

**ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE  
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA**

---

**CONFERENZE**

**FASCICOLO 58**

**MIECZYŚLAW BRAHMER**

**STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
E IL TEATRO POLACCO  
DEL PRIMO NOVECENTO**

**OSSOLINEUM**

**WROCLAW—WARSZAWA—KRAKÓW—GDAŃSK**

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE  
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

---

CONFERENZE

FASCICOLO 58

MIECZYŚLAW BRAHMER

# STANISŁAW WYSPIAŃSKI E IL TEATRO POLACCO DEL PRIMO NOVECENTO

WROCLAW - WARSZAWA - KRAKÓW - GDAŃSK  
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH  
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

1973

CONFERENZA TENUTA ALL'UNIVERSITÀ DI ROMA  
IL 27 NOVEMBRE 1969  
PER COMMEMORARE IL CENTENARIO DELLA NASCITA  
DEL POETA-PITTORE



*Stanisław Wyspiański*  
*Autoritratto*

Tornare dopo, trent'anni e ritrovare in questa sala la stessa aria di cordiale fraternità — è certo un privilegio non comune e ne sono profondamente grato ai cari colleghi che hanno voluto offrirmi l'occasione di salutare, al tramonto, i luoghi ove ho passato le più belle e le più spensierate delle mie ore meridiane.

Ma circondato dal flusso continuo di vita intensa della capitale, che fra poco celebrerà il centenario del suo dominio odierno, ogni tanto provo qualche difficoltà a ritrovarmi nel tumulto e nell'estensione di questa imponente metropoli. Mi sento allora un vecchio romano, vissuto nei tempi passati all'ombra del Campidoglio prima che fosse tracciata la via dell'Impero, insegnante peregrino che fu ammesso nel recinto della vetusta Sapienza. Ma riprendere il malinconico ritornello di „*ubi sunt*” — „*où sont les neiges d'antan*” — sarebbe certo come evocare la sentimentale luna „d'argento fino” che è in procinto di divenire una stazione della funicolare interplanetaria.

Dopo sei lustri è inevitabile non ritrovare più qualcuno degli amici più fedeli e più fervidi. Sulla pagina dolorosa di perdite irreparabili, il primo nome iscritto è quello di Enrico Damiani. Lo storico futuro e il bibliografo della slavistica italiana vaglieranno attentamente le sue opere numerose, guide competenti, studi e traduzioni sollecite — ma non potranno rispecchiare l'umanità dell'uomo, partecipe sempre affettuoso delle pene altrui. E benchè col tempo abbia dovuto dedicare alla Bulgaria la maggior parte del suo insegnamento, la letteratura polacca è rimasta per lui un rifugio nel travaglio di tutti i giorni: conservo intatto il ricordo delle ore serali che abbiamo passate insieme nella sua casa, chinati sulle pagine dei suoi poeti preferiti. E come dimenticare poi la sua voce premurosa e piena d'inquietudine che mi arrivò per prima da lontano a Warszawa nel tragico autunno del '39.

Luigi Salvini, appartenente alla seconda generazione degli slavisti italiani, si fece subito apprezzare per la versatilità febbrile dell'ingegno, nel primo periodo studioso soprattutto della poesia popolare, al crocevia fra il bulgaro, l'ungherese e il polacco, più tardi padrone anche delle altre lingue slave e del finnico. Malgrado la salute minata da una serie di malattie inesorabili, conservò sempre l'eloquenza irrequieta e l'arte di convincere,

come dimostrò anche durante il suo ultimo soggiorno a Warszawa, in occasione del centenario mickiewicziano.

Non vorrei perdermi fra i ricordi che cogli anni rassomigliano troppo a un corteo funebre. Solo una brevissima deviazione verso il Sud per evocare l'ombra evanescente di Nice Contieri, che dopo i suoi primi studi sulla fortuna del Petrarca in Polonia, si è rivolta ai recenti problemi letterari. Mi è rimasta per sempre negli occhi la sua gracile immagine, quando mi son recato a casa sua per salutarla, già condannata a non alzarsi dal letto — un'apparizione pronta a dissolversi nell'immensità luminosa del golfo napoletano, presente dietro le larghe finestre di Posilipo alto.

Mi fermo qui: riconoscente sempre ai grandi maestri di filologia italiana e romanza — Vittorio Rossi, Giulio Bertoni, Angelo Monteverdi — vorrei cambiare il tono e passare sul colle Aventino, che ho salito tante volte, per abbracciare Giovanni Maver, capo supremo della slavistica italiana, ma per me soprattutto carissimo e indulgente amico, sempre vicinissimo di pensiero e di cuore. Per quasi mezzo secolo delle nostre cordiali relazioni ho potuto non solo seguire il corso delle sue indagini e apprezzare l'invenzione e l'impronta originale di qualsiasi suo saggio, ma anche ammirare il suo contegno nobilmente discreto e silenzioso nei momenti dolorosi dei quali non gli fu parca la vita. E sono rimasto profondamente scosso quando, alla vigilia del mio attuale viaggio, mi è giunta l'atroce notizia della disgrazia che lo ha recentemente colpito. E proprio a lui che avrei voluto dedicare questa mia lettura, pur rendendomi conto che si tratta di un saggio affrettato, e pongo speranza nella sua cortese indulgenza.

Parlare di Wyspiański all'estero, senza poter illustrare almeno qualche frammento dell'opera sua di pittore e di autore drammatico, è un'impresa quasi disperata. Forse potrà essere scusabile come omaggio personale, ricordo della prima giovinezza, quando mi è accaduto di abitare a Cracovia lo stesso quartiere del poeta, considerato già vate nazionale, e poi trovarmi nella folla del maestoso funerale, col feretro a forma di piramide e l'accompagnamento di fiaccole ardenti, che furono spente al momento della deposizione.

Fra i principali anniversari scelti dall'Unesco per le celebrazioni di carattere internazionale nel '69 trova il suo posto il centenario della nascita di Stanislaw Wyspiański. Il nome di Wyspiański non è sconosciuto all'estero. Accanto alle informazioni, non sempre esatte, delle enciclopedie e dei vari compendi del teatro moderno, altri segni possono appoggiare questa asserzione. Così Fernand Baldensperger, il noto comparatista francese, che durante il suo soggiorno a Cracovia ha potuto avvicinare l'opera non solo

di drammaturgo ma anche quella del pittore e autore delle celebri vetrate della chiesa di S. Francesco, in un'inchiesta su «Nouvelles littéraires» del 1950 ha annoverato Wyspiański fra i dieci più insigni artisti della prima metà del Novecento. Un altro, più giovane rappresentante della Sorbona, Jean Fabre, ha tracciato un brillante ritratto critico di Wyspiański, collocandolo fra i maggiori contemporanei e successori: Pirandello, Cecov, Claudel, Giraudoux, Camus. Claude Backvis, professore all'Università di Bruxelles, ha dedicato a Wyspiański un libro perspicace ed esauriente, che — nonostante numerosi studi più recenti e certe obiezioni della critica — può essere considerato come la monografia finora più completa del poeta. In Inghilterra Gordon Craig, uno degli ispiratori del rinnovamento teatrale all'inizio del secolo, approfittando della mediazione del suo corrispondente polacco, anche lui teatrologo insigne, Leon Schiller — si è interessato vivamente di Wyspiański.

I più suggestivi drammi di Wyspiański — soprattutto *Wesele* (*Nozze*) e *Sędziowie* (*Giudici*) furono rappresentati all'estero, talvolta nelle traduzioni, ma anche in originale appositamente commentato. Erano casi non frequenti, tuttavia si può dire che abbiano fatto impressione pienamente favorevole, a giudicare dalle opinioni espresse durante il giro recente del Teatr Powszechny di Warszawa. Il critico del «Daily Telegraph» nella recensione delle *Nozze* (26. IV. 1966) fa l'elogio della „serata viva, piena di affascinanti polisensi, ricca di colore, di musica e di danza, che stimola curiosità e, come in Cecov, comunica il sentimento di una minaccia sospesa [...]»; una serata insolita grazie alla messa in scena che non tralascia nessuna occasione per stimolare l'immaginazione”. «The Guardian» considera la rappresentazione delle *Nozze* come piena riuscita, approva la trasposizione perfetta in categorie odierne di un'opera scritta allo incontro di due secoli, della quale spesso si è parlato, che sia troppo radicata nei sentimenti nazionali, per poter esser ammessa all'estero (IV, 1966). E il «Hufvudstadsbladet» di Helsinki (V, 1967) s'infervorava: „Lo spettacolo delle *Nozze* dovrebbe esser rappresentato in tutti i teatri finnici come magnifico esempio di un teatro moderno d'avanguardia fedele alla letteratura nazionale. Ascoltando le *Nozze* mi son sentito Polacco”.

Sono indizi di interesse e perfino di entusiasmo che possono dar soddisfazione a un esegeta polacco, anche come manifestazioni dell'attrattiva oggi evidente del teatro polacco che si trovò all'avanguardia delle correnti attuali: quello di Witkacy (Witkiewicz), Gombrowicz o Grotowski. C'è però da domandarsi se queste voci permettono di parlare di una vera conoscenza dell'artista su scala internazionale, anche se ammettiamo che la compren-

sione di una vasta e difficile opera d'arte rimane sempre più o meno parziale. Un anniversario invita a tali considerazioni.

Il centenario di Wyspiański ha ridestato in Polonia, con accenti nuovi, le discussioni vivaci che hanno diviso i contemporanei dell'artista. Wyspiański non appartiene agli scrittori di lingua piana — incoraggia ma anche devia le interpretazioni, frequenti e non di rado contraddittorie. Ultimamente, dopo il silenzio imposto dal clima poco favorevole del primo decennio dell'attuale dopoguerra, sono sorte nuove e interessanti proposte critiche. Si è cercato di definire e di risolvere il „paradosso” di Wyspiański, ritenuto problema centrale, oppure di considerare il suo dramma più celebre come uno stupendo *pamphlet*. Vivo o morto? — chiedeva la più meritevole rivista teatrale. Guardando dall'esterno si possono in queste controversie distinguere due coppie di alternative, che del resto non sempre stanno in netta opposizione: importanza storica e valore durevole, permanente dell'opera; il suo posto nella vita nazionale e la sua facoltà di diffusione universale.

La storia del teatro si è svolta in Polonia in un modo completamente diverso dal consueto: lo spiega la situazione politica del paese nel passato. I grandi romantici polacchi hanno raggiunto le vette del dramma europeo dell'epoca, ma condannati dagli oppressori al silenzio, non hanno mai potuto assistere alla rappresentazione scenica delle loro opere, che accedevano alla ribalta molto più tardi e — come nel caso di Słowacki — solo successivamente, a considerevole distanza l'una dall'altra. Così le riuscite maggiori del dramma nazionale erano dovute ai testi letterari, divulgati per mezzo di lettura, recitati se mai casualmente e spesso a frammenti, il che, del resto, non contrariava il loro ascendente enorme presso le generazioni che aspiravano all'indipendenza. Così limitato, il teatro polacco — soprattutto quello di Cracovia sotto la direzione di Koźmian e poi di Pawlikowski — negli ultimi decenni del secolo scorso e all'inizio del nostro raggiunse un alto livello, disponendo di tutt'un gruppo di attori eccellenti. Rispettoso verso i grandi classici stranieri — Shakespeare o Schiller — propenso a introdurre successivamente il dramma romantico nazionale, attento alle principali correnti *fin de siècle*, capace d'introdurre dall'estero i moderni più in voga — Ibsen, Maeterlinck o Hauptmann — nello stesso tempo secondava la letteratura drammatica polacca che in questi anni produsse opere notevoli, acclamate anche oggi. Zapolska, Kisielewski, Perzyński, Rittner hanno dato prova di ingegnosità e perizia tecnica, di acume psicologico e di condensazione realistica nel ritrarre conflitti impressionanti o divertenti. Pure i principali rappresentanti della Giovane Polonia con a capo Przybyszewski hanno cercato di ottenere riconoscimento nel teatro. Il teatro chiamato poetico



trovò sbocco nel *Zaczarowane kolo* (*Cerchio incantato*) di Rydel oppure nell'*Eros i Psyche* (*Eros e Psiche*) di Żulawski, non superando l'altezza di Rostand. Ma il meccanismo scenico rimaneva arretrato e scarso, e malgrado il movimento intellettuale e artistico intenso, s'aspettava invano la continuazione del grande retaggio romantico — un teatro capace di colpire la coscienza della nazione e seguire l'uomo nella sua lotta col destino.

Questa tradizione fu ripresa da Wyspiański — ripresa e combattuta. Stupisce e desta ammirazione l'indomabile forza creatrice dell'uomo, morto a soli 39 anni, il quale, consunto dal progresso di un male inesorabile, si trasformò nell'ultimo periodo della sua vita di martire, in un orrendo simulacro di decomposizione fisica. In un decennio di corsa struggente per gareggiare colla morte, egli ascese al posto supremo che la nazione, priva di organizzazione statale, offriva al poeta, suo giudice e guida. Questa investitura ideale, legata all'attesa del messaggio proveniente dal vate, non fu proficua ad una libera interpretazione del pensiero di Wyspiański. Ma la sua parola, anche a volte non chiara e polivalente, malgrado i dissensi, riuscì ad esaltare i contemporanei alla vigilia dei grandi rivolgimenti.

Nello stesso tempo egli, che iniziò il suo cammino come pittore, e tale fu in principio considerato, restò fedele alla sua prima vocazione. Fra i suoi numerosi dipinti a pastello eccellono ritratti di bambini e studi di maternità. Un posto a parte spetta ai disegni stilizzati di piante e di fiori campestri, che ricordano i notiziari di Leonardo e sono serviti come fregio ai frontespizi e altre sue pagine. Giacché Wyspiański fu anche un insigne artista del libro e seppe dare alle proprie pubblicazioni un'impronta personale, che disgraziatamente non sempre fu conservata nelle edizioni collettive del poeta.

Benché cogli anni la poesia passi in prima linea nella attività artistica di Wyspiański, egli rimane un esempio non frequente di comunione delle due arti, senza la supremazia decisiva dell'una sull'altra. La michelangeloesca visione del Dio creatore, la magnifica vetrata nella chiesa di S. Francesco, ha la forza delle più alte ispirazioni di Wyspiański-poeta. Ma l'arte del pittore e l'arte del poeta si congiungono in un'alleanza unica sul piano superiore: quello del teatro.

Ci rivolgiamo oggi a Wyspiański come a uno dei più eminenti ispiratori del teatro moderno. Backvis ha intitolato il suo libro: *Le dramaturge Stanislas Wyspianski*. Lo scrittore Jerzy Zawieyski, scomparso poco fa, noto autore di drammi, romanzi e saggi, associandosi all'attuale centenario, si è trattenuto su Wyspiański come „poeta del teatro”. E' il punto di vista giustamente preferito dalla critica attuale.

Wyspiański si è rivolto al teatro — che l'appassionava già sui banchi di scuola — proprio nel momento in cui, al passaggio da un secolo all'altro, le correnti innovatrici si manifestavano in vari paesi, a cominciare dall'Antoine e il suo Théâtre Libre. Basta pensare a Craig, Appia, Stanislawski, Reinhardt, che in seguito avrebbero trovato successori in Copeau di Vieux Colombier e i suoi seguaci. Ma qui ci troviamo di fronte a una circostanza inaspettata. Wyspiański, per il quale il soggiorno parigino di quasi tre anni diventò l'occasione principale di mettersi in relazione diretta con il patrimonio e lo sviluppo della cultura occidentale, non sembra aver cercato contatto con gli innovatori d'allora. Frequentava invece assiduamente gli spettacoli della Comédie Française e dell'Opera. Se la composizione di libretti (con la musica di Opieński) l'ha tentato solo nei primi anni, il classicismo francese ha conservato per lui un fascino mai affievolito: la parafrasi del *Cid* corneliano e i frammenti tradotti della *Zaire* appartengono all'ultimo periodo della sua vita. Nei suoi primi drammi, già da tempo, si è constatato l'influsso parziale di Wagner e di Maeterlinck. Ma il vero retaggio di Wyspiański — accanto all'antichità greca, e principalmente Omero — rimane il teatro nazionale dei grandi romantici, con qualche riflesso, piuttosto tardivo, di Shakespeare e evidenti tinte folkloristiche. Il rinnovamento dell'arte scenica, iniziato da Wyspiański, fu senza dubbio parallelo a quello intrapreso all'estero, ma questa corrispondenza proviene dalla conformità delle tendenze culturali dell'epoca, senza il concorso determinato di riformatori stranieri. Egli non ha raccolto in forma di trattato coerente le sue idee sul teatro — le considerazioni che dedicò all'*Amleto* contengono osservazioni importanti ma piuttosto occasionali. Invece sono gli abbozzi e i progetti delle scene e anche la partitura registica che tracciò per gli *Dziady* (*Avi*) di Mickiewicz, che permettono di ricostruire in parte la sua volontà artistica, del resto mai realizzata in pieno. Nondimeno in confronto con altri rappresentanti del rinnovamento teatrale egli disponeva di indubbia superiorità: non solo tentava di creare una nuova forma di spettacolo, ma si è rivelato poeta superiore e, come autore drammatico, riuscì spesso a raggiungere la sintesi delle arti, tanto desiderata da molti.

Al centro del suo dibattito interiore emergono i fondamentali problemi della vita nazionale. Accettando le dimensioni del teatro monumentale, ideato dai romantici, Wyspiański assunse, di fronte a loro, posizione polemica. E non senza ragione fu osservato, che la parte critica dei suoi massimi drammi fu più eloquente e più sostanziale dei suggerimenti positivi.

Cercando di ricostruire l'ordinamento di idee espresse in linguaggio poetico, linguaggio di metafore e simboli, si corre di solito il pericolo di

semplificazioni e di deformazioni. Equivarebbe eguagliare l'opera d'arte a un trattato, se si volesse obiettarle di non aver indicato soluzioni soddisfacenti delle difficoltà capitali di uno dei più confusi periodi della storia moderna. Ma non si può dimenticare che a cominciare dal suo atto unico, *Warszawianka* (*Varsavia*) e dalla rapsodia *Kazimierz Wielki* (*Casimiro il Grande*), Wyspiański s'oppone decisamente al romantico culto dei sepolcri, al fascino del passato, all'eroismo culminante nel sacrificio e confermato dalla morte. Il suo avversario ideale lo trova in Mickiewicz del periodo mistico, il vate che domina sui posteri nella posa monumentale di genio fuo nel bronzo. Occorre respingere la sovranità tirannica della poesia, le parole debbono cedere all'azione — ecco l'appello del tempo presente. Però i contemporanei non ne sono capaci. Nelle *Nozze*, nell'occasione fortuita del matrimonio di un letterato con una semplice contadina, s'incontrano i rappresentanti di vari ceti della nazione, quelli della campagna e altri venuti dalla città. Ma tutti ipnotizzati dai fantasmi che hanno soggiogato la loro immaginazione, non possono uscire dal cerchio di sonno e, sul ritmo di una musica dissolvete, si muovono come marionette svogliate. Nella *Wyzwolenie* (*Liberazione*), generalmente considerata come svolgimento del dibattito iniziato nelle *Nozze*, Wyspiański, dopo un panorama polemico e perfino parodico, della società contemporanea, passata in rivista con mordente ironia, sviluppa un lungo monologo interiore, al quale ha dato la forma di discussione con una trentina di maschere, per confutare le più attraenti idee e avvicinare i più ardui problemi. La riconquista dell'indipendenza e l'istituzione dello stato nazionale sono per lui obblighi supremi e condizioni assolute di esistenza — ma vari particolari della sua visione dell'avvenire rispecchiano piuttosto lo sforzo del pensiero in cerca di soluzioni, che risultati già acquisiti. Senza essere fautore della rivoluzione sociale, che si avvicinava, tuttavia, nel finale della *Liberazione*, Wyspiański lascia aprire a un operaio e a una ragazza scalza la porta dell'avvenire quando spunta l'aurora del giorno nuovo.

E' del tutto naturale, che la vivace polemica che riempie il teatro monumentale di Wyspiański presenta oggi in gran parte interesse soprattutto storico, oppure può servire di eloquente confronto con la situazione presente. Tanto più sono da ricercare le ragioni del suo ritorno sulla scena, abbastanza frequente, specialmente se si tratta di *Nozze*, ormai classico capolavoro del teatro polacco.

Si afferma volentieri che il teatro, da quando è nato, fu considerato il luogo prediletto per la comunione di varie arti. Una metodologia recente, la semiotica, cerca di distinguere e analizzare tutte le componenti possibili,

i „segni” dello spettacolo, e determinare, come lo sforzo di far convergere vari elementi artistici si sia manifestato nelle condizioni diverse.

Wyspiański, non avendo un teatro a sua completa disposizione, ha potuto purtroppo collaborare personalmente solo a sei dei 16 drammi che scrisse, ispirando la loro messa in scena. La più vasta fu la sua parte nella rappresentazione di *Boleslaw Śmiały* (*Boleslaw l'Ardito*), 1903, per la quale progettò la scenografia e i mobili, nonché i costumi ispirati al folklore. Per qualche altro spettacolo ha abbozzato l'aspetto o la pianta della scena, fu presente alle prove. Ma importa soprattutto tener presente, che come scrittore fu continuamente guidato dalla visione scenica. Non la parola, ma il quadro plastico, movimentato, rappresentava per lui l'elemento originario e prevalente della composizione. Il suo stile fu da vari critici giudicato severamente — uno dei più fini l'ha reputato grande poeta, ma mediocre scrittore. Giudizio paradossale, comprensibile nell'epoca che gustava la squisitezza e la tenuità della lingua. Invece quella di Wyspiański, spesso ruvida, con frequenza di versi tronchi, duri all'orecchio polacco, non palesava un lavoro di scelta e di cesello. Ma le sue qualità sono da apprezzare non nella lettura, ma sulla scena. La realizzazione teatrale nasconde le deficienze sensibili del linguaggio scritto e anche le incertezze del pensiero. La suggestione dello spettacolo fa accettare simboli affascinanti, anche se non si prestano facilmente a un'interpretazione puramente intellettuale.

Qui occorre fermarsi sull'importanza dell'elemento musicale nel teatro di Wyspiański, in apparenza meno prevedibile di quello pittorico. I suoi primi saggi, libretti d'opera, sono già segni caratteristici, anche se lo scrittore non disponeva di preparazione adeguata. Più tardi, nei drammi della maturità, la composizione dello spettacolo assumeva spesso carattere musicale, che dava l'accento decisivo all'insieme.

Così fu già nel primo successo teatrale di Wyspiański, la *Varsoviana*, che del resto porta il titolo di „canto”. Il pianoforte occupa il centro del salotto nel villino dei dintorni di Varsavia, la canzone rivoluzionaria suona come un ritornello tragico, si sente il passo ritmico di un drappello di soldati che vanno al vicino campo di battaglia e l'entrata del vecchio soldato, nunzio della sconfitta, è sottolineata, come intervallo, dal soffocante silenzio. Nell'elegiaca *Protesilas i Laodumia* — come giustamente ha osservato il Backvis — le parole non hanno in verità che il valore di accompagnamento musicale, prendendo forma di ballate, di recitativi, di stanze. Nelle *Nozze* le scene si alternano al ritmo della „szopka”, il presepe polacco, con in fondo la melodia popolare della festa nunziale, per trasformarsi in una fila di

visioni allucinanti e poi terminare colla danza svogliata del finale. La *Noc listopadowa* (*Notte di novembre*), incantevole poema drammatico, illustra i primi momenti della rivoluzione del 1830 in un ciclo di quadri scenici che fondono l'incantesimo della poesia con l'impressionismo pittorico e la composizione musicale. E nell'atto secondo di *Akropolis* le campane delle chiese di Cracovia s'uniscono in un mirabile concerto serale.

Le didascalie in Wyspiański diventano spesso intermezzi lirici.

Non solo il congiungimento di varie arti nello spettacolo teatrale, ma anche il compenetrarsi di civiltà differenti in un quadro unico distingue l'ingegno di Wyspiański. Si è parlato di lui come precursore di Giraudoux e di altri novecentisti che hanno immaginato una versione moderna dei tradizionali argomenti antichi. Però nel teatro di Wyspiański non si tratta unicamente di un'interpretazione personale, spesso allusiva e paradossale, di un mito dei tempi remoti, evocato per servir da maschera all'attualità presente. In *Achilleis* Wyspiański ha tracciato una parafrasi dell'*Iliade*, svelando il dissidio nell'animo dell'eroe greco che sarà costretto ad uccidere Ettore, l'unico uomo che stima. Ma è nella *Notte di novembre* che il poeta ottiene il maggiore e insolito effetto artistico: come nel mondo omerico le deità antiche s'introducono e agiscono fra gli attori del dramma nazionale — la rivoluzione del 1830. In *Akropolis* i baluardi del castello reale di Wawel si confondono con le mura troiane — e Scamandro, in un verso rimasto celebre, sembra oscillare come le onde della *Wisla* (*Vistola*). Questo tipo di metafora non è certamente estraneo alla poetica odierna.

Nell'uno e nell'altro dei drammi ricordati — e in generale nel teatro di Wyspiański — domina il luogo dell'azione, lo spazio concreto e visualmente evocato, che diventa una vera *dramatis persona*. L'abbiamo visto già nella *Varsoviana* (il villino in prossimità del campo di battaglia), lo vediamo nelle *Nozze* (la casa di campagna con, dietro le finestre, il giardino), nella *Liberazione* (la scena del teatro di Cracovia), in *Akropolis* (la cattedrale di Wawel) e perfino, uscendo dalle frontiere nazionali, nella *Legion* (*Legione*) (i principali monumenti di Roma: il Colosseo, il Campidoglio, San Pietro e via Appia Antica).

Wyspiański apparteneva alla generazione *fin de siècle*, sospinta da diverse correnti, e rispecchiava, nell'opera sua, varie tendenze dell'epoca. Pure oggi egli non cessa d'inquietare e a volte di impazientare. Volentieri si contentava di suggestioni, lasciando al lettore oppure allo spettatore il compito di seguire e di completare l'invenzione dell'autore. Come Michelangelo si fermava spesso al livello di „non finito”. Anche questo procedimento non è alieno dalla poetica d'oggi. Nella *Liberazione* si può discernere quasi

un presentimento di Pirandello, giunto alla ribalta un quarto di secolo più tardi — e attraverso il grande Siciliano un eco della commedia dell'arte come libero dialogo e giuoco delle maschere. Qualche scena fa pensare al surrealismo e al simultaneismo, non nati ancora, oppure all'espressionismo affine al grottesco. La *Klątwa* (*Anatema*) dal crudo naturalismo fa sorgere l'incubo della folla superstiziosa e i *Giudici* sollevano un fatto di cronaca criminale all'altezza della tragedia antica. I drammi storici, ricorrendo alla leggenda, continuano e trasformano l'eredità romantica di Slowacki, non abbandonando l'insegnamento di Shakespeare. Nello stesso tempo Wyspiański stilizzò costumi e mobili popolari, si ispirò all'architettura campagnuola in legno, ma anche a quella delle monumentali chiese e castelli. Sperimentando così forme molteplici, Wyspiański tuttavia rimane lontano dal dramma psicologico, illustrato da molti contemporanei, non intende seguire lo sviluppo della personalità. Le parole e gli atti di suoi personaggi oltrepassano di solito il limite dell'individuale. Il visionario dà vita ai monumenti della cattedrale o del parco, alle figure degli arrazzi e perfino al sarcofago del santo vescovo. Il trapasso dal realismo verista nella sfera della visione e della metafora è immediato e lievissimo. Si supera il cerchio della tradizionale illusione scenica, tralasciando le convenzioni stabilite.

Gli studiosi del teatro hanno cercato di individuare le principali iniziative di Wyspiański, non realizzate a pieno da lui, non di rado percorritrici e compiute da altri:

- riconoscimento come norma che le decorazioni debbono esser concepite appositamente per ogni componimento teatrale e ne fanno parte integrante; abbandono della prospettiva dipinta su tela;

- effetto di profondità ottenuto ricorrendo non solo al disegno, ma alla gradazione della luce e del colore;

- postulato di costruire la scena in tre dimensioni;

- divisione dello spazio scenico in vari piani e livelli;

- composizione pittorica e scultorea dei personaggi e dei gruppi su di un piano;

- aspirazione al teatro monumentale in corrispondenza ai grandi problemi sollevati;

- progetto del teatro greco all'aperto sul pendio di Wawel.

La varietà dell'opera di Wyspiański, raggiunta in pochi anni con passione indomita, trova sempre il punto culminante nella poesia del teatro. Questo spiega i frequenti tentativi posteriori di una messa in scena innovatrice, diversi e non sempre conformi a quella che probabilmente era la volontà dell'autore. Fra molte concezioni recenti si fa notare quella di *Akropolis*

nel teatro-laboratorio di Grotowski, ben noto e discusso all'estero, applaudito con entusiasmo anche negli Stati Uniti — visione insolita, suggerita dai ricordi opprimenti del campo di concentramento.

Fu Wyspiański uno dei pochi scrittori del suo tempo dotati di un costante, profondamente radicato sentimento tragico della vita. Il problema del destino umano l'affascinava di continuo. La morte riappariva con ostinazione nelle visioni e nei pensieri di colui che era condannato a scomparire presto. Egli era persuaso che l'uomo invano tenta di schivare la fatalità estrema sopra di lui sospesa e dominante l'universo. Tuttavia non si sottometteva rassegnato all'inevitabile e neppure era disposto ad accettare l'idea dell'assurdità del mondo. Nei limiti della scelta che ci è concessa prediligeva l'attitudine eroica e scansando il soffio della morte, la muffa dei sepolcri, era dedito al desiderio della vita intensa, ardente, avida di bellezza. Nel finale di *Akropolis* il carro di Apollo trionfante s'innalza sulle rovine della cattedrale distrutta.

L'eroe di Wyspiański aspira alla potenza, però la potenza non si disgiunge dal delitto. Il contrasto tra l'impulso all'azione e la legge morale, il dilemma del potere e del male, dilemma che riappare con insistenza nella letteratura e sulla scena contemporanea, opprime la mente del poeta. L'ultimo suo dramma, scritto in pochi giorni, il *Powrót Odysa (Ritorno di Ulisse)*, pone il problema della responsabilità dell'uomo per il male che ha fatto e anche il male che non ha saputo schivare. Ulisse era fuggito da Itaca per non diventare l'assassino di suo padre, ma non ha evitato altri misfatti commessi sotto Troia (poi celebrati dai canti epici), e appena tornato clandestinamente, dopo tanti anni, sull'isola natia, uccide il vecchio pastore e nel proprio figlio scopre già il seme della delinquenza. Non gli resta che una sola via di evasione — il mare che porta sulle onde la barca di Caronte. Così finisce la lotta col destino implacabile, la disfatta di colui che ha sacrificato i valori morali, affascinato dall'azione.

Desolante è la conclusione del dramma, ma non così le conclusioni ultime di Wyspiański, suggerite dal poeta-pittore, ricorrendo a impressionanti metafore sceniche, senza dar loro una forma esplicita. Occorre aver presente il nucleo primitivo della *Notte di novembre*, il dialogo d'addio di Demeter e di sua figlia Cora, svoltosi nell'autunnale parco di Łazienki, dove di notte si sono riuniti i congiurati. Essi invano daranno impulso alla rivoluzione, i giovani insorti saranno sacrificati indarno. Ma nel ritmo dell'eterno avvicendamento, dopo il crudele inverno riapparirà l'ardore del sole primaverile, dall'oscurità dell'abisso sotterraneo tornerà Persefone. Questo era l'atto di fede dello scrittore che giudicava severamente i suoi

contemporanei, respingeva il richiamo dissolvente del passato, disprezzando la retorica delle parole aspirava all'azione, della quale vedeva i pericoli, e i limiti, però l'esaltava come vera liberatrice dell'uomo e della patria.

Per terminare ricorrerò al giudizio di uno straniero competente, Jean Fabre:

„Barocca nella sua struttura, romantica nel suo spirito, affine al simbolismo nella sua forma moderna, nella sua tecnica, l'opera di Wyspiański è soprattutto specificamente e quasi esclusivamente polacca. Questo può limitare la sua ripercussione, ma non la sua importanza. Chi l'ha conosciuta, arricchirà l'idea che poteva farsi della Polonia, del teatro e della poesia. Questa triplice ricompensa aspetta tutti coloro che faranno lo sforzo necessario per andar incontro ad un Polacco esemplare: un drammaturgo precursore di tutto ciò che di audace e di grande si vede nel teatro d'oggi, un poeta forse ineguale, ma la poesia del quale trae forza dalla sua stessa imperfezione e rimane, dopo un mezzo secolo, una fonte di meraviglia e di vita”.

#### NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Le opere complete di Wyspiański furono pubblicate in 15 volumi (Cracovia 1964-1966), dei quali l'ultimo è diviso in 4 parti che contengono la ricchissima bibliografia (scritti di Wyspiański e studi — anche brevi notizie — sul poeta), nonché il calendario di tutte rappresentazioni — teatrali, radiofoniche, televisive. Manca ancora la corrispondenza. Fra i numerosi studi basta citare i libri più importanti:

— ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Kraków 1909. Oggi nel volume: *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970.

— TADEUSZ SINKO, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916. Seconda ed.: Warszawa 1922.

— TADEUSZ MAKOWIECKI, *Poeta-malarz*, Warszawa 1935. Nuova ed.: Warszawa 1969.

— WOJCIECH NATANSON, *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1969.

Due grandi album presentano l'opera di Wyspiański pittore:

— *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*. Saggi critici di S. Przybyszewski e T. Żuk-Skarszewski, Warszawa, 1925.

— HELENA BLUM, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969.

In francese:

— CLAUDE BACKVIS, *Le dramaturge Stanislas Wyspianski*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.

— JEAN FABRE, *Wyspiański et son théâtre* «Revue de littérature comparée», 1958, fasc. 3.



*Lettere da Venezia*

Wyspiański fu in Italia solo una volta, di passaggio, quando — all'inizio della sua carriera artistica — si recava in Francia. Il 5 maggio 1890 giunse per pochi giorni a Venezia, viaggiatore solitario, compiendo anche un'escursione a Padova. Ha visitato più velocemente Mantova, Verona, Pavia, la riva del Lago di Como e Milano. Fu un soggiorno molto breve, ma egli ne rendeva conto accuratamente nelle lettere inviate a Tadeusz Stryjeński, architetto cresciuto in Francia e grande ammiratore della cultura francese, il quale ispirava e aiutava i primi contatti con l'estero del futuro pittore-poeta.

Le sue lettere da Venezia, piene di entusiasmo davanti ai capolavori dell'arte italiana, di osservazioni illustrate qualche volta da piccoli schizzi a penna, non hanno certamente l'importanza delle impressioni profonde suscitate in lui, più tardi, dalle cattedrali francesi; sono però un interessante documento che ci aiuta a seguire lo sviluppo del giovane artista.

L'Italia non avrebbe mai occupato, nell'opera di Wyspiański, il posto della Grecia antica né della Francia, però bisogna tenere presente che le scene della „Legione” si svolgono nella Roma ottocentesca e che in un periodo più tardo della sua attività di scrittore Wyspiański ha abbozzato parecchi episodi del Rinascimento italiano, evocando le grandi figure di Michelangelo, di Raffaello e di Papa Giulio II. E già nei suoi anni giovanili l'affascinava la fantasia dell'Ariosto, che progettava di trasporre in una serie di arazzi.

\*

La traduzione delle lettere riproduce i testi pubblicati da J. Dürr («Kurier Warszawski», 1932) nonché da B. Schnaydrowa e J. Dużyk («Życie Warszawy», 1969), tradotti da Irena Mamczarz, Livia Apolloni e Giuliana Zielińska.

Venezia, 6 marzo 1890

Caro Signore,

*mi sento veramente in obbligo con lei, per essere qui e per ciò che ho visto.*

*Ho già visitato molti luoghi della città: la Giudecca, Santa Maria della Salute, Ponte Ferro, Marghera, S.Rocco (una scuola incantevole), Santa Maria Gloriosa dei Frari, Campo S.Polo, Ponte Rialto, ho camminato lungo il canale presso il Teatro Apollo, piazza S.Marco (vi suona sempre un'orchestra), dove ho visitato la Basilica allo interno e all'esterno, il Palazzo Ducale da tutti i lati, la Piazzetta, ho percorso in lungo e in largo la Riva degli Schiavoni, Via Garibaldi, sono passato accanto ai giardini pubblici. Di sera, mentre tornavo, mi sono seduto su una panchina ai piedi del Campanile [...]*

*Come a richiesta la luna splendeva (sembrava il sole di giorno) ed io guardavo i bronzi di A Leopardi; ho passeggiato sotto i portici delle Procuratie (era ancora un po'freddo), sono andato alla posta ed ho domandato se era arrivata una lettera raccomandata per me, ma non c'era [...]*

*Questa mattina andrò all'Accademia, di cui ho già comprato il catalogo.*

*Non mi sono ancora mai servito delle gondole (tranne la prima sera andando in albergo: Cavalletto nr. 8, vicino a Piazza S.Marco) infatti ho voluto assolutamente andare a piedi per Venezia.*

*Sono curioso di visitare l'Accademia e mi affretto ad andarvi. Se lei vedesse che sole meraviglioso splende attraverso la mia finestra! Quando guardo fuori, vedo acqua, gondole, la stretta riva opposta e la parte posteriore delle antiche Procuratie.*

*Da qualche parte, qualcuno suona uno strumento un piano. Davanti a me, su un tavolinetto, è posato un mazzetto di fiori, che una veneziana mi ha dato per forza. Ma, a proposito, giro per la città con indosso quel vistoso scialle turco di colore bianco (che è già abbastanza sporco e che bisognerà dare a lavare). Attendo con impazienza che lei, caro signore, mi scriva. Ciò che scrivo è vero, ma so che è spezzettato e sciatto; infatti non ho scelto il momento opportuno per scrivere, perchè sto per recarmi all'Accademia. Penso a questa e non considero la presente come lettera, la scrivo solo per tranquillizzarla che tutto è andato benissimo.*

*Sono d'accordo per quanto riguarda i miei conti, che ieri mi hanno tenuto occupato non poco tempo.*

*Bacio le mani all'illustre signora e la ringrazio sinceramente dell'immagnetta<sup>1</sup> che mi ha regalato e, per non dimenticarmi Padova, ho comprato una bellissima fotografia dei 12 putti di Donatello, scultura, questa, celebre della chiesa di S. Antonio e penso che sarebbe un peccato non vederla dal vero.*

*L'abbraccio e bacio.*

*Do ragione al maestro<sup>2</sup> che il Campanile sia stupendo, ma ho sempre davanti agli occhi S.Stefano<sup>3</sup> che mi piace. Dio solo sa quanto.*

*Stanisław Wyspiański*

<sup>1</sup> Certamente un'immagine di S. Antonio di Padova.

<sup>2</sup> Jan Matejko, celebre pittore.

<sup>3</sup> La cattedrale di S. Stefano a Vienna.

## II

Venezia, 11 marzo 1890

Carò Signore,

grazie per le due lettere. Sembra, quasi, una sola divisa a metà per essermi inviata in due volte. Le sono molto grato di ciò e spero che questa prima lettera sia stata divisa non a metà, ma in più parti e che mi voglia spedire il resto. Spero [...] poiché sono molto curioso di tante cose che mi ha appena accennato. Venezia adesso è bella: mi immagino quanto debba essere stupenda in estate. Sono stato già all'Accademia 5 o 6 volte: ho esaminato a fondo i quadri e li conosco tutti in maniera precisa. Ho trascurato completamente gli italiani dei secoli XVIII e XIX, guardandoli soltanto in modo superficiale; mi sono sembrati nauseanti, troppo leccati, insipidi e privi di contenuto, forse perché li ho giudicati solo attraverso alcuni quadri non molto pregevoli. Ma non rimpiango niente, perché ho qui qualcosa d'altro che mi soddisfa pienamente. A partire dai quadri di Vivarini fino all'Assunta<sup>1)</sup> ho scorso scrupolosamente tutte le pitture. Ah... che belle! Quelle di Bellini non potevo saziarmi di guardarle. Meravigliose, queste Madonne così serie e così tranquille di Giovanni Bellini. Esse fissano lo sguardo incuriosito verso lo spettatore, avvolte in un velo turchino, sullo sfondo di un pallido cielo e di un paesaggio in lontananza [...] Il capo inclinato da un lato, mentre lo sguardo, rivolto in avanti (in un modo un po' manierato e perciò caratteristico) lascia un'impressione incancellabile.

Sono bellissimi i colori nei quadri di Bassano e di Cima da Conegliano. I mantelli degli apostoli qui sono candidi e celesti ed i drappaggi giallo-arancione; il cielo (ha sempre una grande importanza nel quadro) è come l'ho qui visto qualche volta al tramonto sulla Riva degli Schiavoni. Il gigantesco quadro di Veronese (cena nella casa di Levi) richiede di essere osservato a lungo.

E allora ci si accorge con quanta accuratezza e perfezione sia stato dipinto e come ogni volto sia un ritratto vivente di qualche contemporaneo. Perciò se un coevo di Veronese sorgesse dalla tomba e guardasse questo quadro,

<sup>1)</sup> L'Assunta (Assunzione di Maria Vergine) di Tiziano.

sarebbe felice come lo sono io per i quadri di Matejko. I ritratti sono così tanti che l'azione e la scena mancano. Nell'Assunta non ve n'è alcuno, ma l'Assunta è un capolavoro.

È strano come Giovanni Vivarini, Antonio da Murano, Bassano ecc. e persino Bellini si siano preoccupati del drappeggio in ogni minima piega e come abbiano sistemato con cura, e come abbiano dipinto a lungo e faticosamente volti delle Madonne. E perché? Proprio per questo: affinché giungesse Tiziano che creò un quadrò (l'Assunta) in cui vi sono forse drappeggi più belli e teste meglio ritratte e studiate? No. Tutto ciò passava in seconda linea in quanto per lui ciò era già una cosa nota e scontata; egli cercò azione e movimento; a queste figure pacate e silenziose, che si preoccupano della loro tranquillità, circondate da elementi architettonici, troni, veli, che ordinano agli angeli ai loro piedi di suonare i liuti, dette movimento e le ravvivò di vigorosa passione.

Si vede in questi apostoli una tale paura di restare soli, da sembrare che essi vogliano seguire in alto la loro Madonna e sono incantati che ella vada in cielo.

E lei con le braccia aperte, la testa piegata indietro, gli occhi levati in alto tende verso il cielo. Il coro degli Angeli (incantevoli bambini), dà slancio alla nuvola su cui si trova la Madonna (le gambette sono belle) ed in alto il Padre Eterno.

Non so perché, ma mi è sembrato curioso vedere nelle riproduzioni la figura di Dio in questo quadro così infelicemente spezzato in due. Avevo sempre pensato che il fatto che fosse così strano a vedersi dev'essere attribuito alla riproduzione, ma invece si ha lo stesso effetto anche dal quadro. Là in alto si sarebbe dovuto assolutamente collocare un fondo scuro per mettere in rilievo il chiarore della figura centrale. A dir la verità egli è dipinto in maniera tale che la prospettiva di scorcio si percepisce in modo eccellente; ma perché la sua figura è tagliata a metà da queste nuvole? E del resto, sotto questo aspetto, preferisco il Dio Padre, quello della Cappella Sistina. Ma la testa della Madonna, e i suoi occhi, sono incantevoli.

TINTORETTO. La composizione, specialmente il gruppo al lato sinistro del „Miracolo di S. Marco”, è bellissima e così anche tutta la moltitudine di figure piegate sullo schiavo, che giace in terra, e le molte altre che spuntano fuori dalle colonne di un edificio attiguo. Non ho mai visto un gruppo rappresentato così bene. Incantevole la donna voltata, con un bambino in braccio, è appoggiata allo zoccolo dell'edificio e piegata indietro. Non si vede il suo volto, ma si intuisce che è bella. Tutti questi visi sono rivolti in basso; e malgrado la gigantesca difficoltà, si riconosce perfettamente, in ognuno, l'espressione e il sentimento che lo dominava in quell'istante. Soltanto S. Marco, così ripiegato, mi piace meno, sebbene completi in maniera incantevole la com-

posizione. Finchè io non avevo visto questo quadro, pensavo che tutta la forza di Tintoretto consistesse nelle teste e nei volti; dipinse così tanti ritratti di dogi, senatori, procuratori, che ebbe la necessità di dipingere teste di vecchi. Ed in questo quadro ve ne sono alcuni; ma i drappeggi, sebbene migliori che negli altri, sempre messi tuttavia in secondo piano, forse entrano con precisione nelle linee di composizione, come la donna del lato sinistro.

Ci sono in questa sala, Bellini e Carpaccio. Ai piedi del trono della Madonna ci sono degli angeli che suonano, ma che angeli, e come suonano! Quanta ingenuità in Carpaccio e quanta grazia sincera in Bellini che, ad eccezione della testa dell'Assunta, è ciò che più mi piace in questa sala. Ho le fotografie di questi quadri, ed inoltre li disegnerò. Non capisco perché il Maestro abbia detto che mi ha fatto impressione, che una parete così grande e pesante si regga sul merletto così sottile e delicato del Pallazzo dei Dogi.

Ebbene, guardando piazza dei Dogi, provo l'impressione di un'armoniosa bellezza ed un'insolita austerità (quale non ha neanche S. Marco), come se vi fosse un Doge rivestito di un sontuoso abito in tinta unita e, vicino a lui, una bella veneziana, abbigliata con tutto quanto abbia di più splendido.

Se provo un'impressione di bellezza omogenea, niente allora può essere troppo pesante o troppo leggero; ed in realtà le colonne in basso sono corte, tozze, e le basi dei capitelli che le sormontano estremamente larghe, mentre quelle del primo piano sono più piccole e slanciate e sormontate da archi e occhi robusti, gagliardi ed atti a sostenere un peso considerevole; e malgrado ciò, nobilmente e temerariamente tornite, e la parete sopra di loro traforata da finestre, rivestite del proprio zig-zag di mattoni e marmo così meravigliosamente da sembrare che non graviti affatto; per fortuna essa è completamente vuota; se invece vi fosse stata una qualche divisione, dei cornicioni di livello, non sarebbe più leggera, ma deturpata. Fino ad ora, di sera, mi sono sempre seduto sotto il Campanile osservando attentamente S. Marco ed il Palazzo; adesso, invece, siedo dirimpetto e studio la scuola di S. Marco.

Anche quell'edificio annesso al Campanile è splendido; amo guardarlo più di ogni altra cosa. Se l'avevano annesso, sapevano che cosa e come costruire. Molto bella l'architettura e le sculture del Sansovino e questa grata bronzea, che mi è piaciuta solo qui.

Incantevoli sono le due superbe figure di donna sedute in alto su di essa. Meravigliose le teste, i visi e le espressioni; così belle le due veneziane che quella della parte sinistra è quasi simile a S. Barbara di Palma il Vecchio (l'ho vista in S. Maria Formosa).

La chiesetta di S. Maria Formosa, così piccola e non allettante, possiede invece un tale capolavoro. S. Barbara, come in tutte le fotografie e riproduzioni,

è bellissima, ma è un quadro che non si può afferrare. Le tinte sono abilmente applicate e questo velo bianco intorno ad una testa stupenda mette in risalto il calore e la vitalità del corpo, gli occhi sono profondi e neri, la bocca, ah! così meravigliosa, che mi sembra di averla già vista, presso a poco così, da qualche parte, simile a... A chi e dove? Ah! È vero, non ne ho vista nessuna così bella. Di sera guardo a bocca aperta le vetrine dei negozi come a Vienna; per lo meno là non mi veniva la voglia di soffermarmi e di osservare, invece qui sto fermo talvolta anche molto a lungo, e c'è di che guardare: i vetri, i gioielli, gli abiti femminili, poiché questi mi interessano sempre molto (non le donne, ma le vesti).

Mi immagino cosa debbano essere là, a Verona, i pozzi, se qui a Venezia sono così belli. Fortunata città! La forma è quasi sempre la stessa: due cerchi in un quadrato, ma che dettagli nell'ornamento! (Vi sono qui delle raccolte fotografiche molto accurate e complete, ma credo che debbano essere molto care). E vicino a questi pozzi è sempre pieno di gente, fanciulle e passanti. Inglesine con gli acquarelli ecc.: ma queste scene vicino ad un pozzo mi hanno così nauseato, poiché ne ho viste così tante dipinte, disegnate, ad acquarello e a guazzo, in tutte le maniere e formati, e qui nelle vetrine dei negozi, che non ho minimamente voglia di disegnarle, come pure, in generale, le scene delle vie, quantunque le osservi attentamente: non le disegno perché ciò non è mio né nostro. Lascio ciò agli italiani, non voglio, come dice Soplca in „Pan Tadeusz” che i vicini ridano e si prendano gioco di me.

Ma sono stato oggi ai Frari, che chiesa splendida, quanti monumenti, sepolcri, sculture e quadri. E come sono belli gli stalli al centro, e quella balaustra, tutta di marmo, che li separa dalla navata. Si potrebbero compiere eccellenti studi sulla policromia dei monumenti del XV e XVI secolo.

Il monumento a Tiziano è gigantesco, ma preferisco quello a Canova. Acquista al confronto (nel primo mi sembrano inutili i bassorilievi; se fossero stati sostituiti con dipinti, sarebbero stati incantevoli, mentre così il tutto sembra molto pesante).

Monumento di Canova: sebbene la composizione sia qui meno unitaria che nel monumento viennese, si vede che l'uno completa l'altro, come se si guardasse a due abbozzi che un artista ha fatto della stessa opera; là appare chiaramente la trovata: un corteo funebre, calmo, silenzioso, con le lacrime agli occhi, col sorriso dell'immortalità; con una ghirlanda di benemerenze in mano (vi sono due figure di donna a destra). Ma questo gruppo col genio dall'altra parte [...] Preferisco il leone di questo monumento, ma il genio è migliore di quello di Vienna (volto e movimento), sebbene in realtà vi sia una zampa sollevata oltre la linea degli scalini in maniera così strana e sgraziata.



Come ho notato, il monumento viennese ci guadagna, quando si è lontani. Da qui mi piace di più che se ne fossi a dieci passi di distanza, ma ancora non riesco a capire perché la statua centrale regga un'urna inclinata, cosa che crea una linea così brutta, che non la si può guardare.

„La Vierge de la famille Pesaro”, di Tiziano, è bellissima (specialmente le teste dei Pesaro ed una ragazza), ma è illuminata in modo terribile tanto che non la si può guardare di fronte, ma solo di lato, e neanche da qui perfettamente.

Gli italiani sono furfanti, perché per farti vedere ciò che hanno di bello ti ordinano di parlare; ma io, per far loro dispetto, non lo guardo affatto. Oggi mi hanno nuovamente rinchiuso nella sacrestia il Bellini, ma glielo ho lasciato.

Ho avuto una gradita sorpresa (più o meno gradita, ma in ogni modo impressionante; una marcia funebre però risponde al mio temperamento, e ciò mi interessa molto). Ho visto un funerale nella Chiesa di S. Giovanni e Paolo.

Mentre guardavo le statue dei Dogi, ed ero nella parte del presbiterio, divisa ad un certo punto da assi, perché è in restauro (vi è una bellissima prospettiva della chiesa e delle statue equestri dei Dogi e dei cavalieri), ad un tratto si è sentita una musica funebre, molto mesta, penetrante, forte ed impressionante: i suoni delle trombe simili a quelli dei violini si abbattevano sulle pareti vuote e si disintegravano contro di esse, come se fossero spiriti viventi; sembrava che i volti di questi Dogi vibrassero.

Simili impressioni ho provato una volta nella Chiesa di Nostra Signora su un'impalcatura, verso serà: accanto alla chiesa passava un corteo funebre.

Sono poi sceso nella piazza dinanzi alla Chiesa (un'orchestra continuava a suonare), sono andati tutti sulla riva del canale, dove hanno deposto il corpo su una gondola. Queste persone diverse sentivano quel momento, ognuna in modo diverso, quantunque pittorescamente messi in fila lungo la riva, e dietro di loro vi era quel monumento al Colleoni; allora era stupendo, accompagnato dal ritmo della marcia funebre, da sembrare quasi vivente per un attimo. Ma la musica s'interruppe ed improvvisamente tutto mutò e finì; Colleoni era ormai un altro; queste persone non formavano più un quadro, tanto erano comuni ed ordinarie; entrai nella chiesa e di nuovo era tutto tranquillo.

Ho visto i due soffitti dell'Ospedale.

All'inizio non potevo abituarli alle viuzze di Venezia; ora vado dappertutto con sicurezza, perché mi persuado che quando anche mi perdessi, impiegherei solo qualche minuto a ritrovare la strada.

In ogni muro vi è un quadro pallido, una Madonna, oppure qualcosa del genere e talvolta una bella scultura; bellissimi i draghi sui campanili, vicino alle

*piccole chiese. A proposito di campanili, sono molto incuriosito dal panorama che si gode dalle finestre del Campanile di S. Marco, sul quale ancora non sono salito, ma un pomeriggio, finalmente, vi andrò.*

*Vi sono tante di quelle cose da disegnare che tra di esse è perfino difficile orientarsi, tanto più sceglierle.*

*Studiando i quadri della galleria, ho provato a fare degli schizzi; ma lì per lì non ho saputo da che parte cominciare [...]*

*Che c'è di nuovo nella chiesa di Nostra Signora? In che stato è ora? Che cosa dice il Maestro? Non brontola?*

*Stanisław Wyspiański*

### III

Venezia, 14 Marzo 1890

Tra tutte le opere di Canova che vedo qui a Venezia, mi sembra che la migliore, e la più imponente, sia la scultura che si trova all'Accademia, „Ercule lançant dans la mer Licas”. Ercole è stupendo, una riproduzione, naturalmente, di quello famoso antico, ma anche questo assai espressivo, perché suscita la stessa impressione del precedente, non di un Ercole tranquillo, in riposo, ma nella azione e nel movimento di un atleta il quale dà una prova di forza, tendendo i muscoli e piegando le membra in una azione impetuosa. Con una mano prende per i capelli Lica (un giovanotto), con l'altra, dopo essersi girato, lo afferra per una gamba e con impeto sta per gettarlo in mare. Guardando questa composizione di due figure (colossale, due volte la grandezza naturale), viene spontaneo mettersi di lato, tanto lo slancio è reso meravigliosamente [...]

Vi è qui (nell'Accademia) anche un secondo gruppo, completamente diverso perché unito dal sentimento, mentre l'altro era legato dal movimento. In questa seconda composizione, appunto, l'azione è interrotta sotto l'influsso dell'impressione; dal punto di vista estetico ed artistico, questo gruppo è sicuramente migliore. Dedalo fissa le ali ad Icaro: Icaro è incantevole, così giovane, nobile, bello, così allegro e raggianti di felicità; sebbene il suo destino sia incerto non si cura dell'avvenire; egli ora è felice. Ed il vecchio ed esperto Dedalo nota proprio questa sconsideratezza del ragazzo, trema di paura; forse morirà, esita per un momento, poi guarda affettuosamente il giovane. Ma deve compiersi il fato.

Icaro volò. Girando intorno a questa composizione si ha proprio l'impressione di una gradazione di espressioni del volto, da piccato fino alla rassegnazione, attraverso tutto un gioco di sentimenti. Ebbene tutto ciò è espresso nel volto di Dedalo, Dedalo che tranquillamente e macchinalmente segue la propria operazione [...] improvvisamente rimane di stucco davanti al destino del giovane [...] è irrequieto e teme [...] ed infine affida il destino di lui al volere degli dei.

La stessa cosa nel volto di Icaro, questo incantevole visino [...] Ma è una

*cosa strana, che questo vecchio così brutto, questo italiano o inglese con i favoriti, debba essere Dedalo. È noto che un'opera d'arte deve essere tale che non le si possa né sottrarre né aggiungere niente [...] ma poiché di simili ve ne sono poche, dobbiamo diminuire le pretese ed esigere, almeno, che sia armoniosa, ma non è tale il monumento eretto a Canova. È certo che qualcun altro lo ha eseguito, ma proprio questi esecutori, volendo onorare il maestro, resero fedelmente nei più piccoli dettagli la sua composizione.*

*Tralasciando, ormai, la disposizione delle figure che distrae ma è probabilmente voluta, colpisce qui la strana mancanza di proporzione delle figure così grandiose, ognuna di un mondo diverso: un genio gigantesco, donne di proporzioni differenti, fanciulli con le fiaccole e qualcosa d'altro, ecc.*

*Quindi un genio-giovane, forte, robusto, nerboruto, ben indovinato, pigramente abbandonato, mentre riposa sull'alloro: non fa una buona impressione.*

*Dall'altra parte si snoda un corteo funebre: sempre la stessa donna avvolta in veli e drappaggi, con un'urna nelle mani ed insieme a lei due donne con fiori, genietti con fiaccole.*

*I fiori di marmo? Le fiammelle delle fiaccole di marmo? Il tutto è così poco artistico [...] Li giustifico quando hanno funzione di ornamento in una fila continua; ma dipinti così da dare l'impressione di fiori veri, colti di fresco ed ancora profumati, appaiono grotteschi e banali.*

*Anche queste due figure di donna camminano molto tristi, cariche di tutto il loro dolore, la loro melanconia e il loro lutto; ciò va bene, ma perché non avanzano cupe, come dovrebbero al ritmo di una qualche musica e si trascinano invece così lentamente, soprattutto la seconda, situata più in basso. La prima, invece, è veramente bella (ho un disegno), e peccato che non sia da sola, qui dove si trova, e sola soletta cammini così triste; con il leone dalla altra parte mi piacerebbe di più e susciterebbe sicuramente una più forte impressione.*

*Ho studiato le pietre sepolcrali in due chiese, quella dei Frari e quella di S. Giovanni, specie quelle appese alle pareti e che dalle pareti meravigliosamente sporgono su mensole; formano delle tombe e sono incoronate da figure.*

*Alcune di esse hanno una forma bellissima, e ne ho notate alcune, che avevo incontrato per la prima volta, e che da noi non si trovano. E che idea originale porre su un tale sarcofago una figura a cavallo, ma qui di statue equestri ve ne sono molte.*

*Il meraviglioso Paolo Savelli<sup>1)</sup> (può competere con Colleoni), una volta*

<sup>1)</sup> Statua in legno del duca romano Paolo Savelli (m. 1405) nella chiesa dei Frari, della quale Burckhardt ha detto che „ha già quello spirito naturalistico, proprio del primo rinascimento”.

era dipinto [...] oppure le statue dei Dogi e dei procuratori (dove al di sopra di una tomba si eleva un baldacchino inserito in un arco)<sup>[2]</sup> [...] in legno, per la maggior parte, e dorate. Nella decorazione degli archi il prototipo è sempre S. Marco ed i suoi frontoni [...] Sempre le stesse volute di foglie tra le quali e dalle quali emergono delle figure. In questo monumento, che ho disegnato (solo schematicamente), ho trovato un intero coro di angeli con strumenti musicali, incantevoli figurine. Superfici triangolari sporgenti in alto da ambedue le parti sono colmate da una pittura (sempre l'Annunciazione).

Quasi sempre, del resto, avviene che in questi monumenti lo sfondo di una tomba o di un sarcofago sia incorniciato e sia dipinto, il che dà la possibilità di mettere perfettamente in risalto il monumento. Per esercitarmi nel disegno ornamentale sono andato al Palazzo dei Dogi ad osservare bene i meravigliosi pilastri presso la Scala dei Giganti e la Scala d'Oro. Sono tanto incantevoli che non si può credere che siano eseguiti con tale minuziosa accuratezza e precisione (le parti restaurate, anche se in modo molto delicato, si possono riconoscere a prima vista) [...] ogni superficie è colmata in maniera diversa; ma quasi tutte belle [...]

Che draghi, che mostri e scorpioni ecc. sulla Scala d'Oro! Ne ho disegnato qualcuno, e quel giorno ho avuto fortuna con i draghi; ne ho dipinti altri anche altrove.

Molti campanili di chiese (antiche) del XV sec. hanno in basso, all'altezza della prima spartizione (sopra lo zoccolo)<sup>[3]</sup> dei draghi attaccati, scolpiti in pietra, di diversa grandezza, talvolta molto strani, talvolta molto belli, ma sempre resi con grande fantasia e abilmente scolpiti, specie quelli di campo Santa Margherita [...]

Appena disegno qualcosa sono attorniato da spettatori, soprattutto bambini, quindi faccio sempre loro piacere e comincio a ritrarli e talvolta sono persino delle belle testoline, ragazzine con ricci incantevoli come nel quadro del Bellini.

Ma a proposito di Bellini, il quadro collocato nella sacrestia dei Frari, del quale scrissi e che avevo perso la speranza di vedere, l'ho visto ieri ed è veramente bello ed è dipinto così stupendamente, così minuziosamente e in tutti i particolari che è una gioia guardarlo per come qui tutto è rifinito; ma ciò che è più bello non è la Madonna, poiché è sempre lo stesso tipo degli altri quadri, e neanche i Santi, perché sebbene siano quattro sono sempre in secondo piano.

<sup>2</sup> Accanto, nel testo originale della lettera, disegni in miniatura fatti a penna.

<sup>3</sup> Accanto, il disegno in miniatura fatto a penna.

*Ma allora che cosa?... Ebbene, gli angeli, sempre gli angeli: due fanciulli dell'età di Lolus<sup>[4]</sup>, quasi completamente ignudi, con le ali vigorose, che si inchinano sui gradini del trono della Madonna e tentano di suonare degli strumenti per loro troppo grandi; uno il flauto, ed il secondo ha a che fare con un mandolino. Hanno le testoline deliziose, un fresco colorito roseo, i ricci biondo chiari e sui capelli una ghirlanda con diverse foglioline di edera o di trifoglio.*

*Proprio questa mattina all'Accademia ho disegnato anche gli angeli di Bellini e di Carpaccio.*

*Di pomeriggio sono stato a visitare nuovamente il monumento a Colleoni, ed ho disegnato il suo cavallo. Che cavallo! Volevo andare a Padova proprio per vedere la statua di Gattamelata, un'altra statua equestre altrettanto bella del XV secolo, opera di Donatello.*

*L'Ospedale Civile è bellissimo a vedersi col suo frontone di lastre colorate, con i vertici illuminati dal sole che tramonta (a me non piacciono solo le false prospettive, per quanto ben eseguite). Ma oggi ho visto S.Zaccaria ed è bello. È affine all'Ospedale Civile, all'interno ed all'esterno, con quelle lastre e gli archi del frontone.*

*Oggi gli italiani hanno di nuovo celebrato (il tempo è come sempre) qualche festa; dicono „la natività di re Umberto”. Hanno pavesato la città di bandiere, hanno addobbato la Basilica e piazza S.Marco, e tutte le case e i palazzi. Gli ufficiali e i soldati in parata indossavano una divisa striminzita; due orchestre suonavano in città. Vi erano molte signore belle, ben acconciate e agghindate, come questi ufficiali. Molti giovani sposi innamorati, distratti, si può dire che non osservassero, ad esempio, il Campanile, ma si guardassero negli occhi, a tal punto da essere gelosi.*

*Tutti i giorni, mattina e sera, sparano più volte il cannone, impauriscono i piccioni, i quali spaventati volano in stormi su piazza S.Marco, cosa che rallegra molto il pubblico.*

*Anche da noi presso la Chiesa della Vergine Maria ci sarebbero tanti piccioni, se i turisti si degnassero di dar loro da mangiare.*

*In verità i leoni, i cavalli ed i piccioni a Venezia si incontrano dovunque, e sono gli esemplari più belli che si trovino; che leoni quelli dell'Arsenale, oppure quelli del lato sinistro della facciata di S.Marco, dell'Ospedale Civile e del Palazzo dei Dogi, di Canova ecc.*

<sup>4</sup> Karol Stryjeński, figlio del destinatario e più tardi insigne architetto.

*Bellissimo è il leone rampante in cima ad una colonna, appoggiato su un libro; esso è stupendo, in agguato, come se volesse saltare sul Palazzo dei Dogi. Si vede nel modo migliore dalla Torre dell'Orologio. Quando il primo giorno l'ho notato da lontano, ho avuto l'impressione che fosse là vivo e volesse spiccare un balzo.*

*Stanislaw Wyspiański*

#### IV

Venezia, 15 marzo 1890

[...] *Le lettere impiegano un tempo eccezionalmente lungo da Cracovia a Venezia, cosicchè vengo a sapere dalla lettera quello che lei pensava due o tre giorni prima.*

*Tra due giorni mi recherò da Venezia a Padova — oggi sono andato a chiedere alla ferrovia e so ormai tutto. E non dicendo assolutamente ancora quando partirò, perchè dipenderà dalla sua lettera se dovrò fermarmi qui più a lungo oppure partire subito.*

*Oggi ho trascorso tutta la mattinata in San Marco — interno splendidissimo: tanti particolari e piccolissime cose meravigliose, e tutto così armoniosamente subordinato all'insieme, quelle linee arcuate, austere, dove nessun motivo si distingue con troppo risalto, eppure ha abbastanza spazio e luce per emergere plasticamente e coloristicamente.*

*Coloristicamente...? Qui tutto è colore — quelle balaustre, balconi, scalinate, volte, archi, colonne, battisteri, amboni, lampade, perfino quei sedili sparsi dappertutto nella chiesa, e tutto ciò, insieme a quegli aurei lampadari e candelabri sospesi, è molto ricco di colore. E quei pavimenti — che ricchezza di fantasia in un campo relativamente ristretto per varietà di materiale. Una strana raccolta (interessante) di diversissimi mosaici di epoche diversissime, ed è strano che siano ridicoli proprio quelli le cui forme sono relativamente migliori — quelli del XVII e XVIII secolo, bizzarri nei movimenti e dalle forme piene — e belli e composti nell'impressione sono proprio quelli medievali con le loro figure secche, dure, irrigidite, nei loro drappaggi monotoni, attillati, con i volti dai grandi occhi espressivi e i nasi troppo lunghi ecc.*

*Nel pomeriggio sono andato per la prima volta in gondola: volevo vedere i palazzi e il Canal Grande — li ho visti — è una visione che non si dimentica. Nonostante i numerosi particolari che abbassano il volo della fantasia — quei gondolieri cenciosi, i battelli a vapore, i manifesti affissi dappertutto, tutte le finestre con le persiane — i portici accecati da tavole. Nonostante tutto questo, si prova una impressione indimenticabile e nuova [...] Il monotono sciabordio*



dell'onda, il lento procedere dell'imbarcazione — e il panorama illuminato dal sole al tramonto, splendidi palazzi sempre nuovi, agghindati, sgargianti, e ciascuno cela entro le mura una sua storia; più di una volta testimoni di una tragedia, non più soltanto storica, ma del genere di quella di Otello e del Mercante, queste famose tragedie d'amore veneziane.

Veramente, andando così in barchetta quando si è circondati tutt'intorno da un elemento nuovo, estraneo (l'acqua) che spruzza attorno a te e si frange sullo scalino di quegli splendidi portoni d'ingresso, si sente molto la bellezza architettonica di quel quadro così armonioso dorato dal raggio del sole — si prova una sensazione come di solitudine [...] tanto che si vorrebbe che tutto questo fosse già finito — perché [...] „Palazzo Rezzonico” grida il gondoliere, è magnifico, c'è di che invidiarlo.

Mi restano ancora tre cose: San Rocco e la Scuola di San Rocco, ma piuttosto solo quest'ultima. Il Campanile, cioè l'entrata alla loggia per rimirare la città e i dintorni, e lo interno di S. Maria della Salute [...] suonano ancora, ma non scriverò, perché scriverei troppo.

Mi permetta di scriverle ancora domani se mi sono deciso a restare qui qualche giorno, cioè fino al 23 marzo, o se partirò prima per Padova, e sono molto curioso di vederla: oggi ho guardato le fotografie di Padova e di Verona, cose splendide. S. Antonio all'esterno e S. Zeno [...] il Gattamelata.

Avrei assoluto bisogno di disegnare Colleoni ancora un paio di volte da diverse parti: ho soltanto un disegno piccolo.

Veramente, devo interrompere di scrivere: di fronte al mio albergo incominciano a suonare, tutta un'orchestra, la musica mi fa sempre una grande impressione e davvero, per quanto un momento fa mi sentivo tanto triste, ora provo una sensazione diversa, mi sento come più libero, rinvigorito, meglio... soltanto che solitario. Proprio come prima. Mi domanderà se forse ho nostalgia di Cracovia, no, decisamente no — della famiglia, lei sa benissimo che non è così, ma... guardi, io non so che cosa sia ...

Dimentico continuamente che lei mi leggerà soltanto tra due giorni [espressione illeggibile] e „tra un giorno” — e dirà nuovamente che sono nervoso — ma che colpa ne ho io — o debbo scrivere con sincerità oppure è meglio non scrivere. Eppure con qualcuno dovrò pure essere sincero [...] guardi, io non so più come debbo essere, per non apparirle nervoso.

Debbo portare la lettera alla posta, perché voglio che parta oggi stesso.

Stanislaw

CONFERENZE PUBBLICATE  
A CURA DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE  
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Bronislaw Biliński

Roma, 2, Vicolo Doria (Palazzo Doria)  
Tel. 672.170

- Fasc. 1 — JAN DĄBROWSKI, *Il problema delle origini dello Stato polacco*.
- Fasc. 2 — MIECZYSLAW BRAHMER, *La biblioteca dei Pinocchi. Un episodio nella storia degli italiani in Polonia*, Roma 1959.
- Fasc. 3 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Accio ed i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragedia romana*, Roma 1958.
- Fasc. 4 — ALEKSANDER GIEYSZTOR, *La porte de bronze à Gniezno — document de l'histoire de Pologne au XX<sup>e</sup> siècle*, Rome 1959.
- Fasc. 5 — STEFAN STRELCCYN, *Mission scientifique en Étiopie*, Rome 1959.
- Fasc. 6 — TADEUSZ LEWICKI, *Les Ibadites en Tunisie au Moyen Âge*, Rome 1959.
- Fasc. 7 — TADEUSZ KOTARBIŃSKI, *La logique en Pologne. Son originalité et les influences étrangères*, Rome 1959.
- Fasc. 8 — BRONISLAW BILIŃSKI, *L'antico oplitico-corridore di Maratona. Leggenda o realtà?*, Roma 1959.
- Fasc. 9 — JADWIGA KARWASIŃSKA, *Les trois rédactions de « Vita I » de S. Adalbert*, Rome 1960.
- Fasc. 10 — WITOLD KULA, *Les débuts du capitalisme en Pologne dans la perspective de l'histoire comparée*, Rome 1960.
- Fasc. 11 — G. MAVER, B. MERIGGI, M. ŻMIGRODZKA, B. BILIŃSKI, *Juliusz Slowacki. Nel 150<sup>e</sup> anniversario della nascita*, Roma 1961.
- Fasc. 12 — BRONISLAW BILIŃSKI, *L'agonistica sportiva nella Grecia antica. Aspetti sociali e ispirazioni letterarie*, Roma 1961.
- Fasc. 13 — WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ, *Recenti scoperte d'arte preromana e romana a Wiślica in Polonia*, Roma 1961.
- Fasc. 14 — STEFAN KIENIEWICZ, KALIKST MORAWSKI, *La Polonia e il Risorgimento italiano*, Roma 1961.
- Fasc. 15 — STANISLAW LORENTZ, *Relazioni artistiche fra l'Italia e la Polonia*, Roma 1962.
- Fasc. 16 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, Varsavia 1962.
- Fasc. 17 — JAN MALARCZYK, *La fortuna di Niccolò Machiavelli in Polonia*. Varsavia 1963.
- Fasc. 18 — MARIAN SEREJSKI, *Joachim Lelewel et la science historique de son temps*, Varsovie 1963.
- Fasc. 19 — STEFAN ROZMARYN, *Le parlement et les conseils locaux en Pologne*, Varsovie 1963.
- Fasc. 20 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Maria Konopnicka e le sue liriche «Italia»*, Varsavia 1963.
- Fasc. 21 — WITOLD NOWACKI, *Nouveaux courants dans les recherches portant sur la thermoélasticité*, Varsovie 1963.
- Fasc. 22 — BOGUSLAW LEŚNODORSKI, *Les jacobins polonais et leurs confrères en Europe*, Varsovie 1964.

- Fasc. 23 — OSKAR LANGE, *Problèmes d'économie socialiste et de planification*, Varsovie 1964.
- Fasc. 24 — ALEKSANDER GIEYSZTOR, *Società e cultura nell'alto Medioevo polacco*, Varsavia 1965.
- Fasc. 25 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Roma antica e moderna nelle opere di G. I. Kraszewski*, Varsavia 1965.
- Fasc. 26 — STEFAN ŻÓLKIEWSKI, *Culture et littérature polonaises contemporaines*, Varsovie 1965.
- Fasc. 27 — ANDRZEJ NOWICKI, *Il pluralismo metodologico e i modelli Lulliani di Giordano Bruno*, Varsavia 1965.
- Fasc. 28 — STANISŁAW EHRlich, *Le positivisme juridique. La sociologie du droit et les sciences politiques*, Varsovie 1965.
- Fasc. 29 — JAN BIALOSTOCKI, *Julian Klaczko (1825—1906), uno storico dell'arte italiana*, Varsavia 1966.
- Fasc. 30 — IGNACY MAŁECKI, *L'efficacité des recherches scientifiques. Propriétés acoustiques des milieux hétérogènes*, Varsovie 1967.
- Fasc. 31 — EDMUND GOLDZAMT, *William Morris et la genèse sociale de l'architecture moderne*, Varsovie 1967.
- Fasc. 32 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Tradizioni italiane all'Università Jagellonica di Cracovia*, Varsavia 1967.
- Fasc. 33 — BOGDAN SUCHODOLSKI, *Problemi della filosofia rinascimentale dell'uomo*, Varsavia 1967.
- Fasc. 34 — WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, *L'estetica romantica del 1600*, Varsavia 1968.
- Fasc. 35 — J. Z. JAKUBOWSKI, B. BILIŃSKI, A. ZIELIŃSKI, *Stefan Żeromski. Nel centenario della nascita (1864—1925)*, Varsavia 1968.
- Fasc. 36 — ZDZISŁAW STIEBER, *Problèmes fondamentaux de la linguistique slave*, Varsovie 1968.
- Fasc. 37 — PIOTR BIEGAŃSKI, *Antonio Corazzi (1792—1877), architetto toscano a Varsavia*, Varsavia 1968.
- Fasc. 38 — GASTONE BELOTTI, *Le origini italiane del „rubato” chopiniano*, Varsavia 1968.
- Fasc. 39 — ANDRZEJ NOWICKI, *Giulio Cesare Vanini (1585—1619). La sua filosofia dell'uomo e delle opere umane*, Varsavia 1968.
- Fasc. 40 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Galileo Galilei e il mondo polacco*, Varsavia 1969.
- Fasc. 41 — MAURO PICONE, BRONISŁAW BILIŃSKI, *Maria Skłodowska-Curie in Italia. Nel centenario della nascita (1867—1934)*, Varsavia 1969.
- Fasc. 42 — JAN MALARCZYK, *La fortuna di Niccolò Machiavelli in Polonia*, edizione seconda, ampliata e aggiornata, Varsavia 1969.
- Fasc. 43 — VITTORE BRANCA, *Sebastiano Ciampi in Polonia e la Biblioteca Czartoryski (Boccaccio, Petrarca e Cino da Pistoia)*, Varsavia 1970.
- Fasc. 44 — KALIKST MORAWSKI, *Il romanzo storico italiano nell'epoca del Risorgimento*, Varsavia 1970.
- Fasc. 45 — WITOLD ŁUKASZEWICZ, *Filippo Mazzei, Giuseppe Mazzini. Saggi sui rapporti italo-polacchi*, Varsavia 1970.
- Fasc. 46 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Tradizione e innovazione nel dialogo scientifico polacco-italiano (1945—1969). Nel XXV Anniversario della Repubblica Popolare di Polonia*, Varsavia 1971.
- Fasc. 47 — BOGDAN SUCHODOLSKI, EUGENIUSZ OLSZEWSKI, MARIA RZEPIŃSKA, BRONISŁAW BILIŃSKI, *Leonardiana. Nel 450° anniversario della morte*, Varsavia 1971.

- Fasc. 48 — ETTORE FALCONI, *Gli archivi in Polonia e la cultura italiana*, Varsavia 1971.
- Fasc. 49 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Incontri polacco-italiani a Porta Pia. J.I. Kraszewski, W. Kulczycki, M. Konopnicka*, Varsavia 1971.
- Fasc. 50 — STANISŁAW WIDLAK, *Alcuni aspetti strutturali del funzionamento dell'eufemismo. Antonimia, sinonimia, omonimia e polisemia*, Varsavia 1972.
- Fasc. 51 — STANISŁAW LESZCZYCKI, *Long-term Planning and Spatial Structure of Poland's National Economy*, Warsaw 1971.
- Fasc. 52 — STANISŁAW LORENTZ, *Il Castello Reale di Varsavia. L'opera e il contributo di artisti e architetti italiani nella sua storia*, Varsavia 1972.
- Fasc. 53 — HELENA KOZAKIEWICZOWA, *Relazioni artistiche tra Roma e Cracovia nella prima metà del '500*, Varsavia 1972.
- Fasc. 54 — ANDRZEJ NOWICKI, *Giordano Bruno nella patria di Copernico*, Varsavia 1972.
- Fasc. 55 — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, *Les clefs. La littérature polonaise et l'Italie. Méditations et réflexions sur Szymanowski, Witkiewicz et Gombrowicz*, Varsovie 1972.
- Fasc. 56 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Enrico Sienkiewicz. Roma e l'antichità classica*, Varsavia 1973.
- Fasc. 57 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Gli anni romani di Cyprian Norwid (1847—1848). Nel 150° anniversario della nascita del poeta*, Varsavia 1973.

Cena: 12,- zł



Officine tipografiche:  
WARSZAWSKA DRUKARNIA NAUKOWA  
WARSZAWA. UL. ŚNIADECKICH 8  
Zam. 499/72