cui quella più importante: la statua equestre del maresciallo (per la quale il progetto vincitore fu quello dello scultore croato Ivan Mestrovic di cui si parlerà in seguito). La struttura del nuovo quartiere di Varsavia fu all'inizio nettamente radiale. Nel 1935 fu abbandonata l'idea della rete radiale di vie divergenti a favore dell'idea assiale con un'arteria principale di circa 3-4 chilometri di larghezza che collegasse il nuovo centro con il resto della città. Questa arteria fu denominata, fino alla morte del maresciallo, viale del Parlamento, successivamente modificata in viale Piłsudski, il quale avrebbe dovuto assumere la funzione di arteria principale, rappresentativa della Varsavia dell'epoca. L'arteria, ampia e dritta, si dirigeva verso ovest a partire dalla già esistente "Piazza sull'incrocio" mettendo in fila tutti gli edifici concentrati attorno all'asse di viale Piłsudski che dovevano creare

un complesso armonico che “rispecchiasse l’espressione architettonica dell’idea di grandezza e potenza della Polonia”.

Il fianco occidentale del progetto era dominato dall’imponente Tempio della Divina Provvidenza. La Chiesa, secondo il progetto originale del 1931, avrebbe dovuto chiudere ad ovest la prospettiva di viale del Parlamento costituendo il punto artistico più importante del quartiere dedicato al Maresciallo. Nelle modifiche al progetto del 1938, il Tempio della Divina Provvidenza fu rimosso dall’asse di viale Piłsudski verso sud. Per via di tale soluzione la costruzione della chiesa da un punto di vista ottico avrebbe chiuso lo spazio aperto dell’arteria e contemporaneamente – come scrisse l’architetto Zygmunt Skibniewski appartenente al gruppo di Pniewski – non avrebbe ostruito il traffico stradale. Inoltre fu progettata un’estensione unilaterale con una fascia verde addizionale dal sud di viale Piłsudski. Davanti alla chiesa, sia nei piani del 1935 che del 1938, fu prevista un’ampia piazza dotata di spazio all’aperto, detto il Campo della Gloria (Pole Chwały). La fonte d’ispirazione degli urbanisti risaliva al Campo di Marte dell’antica Roma. La Piazza avrebbe dovuto essere ovale, invece nel 1938 aveva già forma rettangolare. Dagli scalini di pietra il pubblico avrebbe potuto osservare le parate militari e altre celebrazioni di carattere nazionale e patriottico.

Nella Piazza sull’Incrocio (‘Plac Na Rozdrożu’), di seguito rinominata in Piazza della Libertà (‘Plac Wolności’), era prevista l’erezione della statua del maresciallo Piłsudski. Il monumento avrebbe dovuto essere il principale elemento artistico e l’chiusura di viale Piłsudski da ‘est ovvero dalla parte della Vistola. La Piazza della Libertà, sin dall’inizio, veniva considerata dagli urbanisti come l’ingresso nel nuovo quartiere, che si sarebbe esteso verso sud-ovest. Un nuovo elemento (aggiunto nel 1935) avrebbe dovuto essere invece l’Arco di Trionfo, situato lungo viale Piłsudski, che sarebbe potuto servire anche da mausoleo di Piłsudski. Altri edifici importanti previsti per la realizzazione erano: la sede di tutti i ministeri e degli uffici centrali, la nuova sede del Parlamento con una rotonda e un portico imponenti, la Biblioteca Nazionale in stile *new tradition* (ispirata al già esistente edificio del Museo Nazionale), la stazione radio, il nuovo campus universitario del Politecnico e dell’Università di Varsavia (che a partire dal 1935 fu intitolata a Piłsudski), l’area residenziale per gli impiegati statali e le loro famiglie, perle rappresentanze diplomatiche straniere, anche la moschea, posizionata nella zona verde tra via Mecca e via Medina, ideata per sottolineare il pluralismo religioso ed etnico della Seconda Repubblica di Polonia.

Il progetto definitivo del quartiere Piłsudski fu presentato nel 1938 durante l’esposizione *Warszawa wczoraj, dziś i jutro* (Varsavia ieri, oggi

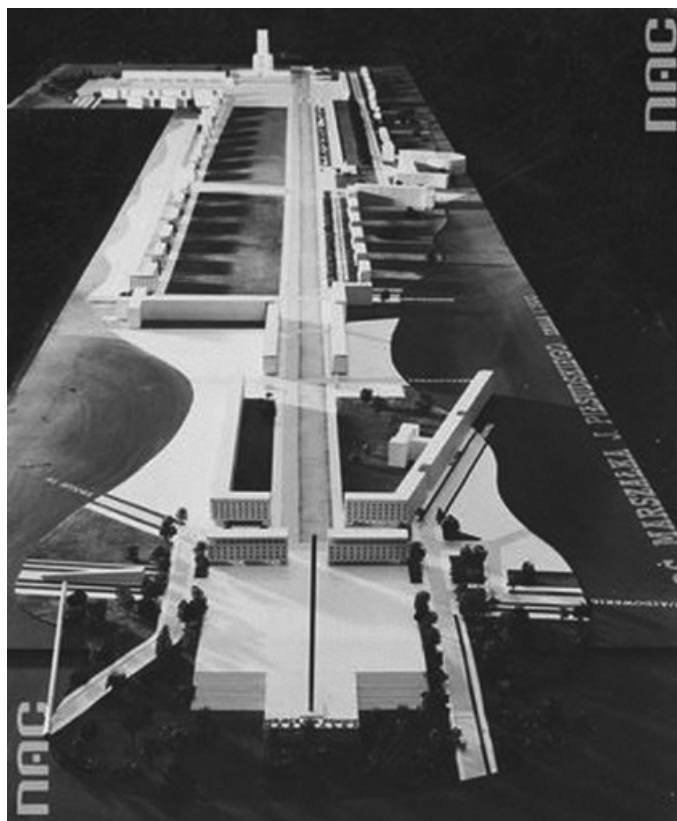
e domani). La forma generale del quartiere di Piłsudski dal 1938 fu percepita dai critici come una realizzazione dei postulati dell'urbanistica moderna. In conformità alla Carta di Atene, approvata nel 1933, il quartiere andava oltre l'esistente centro urbano. Fu anche applicato il concetto di spazio aperto, contrariamente al centro della città dell'epoca che restava strettamente edificato e affollato. Nei progetti del quartiere di Piłsudski, i progettisti, gli architetti e gli urbanisti cercavano di collegare più funzioni: urbana, abitativa e simbolica. Inoltre, secondo le opinioni dei critici, la fondazione del quartiere di Piłsudski del 1938 si sarebbe distinta per una soluzione artistica sviluppata per eccezione: una composizione asimmetrica aveva valori funzionali ed estetici. Tutto il concetto urbanistico del quartiere fu denominato dal sindaco di Varsavia pro tempore Stefan Starzyński: “un santuario aperto della nazione polacca”.

L'enorme scala dell'impresa, nonostante la velocità dei lavori, non fu mai portata a termine a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale nel settembre del 1939. Finito il conflitto globale, i piani della costruzione del quartiere monumentale furono abbandonati dal nuovo governo comunista filsovietico del 1945 per cui il governo di Piłsudski rappresentava la causa della decadenza dello stato polacco e il simbolo negativo del potere nel periodo tra le guerre, vista la politica di repressione del maresciallo nei confronti dei membri del Partito Comunista Polacco (*Komunistyczna Partia Polski – KPP*), un organo satellite dell'Unione Sovietica e un'organizzazione di stampo terroristico al contempo. Si ricordava anche l'impegno di Piłsudski nella guerra contro il bolscevismo del 1920 che in effetti aveva fermato la marcia spontanea della rivoluzione di Lenin in Europa proprio nelle zone alle porte di Varsavia (l'evento storico oggi noto come “Miracolo sulla Vistola”). Tuttavia alcuni elementi minori del progetto furono posti in essere: solo nel 1939 fu finito l'Ufficio dei Brevetti, l'area residenziale degli impiegati bancari con la Piazza della Costituzione d'aprile, invece la sede dell'Istituto Nazionale di Statistica situato in viale dell'Indipendenza fu portata a termine subito dopo la guerra.

Detto questo, va sottolineato che la documentazione mantenuta nell'archivio statale illustra in modo esauriente i dettagli del piano urbanistico: la genesi progettuale del nuovo quartiere, la monumentalità della forma nonché la ricorrenza dei motivi architettonici come i fasci littori, le file di colonne con le aquile imperiali e le giganti statue virili di marmo bianco. Tutto ciò fa evidentemente richiamo all'iniziativa gemella del quartiere EUR E42, ideato contemporaneamente da Mussolini allo scopo di rendere l'architettura dell'Urbe più innovativa e maestosa. Similmente al progetto polacco, il nuovo quartiere rappresentativo fu posizionato nella periferia sud-ovest di Roma ovvero fuori dal centro storico che, vista la molteplicità di

monumenti, era una terra poco fertile. Pochi adattamenti urbanistici (come la demolizione di una parte del forum per collegare Piazza Venezia con il Colosseo lungo via dei Fori Imperiali) suscitarono troppe controversie anche tra i sostenitori del regime fascista. L'EUR consisteva quindi di un'arteria centrale, Via dell'Impero, che divenne arena dello spettacolo militare della dittatura. L'occasione di celebrare il ventesimo anniversario della marcia su Roma coincideva con l'Esposizione Universale, che avrebbe dovuto avere luogo proprio a Roma nel 1942.

Alla fine anche questo progetto naufragò a causa del conflitto mondiale, ma a differenza dal quartiere del maresciallo Piłsudski, parecchi suoi elementi trovarono attuazione sia nell'età fascista che nell'era repubblicana come il Palazzo della Civiltà Italiana (detto il Colosseo Quadrato), il Palazzo



Piano urbanistico del quartiere Piłsudski

dei Ricevimenti e dei Congressi, l'Archivio Centrale dello Stato o la Basilica dei Santi Pietro e Paolo. L'ostentazione della potenza dello stato totalitario fu visibile anche in altri progetti realizzati in quel periodo in Europa, come per esempio il Welthauptstadt in Germania, ovvero il piano della ricostruzione di Berlino in modo monumentale ideato dall'architetto del Terzo Reich Albert Speer. Nel progetto varsaviano, a differenza di quello romano e berlinese, non si osserva troppo

richiamo alla simbologia religiosa o parareligiosa, anzi il progetto del Tempio della Divina Provvidenza di Pniewski fu criticato dai cardinali per l'eccessiva laicità della forma e della facciata, priva di qualsiasi riferimento confessionale.

Per concludere, voglio notare come il progetto del quartiere del maresciallo Piłsudski rispecchiava le tendenze imperiali presenti nelle nazioni europee degli anni Trenta del Novecento. La funzione dell'architettura monumentalista andava oltre le semplici regole del funzionalismo: la forma degli edifici doveva corrispondere all'importanza degli organi di potere che in questi avrebbero avuto sede. Si tratta quindi di un'architettura parlante, con la ricorrenza di motivi e simboli statali e nazionali da un lato, ma dall'altro di uno stile brutale, rigido, a volte poco coerente sia con l'architettura dell'epoca antecedente (cioè l'avanguardia) che con quella posteriore (cioè un ritorno al modernismo puro e la transizione al postmoderno). E anche se al giorno d'oggi qualcuno si dispiace per la mancata attuazione di questo grande progetto urbanistico, è facile supporre che oggi il quartiere completo costituirebbe uno skansen del tutto desolato. Ciò si può ipotizzare leggendo le pagine del romanzo distopico dello scrittore polacco Ziemowit Szczerek intitolato *Rzeczpospolita zwycięska* ('La Repubblica Vincitrice') del 2013, in cui la Polonia vince la guerra contro la Germania di Hitler alleandosi alla Gran Bretagna e agli Stati Uniti già nei primi giorni del settembre del 1939. Secondo tale visione la Polonia diventa un impero dell'Europa Centro-Orientale, realizzando la politica di *Międzymorze* (letteralmente "tra i mari") ovvero sia tramite la creazione di una federazione multi-etnica degli stati situati tra il Mar Baltico e il Mar Nero. In questo progetto Varsavia è un centro urbano europeo moderno con il suo quartiere rappresentativo che, però, secondo Szczerek, non era e con molta probabilità non sarebbe, anche nella realtà, un gran successo:

Il quartiere Piłsudski è risultato veramente gigantesco. Il suo slancio era di maggiore ampiezza rispetto all'attuale quartiere MDM. Questa parte monumentale della città era morta sin dall'inizio. Qui si trovavano solamente le istituzioni centrali dello stato. I comuni cittadini di Varsavia non avevano motivo di andarci, ragion per cui dopo un certo periodo avevano smesso di fare passeggiate in quella zona. Non è un segreto che preferissero il Parco Reale Łazienki. Perciò nel quartiere del maresciallo, tra gli edifici cubici in calcestruzzo forgiati nell'orgoglio nazionale, si spostavano soltanto le limousine del governo e dei servizi diplomatici³.

3] Z. SZCZEREK, *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna Historia Polski*, Wydawnictwo Znak, Cracovia 2013, p. 107 [traduzione propria dell'autore]: "Dzielnica Piłsudskiego okazała się rzeczywiście gigantyczna. Rozmachem mocno przerastała obecny warszawski MDM. Ta monumentalna część miasta jednak od początku była martwa. Mieścili się w niej wyłącznie centralne instytucje państwowe. Zwykli warszawiacy nie mieli specjalnych powodów, by się tam wybierać, po jakimś więc czasie przestali tam nawet chadzać na spacer. Nie da się ukryć, że Łazienki były jednak przyjemniejsze. Dlatego po dzielnicy Marszałka, pomiędzy wielkimi kłocowatymi, bryłami betonu uformowanymi w dumne kształty, jeździły prawie wyłącznie rządowe limuzyny i samochody dyplomatów".

BIBLIOGRAFIA

- CZAPELSKI M., *Bobdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Varsavia 2008, pp. 83-92.
- FORNARO P., *La tentazione autoritaria. Istituzioni, politica e società nell'Europa centro-orientale tra le due guerre mondiali*, Rubbettino, Messina 2004, pp. 135-136.
- GRZESIUK-OLSZEWSKA J., *Konkurs na pomnik i dzielnicę im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, in: *Świątynia Opatrzności i dzielnicą Piłsudskiego: konkursy w latach 1929-1939*, Varsavia 1993, pp. 72 – 78, 90-93, 106-118.
- Plan zabudowy Warszawy, "Sztuki piękne", 1931, pp. 161-162.
- SKIBNIEWSKI Z., *Nowa wspaniała dzielnica*, "Architektura i Budownictwo", n. 11-12, 1938, pp. 350-356.
- SKIBNIEWSKI Z., *Warszawa wczoraj, dziś i jutro*, "Arkady", n. 12, 1938, p. 605.
- SZCZEREK Z., *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna Historia Polski*, Wydawnictwo Znak, Cracovia 2013, p. 107.
- S. G., *Jak ma wyglądać pomnik i dzielnica Marsz. Piłsudskiego*, "Czas", 1936, p. 8.
- TRYBUŚ J., *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne dla Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, 2012, pp. 229-342.
- Architektura Polski Niepodległej*, depliant gratuito proveniente dalla mostra curata dal Museo dell'Indipendenza, Muzeum Niepodległości, Varsavia 2012.

SITOGRAFIA

- Ewolucja kartograficzno-urbanistycznych projektów dzielnicy im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, <https://jedenraz.wordpress.com/2013/09/22/ewolucja-kartograficzno-urbanistyczna-planow-dzielnicy-im-marszalka-jozefa-pilsudskiego-w-warszawie/> [ultima consultazione: 15/11/2016].
- Pole Mokotowskie – miało być wielkim pomnikiem marszałka Józefa Piłsudskiego, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,17887286,Pole_Mokotowskie_mialo_byc_wielkim_pomnikiem_marszalka.html [ultima consultazione: 15/11/2016].

FILMOGRAFIA

- Porwanie Europy. Historia warszawskiego 20-lecia międzywojennego*, documentario a regia di Jadwiga Kocur, 2009.

SUMMARY

The aim of the article is to outline one of the most monumental architectural projects of interwar Poland, the Marshal Piłsudski Representative District of Warsaw, which was intended to commemorate 25th anniversary of regaining independence by Poland in 1943, yet it has never come into existence. Following Józef Piłsudski's death in 1935, the development plans of southern perimeter of Warsaw of the epoch (Mokotów field) were undertaken and assigned to the most renowned architect Bohdan Pniewski, who became responsible for the architectural design of the whole complex in 1937. It included an equestrian statue of Marshal Piłsudski, a triumphal arch and the Temple of Divine Providence as a terminating vista destined to be placed in the central square of the quarter called 'the Field of Glory'. The final version was presented in 1938 at the *Warsaw, Yesterday, Today and Tomorrow exhibition* at the National Museum in Warsaw. It was planned that military parades and public ceremonies would be held in this newly-constructed area.

The representative district comprising of a wide avenue topped with huge skyscrapers housing government headquarters and gigantic marble sculptures resembling manifestation of power constituted a flagship initiative for *Sanacja*, Polish authoritarian regime which was deeply inspired by Italian fascism and its immense architecture. A cognate project of EUR E42 district of Rome, as well as Albert Speer's Welthauptstadt Germania in Berlin, heralded the descent of the Avantgarde and the advent of new era, tormented by economical crisis and uncertainty of the future, which finally led to World War II.

ITALIANISMS IN POLAND'S CONTEMPORARY ARCHITECTURAL LANDSCAPE

Italian culture in its entirety, including its generic and historic dimensions, is one of the most recognisable and famous in the world: from its most popular aspects, such as cuisine, fashion or the motor industry, to the exquisite artistic creativity of various ages. Its great international reputation is such that this culture is often perceived as an element of our common heritage, of global cultural capital. This certainly seems to be the case in Poland, where admiration for Italy's culture has a long history. Italian inspirations are to be found in many areas of Polish life, in a whole range of everyday practices, in science, and in art. In this paper, however, I would like to focus on a specific issue which connects everyday life with the arts – the contemporary cultural landscape, and in particular the architectural space, which is one of its main forms, and where references to Italian heritage appear frequently.

The best-known building with Italian references in today's Poland is undoubtedly the basilica in Licheń, Poland's biggest place of worship. Its construction, on the site of a Marian sanctuary in a small village near Konin (Central Poland), began in 1994 and was finished in 2004, and was fully funded by believers. Built on the plan of a cross, with a main nave and two side aisles, a central dome, a belfry, and a slender tower, it is an example of historicist eclecticism. Although it contains national and international borrowings and references, the building's designer, Barbara Bielecka, suggests that the temple represents a truly Polish style, 'the style of the restitution',

perfectly suiting the national taste and sense of beauty, which she calls *gusto polacco*.¹ However, even without an expert's eye we can see that the church, with its great golden dome, bears an evident similarity to St Peter's Basilica in Rome. In the general thrust of Licheń church, it is also an explicit reference to the Polish adoration of the Holy See.



The Basilica in Licheń, near Konin (Central Poland)

The basilica in Licheń can be perceived as a caricature of Polish taste, at the same time emphasising its characteristics. One such, for example, is the fact that people in Poland willingly adopt foreign patterns, though they often have problems fitting them into a larger whole. This is true not only of buildings and their appearance but also to the landscape in which the building stands and of which it forms part. With its massive proportions, the Licheń church towers over everything in its vicinity (the promotional material suggests that the sanctuary looks like a rippling golden field and is perfectly harmonised with the landscape²).

The temple in Licheń was intended as a historicising, monumental edifice, so the reference to ancient Roman architecture should not be particularly surprising. Italian inspirations are frequent also in a range of everyday

1] <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,4043349.html>

2] http://www.lichen.pl/pl/227/wielkosci,_symbole

architectural practices, however, which by definition do not have the same aspirations as the pilgrims' church.

In the architectural landscape of Polish towns and villages it is easy to find examples of emulation of the imperial Roman past, mostly in plaster or concrete. Balusters, columns, sculptures, fountains and water features are extremely popular among the Poles, who often use them in a fancy way – such as balustrades to form attics on the roofs of socialist modernist prefabricated tower blocks. Such imported architectonic details used to be exotic and outstanding adornments of ordinary Polish houses and homesteads. Sumptuous concrete fences, copies of Rome fountains and richly decorated façades are also used in modern representative buildings in provincial areas.

Most Italian architectural details are used as decoration for interiors and gardens (sculptures, columns, copies of Roman fountains, garden ponds, or leather sofas and armchairs with feet in the shape of lion's paws), or as decorative elements added to buildings, appearing for example on the entrance gate or porch, most often in the form of symmetrically arranged lion sculptures or columns. Such details have important social overtones – they communicate exclusivity and prestige.



Block of flats in Poznań. Photo W. Bryl-Roman.



A detached house near Poznań. Photo W. Bryl-Roman.

Recent residential projects feature not only minor borrowings from Italian culture. The 'Roman Estate' in Zielonki-Marszowiec near Cracow (completed 2006) was designed to make people believe they could move into a 'holiday dream' – these houses, ringed with a stylish perimeter wall (made of stone arches), have facades in a colour approximating burnt sienna and are decorated with faux-ancient mosaics. 'Villas of Italy' (Ville Italii, currently under construction), also in Zielonki, are pitched by the developer at people who 'have spent an unforgettable vacation in sunny Italy'. If we look at what this housing estate actually represents in terms of architecture, however, we have to admit that the Italian references are quite limited: practically to the Tuscan ceramic roof tiles and the name – which, incidentally, is rather poorly matched to this rural community. As Italy carries connotations of high-quality crafts and design, the developers are keen to take advantage of that association for promotional purposes. That is why references to 'Italian style' appear in sales descriptions, although in most cases often they refer to the quality of the buildings, rather than their aesthetics.

The 'Roman Estate', currently under construction in Złotniki near Poznan (western Poland), is a different case. This project presents explicit references



The 'Villas of Italy', Zielonki near Krakow

to Italian architecture, and more precisely to the Colosseum in Rome (in fact, the estate was originally advertised under the name 'Colosseo'). The scale of these references makes this idea extraordinary, and that is why I would like to focus on this particular example.

The complex consists of ten units ranged symmetrically on both sides of a central avenue. The entire site is enclosed and the entrance gate is in the form of a triumphal arch, decorated with sculptures of lions. The original plans include Belgian clinker façades repeating the shape of the Colosseum's galleries, complete with statues of gladiators and fountains in the gardens, lighting in the form of gas streetlamps recalling torches, and the main driveway paved with 'authentic Roman cobblestones'. As we may read on the developer's website:

The Roman Estate with its flaming illumination will welcome you on every starry night with a charming arch, which shows you the power of the place you are entering – your own empire³.

After reading all the technical specifications and information about the various facilities included and the benefits of living here, and finally checking

3] <https://pl-pl.facebook.com/OsiedleRzymskie/> [JW.]



The 'Roman Estate', Złotniki near Poznań

the prices of the houses, it seems clear that this is an offer aimed at wealthy clients. But the standard of taste is also important here. Only a connoisseur and esthete can appreciate the refined beauty of the estate, its investor stresses, in his explanation of his source of inspiration for such a singular architectural form:

The housing market is full of typical forms. The reason for this is investors' laziness. Proposing something new requires effort. Besides, I do not like to repeat standardized forms: my ideas are often controversial, but I hope that the people of Poznan will appreciate the beauty of our architecture⁴.

Poland's landscape is peppered with accents, inspirations and borrowings from various parts of the world, although Rome is undoubtedly one of the common references. Why is that so? The reason could be that the city is both close to and distant from the Polish people. The Eternal City, like all of Italy, has for several decades now evoked a warm emotional response from Polish pilgrims, mostly because of Pope John Paul II. This is also why Italy remains one of the most popular tourist destinations among Poles. And the case of the Roman Estate is obviously an effect of the investor's holidays in Rome, which boosted the developer's 'imperialistic aspirations': 'I stayed in Rome, in a hotel by the gladiator school, in front of the Colosseum. It is an impressive building. I said to my wife: "I am going to build such a Colosseum in Poland." She found it interesting, but I guess she disbelieved me,' he explained in the local press⁵.

Is there any direct cultural connection between Poland and the lands that gave birth to the European civilization (except the considerations mentioned above)? Or is it just a distant kinship? Jan Sowa, to whom this is clear, stresses the importance of the Roman Empire, which at least to some degree contributed to the establishment of the borders of this part of Europe (in particular, western and southern borders, on the rivers Elbe, Leitha and Danube, and on the Black Sea). But at the same time he underlines an important feature of the countries in this region (including Poland, of course): the lack of their own identity or, as he prefers to say, referring to Pierre Bourdieu, their lack of *habitus*. The latter is based on their relational attitude – their desire to be part of the West, and above all the 'not-East':

4] R. BEDNAROWSKI, http://poznan.wyborcza.pl/poznan/1,36001,13399061,Colosseo__Osiedle_z_ziemi_wloskiej_wyrosnie_pod_Poznaniem.html#ixzz3zz6cbGi2 (accessed 18.02.2016).

5] Ibid.

The region is inhabited by societies which are unable to define their habitus autonomously, without looking at the Other, who serves as an example of either positive or negative idealization: 'We want to be like the Germans, the Austrians, the Italians, the French – in other words: the West. We do not want to be like the Russians, the Ukrainians, the Turks, the Asians: simply, the East.' Although it is common, he writes, for identity to be built on relational issues, the specific situation of the countries in this part of Europe is founded on their eternal imprisonment in the logic of catching up and escaping, which do not apply to the countries of Western Europe⁶.

According to Sowa, building a *habitus* based on the Other, using borrowings instead of native models, results from a lack of truly valuable patterns:

The cultures of this region have always been derivate, Sowa writes. Kochanowski imitated the Italian poets; the Polish colorists emulated French painters. We will not find any important achievements [from Central Europe] which have influenced European culture, much less universal culture, in any field, either the arts, economy, science or cuisine⁷.

In my opinion, this point of view is questionable and invites polemic. The problem in fact is not so much a lack of local models to follow, but widespread ignorance and undervaluing of these vernacular cultures, which is largely related to the postcolonial condition of contemporary Central Europe. This is the case in Poland at least, as I have learned during my didactic work – students clearly come to respect the achievements of Polish avant-garde artists when they learn that those achievements have excellent reviews from institutions in the Western art world (as was the case of the exhibition 'Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930' hosted by the Los Angeles County Museum of Art a few years ago, offering an opportunity for American critics to discover and honor artists from Central Europe such as Laszlo Peri, Karel Teige, Raoul Hausmann and Władysław Strzemiński as pioneers of important phenomena and currents in twentieth-century art. And this is when students become more eager to learn about their local artistic heritage.

Sowa is probably right in what he says about the problems with defining the Central European *habitus*. On my academic course on the avant-garde in Central Europe, I observed that it was much easier for students to

6] J. SOWA, *Fantomowe ciało króla*, Kraków 2001.

7] Ibid.

characterize their region using relational statements, i.e. statements that underline the region's distinctness – from both the East and the West. Finding features specific to it was more difficult. Even the suggestions of respected figure did not seem to be convincing here. That is also why the once resonant concept of Milan Kundera nowadays tends to be seen more as an attempt to overcome Central European complexes. Such an interpretation, in turn, is understandably accepted, as these complexes are most obviously still alive, despite the fact that Poland has now been a member of the European Union for quite some time. And we continue to dream of Roman grandeur.

Although Polish people continue to visit Rome, which they so cherish, the city is at once paradoxically remote, belonging to the realm of fantasy, of dreams of power, and a kind of exoticism beloved by many Poles. A recently published book entitled *Hawaikum*⁸ refers to this issue; the title was intended to illustrate the spirit of aesthetic reveilles, of Polish taste, which has a penchant for penetrating distant geographic regions to draw on their arsenal of signs and symbols, which are then applied and stand out in the Polish landscape.

When one reads *Hawaikum*, it seems that most of its authors treat the Polish liking for kitsch and the inclination to copy foreign patterns with indulgence. Even Filip Springer – the usually implacable critic of the Polish architectural space, well known for his disgust at practices that spoil the common asset that is the landscape – this time broadly absolves the Polish people. In his introduction to the book he suggests that even as we express indignation at the Polish mode of shaping space using imported contexts, we should appreciate the sincerity of intent which stands behind such acts; in the end they originate from the need not only to mark one's own presence but also to create beauty⁹. It is indeed questionable whether the natural need to beautify one's immediate surroundings should be discredited. But should such forbearance really go hand in hand with a suspension of critical judgment on our local space, and with full acceptance of such ubiquitous features as 'tire-made swans, garden gnomes, plaster colonnades, decorative windmills and polystyrene fortresses'¹⁰? All the more so that the scope of landscape spoiling in Poland is vast. Oddities like those documented on the photographs in *Hawaikum* are well known to all Poles, and it does not take long to find them. If such

8] M. KOZIENI, M. MISKOWIEC, A. PANKIEWICZ (eds), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, Wydawnictwo Czarne, Kraków 2015.

9] F. SPRINGER, *Brakujące słowo*, in: *Hawaikum*, op. cit., p. 11.

10] *Ibid.*, p. 9.

phenomena were only incidental, it would be probably easier to look on them with leniency and amusement.

The idea of the 'Roman Estate' was also received by some critics with hilarity and apparent disbelief. Art historian Piotr Korduba comments on the investment as follows:

The Polish fondness for Italian architecture has had a long and mostly beautiful tradition. We see its beginnings on Wawel Hill, and a continuation in the classicist palaces or the utopian projects for a rebuilding of Warsaw from the 1930s, inspired by Mussolini's architecture of the day. It was then, shortly before the war, that the famous words: 'Poland lies on the Mediterranean' were spoken, expressing not only a mental kinship with South European culture, but also our aesthetic tendencies. We can see the 'Roman Estate' as yet another return of this phenomenon. But any serious architectural analysis of the development should be precluded, as it is obviously some kind of joke¹¹.

The Polish urban landscape is definitely not a painless, easy or pleasant sight for all those who not only look but also see, which is not so common in Poland. Admirers of spatial order and beautiful views are exposed to shock or at least discomfort – and not only due to colonnades and garden gnomes. Architectural 'jokes' are frequent enough to be a constant part of the Polish landscape, and their authors seem to take them seriously.

Marek Krajewski, a researcher of visual and material culture, remarks that the 'Roman Estate' illustrates a tendency which became apparent in Polish architectural culture after the political transformation in the 1990s, when 'new fortunes spawned copies of castles, palaces and manor houses'¹². Krajewski claims that in the Poles' collective imagination the Roman amphitheatre is associated more with violence and its celebration than with nobility and dignity¹³. It would also seem fair to describe the impact of this housing development on the surrounding landscape in categories of intended visual arrogance, hubris and aggression. The urge to step out in space is here synonymous with spatial violation. It really is hard to interpret as a bona fide need to add beauty to its environment, as was written about in *Hawaikum*. And it is not only the investor and his

11] http://www.bryla.pl/bryla/1,85300,13405667,Prawie_jak_w_Rzymie__Nowe_osiedle_pod_Poznaniem.html (accessed: DATA).

12] M. KRAJEWSKI, in: http://poznan.wyborcza.pl/poznan/1,36001,13399061,Colosseo__Osiedle_z_ziemi_wloskiej_wyrosnie_pod_Poznaniem.html#ixzz3zz6cbGi2, op. cit.

13] Ibid.

aspirations who is guilty of this ‘crime against the landscape’. As Jarosław Trybuś, an architecture critic, remarks:

If an investor’s taste decrees [something] and the law does not forbid it, then the architect is the only one who can protest an idea. We might say that this profession is a service [...], but building under the influence of a personal nostalgia for the television series ‘Rome’ is at odds with the public interest¹⁴.

The ‘Roman Estate’ and other similar cases should be publicized, widely discussed and evaluated, as they expose not only the Polish mentality – laced with complexes and hubris – but also a series of Poland’s malaises: its crippled spatial culture, the poor condition of its civil society, inability to see landscape as a common asset, the inpotence of legal resolutions, and the flawed education system. Although none of the public debates to date have brought radical change in this area, a constant dropping wears away a stone, as the saying goes.

Fortunately, the Polish common architectural landscape also contains references to Italy whose pretentiousness and tawdriness are not so crass, or at least do not always impose on and spoil the view. One example of this, for instance, is the tendency to imitate not monumental, imperial architecture, but buildings which express the South European lifestyle in its famous *dolce far niente* – pleasantly doing nothing – aspect, which for overworked Poles desperate for a little relaxation is the stuff of dreams. For at least a decade interiors with a certain Italianesque atmosphere, referencing Tuscany in particular, have been in fashion. Many homes, restaurants, terraces and balconies are arranged according to instructions from the website of a popular home improvement store:

As far as possible from minimalism and exaggerated order. The more spontaneous your terrace looks, the better. If you choose sunny Tuscany as your inspiration you cannot be without natural, brick-colored roofing tiles. The Italians love light colors and various shades of sunbaked, cracked earth. That is why the basis of every arrangement is baked clay [and ceramics] in tones from tawny to beige. Tiles should be similar in size to traditional ones or to mosaics, preferably with irregular edges. We can also use stone walls or white walls with sections of sandstone or marble exposed here and there. Small stone steps also look great. Plant flowers preferably in large ceramic pots, and position them in cascades. If your terrace is to be truly Italian in feel, remember to plant some oleanders with small white or pink buds. Do not forget a pergola. Italian terraces are overgrown with grapevines – after all, Italy is

14] J. TRYBUŚ, in: *ibid.*



Italy on a Polish terrace. Photo W. Bryl-Roman.



The effect of Mr. and Mrs. Gąsiorowski's fascination with Tuscan architecture – in Tuscan-like arrangements it is the spontaneous look that is most difficult to achieve



Villa Toscana. Nowe Gorzycko nr Międzychód (Western Poland). An old farm building remodeled into a hotel and restaurant. Photo W. Bryl-Roman.

a land of wine. Tuscany is a perfect place to plant small, delicious cocktail tomatoes, limes or orange trees. You may use a stone amphora as a pot or tiny fountain. If we think about Italy, earthenware angels and carved bowls are also good. If you wish your terrace to recall Tuscany you should buy rattan or light bentwood furniture¹⁵.

The cases of inspiration drawn from Italian heritage in the Polish architectural landscape mentioned in this paper are not particularly laudable. However, they demonstrate that the global impact of Italian culture has not, at least so far, blurred the features of other cultures. On the contrary, borrowings from Italy, when adapted to the conditions of other geographic regions by being made to function there on the local culture's 'own terms', paradoxically become a vehicle for conveying that culture's own meaning and substance.

15] <http://www.castorama.pl/inspiracje-i-porady/ogrod/architektura-ogrodowa/domki-ogrodowe/taras-rodem-z-toskanii> (accessed: DATA).

“CONSTRUCTING A TRANSCENDENT
LANDSCAPE SYMPHONIC MUSIC
AND THE IMAGINATION OF ITALY”

Whether or not music can be a carrier of meaning is a much-discussed subject. In any case, an affirmative answer to this question formed the starting point for the concept of program music, which was formulated in the mid-19th century. Its premise was that through music – primarily orchestral music – a narrative, an idea, an imagination could be mediated to audiences. Hector Berlioz’s *Harold en Italie* (1834) was among the first attempts at program music: “I decided to give it as a setting the poetic impressions recollected from my wanderings in the Abruzzi and to make it a kind of melancholy dreamer in the style of Byron’s Childe Harold”,¹ Berlioz writes in the description of the work. What is remarkable about *Harold* is not only the obvious transformation from “absolute music” (it could still be considered a concerto for viola and orchestra) into an expressive precursor of the symphonic poem, but also the topos Berlioz gave and intended to “display” by musical means: Italy as a landscape. Thus *Harold* represented an early attempt to convey the “idea of Italy”² in musical expression. As such, it was a successful reference to the tradition created essentially by Goethe’s *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister’s Apprenticeship*,

1] *The Memoirs of Hector Berlioz*, a cura di D. CAIRNS, New York, Toronto 2002, p. 216, quoted after: J. KREGOR, *Program Music*, Cambridge University Press 2015, p. 76.

2] W. WAETZOLDT, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, p. 17.

1795), probably the first work³ in which a feeling of longing was linked with the imagination of the Apennine Peninsula. It was then that Italy began to feature as a place of spatial, chronological and atmospheric distance to be yearned for. Music, the “emotional” medium, was predestined to intensify aspirations to this feeling. It also provided possibilities for creating audible site specifics, *couleur locale*. Such is the case with many compositions, not only of emerging program music, especially pieces incorporating Neapolitan idioms, like Felix Mendelssohn Bartholdy’s *Italian Symphony* (1833).

PERSPECTIVES ON CREATING ITALY IN THE SYMPHONIC MEDIUM

If longing stands for an idiosyncratic, ever-distant place, only “sensible” and never to be fully attained, it epitomizes the romantic nature of symphonic representations of Italy, and it inevitably constitutes an “external” perspective. Accordingly, symphonic music of the late 19th and early 20th centuries primarily traced *the* exploitation for tourism purposes of the “land where lemon trees bloom”, the route of the Grand Tour, which was highly standardized.⁴ See for example *Aus Italien* (From Italy, 1886) by Richard Strauss, his first symphonic poem. Here the young composer delivers to the listener four musical “portraits” of inevitable points on the itinerary of every Grand Tour: the Roman Campagna, Rome, Sorrento, and Naples. The *Impressions d’Italie* (Impressions of Italy, 1889) by Gustave Charpentier are of very similar composition, the last two movements again taking us to Sorrento and Naples. Other works from that period occasionally concentrate on specific tourist destinations; Edward Elgar’s expansive *Alassio* (1904), for instance, took its subject from the well-frequented homonymous city on the Ligurian Riviera, while *Taormina* (1906), by Ernst Boehe, a composer of the Munich school, makes reference to the famous Sicilian destination. The latter’s score is remarkable in that its title page shows the famous view of the slopes of Mount Etna from the ancient theatre of Taormina.

The dependency on the Grand Tour and its clichés as found in the aforementioned works becomes all the more transparent when those works

3] E. SCHRÖTER, “Italien – ein Sehnsuchtsland? Zum entmythologisierten Italienerlebnis in der Goethezeit”, in: *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, a cura di H. WIEGEL, München, Berlin 2004, p. 190.

4] T. HABERSATTER, “Alle Wege führen nach Rom. Grand Tour und französische Reisebeschreibungen Italiens im 17. und 18. Jahrhundert”, in: *Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokoko-maler in Italien*, a cura di T. HABERSATTER, Salzburg 2002, p. 11.

are compared to pieces by Italian composers and their imaginations of Italy. In these, much more care is taken over the "authenticity" considered to be found in local folk music and its utilization within a symphonic development. Alfredo Casella's *Italia* (1909) provides an excellent example. In his orchestral rhapsody Casella interpolated a couple of regional tunes which he identified explicitly in the preface of the score. On that basis he formulated a scenario: "The composer wanted to evoke two of the most characteristic aspects of southern Italy in his work: the tragic one of Sicily, that volcanic island with its extended wastelands, burnt by the parching sun, with its superstitious, febrile life, on the other hand Naples and its gulf, full of exuberant vigor and carefree joy."⁵ However, it shows the mutual influence of musical constructs of Italy by "internal" and "external" composers when Casella uses the popular song *Funiculì, Funiculà* as a signifier for Naples: Strauss had employed the same song to add zest to his impressions of the same city twenty years previously.

For reasons such as this later compositions appear to have placed more emphasis on lending their suggestions a primordial, archaic character, which must of course also be seen in its ideological context. The symphonic poem *Sardegna*, written by Ennio Porrino in 1933, aims to produce precisely such an impression. Even the program prepped to it attunes to that effect:

It is night in the Sardinian meadows: love songs, the sounds of guitars, a dance made with grim, uncommunicative visage... They have carried the murdered son unto the estate.... The mother is paralyzed by pain, the wailing of the mourners is like a melancholy cradle-song... In the mythical clarity of the dawn pain becomes prayer, everything is as if newborn in joy at the sun, in nature's peace...⁶

In the musical realization of this scenario Porrino drew on sounds connoting the island within Italy, especially imitations of the playing of the launeddas, a woodwind instrument unique to Sardinia. The fact that

5] "Il compositore ha voluto evocare in quest'opera due degli aspetti più caratteristici dell'Italia meridionale: quello tragico della Sicilia, dell'isola vulcanica dalle vaste zone desertiche arse da un sole torrido, e dalla vita superstitiosa e febrile, l'altro, quello di Napoli e del suo golfo, pieno invece della più esuberante forza di vita e della più spensierata allegria", quoted after: *Alfredo Casella*, a cura di F. D'AMICO, G.M. GATTI, Milano 1958, p. 34.

6] "Notte nei pascoli sardi: canti d'amore, accordi di chitarra, un ballo fatto a viso chiuso e cupo ... Nello stazzo hanno portato il figlio ucciso ... La madre è irrigidita nel suo dolore, il lamento delle attittadoras (prefiche) è come una lugubre ninna-nanna ... Nella mistica serenità dell'alba il dolore si fa preghiera, ogni cosa rivive nella gioia del sole, nella pace della Nature... ", *Sardegna*, Poema sinfonica per orchestra di E. PORRINO, Milano 1934, no page numbers.

Sardegna found its way into the repertoire of the fascist *Concerti di Propaganda* of 1936⁷ might shed light on the work's integration in its prevailing circumstances and offer proof of its evocative quality.

THE TRANSCENDENT EXCEPTION: UMBRIA

But it was not Porrino's *Sardegna* – which despite its ideological implications could be read as part of the Italy-as-Arcadia tradition – but symphonic evocations of Umbria that constituted an exception among representations of Italian landscapes. Seldom visited on the Grand Tour and therefore not “detected” until the 19th century,⁸ Umbria as a region later came to the fore, and what it signified was not the Arcadia of an idealized antiquity or an archaism, but a transcendence – thanks to the legend of Saint Francis of Assisi and his local impact. It was French composer Gabriel Pierné whose *Paysages franciscains* (Franciscan landscapes), written in 1918/1919, started this trend. Pierné based his work on the book *Pilgrimsbogen* (Book of pilgrimage, 1903) by Danish Catholic writer Johannes Jørgensen, who said of Umbria:

This Italy of spring and mountains is very different from the one that tourists know, that painters portray and that poets sing about. This is not Goethe's Italy with myrtles, laurels and golden helianthines. This is not Böcklin's Italy with cypresses, flower meadows and villas of marble. [...] But it is an Italy which I love more, an Italy more simple and more chaste, more native. It is not Naples, nor the Sicily of eternal summer, but a country with seasons like other countries [...]. It is Italy wearing its working clothes and its penitential shroud. It is Franciscan Italy⁹.

7) Cf.: Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti (ed.), *Diorama della musica in Sardegna*, Cagliari 1937, p. 169.

8) W. WAETZOLDT, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, p. 51; T. HABERSATTER, “Alle Wege führen nach Rom. Grand Tour und französische Reisebeschreibungen Italiens im 17. und 18. Jahrhundert”, in: *Sehnsucht Süden...*, op. cit., p. 11.

9) “Dieses Frühlings- und Berg-Italien ist ein ganz anderes als jenes, das die Touristen kennen, die Maler schildern und die Dichter besingen. Dies ist nicht das Italien Goethes mit Myrten, Lorbeeren und goldenen Goldorangen. Dies ist nicht Böcklins Italien mit Cypressen, Blumenwiesen und Marmorvillen. [...] Es ist aber ein Italien, das ich mehr liebe, ein einfacheres und schlichteres, heimischeres Italien. Es ist nicht das Neapel oder Sicilien des ewigen Sommers, sondern ein Land mit Jahreszeiten wie andere Länder [...]. Es ist Italien im Arbeitskleide und Italien im Bußgewand. Es ist das franziskanische Italien [...]”, in: J. JÖRGENSEN [JØRGENSEN], *Das Pilgerbuch. Aus dem franziskanischen Italien*. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Henriette Gräfin Holstein Ledreborg. Kempten, München ²1905, pp. 121-122.

This is the concept that Pierné followed in his *Paysages franciscains*. Thus his Umbria is set apart by its “spiritual” tone, which merges the style of French impressionism with Gregorian modes. Moreover, the composer very closely adapted lengthy extracts chosen from Jørgensen’s book, which are superscripted to each movement. One can literally hear the cuckoo call spoken of in one passage, and hear the church bells in the plain around Assisi (a reference to an important earmark of the Franciscan fraternity¹⁰): Umbria is evoked as a landscape ensouled by the sounds of God’s creatures and man’s faith.

Nevertheless, on closer examination, a certain arbitrariness is striking in connection with the *Paysages franciscains*. For instance, the first quotation from Jørgensen, which opens the movement *Couvent de Saint-Damien* (The Convent of San Damiano), is in fact composed of four different passages. While most of them stem from the 16th chapter (which is indeed the chapter about San Damiano), the line including the images of the bells and the cuckoo is actually taken from the 22nd chapter, which narrates an ascent to Monte Verna near Arezzo. Apparently, it was of no importance to Pierné to differentiate musically between the sites related to the legend of Saint Francis, whether the marking of his vision of Christ speaking to him from the cross or the place of his stigmatization. Preference is given to atmosphere.

“L’Église de Saint-Damien est toute obscure, car le soir approche...; l’air est comme doré, derrière le délicat feuillage des oliviers et la fontaine murmure au-dessous du rempart... j’entends au loin, sur la campagne verte, retentir l’appel monotone du coucou; des cloches aussi tintent vaguement, comme endormies... la fumée des maisons s’élève calme et droite dans l’atmosphère transparente, comme une fumée d’encens qui monte vers le trône du Seigneur.”¹¹

“L’Église de Saint-Damien est toute obscure, car le soir approche...; [Chapter 16]

l’air est comme doré, derrière le délicat feuillage des oliviers et la fontaine murmure au-dessous du rempart... [Chapter 16]

j’entends au loin, sur la campagne verte, retentir l’appel monotone du coucou; des cloches aussi tintent vaguement, comme endormies... [Chapter 22]

10] H. FELD, *Franziskus von Assisi*, München 2013, p. 88.

11] G. PIERNÉ, *Paysages franciscains*, Paris 1920, p. 2.

la fumée des maisons s'élève calme et droite dans l'atmosphère transparente, comme une fumée d'encens qui monte vers le trône du Seigneur. [Chapter 16]

Also of seemingly contingent character is the musical “translation” of the devotional female singing in the last movement, *Sur la route de Poggio Bustone* (On the road to Poggio Bustone). Jørgensen had had them sing the lyrics “Eviva Maria”, but Pierné decided to use the hymn *Pange lingua*, attributed to Saint Thomas Aquinas (a Dominican) and associated with the Feast of Corpus Christi (not a Marian festivity), rendering the culmination paradoxical in its semantics.

In another musical representation of Umbria, the symphonic poem *Assisi*, a “legend for orchestra”, written in 1924 by German-American composer Hermann Hans Wetzler as an entry for a composing competition in Chicago,¹² the suitability of the region as a carrier of transcendent meaning is obvious once again. Wetzler left a reminiscence about his experience of Umbria, which had served him as inspiration:

After we had been wandering for about an hour, the landscape became more and more barren, lonesome and marvelous; we turned north, into a huge, densely wooded canyon; before us towered the peak of Monte Subasio [...]. Here the scenery looked exactly the way one imagines the territory of the Holy Grail; birds sang wonderfully, and the strange solemnity of an Easter morning hung over the whole expanse¹³.

The “Good Friday Spell” used in *Parsifal* is applied here to the topography of the Umbrian mountains, transforming it into a “holy” landscape. To obtain that effect, bells are used here also to structure the texture of the final symphonic poem, though it lacks any hints of Gregorian chant: the atmosphere of transcendence is achieved in this case through Wagnerian ecstasies.

Certainly, the boomlet of Umbria as a topos of symphonic music, as presented by the examples of Pierné and Wetzler, can be explained

12] H. AERNI, *Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Vol. 22), Kassel 2015, p. 129.

13] “Nachdem wir etwa eine Stunde gestiegen waren, wurde die Gegend immer kahler, einsamer und großartiger; borgen nordwärts in eine mächtige, dichtbewaldete Schlucht ein; vor uns ragte der Gipfel des Subario auf. [...] Hier sah die Gegend genau so aus, wie man sich das Gralsgebiet denkt; die Vögel sangen wundervoll, und es lag eine seltsame Ostermorgenfeierlichkeit über der ganzen Weite”, Hermann Hans Wetzler an. N.N., Rom, 1.5.1924, quoted after: H. AERNI, *Zwischen USA...*, op. cit., (see note 13), p. 222.

by the collective shock of the Great War – a war that meant previously undreamed-of devastation, annihilation of vast areas, producing “dead” landscapes in Flanders and Northern France. These musical stylizations of Umbria as a counter-concept to the horrible swaths of destruction, as a fictitious landscape of sacred peace in opposition to the manifest zones of war, was a nearby, but short-lived phenomenon within the imaginations of Italy.

