

Italica 2012, nr 3

Wratislaviensia

*Zjednoczenie Włoch:
historia – literatura – tłumaczenie*

*Risorgimento e Unità d'Italia:
storia – letteratura – traduzione*

redakcja naukowa

Davide Artico

Katarzyna Biernacka-Licznar

Justyna Łukaszewicz

RECENZENCI

prof. Sonia Maura Barillari; dr hab. Artur Gałkowski, prof. UŁ;
dr Stefano Giovannuzzi; dr hab. Stanisław Jakóbczyk, prof. UAM

RADA NAUKOWA

Sonia Maura Barillari (Włochy), Ingeborga Beszterda (Poznań), Giacomo Ferrari (Włochy),
Monika Gurgul (Kraków), Jadwiga Miszańska (Kraków), Nicolò Pasero (Włochy),
Olga Płaszczewska (Kraków), Piotr Salwa (Warszawa), Lucinda Spera (Włochy),
Joanna Ugniewska-Dobrzańska (Warszawa), Monika Woźniak (Włochy)

REDAKTOR NACZELNY

Justyna Łukaszewicz

SEKRETARZE

Katarzyna Biernacka-Licznar, Szymon Gumienik

Korekta językowa tekstów w języku włoskim: Sonia Maura Barillari,
Ludovico Fulci, Maurizio Mazzini

Korekta językowa streszczeń w języku angielskim: Beata Biernacka-Lovett

Korekta: Davide Artico, Katarzyna Biernacka-Licznar, Justyna Łukaszewicz

REDAKCJA TECHNICZNA

Dariusz Żulewski / „Dartekst” Studio dtp

PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Galus

Współpraca wydawnicza Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego
i Wydawnictwa Adam Marszałek

Numer dofinansowany przez Włoski Instytut Kultury w Krakowie

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek
Toruń 2012

ISBN 978-83-7780-422-3

ISSN 2084-4514

Redakcja „Italica Wratislaviensia”:

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego,
pl. Bp. Nankiera 4, 50–140 Wrocław, e-mail: justyna@uni.wroc.pl,
www.marszalek.com.pl/italicawratislaviensia

Wydawnictwo Adam Marszałek ul. Lubicka 44, 87–100 Toruń,
tel. 56 660 81 60, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia nr 2, ul. Warszawska 52, 87–148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

SPIS TREŚCI/INDICE

Studia/Studi

Davide Artico

- Raccontare la Nazione: la letteratura sull'unificazione politica dell'Italia
nel XIX secolo 9

Katarzyna Biernacka-Licznar

- La nascita della letteratura per l'infanzia nell'Italia unita 27

Katarzyna Maniowska

- L'unificazione d'Italia vista d'oltremare: *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì,
amara riflessione sui cambiamenti politici 47

Monika Gurgul

- Poezje i pieśni okresu Risorgimento w polskich przekładach 65

Olga Płaszczewska

- O recepcji przekładowej *Serca* De Amicisa w Polsce 85

Sylwia Kucharuk

- Polska krytyka wobec dramatów Pirandella 107

Justyna Łukaszewicz

- Storia – letteratura – traduzione: due versioni polacche del *Gattopardo* 123

Recenzje/Recensioni

Alessandra Frontani

- Un giornale per le donne d'Italia 147

Davide Artico

- Protagonista del Risorgimento 151

Giuliano Caroli

Un protagonista sconosciuto del Risorgimento italiano. L'ammiraglio Scrugli,
dal regno borbonico all'Italia unita. 155

Gianluca Olcese

Per una sociologia del trauma nella letteratura contemporanea 159

Paulina Matusz

Uno sguardo sulla letteratura italiana contemporanea 163

Katarzyna Biernacka-Licznar

Italia pisarzy–podróżników. 173

Noty o autorach/Note sugli autori 179

CONTENTS

Studies

Davide Artico

Narrating the Nation: Literature on the Political Unification of Italy in the 19th Century 9

Katarzyna Biernacka-Licznar

The birth of children's literature in United Italy 27

Katarzyna Maniowska

Italian unification seen overseas: Giuseppe Dessì's *Paese d'ombre* as a bitter reflection on political changes 47

Monika Gurgul

Poetry and Songs of the Italian Risorgimento in Polish Translation 65

Olga Płaszczewska

The Heart by Edmondo De Amicis in Polish Translations 85

Sylvia Kucharuk

Polish reception of dramas by Pirandello 107

Justyna Łukaszewicz

History – literature – translation: the two Polish versions of *The Leopard* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa 123

Reviews

Alessandra Frontani, book review: Rosanna De Longis, Paola Gioia (eds.), *Libere e generose sorelle. "La donna italiana", 1848*, Roma 2011 147

Davide Artico , book review: Adriano Viarengo, <i>Cavour</i> , Roma 2010	151
Giuliano Caroli , book review: Ludovico Fulci, <i>Il Risorgimento oltre l'epopea. Un ammiraglio calabrese: Napoleone Scrugli Deputato e Senatore del Regno d'Italia</i> , Messina-Civitanova Marche 2011	155
Gianluca Olcese , book review: Daniele Giglioli, <i>Senza trauma – Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio</i> , Macerata 2011	159
Paulina Matusz , book review: Hanna Serkowska (ed.), <i>Literatura włoska w toku 2</i> , Warszawa 2011	163
Katarzyna Biernacka-Licznar , book review: Joanna Ugniewska, <i>Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich</i> , Warszawa 2011	173
Notes about authors	179

Studia/Studi

Davide Artico

Università di Breslavia

RACCONTARE LA NAZIONE: LA LETTERATURA SULL'UNIFICAZIONE POLITICA DELL'ITALIA NEL XIX SECOLO

1. APPARATO TEORICO

Al centro delle presenti considerazioni sta forse un unico fatto incontrovertibile: a Torino, il 17 marzo 1861, il Parlamento ratificò l'avvenuta (per quanto ancora incompleta, viste le assenze importanti delle Tre Venezie e, soprattutto, di Roma) unificazione politica della Penisola italiana in un solo Regno. Lo fece attribuendo a Vittorio Emanuele II il titolo di Re d'Italia, producendo fra l'altro, con questa medesima decisione, un *vulnus* che avrebbe improntato a sé tutta la successiva storia moderna italiana. Vittorio Emanuele, infatti, era il secondo Re di Sardegna a portare questo nome. Divenendo sovrano di tutta (o quasi tutta) l'Italia, il Savoia avrebbe dovuto ricominciare la conta dinastica. Il precedente forse più illustre di questo modo di procedere fu Giacomo VI, sovrano scozzese a partire dal 24 luglio 1567, che il 24 marzo 1603 ereditò la corona dei Tudor in seguito alla morte senza discendenti di Elisabetta I. Divenuto in tal modo Re d'Inghilterra e Scozia, cioè dell'intera Gran Bretagna, il nuovo sovrano si fece chiamare Giacomo I, a sottolineare che la nuova entità statale non era frutto della conquista e della sotto-missione degli Inglesi da parte degli Scozzesi. Così non avvenne con Vittorio Emanuele nel 1861. Conservando l'ordinale che aveva assunto

in precedenza come Re di Sardegna, il Savoia intese mettere in risalto il fatto annessionistico, mettendo in ombra l'aspetto popolare, rivoluzionario e democratico che aveva condotto all'unificazione della Penisola. L'Italia unita nasceva così con il "peccato originale" dell'egemonia (o delle velleità di egemonia) politica e militare delle *élites* piemontesi sul resto della Penisola. Un *vulnus*, come si accennava. Un *vulnus* che avrebbe rallentato per decenni, se non addirittura per tutta la durata del Regno fino al 2 giugno 1946, il processo di unificazione nazionale che, se non l'aveva preceduta, avrebbe almeno dovuto seguire l'unificazione politica.

Nell'Italia *anno Domini* 2011 si sono susseguite le celebrazioni, più o meno ufficiali, del centocinquantesimo dell'Unità. Ma che cosa fu l'Unità d'Italia? Come qualsiasi altro processo storico di portata epocale (ed epocale l'unificazione politica della Penisola lo fu davvero, se si considera che nei fatti essa era mancata per quasi quattordici secoli, cioè fin dal crollo dell'Impero romano d'occidente facente seguito alla deposizione di Romolo Augustolo da parte di Odoacre il 4 settembre 476)¹ anch'essa non è riducibile al semplice elenco degli avvenimenti politici e militari che, dal conflitto degli eserciti sabaudi (con il sostegno determinante di Napoleone III)² contro l'Austria nel 1859, passando per la spedizione garibaldina e per i plebisciti poi organizzati dal Conte di Cavour nel 1860, culminarono con l'investitura torinese del marzo

¹ Si parla qui di *unità* politica, e non di *indipendenza*. Del resto, nell'immaginario della letteratura italiana, l'esistenza di una peculiarità del Paese anche nell'antichità a dispetto del suo esser parte di un'assai più vasta organizzazione imperiale si riscontra già addirittura nella *Commedia* dantesca. Nel Canto VI del *Purgatorio*, ad esempio, si domanda (vv. 88-89): "Che val perché ti racconciasse il freno Iustiniano, se la sella è vòta?" Il fatto insomma che sul territorio della Penisola vigesse, almeno formalmente, la legislazione imperiale giustiniana non esclude per Dante che l'Italia fosse un Paese dotato di suoi tratti individuali, un "cavallo" ben specifico cui (per restare in metafora) mancava il cavaliere.

² Cfr. al proposito il penetrante articolo di Eugenio Di Rienzo, "Italia Francia Europa: da Solferino all'Unità", *Nuova Rivista Storica* 1, 2009, pp. 1-46. L'autore dimostra che la vittoria nella campagna del 1859 fu dovuta innanzitutto alle forze armate francesi e che fu determinante nell'aprire nuovi scenari per l'unificazione politica della Penisola, processo che poi del resto Napoleone III tentò di frenare, senza riuscirci.

1861. Che in genere l'inizio e la fine dei processi storici non esistano di per sé, ce lo suggerisce peraltro la storiografia di Leszek Kołakowski:

Il processo storico altro non è che movimento, con la fine di tale movimento che si colloca al di fuori di esso stesso, è inafferrabile, eppure le nostre intuizioni, sforzandosi di raggiungerla, ci consentono di comprendere la storia come unitarietà dotata di senso. Tali intuizioni non ci permettono mai di formulare il destino finale degli avvenimenti; ogni nostro tentativo di andare al di là della storia è inevitabilmente prigioniero dei lacci della storia; la trascendenza è un confine di fatto irraggiungibile nella storia, nonostante che sia soltanto la sua esistenza quale postulato a dare senso al movimento storico³.

Sono le nostre intuizioni, suggerisce Kołakowski, che danno senso al susseguirsi degli avvenimenti. La fattografia di per sé non è altro che movimento, senza inizio né fine e, con ciò stesso, senza escatologie. L'inanellarsi dei fatti non presenta in sé alcuna trascendenza. La *res gestae*, tuttavia, può trasformarsi in *historia rerum gestarum* soltanto a patto che, con una dose più o meno elevata d'arbitrarietà, si pongano *a posteriori* dei confini allo svolgersi dei fatti (periodizzazione) e si attribuisca ad alcuni di essi un valore trascendente. Accettando tale impianto interpretativo, non rimane che trarre una conclusione necessaria: la Storia, per non essere soltanto cronaca asettica di avvenimenti che si svolgono l'uno dopo l'altro in maniera casuale, deve farsi narrazione. Questa constatazione può apparire banale, eppure da essa derivano conseguenze logiche a dir poco destabilizzanti. Se infatti la Storia è narrazione, dove passa il confine fra Storia e Letteratura? Quando l'una si trasmuta nell'altra, ammesso che fra le due esista una qualsivoglia differenza? E quando, viceversa, a un'opera letteraria può essere attribuito valore storico? Sarebbe semplicistico, dal punto di vista ermeneutico, cercare risposte a queste domande rifacendosi semplicemente a un "metodo scientifico" che, con il suo stesso rigore, tracci il limite che consente di catalogare senza ombra di dubbio uno scritto quale opera letteraria piuttosto che come elaborato storico. Il "metodo scientifico", infatti,

³ L. Kołakowski, *Notatki o współczesnej kontrreformacji*, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, p. 23 – traduzione dal polacco di Davide Artico.

non si applica nella sua interezza alla Storia. Presupposto del “metodo scientifico” è che qualsiasi affermazione si basi su prove empiriche riproducibili all’infinito in condizioni date. Si impone a questo punto una domanda retorica: come riprodurre un avvenimento storico? La Storia, insomma, è per sua stessa natura l’unica disciplina “scientifica” che non ha accesso diretto ai fenomeni che studia e descrive, in quanto essi fenomeni, per potere anche soltanto essere definiti storici, devono essere definitivamente trascorsi; dunque non riproducibili. Ed ecco che, alla luce di questo paradosso, si ripresenta di nuovo la questione: se la Storia, per essere tale, non può prescindere dall’infabulazione, che cosa la distingue dalla Letteratura?

2. LETTERATURA COME STORIA?

L’inapplicabilità alla Storia del “metodo scientifico” nella sua accezione più stretta, cui si accennava poc’anzi, non esclude che allo storico risulti disponibile una “attrezzatura” che si compone, innanzitutto, di modelli analitici che servano a comprendere e spiegare i cambiamenti (o la mancanza dei medesimi) nelle vicende di collettività umane più o meno estese. Caratteristica tipica di tali modelli, dato il loro stesso scopo esplicativo, è che, oltre a presentare una coerenza interna, essi siano anche, appunto, in grado di spiegare ai contemporanei i processi che erano avvenuti in una realtà distante nel tempo. Questa pare un’affermazione scontata, ma non lo è.

Scriva Tzvetan Todorov:

Oggi contano solo gli approcci interni e le categorie della teoria letteraria [...] L’opera letteraria viene ormai rappresentata come un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente, assoluto. [...] Questa concezione [...] non si limita alla sola letteratura e riguarda [...] discipline di cui un tempo non si metteva in dubbio la relazione con il mondo. Così la storia, il diritto e perfino le scienze naturali saranno descritte come altrettanti generi letterari, con regole e convenzioni specifiche; assimilati alla letteratura, che si ritiene obbedisca

solo alle proprie esigenze, sono divenuti a loro volta oggetti chiusi e autosufficienti⁴.

Sull'altro fronte Italo Calvino nel 1967 affermava:

Io non sono tra coloro che credono esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano. (Ce ne sono anche tra coloro che passano per "realisti"). Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo. [...] Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di *conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo*, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile⁵.

"Conoscenza e classificazione delle informazioni sul mondo". Secondo Calvino a questo deve mirare la letteratura. Un fine che, come si diceva, dovrebbe anche essere il fine di ogni narrazione storica che, parafrasando Todorov, non risulti un "oggetto chiuso ed autosufficiente", cioè un discorso autarchico che dice molto su chi lo fa, ma non necessariamente esplica anche i processi reali che pretende di descrivere.

Ci manca ancora dunque una marca epistemologica rilevante che permetta di distinguere la Storia (quale disciplina "scientifica" con tutte le virgolette del caso) dalle *belles lettres*. Una ipotesi è stata avanzata da Franco Brioschi, che afferma: "La marca che distingue i testi letterari dai testi non letterari non è una marca linguistica, ma una norma sociale"⁶. Insomma il testo letterario aspira ad esser veicolo di un sapere trasmesso nel tempo con la possibilità di essere utilizzato in circostanze diverse rispetto alla sua genesi. Quel che viene in mente è la circostanza concreta, empiricamente verificabile, che molti non-specialisti di antichità classiche attingono le proprie conoscenze, ad esempio sulla Roma dei tempi di Nerone, dal *Quo vadis?* di Sienkiewicz, nonostante gli errori fattografici che l'opera contiene. Ciò avviene perché l'autore, lungi dall'inseguire una mera coerenza interna del testo (che lo avrebbe por-

⁴ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008, pp. 29–31.

⁵ Citato in: Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 78.

⁶ F. Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano 2006, p. 67.

tato ad esempio ad evitare di collocare ai tempi di Nerone l'anfiteatro Flavio, fatto costruire in realtà vent'anni dopo la morte dell'Imperatore), tese invece a instaurare un "rapporto di scambio tra autore e lettore, tra il singolo e la comunità", la quale a sua volta riconobbe all'opera "il suo valore in quanto valore sociale"⁷. Si potrebbero portare ulteriori esempi, a partire dai *dzikie pola* del tardo Seicento, descritti dallo stesso Sienkiewicz, per giungere alla dominazione spagnola nell'Italia settentrionale, ritratta nelle pagine di Manzoni, od alla caduta della Repubblica di Venezia che s'intravvede nell'*Ortis* foscoliano, od ancora alla guerra partigiana nell'Italia repubblicana descritta in svariati romanzi, non ultimo *Il sentiero dei nidi di ragno* del medesimo Calvino. In ognuno di questi casi la narrazione si svolge appositamente per essere ri-usata dalle generazioni a venire. È questa un'aspirazione invece negata a tutta quella *histoire événementielle* di cui può essere esempio la *Storia d'Italia* di Guicciardini, che oggi nessuno considererebbe più "storia scientifica" in quanto, nel frattempo, è radicalmente mutato il paradigma interpretativo, i modelli analitici ad uso e consumo dei contemporanei che costituiscono quella "attrezzatura" dello storico di cui si diceva prima. Il "valore sociale" di lavoro storico della monumentale opera di Guicciardini è svanito da tempo; il "valore sociale" di opera letteraria di tutti i romanzi succitati rimane invece immutato. Ciò avviene perché l'opera letteraria, lungi dall'essere chiusa in se stessa, mira invece ad estrarre un significato universale da uno o più fatti specifici e, soprattutto, non fa mistero di queste sue aspirazioni. Recupera l'istanza artistica, la precisione dell'eloquio, la ricerca stilistica, che affianca al modello interpretativo contingente che, pure, contraddistingue la scrittura storica. Nel farlo, la Letteratura esula volontariamente dalle regole di coerenza esplicativa interna e dalle convenzioni linguistiche specifiche della Storia accademica e, con ciò stesso, parla a un "lettore ideale"⁸ che può es-

⁷ Edoardo Esposito (a cura di), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 10.

⁸ Per il concetto di "lettore ideale" ved. Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994. Del testo esiste una versione polacca, tradotta tuttavia dall'inglese: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, trad. Jerzy Jarniewicz, Znak, Kraków 2007; un frammento tradotto invece dall'italiano era precedentemente appar-

sere anche molto, molto lontano nel tempo rispetto all'epoca in cui vive ed opera l'autore reale.

3. E LA STORIA DELLA LETTERATURA?

Questa funzione di “coscienza storica di massa”, che la letteratura cosiddetta d'evasione ha già svolto in passato, pare essere divenuta ancora più importante a fronte di ciò che Witold Kula definisce in termini di riduzione degli elementi storici presenti nella coscienza nazionale a un paio di slogan⁹. Le varie “politiche storiche”, cioè in altri termini l'uso a scopi ideologici della storia e il suo relativo, inevitabile stravolgimento, che è appannaggio non soltanto di alcune forze politiche polacche, ma pare essersi diffuso a macchia d'olio in tutta Europa non risparmiando nemmeno l'Italia, rende ancora più preziose le infabulazioni artistiche, “letterarie”, di argomento storico. Ne fa spesso una fonte di conoscenza del passato ancor più oggettiva di certe elaborazioni accademiche infarcite di omissioni di fatti assodati, interpretazioni in chiave politica e/o confessionale, metodologie induttive che, invece di partire dai fatti per trarne teorie, seguono il percorso inverso, partendo da postulati (quali ad esempio una supposta perfidia cronica dei “comunisti” o la vittimizzazione immanente della chiesa cattolica) per poi cercare in maniera selettiva fatti che tali postulati confermino e corroborino. A fronte della moda di ritorno della critica aprioristica della modernità post-industriale, diffusa non soltanto in Europa centro-orientale ma anche ad esempio in Gran Bretagna¹⁰, chi si occupa di “scienze storiche” ha difficoltà a ripensare, ad esempio, la storia dell'emancipazione delle classi subalterne come insieme di avvenimenti fra loro inestricabili che riassumono i momenti migliori e quelli peggiori delle vicende umane.

so come “Sześć przechadzek po lesie narracji”, trad. Justyna Łukaszewicz, *Odra* 5, 1995, pp. 45–53.

⁹ Cfr. W. Kula, *Wokół historii*, PWN, Warszawa 1988, in particolare p. 93.

¹⁰ Cfr. Jerzy Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Sic, Warszawa 2000, p. 113.

L'opera letteraria, va da sé, non è in se stessa, o non lo è sempre, una "infabulazione illuminante". Può rappresentare anch'essa una forma di sintesi fortemente partigiana o comunque ideologizzata e non per forza è sempre una "grande narrazione" che spieghi e serva a comprendere i grandi processi che da essa traspaiono. Può però diventarlo. Condizione perché ciò avvenga è che la narrazione letteraria rinunci al tentativo di eliminare (o tacere) le contraddizioni che ogni grande processo storico porta inevitabilmente con sé. Una profonda comprensione dell'oggetto narrato non può prescindere dal rendere la sua densità poliforme, dal riprodurre le contraddizioni dialettiche inseparabili dal processo storico o, per citare Benedetto Croce, dal mettere in campo gli stessi "succhi amari della dialettica"¹¹. Questo, come si accennava, nell'opera letteraria può avvenire o meno.

Ciò ha conseguenze importanti quando ci si accinge a tracciare una storia della letteratura. Si è visto che una distinzione disciplinare fra narrazioni storiche "scientifiche" e narrazioni storiche "letterarie", se si guarda alla funzione sociale dei testi, non è sempre netta ed evidente, anche se operare una distinzione fra le due categorie è analiticamente necessario¹². Necessario ma non sufficiente a dare conto della molteplicità di intrecci presenti nella pratica testuale. Se comunque operiamo tale distinzione e decidiamo di concentrarci sui testi esclusivamente "letterari", di scrivere cioè appunto una storia della letteratura, ci si presenta un altro dilemma che non risulta assolutamente risolvibile con criteri strettamente oggettivi: quali opere considerare? Quali opere, in altri termini, furono talmente significative da "fare la storia" della letteratura di un dato periodo?

Si sono abbozzati sopra due possibili criteri per la selezione: la qualità artistica dei testi e la capacità che essi hanno di modificare, arricchendola, la coscienza dei fatti da parte del pubblico. Entrambi tali cri-

¹¹ B. Croce, *Storia della storiografia italiana*, Laterza, Bari 1921, vol. II, p. 233.

¹² Vedasi al proposito l'ormai classica teoria paradigmatica di Thomas Kuhn, secondo cui nelle discipline umanistiche è presente una situazione multi-paradigma, con la struttura dei postulati alla base del "metodo scientifico" che può variare anche assai significativamente a seconda delle scuole; cfr. Th. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 2001, *passim*.

teri sono però, sfortunatamente, estremamente soggettivi. Determinare la “scientificità” di una storia della letteratura basandola sulla qualità artistica delle opere citate o sul tipo di ricezione che il pubblico aveva a suo tempo riservato loro, è operazione che confina con l'ossimoro: se l'opera d'arte è tale perché è unica e, con ciò stesso, irripetibile, la scienza è invece tale perché descrive quanto possa riprodursi regolarmente al verificarsi di determinate condizioni. Una “scienza dell'arte” è dunque, appunto, un ossimoro. Senza contare che una storia della letteratura sarebbe anch'essa una narrazione basata su, Kołakowski *docet*, periodizzazioni in definitiva arbitrarie, come si è detto per la Storia *tout court*. Come districarsi dunque in questo sottobosco ermeneutico?

Un'indicazione può venire, sulla scorta del Todorov citato sopra, da modelli analitici che non considerino “l'opera letteraria [...] come un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente, assoluto”, ma che al contrario siano in grado di spiegare allo studioso odierno i processi di riduzione al narrato di vicende, aspirazioni, stati d'animo legati a una realtà distante nel tempo, quale può essere, nel caso di specie, il periodo che va dai primissimi moti del Risorgimento fino all'inizio dell'età umbertina. Fra tali modelli analitici (e ciò può apparire paradossale per una *storia* della letteratura) quello strettamente cronologico non pare soddisfare all'esigenza di comprendere quali opere letterarie abbiano davvero contribuito, per parafrasare l'ormai famosissima collettanea uscita nel 1983 a cura di Eric John Ernest Hobsbawm¹³, a “inventare la tradizione” dell'Unità d'Italia. Sul periodo e sui processi di unificazione si è pubblicato subito dopo avvenimenti decisivi, ad esempio la conquista di Venezia nonostante gli esiti disastrosi della guerra del 1866; ma almeno un'opera è uscita in pratica a un secolo di distanza dagli avvenimenti narrati: il romanzo postumo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la cui trama inizia nel 1860 e che fu invece pubblicato solo nel 1958.

La cronologia della composizione delle opere letterarie, inoltre, non pare criterio discriminante proprio in ragione delle aspirazioni universalistiche della Letteratura, di cui si diceva sopra. Le narrazioni storiche

¹³ Traduzione polacca: *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

“letterarie” sono caratterizzate, oltrech  dall’aspetto squisitamente artistico, anche proprio dalla loro aspirazione ad estrarre significati universali dai fatti specifici. Quale importanza, rispetto a questo, pu  dunque avere il fatto che il capolavoro di Ippolito Nievo sia stato pubblicato nel 1867, e *Il Gattopardo* invece nel 1958? Ci  che accomuna le due epopee travalica le biografie dei rispettivi autori e, con ci , anche la cronologia della loro pubblicazione.

La discriminante analitica pu  invece procedere da altri criteri. Uno   sicuramente tematico, vale a dire la presenza, nella narrazione, dello Stato italiano come ente escatologico, nel bene o nel male. Pu  essere un’aspirazione ideale e una passione da inseguire e perseguire, come nel caso dell’ottuagenario di Nievo. Pu  essere un’entit  aliena ed infine ostile nel suo prendersi i giovani per farli morire alla battaglia di Lissa, come nel caso di Giovanni Verga. Pu  anche essere un’occasione per ridefinire i rapporti sociali, evitando per  di sovvertire un ordine generale che si perpetua immutato ormai da secoli, come nel caso dei marchesi Salina. Lo Stato italiano per , che debba ancora nascere o che gi  s’imponga nel suo tentativo di consolidarsi, deve esistere, deve trovarsi sullo sfondo della *fabula* e, in una maniera o nell’altra, deve intervenire significativamente nelle vite private dei personaggi principali, modificandole. A questo punto interviene il secondo criterio analitico: l’opera letteraria deve essere tale, deve cio  consistere in una storia (con la minuscola, intesa come insieme delle vicende private di uno o pi  personaggi chiave) di cui la Storia (con la maiuscola, intesa come insieme di avvenimenti dalle importanti conseguenze pratiche per le comunit  umane coinvolte) altro non   che uno sfondo, per quanto significativo e per quanto reso artisticamente come si dipingerebbe un grande affresco. Il *particolare* insomma, per usare una categoria cara al gi  citato Guicciardini, deve andare a fondersi con il generale, comporlo e dargli profondit , facendo cos  in modo che il lettore delle vicende dei singoli acquisisca anche una maggiore coscienza “storica” delle vicende della collettivit .

Non paiono rispondere all’esigenza, per la loro stessa struttura interna, le autobiografie o comunque i resoconti, foss’anche romanziati, dei soli avvenimenti. Opere come le *Noterelle d’uno dei Mille*, pub-

blicate nel 1880 da Giuseppe Cesare Abba, sono troppo apologetiche e non rispondono, da una parte, all'esigenza di avvicinare il lettore con una trama che si dipani intorno ad eroi d'invenzione con cui il lettore medesimo possa in qualche modo identificarsi e, dall'altra, non presentano quella dialettica interna che consenta di ascoltare in sottofondo la polifonia della Storia. Ciò esclude anche testi ormai divenuti classici della letteratura che una volta s'usava definire "patriottica", come il resoconto autobiografico delle vicissitudini di Silvio Pellico nelle galere asburgiche o la *Storia della insurrezione di Roma nel 1867* del politico milanese Felice Cavallotti.

Varrà a questo punto la pena di richiamare la doppia discriminante analitica cui si accennava prima: i testi letterari sul Risorgimento si possono selezionare in base al criterio della presenza, sullo sfondo della narrazione, dello Stato italiano quale ente escatologico; e in base all'esistenza di una storia "privata" di uno o più personaggi che s'intersechi con la storia dello Stato stesso in maniera dialettica e non smaccatamente partigiana. Questo secondo criterio è forse il più severo, tenuto presente un fenomeno che, benché non si sia affatto esaurito ai giorni nostri, in periodo risorgimentale era particolarmente accentuato: il presentismo. Ne parla Umberto Eco:

E che dire dell'Ottocento italiano? Quanti narratori come Francesco Domenico Guerrazzi e Cesare Cantù hanno fatto presenza, adesso nessuno li legge più e di tutto il bailamme risorgimentale sono rimasti solo Manzoni e Nievo. Tutti gli altri, persino D'Azeglio, sono finiti nel dimenticatoio¹⁴.

Sono due i termini che colpiscono in questa citazione. Innanzitutto "bailamme", cioè fracasso, rumore molesto prodotto da una folla vocante. Anche Eco, quindi, riconosce che gran parte della produzione sedicente letteraria del Risorgimento altro non era che un vocio confuso, una serie di enunciazioni che però non furono in grado nemmeno allora, e tanto meno lo sono oggi, di modificare la coscienza del lettore inducendolo a un processo d'identificazione con uno o più "eroi" le cui gesta vengano narrate, e di cui poi si ricordino non soltanto le gesta in sé, ma

¹⁴ La Repubblica, 19 gennaio 2011.

anche il contesto storico in cui esse vennero compiute. Soprattutto però dovrebbe indurre a riflessione la locuzione “fare presenza”. Intrattenere buone relazioni con l’ambiente letterario, esibirsi nei saloni, finanche pubblicare testi in perfetto accordo con le mode e lo spirito dei tempi non sono affatto garanzie che l’autore, scrivendo “storie vere” o storie di personaggi inventati, sappia far in modo che il lettore trasformi la narrazione in coscienza dell’epoca. Eco parla di letterati ma, come si accennava sopra e come ricordava Todorov, questo ragionamento può applicarsi anche agli autori di storie “scientifiche”. E comunque non basta sapere chi ha pubblicato che cosa in che anno, per fare storia della letteratura. Vista l’ineludibilità dell’elemento soggettivo nell’approcciarsi a una disciplina che è scientifica soltanto per ossimoro, elencare pedissequamente autori, opere e date può essere cronaca, dimostrazione di erudizione, ma non è ancora una storia della letteratura intesa come conoscenza critica della letteratura che ha “fatto storia”.

Qual è dunque la letteratura risorgimentale che ha fatto storia, presentando le vicende a tutto tondo, in modo dialettico e non tendenzioso, di personaggi che agivano in uno scenario la cui caratteristica dominante era l’Unità statale italiana? È lo stesso Eco a fornirci due nomi. Tralasciando Manzoni, il cui romanzo storico non è di argomento risorgimentale, varrà forse la pena di concentrarsi sull’esempio di Ippolito Nievo.

4. L’OTTUAGENARIO E IL FRANCALANZA

Le confessioni di un italiano, ristampato negli ultimi anni da tutte le maggiori case editrici della Penisola, fra cui Garzanti, Marsilio, Mondadori e Rizzoli¹⁵, era stato originariamente pubblicato, com’è noto, nel 1867 con il titolo di *Confessioni di un ottuagenario*. Ed era già stato pubblicato postumo. È altrettanto noto che Nievo morì nel 1861. Si confronti la data con il 1886, anno della prima pubblicazione del *Cuore* di Edmondo De Amicis, opera che avrebbe avuto grande successo anche

¹⁵ Qui si farà riferimento all’edizione UTET del 2006, curata da Loris Maria Marchetti.

in Polonia. Perché il confronto? Entrambi i romanzi evidenziano, ciascuno a suo modo, un intento che, se non può definirsi pedagogico in senso stretto, è quanto meno maieutico: intendono cioè avvicinare il lettore con vicende più o meno avventurose, vuoi di un singolo personaggio che le racconta in retrospettiva, vuoi di una pletora di piccoli “patriotti” (tale era la grafia del tempo), dalle quali nascono sentimenti organici alla formazione del buon cittadino dello Stato unitario. Mentre però il *Cuore* si mantiene soprattutto in quella convenzione paternalistica e didascalica da cui sarebbe poi derivato non a caso l'aggettivo “deamicisiano”, dal migliaio circa di pagine di Nievo emerge un approccio assai più raffinato a dispetto della prolissità.

Ognuno dei *topoi* presenti nel romanzo di Carlo Altoviti, Carlino in retrospettiva, è solo apparentemente un omaggio alle convenzioni letterarie del genere, alla cosiddetta “tradizione” tanto cara a chi non ha più solide assiologie di riferimento¹⁶. A cominciare dal castello di Fratta, il cui intrico di camini e di insolite architravi lo fa discostare dall'idealtipo del romanzo storico in stile scottiano, per giungere alla figura stessa della Pisana, donna che vive liberamente la propria sessualità anche al di fuori del matrimonio e che, ciò nonostante, dimostra alla fine una profondità etica ineguagliabile, che giunge persino al sacrificio di se stessa. Il percorso formativo dell'individuo, la sua *Bildung* per usare un termine goethiano, è tortuoso, assolutamente non privo di contraddizioni, e con ciò stesso il personaggio di Carlino risulta maggiormente credibile per il lettore, a dispetto di ogni pedanteria nella sua maniera di narrarsi “da vecchio”. Ed è proprio questa realistica credibilità di Carlino e della Pisana, questo loro mancato didascalismo artificioso, che ne fa personaggi con cui il lettore riesce a identificarsi, sicché anche le vicende risorgimentali dello sfondo, nel caso di specie i moti napoletani del 1821, divengono Storia di cui prendere coscienza, all'indomani dell'annessione di Venezia così come ancora oggi, in maniera niente affatto pedante e patriottarda.

¹⁶ Cfr. le osservazioni di U. Eco, “Credere alla Tradizione”, [in:] *idem*, *A passo di gambero*, Bompiani Overlook, Milano 2006, p. 277.

È ovvio che, nonostante l'osservazione di Eco sul "bailamme risorgimentale", Nievo non è l'unico autore che valga la pena di ricordare in questa sede. È certamente un ottimo esempio di letteratura che svolge il ruolo sociale universale cui si accennava, cioè (per citare Giovanna Rosa) quello di "fondere in un unico palinsesto le funzioni morfologiche di una struttura anfòtera, regolandone originalmente gli »effetti contrattuali«"¹⁷. Anfòtera, cioè in grado di reazione sia acida sia alcalina: storia d'invenzione e, allo stesso tempo, fonte d'informazioni sulla Storia. Oltre a quella di Carlino e della Pisana c'è almeno un'altra epopea che vale la pena di ricordare, anche per confrontarla con quella di Nievo.

Si accennava sopra che, a risultare determinante, non è la cronologia di composizione delle opere, ma la loro tematica, la presenza dell'Italia che si fa (o si è appena fatta) Stato unitario a fronte di un approccio dialettico, profondo, che non tema di presentare le incoerenze e i conflitti di valori nei singoli e nell'epoca. Sembra tuttavia che il 1861 costituisca una cesura abbastanza importante nella maniera di rapportarsi degli autori verso l'Unità che, da sogno e desiderio civile da inseguire, passa ad essere avvenimento deludente, illusione che, pur pagata a caro prezzo, non ha portato ai singoli i benefici che ce se ne attendeva.

Questo slittamento s'inserisce certamente in una tendenza europea più generale, quella che György Lukács definì a suo tempo "crisi del realismo borghese"¹⁸. Dopo le vicende della Primavera dei Popoli del 1848, a fronte di un timore diffuso delle conseguenze di una rivoluzione popolare, la borghesia entra in crisi quale classe progressista. Ne consegue una crisi intellettuale che finirà col mettere in discussione il modello storico precedentemente dominante e, con ciò stesso, le interpretazioni trascendenti (nel senso kołakowskiano) degli stessi avvenimenti storici¹⁹. Tuttavia, in Italia, il 1848/49 fu un periodo soltanto interlocutorio, con il fallimento della velleitaria impresa bellica di Carlo Alberto prima, e con la caduta della Repubblica Romana dopo; anche le conquiste

¹⁷ G. Rosa, *Il patto narrativo*, il Saggiatore, Milano 2008, p. 117.

¹⁸ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1977, p. 227.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, specialmente pp. 99–100.

“democratiche” si limitarono di fatto alla *constitution octroyée* dallo stesso Carlo Alberto, che era ben lungi dal far prevedere rivolgimenti epocali. La limitatezza e la provvisorietà delle conquiste progressiste contribuirono dunque a far rimanere accesi quei fuochi rivoluzionari che invece, in altre parti d'Europa, andavano spegnendosi. Ne risentì anche la letteratura, la cui svolta fu meno repentina o, meglio, dilazionata a dopo il 1861. Soltanto allora, complice anche il *vulnus* annessionista dei Savoia, cui s'accennava in apertura, parve farsi finalmente strada la coscienza dell'esaurirsi della spinta propulsiva delle *élites* borghesi quali fattori di progresso. Si può ovviamente discutere delle definizioni, se cioè la letteratura italiana abbia subito una vera e propria crisi identitaria, o non piuttosto una semplice “fase di ridefinizione”²⁰. Resta il fatto che l'ottimismo civile che traspare dal capolavoro di Nievo (scritto nel 1857/58, anche se pubblicato postumo dopo quasi un decennio) non trova emulazione dopo il 1861.

Esemplare di questa svolta è un altro autore: il Federico De Roberto de *I viceré*²¹, romanzo definito “antistorico” proprio in ragione del fatto che le aspirazioni al progresso e la speranza ottimistica, presenti in Nievo, vi vengono del tutto cancellate²². In esso l'autore, nato a Napoli proprio nel 1861, esprime in più punti e con chiarezza quello che è il suo approccio alla Storia, considerata una noiosa ripetizione di schemi sempre identici, con gli esseri umani che, invece di evolversi e migliorarsi, rimangono sempre uguali a loro stessi. La trama si dipana intorno ai fatti di Consalvo Uzeda, principe di Francalanza, notevole catanese (incidentalmente varrà la pena di rammentare che il medesimo De Roberto, pur essendo nato a Napoli, proveniva da una famiglia d'origine catanese) che, membro di una stirpe nobile che già aveva espresso i Viceré ai tempi dei Borboni, vince le elezioni dell'ottobre 1882 e si reca a Roma a fare il deputato.

²⁰ Cfr. Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, Manni, Lecce 1999, pp. 47–59.

²¹ Anche di quest'opera esistono numerose edizioni italiane; qui si farà riferimento alla più recente: F. De Roberto, *I viceré*, Newton Compton, Roma 2010.

²² Ved. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

Nella sua interpretazione della circostanza, espressa nel discorso fatto in conclusione del romanzo alla zia Ferdinanda, Consalvo sottolinea che, ad essere eletto con il suffragio “quasi universale”, non era stato né un popolano né un democratico, ma proprio lui, il Principe di Francalanza. Sembra un’anticipazione del marchese Salina. Ma non basta: nel testo compaiono anche tematiche assai simili a quelle verghiane, con l’insofferenza verso la leva obbligatoria e, soprattutto, un becero attaccamento egocentrico ai beni materiali, rappresentato emblematicamente dall’avversione ai “pezzi di carta sporca” che avevano preso a circolare al posto delle monete in metallo nobile²³.

5. POSSIBILI CHIAVI DI LETTURA DELLA LETTERATURA RISORGIMENTALE

Nievo e De Roberto sono soltanto due fra coloro che hanno “fatto la storia” della letteratura risorgimentale italiana. Le chiavi di lettura che si propongono per quest’ultima partono innanzitutto dal ribadire l’interesse decisamente maggiore che hanno le opere a “struttura anfòtera”, narrativa e al tempo stesso di documentazione storica non contingente, rispetto alla semplice apologetica indipendentista. In secondo luogo si evidenzia la cesura ideale costituita dal 1861, che segna il passaggio da speranze ed ottimismo a un disincanto per le mancate trasformazioni sociali. D’importanza fondamentale è infine il “valore sociale” delle opere, la loro capacità di trasmettere il clima del Risorgimento in prospettiva diacronica, cioè anche a lettori di epoche successive a quelle in cui vissero gli autori reali.

²³ Per un paragone con Verga e un inquadramento più ampio dell’opera di De Roberto nelle correnti letterarie italiane dell’epoca ved. V. Spinazzola, *Federico de Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano 1961.

NARRATING THE NATION: LITERATURE ON THE POLITICAL UNIFICATION OF ITALY IN THE 19TH CENTURY

Summary

This article contains the proposal of a theoretical apparatus and criteria which might be adopted to approach the topic of Italian Literature about the *Risorgimento*. The 'social value' of literary works was taken as a basis, that is, their ability to explain the historical process to contemporary readers by depicting large-scale events while narrating the personal stories of fictional characters. A basic research hypothesis here presented is that 1861 constitutes a turning point in Italian Literature, as the optimistic hopes of pre-Unity patriotic-oriented authors turn into disillusion in the wake of the lack of sound achievements by the new Kingdom in the fields of the social and cultural advancement which should have followed political unification, but it did not.

Katarzyna Biernacka-Licznar
Università di Breslavia

LA NASCITA DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA NELL'ITALIA UNITA

Il tema della letteratura italiana per ragazzi è stato affrontato da vari autori, e ha ottenuto finora una considerevole attenzione che va sempre crescendo¹. La nostra riflessione su questo settore riguarderà solo un piccolo frammento, nella fattispecie il periodo in cui sorse la letteratura per l'infanzia all'epoca dell'unificazione d'Italia. Tale tema è dal nostro punto di vista interessante non solo per gli italiani ma anche per i lettori polacchi. Soprattutto in quanto i materiali presenti in Polonia in merito agli autori italiani, alle traduzioni delle loro opere, agli illustratori dei volumi sono assai scarse². Il nostro scopo è quello di presentare la ricostruzione della scena letteraria nel periodo attorno il 1861.

Parlare di letteratura per l'infanzia significa, come osserva Gior-
gia Grilli, “aprire un discorso su un universo assolutamente vasto
e complesso”³. Oggi la letteratura per l'infanzia attraversa le epoche,

¹ Per la bibliografia dedicata alla letteratura per l'infanzia e i saggi critici vedi: *La letteratura invisibile*, a cura di E. Beseghi, G. Grilli, Carocci editore, Roma 2011; P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Bari 2010.

² J. Miszańska et al., *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2010; M. Woźniak, *Przegląd bibliograficzny polskich i wydanych w Polsce prac i artykułów o przekładzie literatury dziecięcej*, „Przekładaniec”, n° 22–23, 2011, pp. 283–295.

³ G. Grilli, *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin*, [in:] *La letteratura invisibile*, op.cit., p. 21.

facendo dono dei propri tesori tanto ai più piccoli – attraverso i libri illustrati – quanto agli adulti, rendendo disponibile tramite traduzioni, e non solo, un’offerta assai vasta di testi della letteratura contemporanea e di quella meno recente. Secondo Flavia Bacchetti e Franco Cambi⁴ l’esordio della letteratura dedicata all’infanzia ha una data di nascita precisa, l’anno 1697, in cui viene pubblicata l’opera di Charles Perrault *I racconti di mamma Oca*. Il testo di Perrault raccoglie i racconti ascoltati dal figlio dell’autore, riconducibili alla tradizione fiabesca popolare orale diffusa in Europa nel Seicento.

Secondo Michele Rak⁵, invece, il primo libro europeo di fiabe sarebbe *Lo cunto de li cunti* (1634–1636) di Giambattista Basile, scritto in una lingua influenzata dalla produzione teatrale e pubblicato dopo la morte dell’autore. L’opera di Basile può essere considerata come l’inizio della “raffinata architettura dei personaggi e degli intrecci per la creazione dei modelli di *Cenerentola* o de *La bella addormentata nel bosco*”⁶. Col trascorrere del tempo, i personaggi di Basile “hanno contribuito ad attivare una secolare moda dei racconti fiabeschi, detti racconti di fate e di magia”⁷. I primi due documenti nei quali si può constatare la presenza del modello offerto dal *Cunto* è la raccolta di racconti per il “popolo civile” di Pompeo Sarnelli, *Posilicheta*, pubblicata a Napoli nel 1684, e la summenzionata opera di Perrault, pubblicata nel 1696.

La tradizione italiana della fiaba, della favola e del racconto morale nasce nel Seicento e dà l’avvio alla letteratura per l’infanzia. Il genere, che nella sua forma scritta esordisce attorno al 1634, continua a svilupparsi con successo per i due secoli successivi. L’epoca del romanticismo creò la moda per la poesia per l’infanzia, per il romanzo di avventura, di ‘fantascienza’ e per il romanzo di formazione rivolto ai ragazzi. Sempre in epoca romantica vede la luce la stampa periodica per l’infanzia: “l’Ottocento ha costruito l’universo della letteratura per l’infanzia e lo

⁴ F. Bacchetti et al., *La letteratura per l’infanzia oggi*, CLUEB, Bologna 2009, p. 13.

⁵ M. Rak, *Logica della fiaba*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p.1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Citato da: M. Rak, *op.cit.*, p. 3.

ha fatto secondo un *iter* di crescita e di sofisticazione, di cui anche il Novecento è stato erede e prosecutore, su su fino ad oggi”⁸.

L'Italia unificata, il nuovo Regno, aveva bisogno di un sistema educativo focalizzato sui programmi scolastici con lo scopo di debellare l'analfabetismo. Passare l'infanzia nell'Italia unita non era facile: le due Italie, quella dei borghesi e quella del popolo, avevano infatti due idee dell'infanzia opposte. La prima, in special modo al nord d'Italia, concepiva un'educazione dell'infanzia “intrisa di pedagogismo e moralismo”⁹ priva di autonomia da parte dei bambini e dei ragazzi, incentrata piuttosto sulle cure e sull'attenzione da parte degli adulti, mentre quella diffusa al Sud era sovradeterminata dalla grande mortalità infantile, dalla presenza massiccia di analfabeti, dalla scarsa alimentazione e dalla miseria diffusa.

A queste due condizioni di vita corrispondono due immagini distinte dell'infanzia italiana nello Stato unito: la prima invade i libri per ragazzi, i testi scolastici, l'iconografia, la seconda appare dispersa nel vissuto, priva di strumenti di espressione, eccezione fatta per la novellistica e le canzoni popolari¹⁰.

1. GLI ESORDI

Nella storia della letteratura per l'infanzia ha una grande rilevanza l'anno 1877, in cui il Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino applica la legge emanata il 15 luglio sull'istruzione obbligatoria e gratuita nelle scuole elementari. La specifica situazione sociale italiana – diversa da quella di altri paesi come la Germania, l'Inghilterra, il Belgio e la Francia – è sicuramente frutto della ritardata rivoluzione industriale e della trasformazione della società da agricola e artigianale a industriale. Inoltre, prima del 1860, l'Italia è divisa in Stati diversi che fanno

⁸ Citato da: F. Bacchetti et al., *La letteratura per l'infanzia*, op.cit., p. 15.

⁹ A.R. Vagnoni, *Collodi e Pinocchio: storia di un successo letterario*, Editrice UNI Service, Trento 2007, p. 39.

¹⁰ F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1995, p. 12.

sovente registrare condizioni molto precarie per la maggior parte della popolazione.

I primi a occuparsi del processo di riforma scolastica e della produzione letteraria per i bambini e i ragazzi italiani furono Francesco Soave (1743–1806)¹¹, Gaetano Perego (1746–1814) e Luigi Fiacchi (1754–1825), le cui opere erano improntate a severe norme morali e comportamentali.

Nel 1796 la Società Patriottica di Milano bandiva il concorso Bettoni: il premio venne assegnato al milanese Gaetano Perego, l'autore dell'opera *Favole sopra i doveri sociali ad uso delle scuole*. Le sue *Favole* in versi diventano un piccolo successo, anche se oggi l'opera di Perego sembra monotona, ed è vista come “il continuo moralizzare senza poetica virtù ed efficacia rappresentativa; e vi difetta snellezza di stile se non correzione di lingua”¹².

Anche Luigi Fiacchi, detto Clasio, nel 1795 pubblicò un testo intitolato *Le favole*: il volume nelle successive edizioni susseguitesì negli anni 1802–1807 si accresce passando da cinquantaquattro brani ad un centinaio. L'opera di Clasio, sacerdote e professore di matematica e filosofia, nell'opinione di Aldo Cibaldi è caratterizzata da “scarsa varietà di motivi e di movimento”¹³. L'autore coltivò il bisogno di presentare ai fanciulli il modello di un insegnamento semplice e nello stesso tempo politico (*La donzelletta e la sensitiva*, *La farfalla e il cavolo*, *Il cucolo*).

Un altro scrittore, Giuseppe Taverna (1764–1850), si dedicò all'educazione dei giovani sfruttando le ultime conquiste della pedagogia, e introducendo quindi i modelli roussoviano e filantropico. Le sue pubblicazioni, *Novelle morali* (1801), *I racconti storici* (1803) e *Le prime letture de' fanciulli* (1808), richiamano lo stile dello scrittore francese Arnaud Berquin (1747–1791) e del suo *L'Ami des enfans* (1782–1783). L'autore italiano, imitando il francese, osserva il mondo dei ragazzi e dalla cronaca giornaliera ricava “gli spunti per la sovrastruttura nar-

¹¹ F. Soave, *Novelle morali di Francesco Soave ad uso della gioventù*, Baudry Librajo, Parigi 1839.

¹² G. Mazzoni, *L'Ottocento*, p. 81, ora [in:] A. Cibaldi, *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, La Scuola Editrice, Brescia 1967, p. 147.

¹³ *Ibidem*, p. 147.

rativa delle sue lezioni di morale”¹⁴. Le sue opere sono caratterizzate da uno stile diretto e da una sostanziale mancanza di fantasia: secondo Taverna “l’immaginazione dei fanciulli abbisogna più correzione che alimento”¹⁵. Il famoso pedagogista italiano era infatti convinto che “storia, mitologia, leggende, favole, possono lasciare nell’estasi della meraviglia il lettore”¹⁶.

In definitiva, possiamo considerare Soave e Taverna come gli iniziatori della letteratura per l’infanzia nell’Ottocento e collegare i loro nomi con il movimento degli scrittori-educatori, le figure dedicate alla formazione dei cittadini, e dei patrioti.

La nuova situazione politico-letteraria in cui si trovò l’Italia nella prima metà del XIX secolo provocò nei letterati il bisogno di accogliere le novità e di presentare ai lettori i nuovi sentimenti di patriottismo e di nazionalismo. Cresce il significato dell’individualità popolare, e all’idea di ispirazione popolare e di spontaneità del sentimento e dell’arte si aggiunge quella della popolarità dell’arte, e di conseguenza della sua funzione educativa. Le idee romantiche prendono in Italia un accento patriottico e rivoluzionario, e il romanticismo si offre quale ideologia del movimento risorgimentale. A questo punto il principio estetico dell’ispirazione popolare diventa problema di coscienza civico-sociale e quindi di educazione del popolo.

Gli avvenimenti proposti da Soave, Taverna e Clasio segnano l’inizio di una nuova stagione: con l’apertura delle scuole si diffondono i libri, l’infanzia diventa un importante oggetto di interesse, e assieme all’istruzione si bada all’educazione e alla formazione.

Durante gli anni dal 1805 al 1835 compaiono gli autori oggi praticamente dimenticati: Bernardino Ridolfi, Pietro Pacini, Temistocle Gradi, Giuseppe Massari, Clemente Baroni, Michele Sartorio, Achille Mauri¹⁷. I nomi succitati confermano l’intensa attività educativa ed anche la necessità di tale attività da parte del pubblico, dei fanciulli e del popolo.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 147–148.

¹⁵ *Ibidem*, p. 147.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

2. LUIGI ALESSANDRO PARRAVICINI

Nel 1835 la Società Fiorentina dell'Istruzione elementare aveva bandito il concorso per "un'opera originale italiana, la quale serva ad un tempo di esercizio di lettura e di istruzione morale per i fanciulli, [...] e presenti le massime principali della morale nel mondo più confacente a destare l'interesse e quindi l'attenzione della gioventù"¹⁸.

Prima della comparsa del *Cuore* di De Amicis, Luigi Alessandro Parravicini (1799–1880) fu l'autore più letto dai ragazzi d'Italia. Parravicini, direttore della scuola elementare a Como, poi insegnante di metodica nel Canton Ticino, raccolse le proprie esperienze di lavoro con i ragazzi nel *Manuale di pedagogia e metodica* (1842–45). Nella memoria dei ragazzi viene però ricordato come l'autore del *Giannetto*, opera che a Firenze ottenne il premio per il più bel libro di lettura ad uso dei fanciulli e del popolo.

Il protagonista incarna tutto l'ideale educativo del risorgimento italiano. Secondo Olindo Giacobbe esso rappresenterebbe infatti "il tentativo di risolvere il pensiero in azione secondo il programma spirituale di Giuseppe Mazzini, in aperto contrasto con l'indirizzo della ancor dominante tradizione classica che faceva dell'educazione e dell'istruzione due nette distinzioni senza possibilità di incontrarsi e di fondersi su un piano concreto di realtà e di vita"¹⁹.

Il protagonista del libro, *Giannetto*, viene presentato ai lettori in questo modo:

C'era una volta un fanciullo, il quale era tutto contento, perché aveva imparato a leggere. Io sono ancora piccino, dicea fra se medesimo, so poco; ma so leggere. Col mezzo dei libri e della scuola voglio istruirmi nelle cose necessarie a sapersi per diventare un uomo dabbene e capace di guadagnarmi di che vivere. Il libro che leggo, è scritto per me e pe' ragazzi della mia età. Io

¹⁸ *Ibidem*, p. 151.

¹⁹ O. Giacobbe, *Manuale di letteratura infantile*, A. Signorelli, Firenze 1947, p. 57.

m'ingegnerò di capire quanto leggo: e se non intendo qualche cosa, pregherò il signor maestro, acciocché si compiacca di spiegarmela²⁰.

La lingua usata da Parravicini è piana, trasparente. Il lettore non ha problemi con la comprensione del testo, l'autore fornisce tanti esempi del comportamento del protagonista. L'opera di Parravicini è lo specchio del fervore pedagogico dell'epoca in cui è concepito. Un esempio è offerto dalla risposta del maestro, il quale segue le avvertenze dell'autore stesso: "Avverti, figliuol mio, che per intendere questo libro, è necessario leggerlo adagio, a senso, e con riflessione. Allora soltanto potrai facilmente raccogliere da esso molte utili cognizioni"²¹.

La prima edizione del libro consta di 784 pagine, e assomiglia più a un'enciclopedia che a libro per i ragazzi. L'opera di Parravicini, pubblicata per la prima volta nel 1837, arrivò alla sessantanovesima edizione nel 1910. Oggi come oggi il libro può apparire triste, ma al momento della pubblicazione si accordava pienamente alla moda dell'epoca, sfruttando i toni drammatici ai fini di impressionare e convincere i lettori.

Anche le avvertenze proposte dall'autore ai genitori e ai maestri sono un simbolo di un'epoca ormai remota: ai giorni nostri solo raramente nei libri per i ragazzi troviamo informazioni rivolte ai genitori. Prima della prefazione, l'opera riporta infatti delle "AVVERTENZE" in cui Parravicini indica agli adulti sei punti delle sue linee-guida: "Genitori e maestri devono prima legger essi il *Giannetto*; e apparecchiarsi a spiegare tutto ciò che prevedessero non riuscire di facile intelligenza allo scolare"²². Il punto 6 prevede per esempio:

Dopo che i fanciulli hanno letto un periodo e inteso il significato delle parole, il maestro spiega la Sentenza o il precetto; legge a senso e con bella maniera lo squarcio: si fa imitare; poi invita il fanciullo a chiudere il libro e a ripetere la sostanza delle cose lette, da prima colle parole del proprio dialetto, se non ha la sorte d'esser nato in Toscana; poi, quando lo scolare è

²⁰ L.A. Parravicini, *Giannetto*, Tipografia di G. Antonelli E C., Livorno 1851, pp. 1-2.

²¹ *Ibidem*, p. 2.

²² *Ibidem*, p. XI.

più inoltrato nella pratica della buona lingua, in questa eziandio. Il parlare coi fanciulli la lingua corretta, l'obbligarli ad esprimersi in essa almeno nel tempo della scuola. I racconti sparsi nel libro, aiuteranno questo esercizio di memoria, giudizio e lingua italiana"²³.

Parravicini, pedagogista risorgimentale, attraverso il protagonista Giannetto vuole insegnare ai piccoli lettori le seguenti sezioni: 1) corpo umano, bisogni dell'uomo, suoi desideri; 2) mestieri, arti e scienze; 3) geografia; 4) scienze naturali; 5) racconti sui doveri dei fanciulli; 6) racconti morali tratti dalla storia d'Italia. Ogni capitolo offre al lettore le informazioni riguardanti il tema principale, e propone anche delle indicazioni indirizzate ai maestri: "Qui il maestro può narrare la creazione del mondo e con maggiori particolari quella dell'uomo. Io comincerei così"²⁴.

Dopo la presentazione delle parti del corpo umano (l'anima dell'uomo, il corpo dell'uomo, il capo, i denti, le gengive e la barba) segue la parte intitolata: RACCONTO. In questa occasione, a pagina 11 (l'edizione del 1851), facciamo la conoscenza di un fanciullo chiamato Giannetto. Il racconto non è lungo e riteniamo importante presentarne almeno un piccolo frammento in modo da poter avvicinare il lettore alla storia di Giannetto:

Sentite che cosa avvenne ad un fanciullino chiamato Giannetto, perchè non volle ascoltar la mamma, che gli aveva proibito quell'insulso e pericoloso giochèrello. – Il figlio disobbediente gettò in aria la prima ciliègia, la còlse in su la lingua, la mangiò: e va bène. Gittò in aria la seconda; e questa gli cadde proprio in gola, s'introdusse nel canale dell'aria, e vi s'incastò in modo, che il poveretto non poteva più fiatare, ed era per morire soffocato. Buòn per lui che subito accorse il chirurgo, e con cèrti suoi fèrri riuscì a cavargli dalla gola la ciliègia. Giannetto soffrì acutissimi dolori, e pagò ben cara la sua disubbidienza alla mamma²⁵.

Il Giannetto protagonista si distacca dalla realtà, in maniera da non farci pensare a un mondo specifico, italiano, borghese, europeo, ben-

²³ *Ibidem*, p. XII.

²⁴ *Ibidem*, p. 3.

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

sì esclusivamente al mondo dei bambini i quali hanno bisogno di sbagliare. Attualmente l'opera di Parravicini è considerata come emblema di un'epoca, di un gusto ormai lontano dalle aspettative dei piccoli lettori d'oggi:

Tu sei ora fanciullo, ma in breve sarai un giovane. Entrerai allora nella società degli uomini, ove sarai ricevuto col patto sottinteso, che tu adempia ad ogni tuo dovere verso il padre e la madre, verso i superiori, verso i tuoi simili di condizione, verso i miseri, verso tutti [...] Diportandoti così fin da questi primi anni, non ti riuscirà difficile vivere degnamente fra gli uomini, e guadagnarti la stima loro e la riputazione di uomo onesto²⁶.

Inizialmente il testo fu adottato nel Lombardo-Veneto ma presto trovò lo spazio in tutte le scuole d'Italia unita. Il *Giannetto* non è però soltanto un testo scolastico. La parte nozionistica, come osserva Roberto Denti, “è sostenuta da una storia che vede il protagonista diventare un artigiano, poi un ricco industriale “gran signore”²⁷. La possibilità di studiare, aperta soprattutto alle *élites* del Nord Italia prima dell'Unità, viene proposta tramite *Giannetto* ai cittadini capaci prima soltanto di parlare in dialetto. L'opera di Parravicini è stata il primo libro che abbia avuto una diffusione nazionale, e condizionò quanti avevano avuto la fortuna di imparare a leggere e scrivere.

A rinnovare la fama di prototipo perfetto di testo scolastico penserà Collodi che, su richiesta dell'editore Paggi, scriverà *Giannettino* (1877) per “metà perfettamente inserito nella tradizione scolastica dell'illustre precedente, ma per metà già quasi pinocchiesco, al punto che venne bocciato da una commissione ministeriale, ritenuto così vivace da inficiare la serietà dell'insegnamento”²⁸.

²⁶ *Ibidem*, p. 165.

²⁷ R. Denti, *La corsa del burattino: breve storia delle letture per bambini*, [in:] *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, a cura di Hamelin, Hamelin Associazione Culturale, Bologna 2011, pp. 10–11.

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

3. IL CASO DI COLLODI

Analizzando la letteratura per i bambini e i ragazzi del periodo immediatamente precedente e successivo all'Unità, dobbiamo ricordare la figura di Carlo Lorenzini (1826–1890) e delle sue opere. Lo scrittore auspicava l'unificazione dell'Italia, nel 1859 militava tra le file dei lancieri di Novara, e si contrapponeva a Eugenio Albéri, che aveva esortato i toscani a rinunciare all'idea dell'unità: lo scontro con Albéri lo indusse a usare uno pseudonimo, Carlo Collodi. Nel 1875 Collodi²⁹ pubblicò il primo libro dedicato ai piccoli: *I racconti delle fate*, una traduzione di fiabe francesi, nell'anno 1877 uscì il *Giannettino*, rifacimento del *Giannetto* di Parravicini che fu seguito, nel 1878, da *Minuzzolo*. L'idea del protagonista del *Giannettino* si trasferì in una serie: *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, *La grammatica di Giannettino*, *L'abbaco di Giannettino*, i due *Libri di lezione* (per la seconda e per la terza classe), *La lanterna magica di Giannettino*. Nel frattempo collabora come giornalista con alcuni periodici per ragazzi; infine, nel 1883, sono raccolte in volume *Le avventure di Pinocchio*, pubblicate in precedenza nella rivista *Giornale per i bambini*. Quattro anni dopo uscirono le *Storie allegre*. Rispettivamente del 1879 e del 1881 sono i volumi che raccolgono i suoi articoli giornalistici: *Macchiette e Occhi e nasi*³⁰.

Come si è accennato, la carriera dello scrittore iniziò con la pubblicazione dei *Racconti delle fate*, la traduzione dal francese delle fiabe del Perrault, della d'Aulnoy, e di Madame Leprince de Beaumont. La pubblicazione del libro ha un doppio significato: avvicinare i lettori italiani alla produzione francese e manifestare l'insoddisfazione dello scrittore per quello che offriva l'editoria italiana, cioè opere nozionistico-moraleggianti. Collodi ben presto iniziò a pensare alla pubblicazione di un volume rivolto alla scuola: così nacque *Giannettino*, pubblicato dall'editore Paggi, pensato soprattutto per presentare l'aggiornamento

²⁹ Il nome di Collodi è conosciuto al lettore polacco solo tramite le traduzioni di *Pinocchio*. In Polonia non sono apparse traduzioni delle altre opere di Collodi, cfr. J. Miszańska *et al.*, *op.cit.*, pp. 137–138.

³⁰ A. Cibaldi, *op.cit.*, pp. 160–165.

della formula scolastica proposta da Parravicini. Naturalmente, quello di Collodi non era un 'travestimento' nel senso proprio del termine, la borghesia della nuova Italia non era ancora del tutto pronta ad accettare novità totali. Il protagonista di Collodi è un ragazzetto vivo, con gli occhi limpidi e i capelli rossi fiammanti. Lo scopo dell'autore era quello di far capire ai genitori che se credono di non saper educare i propri figli, devono cercare chi vi provveda per loro.

Le altre opere che si legano al nome di Giannettino sono "d'ordine strettamente nozionistico-sussidiario", si mettono sul piano dell'educazione borghese convenzionale: la storia di una buona famiglia, l'esempio di una madre "di manica troppo larga" e di un padre non presente nella vita del ragazzo. Collodi introduce quindi un importante cambiamento: il suo protagonista è in qualche modo rivoluzionario, diverso dai protagonisti di Parravicini o Clasio, ha bisogno della famiglia, dei genitori, della loro presenza nella vita. Collodi presenta dunque il modello Giannetto proposto da Parravicini come remoto e indistinto. Il libro di Collodi inizia con il tono bonario: "E ora, ragazzi, se state attenti, vi racconterò per filo e per segno la storia di Giannettino"³¹. Collodi offre ai piccoli lettori, durante una piacevole passeggiata per le carte del libro, la storia del figlio unico, amato dai genitori. L'autore è consapevole della necessità di ideare un personaggio "che facesse riconoscere i difetti" del fanciullo, l'idea viene realizzata tramite Giannettino. Come si è detto, fin dal titolo l'opera di Collodi richiama quella di Parravicini, forse "il più celebre libro dell'infanzia dell'Ottocento italiano"³². Collodi non imita, propone qualcosa di diverso, aggiorna la formula educativa proposta da Parravicini. I critici delle opere di Collodi non parlano della somiglianza tra l'opera di Parravicini e Collodi, ma piuttosto della somiglianza tra *Giannettino*, nato nel 1877, e *Pinocchio* (1883): i due protagonisti vengono considerati come fratelli, ed è vero che le avventure di Giannettino preannunciano quelle di Pinocchio.

³¹ A.R. Vagnoni, *op.cit.*, p. 39.

³² *Ibidem*, p. 40.

Grazie alla pubblicazione di *Giannettino*, Collodi ricevette la nomina di Cavaliere del Regno d'Italia, ma la nascita di Pinocchio suscitò nei cuori dei ragazzi un amore nei confronti di Collodi che gli diede una fama ancora più grande³³.

4. LA NASCITA DELLA STAMPA PER I BAMBINI E I RAGAZZI

La produzione di libri e riviste per l'infanzia in Italia nasce con lo Stato nazionale e diventa talmente ricca da coinvolgere non soltanto gli scrittori specialisti, ma anche i narratori della letteratura per gli adulti. Giornalismo e letteratura per i ragazzi si incontrano e seguono la via comune per alcuni decenni³⁴.

Il momento in cui l'Italia trasferì la capitale a Roma, quest'ultima riconquistò gradualmente un ruolo di capitale culturale. Ferdinando Martini (1841–1928) decise così di trasferire la direzione della rivista *Fanfulla* (nata nel 1870) da Firenze a Roma. Dopo alcuni anni (1879) egli pensò di allargare la sua proposta editoriale ai lettori delle riviste e pubblicò il supplemento domenicale del quotidiano *Il Fanfulla*, intitolato *Il Fanfulla della domenica*, ideato come un settimanale politico

³³ *Il Pinocchio* di Collodi viene ristampato continuamente da vari editori, perché lo scrittore si era dimenticato di registrare il copyright. Le avventure del burattino vengono usate da vari autori, ma spesso non hanno a che vedere con il protagonista del fiorentino. Nella letteratura per l'infanzia è nato il termine “pinocchiate”: avventure del burattino, o dei suoi parenti. Vedasi: www.letteraturadimenticata.it/Pinocchio.htm (17.03.2012). E. Damien, *Turismo, amor patrio e fantasia nel viaggio di Giannettino di Carlo Collodi*, [in:] *Chroniques italiennes web* 18 (4/2010), pp. 1–15, www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/.../web18/Damien (10.04.2012).

³⁴ Negli anni Settanta del XX secolo il tema delle riviste per l'infanzia ha ottenuto l'attenzione dopo i decenni dell'ombra e del silenzio, nel 1963 vede la luce il testo di Olga Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma, Istituto di Studi Romani; nel 1972 esce il contributo di Giovanni Genovesi, *Stampa periodica per ragazzi* (Parma, Guanda 1972); nel 1983 viene pubblicato il testo intitolato: *Leggere. Movimenti letterari e letteratura giovanile. Illustrazione, fumetto, libro e televisione* di AA.VV., Firenze, Biblioteca di Documentazione Pedagogica; nel 2001 Silvana Marini e Alberto Raffaelli pubblicano *Riviste per l'infanzia fra '800 e '900* da Franco Cesati Editore, Firenze.

e letterario. La nascita de *Il Fanfulla della domenica* è legata a quella del *Giornale per i bambini*, sempre ideato da Ferdinando Martini ma diretto da Guido Biagi. Fu pubblicato dal 7 luglio 1881 al 26 giugno 1889, poi venne assorbito dal *Giornale dei fanciulli* con sede a Milano.

Le riviste summenzionate sono state le prime sul mercato italiano ad essere pensate per i bambini. Gli editori dedicavano spazio al racconto, alla geografia, alla scienza, al folklore, una breve rubrica prevedeva anche “la posta con i piccoli lettori”. Il primo stimolo, l’idea di fare una rivista per bambini e ragazzi venne a Martini nel momento in cui i suoi bambini avevano espresso il desiderio di leggere qualcosa di diverso dai libri già conosciuti, aspettandosi qualcosa di più interessante e coinvolgente. Il secondo stimolo gli derivò dalla consapevolezza in merito allo spazio assai scarso che la produzione letteraria italiana riservava ai piccoli lettori. Creare un settimanale per l’infanzia divenne il sogno di Martini:

Perché quel che si fa per i bambini in America, in Inghilterra, in Francia, non s’ha da fare in Italia? Tante volte si fece queste interrogazioni che alla fine giudico utile di rispondere non colle parole ma co’ fatti. E la risposta, ragazzi miei, eccola qui³⁵.

Tra i collaboratori del *Fanfulla* e del *Giornale per i bambini* figurano nomi già noti ai ragazzi italiani: Luigi Capuana, Francesco Torracca, Eugenio Checchi, Giuseppe Giacosa, Onorato Roux, Carlo Collodi, Anna Vertua Gentile, Jack La Bolina, Emma Perodi, Sofia Albini, Ida Baccini, Michele Lessona.

Proponiamo qui una delle facciate del *Giornale per i bambini*, conservata presso il Museo delle Bambole e altri Balocchi a Ravenna³⁶. Le pagine appaiono in stampa monocromatica, con vignette poco vivaci. Col passar del tempo Martini inizia a collaborare con i migliori pittori

³⁵ S. Marini, A. Raffaelli, *Riviste per l’infanzia fra ‘800 e ‘900 dai fondi della Biblioteca Alessandrina*, Franco Cesati Editore, Firenze 2001, p. 21.

³⁶ *Il Giornale per i bambini*, Anno IV, numero 4, 14 gennaio 1884, direttore Carlo Collodi. <http://www.letteraturadimenticata.it/Giornale%20per%20i%20bambini.htm> (24.03.2012).

italiani che forniscono disegni originali, eleganti e piacevoli ai ragazzi e ai loro genitori.



La fortuna del *Giornale per i bambini* deve molto alla pubblicazione della *Storia di un burattino*. Nel 1881 sul tavolo del signor Biagi arrivò da Firenze un plicchetto di cartelle di Collodi, accompagnato da una breve lettera “Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma, se la stampi, pagamela bene, per farmi venir la voglia di seguirla”. Collodi ottenne venti centesimi al rigo, e la storia di burattino fece la sua comparsa tra le colonne del *Giornale* dal 1881 al 1883. Le vicende di queste puntate sono note: le lentezze, le interruzioni, alla fine portano alla nascita non più di un giornalista ma di un poeta, il padre del Pinocchio.

La pubblicazione delle riviste per i bambini era una delle proposte della classe dirigente per la formazione culturale e la coscienza civile dei giovani italiani. È opportuno ricordare che il fenomeno di tali riviste aprì anche la possibilità di pubblicazione per le donne-scrittrici.

Le donne, istituzionalmente legate al mondo dell'infanzia come riproduttrici ed educatrici nella famiglia, trovano nell'insegnamento, nell'assistenza, nell'editoria, un campo di intervento e di impegno quasi naturale, e trasfor-

mano il tradizionale ruolo privato di madri in un ruolo pubblico di insegnanti, scrittrici, giornaliste, operatrici culturali e sociali³⁷.

Fra queste dobbiamo ricordare soprattutto due nomi: Emma Perodi, che dedica tutta la sua vita alla letteratura per l'infanzia, e Ida Baccini (1850–1911) insegnante, giornalista e romanziera. Quest'ultima, autrice de *Le memorie di un pulcino*, volume che uscì nel 1875, non poté nemmeno firmarsi in quanto donna. Anche in questo caso, il successo del libro fu tale che l'editore Paggi (lo stesso che aveva pubblicato il *Giannettino* nel 1877) ne dovette stampare una seconda edizione autografa che sarebbe destinata a diventare uno dei testi più diffusi e conosciuti del tempo. La storia del pulcino propone una nuova visione della letteratura per l'infanzia: anticipando Collodi e De Amicis essa si poneva come “rottura con il moralismo, il precettismo, la pedanteria” che avevano caratterizzato le opere di Parravicini, di Thouar o di Tarra. La Baccini intuì che i piccoli lettori avevano bisogno di storie descritte con gli occhi dei bambini, e non degli adulti. Un pulcino racconta in prima persona la propria vita, il calore della famiglia, l'affetto dei padroncini, i pericoli corsi prima nell'aia poi in città.

La stessa Baccini si lamentava della popolarità raggiunta: “Io sono stata la vittima delle *Memorie di un pulcino*”³⁸. Non ci sorprende la fama della sua opera, che ancor oggi risulta piacevole ai piccoli lettori³⁹:

Si stava tutti, la mamma, i miei quindici fratellini ed io, in quel bel pollaio, grande, arioso, pulito che era una delizia; il giorno, poi, eravamo padroni di girandolare in un gran campo pieno d'ogni ben d'Iddio; alberi di qua, alberi di là, ciliegie rosse grosse, carciofi, baccelli, piselli, tanto da non saper dove se li metter; grano poi!

[...] La famiglia dei contadini era composta da quattro persone: la massaia Tonia, una donna robusta, gentile e generosa; il marito Geppino, buono ma facile all'ira; il fratello di quest'ultimo, Giampaolo, custode della dispensa,

³⁷ S. Marini, A. Raffaelli, *op.cit.*, pp. 8–9.

³⁸ I. Baccini, *Memorie di un pulcino*, R. Bemporad & Figlio Editore, Firenze 1875. La frase citata da: *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, *op.cit.*, p. 27.

³⁹ Ancora oggi i bambini delle scuole elementari leggono il testo di Baccini: <http://www.circolo2chieri.it/paesi/moriondoprimaria/bacpulg.htm> (10.04.2012).

del granaio e della cantina e zio della Marietta, la figlia dei contadini. La Marietta era una bambina buona e amorevole con la sua mamma, l'aiutava nelle faccende domestiche, andava tutti i giorni a scuola e si prendeva cura del piccolo pulcino che curava e coccolava con affetto⁴⁰.

La Baccini orientò la sua scrittura verso il mondo dei più piccoli, sfruttando in particolare le competenze acquisite con gli studi e l'esperienza fatta durante il breve periodo d'insegnamento nella scuola elementare. Le sue opere si possono dividere in due filoni: uno riguardante la produzione scolastica e l'altro il genere narrativo.

5. EDMONDO DE AMICIS

Uscito nel 1886, *Cuore* di Edmondo De Amicis (1846–1908) è diventato un classico in cui “l'Italia si rispecchia e attraverso cui viene ammirata all'estero”⁴¹. Tramite Enrico, il suo piccolo protagonista, De Amicis – da giornalista esperto – propone ai lettori una serie di osservazioni sulla società che sta per nascere. Enrico cerca di capire con le emozioni i propri genitori, la scuola, il maestro, i compagni di classe, la città in cui vive ed anche i problemi della Nazione (l'analfabetismo, l'emigrazione). La descrizione di De Amicis, o meglio la sua visione, è utopistica. La classe di Enrico con i cinquantaquattro ragazzi di vari livelli sociali è ormai un caso a sé. È vero che in Italia unita si stavano creando le scuole pubbliche, ma attorno al 1861 presso gli istituti pubblici non studiavano i bambini di tutte le condizioni sociali.

Per i limiti del presente lavoro ci fermiamo solo alla breve storia del progetto editoriale del libro *Cuore*. Esso fu commissionato a De Amicis dall'editore fiorentino Treves nel 1879. Questi, attento osservatore della produzione letteraria internazionale, diede a De Amicis il compito “di creare conciliazione sul piano della rappresentazione della realtà, e la consapevolezza in ciò che sta producendo”⁴² sarebbe un esempio

⁴⁰ I. Baccini, *Memorie di un pulcino*, R. Bemporad & Figlio Editore, Firenze 1875, p. 5.

⁴¹ *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, op.cit., p. 34.

⁴² *Ibidem*, p. 36.

dato a tanti altri fabbricanti dei libri (come li chiamava Treves) su come si deve parlare ai cuori dei ragazzi poveri. 126 anni dopo la pubblicazione di *Cuore* possiamo affermare che l'opera di De Amicis "si costituisce come valido strumento per rappresentare e misurare la vita culturale di un paese, e i suoi personaggi vivono come icone dell'immaginario collettivo"⁴³.

6. MINORI

Le opere di Collodi (*Pinocchio*) e di De Amicis (*Cuore*) hanno avuto una diffusione immediata in Italia e all'estero. Ma già da almeno cinquant'anni la letteratura per l'infanzia era presente in Italia. Con l'anticipo viene realizzato il sogno di D'Azeglio: fare gli Italiani. Le figure degli scrittori-educatori: Thouar, Soave, Taverna, Vieuzeux cercavano di preparare il popolo alla vita sotto la bandiera tricolore.

Anche Antonio Stoppani (1824–1891) entra nel filone degli scrittori-educatori. Il suo libro di divulgazione scientifica, intitolato *Il Bel Paese* (1875)⁴⁴, presenta una figura di scienziato e di fervente patriota che vuol far conoscere l'Italia agli Italiani. Il narratore – uno zio – in una serie di serate racconta ai nipotini, ai loro amici e ai rispettivi genitori le sue esperienze di viaggio in Italia. Le "serate" furono prima pubblicate sul periodico *Le Prime Letture*, poi pubblicate in raccolta nel 1873. L'enorme successo ottenuto fece sì che il volume ebbe numerose nuove edizioni, e nel 1882 all'opera furono aggiunte nuove "serate". L'autore illustra ai lettori l'Italia dalle Alpi Carniche ai grandi ghiacciai italiani, i mari, i laghi e i due vulcani: il Vesuvio e l'Etna.

"Raccontaci, raccontaci!... [...] Ecco la posizione in cui mi trovai fin da quella prima serata.

<Ma che cosa debbo raccontarvi?> ripetei.

<Una bella panzana> risposero in coro i piccini.

<Ma se ne ho vuoto il sacco>

⁴³ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁴ A. Stoppani, *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali d'Italia*, Casa Editrice L.F. Cogliati, Firenze 1915.

<Inventane delle altre>

<Di dove debbo cominciare?...> domandai, tanto per darmi tempo a pensare.

<Dove ti sei recato nelle scorse vacanze?> chiese Giovannino.

<In diversi siti; ma la corsa che mi lasciò maggior impressione è quella che feci nelle Alpi Carniche>⁴⁵.

L'opera di Stoppani non assomiglia per niente alle produzioni di Collodi o di De Amicis, e non deve nemmeno assomigliarle: quello di Stoppani non è un romanzo né un'opera narrativa, bensì si basa sull'idea di proporre ad un pubblico italiano descrizione delle bellezze naturali della loro nazione, presentate con uno stile semplice e discorsivo in cui si sviluppa un lungo itinerario ricco di informazioni scientifiche dateci da un geologo e di aneddoti che senz'altro doveva incuriosire i ragazzi. Il lavoro di Stoppani rientra nel nutrito filone delle opere preparate e scritte in concomitanza con l'Unità d'Italia.

7. CONCLUSIONI

Le idee e le proposte degli autori citati nel presente saggio offrono un quadro chiaro e utile delle difficoltà in campo culturale ed educativo che l'Italia si trovò ad affrontare al tempo di unificazione. Il processo di post-unificazione coinvolse non solo politici, ma anche intellettuali, educatori e lavoratori. Alle madri e agli insegnanti era stato affidato il compito di educare le nuove generazioni. La frase storica di Massimo D'Azeglio "Fatta Italia, occorre ora fare gli Italiani"⁴⁶ era severa ma molto appropriata alla situazione italiana, formata da una popolazione di diversa provenienza, carattere, tradizioni e lingua. Mentre il governo cercava di diffondere il fiorentino come lingua comune, proprio nelle regioni che più contribuirono ai processi unitari (Toscana, Lombardia, Piemonte) nacquero le riviste per i ragazzi con le quali gli editori italiani cercavano di coprire il vuoto in campo di editoria per l'infanzia dei piccoli italiani.

⁴⁵ *Ibidem*, p.12.

⁴⁶ Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, Barbera, Firenze 1891, p. 5. Nel libro di D'Azeglio leggiamo la frase: "[...] il primo bisogno d'Italia è che si formino Italiani dotati di alti e forti caratteri".

Il nostro scopo è quello di avvicinare i lettori alla nascita della letteratura per ragazzi nel momento in cui l'Italia divenne uno Stato unitario. Abbiamo provato a proporre titoli e autori conosciuti e quelli dimenticati o sconosciuti in Polonia. Le storie di questi narratori, capaci di osservare la realtà loro vicina, raccontano infanzie particolari, nate e concluse all'epoca del Risorgimento, e il lettore odierno grazie alla lettura dei loro testi ripercorre la storia del cambiamento dei modelli educativi, della visione del mondo dei piccoli, dei loro bisogni, amori, traumi, perché il processo di unificazione d'Italia coinvolse non solo i grandi ma anche i bambini. La trama della storia in maniera delicata e sottile talvolta traspare in queste opere: i richiami al passato sono presenti, ma altrettanto spazio è concesso alle novità di cui aveva bisogno la nuova Italia. È vero che l'Italia unita era soprattutto frammentata in comunità linguistiche molto diverse, piena di contraddizioni e conflitti interi. Il gran lavoro svolto dagli scrittori colmò il divario con l'Europa, in cui già prima la letteratura per l'infanzia ha trovato un posto molto importante. I capolavori di Carroll, Verne, Alcott, Montgomery o Burnett arrivano in Italia tardi. Oggi possiamo dire che l'Italia ha realizzato il sogno dei Mille: si è fatta a partire dalle nuove generazioni, quelle che hanno conosciuto la letteratura fin da piccoli.

Col passar del tempo è cambiato in Italia il modo di leggere ai ragazzi. Prima l'istruzione non prevedeva la lettura come elemento di libertà o di piacere, leggere i libri significava al tempo di Parravicini, Taverna, Thouar soprattutto formare una coscienza sociale e nazionale. Nelle opere proposte da Collodi, De Amicis, Baccini, Perodi e Capuana i piccoli italiani ben presto si innamorano, i libri degli autori sopra menzionati trovano il posto tra i più importanti titoli per l'infanzia fino ad oggi.

THE BIRTH OF CHILDREN'S LITERATURE IN UNITED ITALY

Summary

This paper talks about the moment of birth of not only Italy as a country (1861) but also Italian literature for children. The author tries to present and make Polish

readers familiar with some works and their authors that are quite often unknown in Poland. The article also shows the history of creating the first important didactic work by Luigi Alessandro Parravicini *Giannetto*, which reigned for almost 50 years in the Italian literary scene as a prototype of school literary work. The aim of this paper is to present the history of creating a book about a wooden puppet – *Pinocchio* written by Parravicini's successor Collodi, as well as other works by the same writer, e.g. *Giannettino*. The article points out the specific conditions in which the unification of Italy took place and the reforms that had to be carried out so that the country could rise from the economic and social ruin. Literature for children became one of the important elements which united the new generation of Italians.

Katarzyna Maniowska
Università Jagellonica

L'UNIFICAZIONE D'ITALIA VISTA D'OLTREMARE: *PAESE D'OMBRE* DI GIUSEPPE DESSÌ, AMARA RIFLESSIONE SUI CAMBIAMENTI POLITICI

Giuseppe Dessì nel suo ultimo romanzo *Paese d'ombre*¹, pubblicato nel 1972, presenta la vita dei cittadini di un paesino sardo, Norbio, sullo sfondo degli eventi avvenuti dall'unificazione italiana ai primi decenni del Novecento. *Paese d'ombre* non appartiene al genere del romanzo storico propriamente detto. Dessì somma le esistenze personali che definiscono la narrazione principale e le inquadra nella storia dell'Italia unita percepibile con variabile intensità. Lo scrittore analizza il concatenamento della grande politica e la vita individuale applicando un particolare metodo di narrazione: filtra la storia attraverso gli avvenimenti quotidiani per illustrare gli elementi minimi della società, troppo spesso ignorati dalla storiografia nazionale. In quest'ottica, il "Proust sardo", come il giovane scrittore venne definito da Gianfranco Contini², sceglie il protagonista, Angelo Uras, e focalizza l'attenzione sulla sua vita, accompagnandolo dall'infanzia attraverso la maturità fino alla vecchiaia.

¹ Nel 1974 a *Paese d'ombre* fu assegnato il Premio Strega, il che contribuì alla diffusione del romanzo all'estero; la traduzione polacca del libro eseguita da Barbara Sieroszevska fu pubblicata per la prima volta nel 1975 (Giuseppe Dessì, *Kraina Cieni*, PIW, Warszawa 1975).

² Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, pp. 175–180.

Solo in un lasso di tempo esteso pare ritenere più agevole afferrare la realtà individuale fugace. Soprattutto per quanto concerne le vicende collettive, occorre infatti una dimensione temporale più vasta per illustrarle nel loro svolgimento. Dessì presenta tre generazioni degli italiani e in base alla loro esperienza privata cerca di ricostruire la storia della Sardegna inquadrata in quella italiana. I ricordi dei due protagonisti vissuti nell'epoca risorgimentale – don Francesco Fulgheri, vecchio avvocato e amico della famiglia Uras e il piemontese Antonio Ferraris – vengono tramandati a quello vivente – Angelo, e da lui alla generazione successiva. Così la storia collettiva viene conservata nella memoria individuale. Dessì, introducendo brevi commenti storici, cerca di ambientare la narrazione in tempo concreto, nonché di far luce sui temi d'attualità le cui cause risalgono al passato. Esemplifica la sua teoria sulle conseguenze dell'unificazione d'Italia riportando il caso dei personaggi inventati costretti ad affrontare effetti negativi della nuova situazione. Tale tecnica permette allo scrittore di evitare sia una narrazione troppo vicina alla cronaca storica sia all'immaginario letterario.

Il romanzo è diviso in quattro parti, ciascuna delle quali corrisponde a un momento preciso della vita di Angelo Uras, il quale ebbe l'opportunità di maturare nel periodo dell'unificazione d'Italia e di assistere alle vicende politiche del giovane Paese. La polifonia di voci sulla situazione politica italiana dipanantesi nel corso di un secolo dimostra quanto fragile fosse la proclamata unità tra le varie parti del Regno di Sardegna prima, e del Regno d'Italia dopo.

1. L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA (1865–1880)

Dessì analizza il periodo della convivenza italo-sarda dal punto di vista dei cambiamenti negativi manifestatisi in seguito agli accordi politici. Riporta lontani avvenimenti storici dell'isola che il 17 febbraio 1720, dopo il trattato dell'Aia, formò un unico regno con il Ducato di Savoia. Per conto dei cittadini “continentali” vennero avanzate pretese di “illuminare” la parte del Regno ritenuta ignorante e quest'operazione, comportando l'estirpazione di una cultura, fu vissuta quasi come una conquista dai nuovi padroni. Nei confronti della Sardegna le

azioni di Casa Savoia sembravano una rappresaglia attuata per rifarsi della perdita della Sicilia in seguito al trattato dell'Aia. Malgrado che la Sardegna desse il titolo reale alla famiglia dei Savoia e arricchisse il Regno con le sue risorse naturali, la gratitudine dei principi piemontesi era tuttavia assai scarsa:

Già nel 1720 Vittorio Amedeo II dovette rinunciare alla Sicilia (...) e contentarsi in cambio della Sardegna, non solo ben più piccola e meno importante, ma priva di quella posizione geografica dominante o suggestiva che abbiamo rilevato nella Sicilia. Non era un vero baratto, ma poco meno di una detronizzazione (...)³.

Dessì riporta i risultati più clamorosi della politica sabauda adottata nell'isola: la consegna forzata di legno del 1740 e la legge delle chiudende del 1820. Lo fa introducendo nel romanzo due personaggi: Fulgheri e l'ingegner Ferraris, delegato in Sardegna per amministrare il taglio dei boschi.

Il primo episodio dedicato alla legge delle chiudende denuda la crudeltà del governo che con tale provvedimento imposto da Vittorio Emanuele I, "aveva creato forzosamente la proprietà privata, distruggendo l'equilibrio della vita comunitaria e dando luogo all'insanabile dissidio tra contadini, divenuti improvvisamente proprietari, e i pastori costretti al nomadismo (...)"⁴. Sorsero così i muretti a secco che subito divennero simbolo della divisione sociale e aggravarono la situazione economica di chi non poteva permettersi le spese di costruzione: "chi poteva spendere era diventato proprietario, mentre i pastori, che non avevano che un branco affamato, s'erano dovuti indebitare per pagare il prezzo esoso dei pascoli imposto dai nuovi padroni"⁵. Dessì, riferendo la storia di Mummia e Tincone, due pastori contrari ad una tale legge, ribadisce quanto ingiusta fosse una legislazione che anziché facilitare la modernizzazione della Sardegna provocò scontri tra gli abitanti

³ L. Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Einaudi, Torino 1944, p. 32.

⁴ G. Dessì, *Paese d'ombre*, Ilisso, Nuoro 1998, p. 341.

⁵ *Ibidem*, p. 50.

dell'isola, proteste da parte degli isolani e gravi ripercussioni per i ribelli. I legislatori rimasero sordi alle grida di protesta, e per dimostrare il loro ragionamento infallibile, applicarono misure di sicurezza dirette contro "i moti popolari [che] erano durati, per tutto quel tempo, con varie pause e riprese"⁶. L'unica risposta data dal governo reale al malcontento sociale fu la "forca piantata in piazza" e "la lugubre cerimonia dell'impiccagione"⁷ degli oppositori, ovvero dei cittadini che chiedevano di rispettare la loro dignità umana. La legge introdotta provocò l'impoverimento delle masse di pastori e diede avvio all'usura che degenerò in un'altra piaga isolana impossibile da sanare dai governi successivi: "Con la creazione forzata della proprietà privata dovuta alla legge delle chiudende e la conseguente decadenza dei Monti granatici, ai poveri non restava altro che rivolgersi agli usurai, che la fecero da padroni in tutti i paesi dell'isola, favoriti anche dalla disastrosa crisi bancaria"⁸.

Dessì completa il quadro dei mali della Sardegna presentando ampiamente la scomparsa del patrimonio boschivo della Sardegna. L'analisi utilizzata da Dessì intende evidenziare la distruzione delle ricchezze naturali sarde da parte del governo e degli speculatori: la consegna forzata di legname iniziata quando la Sardegna passò sotto il governo del Piemonte:

Nel 1740 il Re aveva concesso al nobile svedese Carlo Gustavo Mandell il diritto di sfruttare tutte le miniere di Parte d'Ispì in cambio di una esigua percentuale sul minerale raffinato; e gli aveva permesso di prelevare nelle circostanti foreste il carbone e la legna per le fonderie, costringendo i comuni a vere e proprie corvè e distruggendo così il patrimonio forestale della regione. Lo scempio era continuato anche quando miniere e fonderie, scaduto il contratto trentennale di Mandell, furono gestite direttamente dal regio governo. Anzi da allora la situazione si era aggravata, perché le richieste di combustibile si erano fatte più pressanti e perentorie⁹.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁸ *Ibidem*, p. 263.

⁹ *Ibidem*, p. 107.

I protagonisti del romanzo dessiano assistono alla devastazione del patrimonio boschivo, che procedette ancora per molti anni dopo il 1861, facendo diventare proverbiale tale sfruttamento illimitato¹⁰. Pare che la voce del narratore sia stata una delle poche pronte a testimoniare lo spreco cagionato dall'avidità degli speculatori e favorito dalla politica non regolata in quanto il re, considerandosi l'unico proprietario delle terre, si sentiva libero di utilizzare le ricchezze naturali a seconda della sua volontà: «la salvaguardia delle foreste sarde non interessava ai governi piemontesi. La Sardegna continuava ad essere trattata come una colonia da sfruttare, specialmente dopo l'unificazione del Regno, e i suoi abitanti erano considerati alla stregua dei briganti calabresi»¹¹.

Alla mancata educazione ecologica dei pastori isolani¹² s'aggiunse la prepotenza sia dei dirigenti governativi che assoggettavano tutto al loro desiderio di arricchimento e di sviluppo industriale, sia dei collaboratori delle società minerarie. L'unico obiettivo delle persone appartenenti all'amministrazione statale e locale consisteva nel massimo guadagno ottenuto nei tempi più brevi. L'accelerata distruzione delle foreste era favorita inoltre dai «prezzi vili»¹³ dei terreni boschivi venduti i quali rimanevano infatti privi di valore dopo la furia devastatrice degli speculatori.

Ferraris ed Angelo osservavano il processo di progressivo degrado ambientale dell'isola, incapaci di fermare quella forza rovinosa incontrollata¹⁴, «la distruzione di quel che restava delle foreste di Escola e di

¹⁰ Il moto di scherno *Pintada sa linna e mandala in Sardigna* (*Pinta la legna e mandala in Sardegna*) alludeva alla circolazione del legno: i boschi tagliati ritornavano nell'isola trasformati in traversine utilizzate nell'industria mineraria e ferroviaria.

¹¹ *Ibidem*, p. 207.

¹² Anche i pastori sardi erano parzialmente responsabili della disastrosa situazione perché in seguito agli incendi dolosi da loro provocati per incrementare il numero dei pascoli, fu distrutta un'ingente quantità del terreno boschivo, *cfr.* G. M. Lei-Spano, *La questione sarda*, Ilisso, Nuoro 2000, pp. 298 e sgg.

¹³ G. M. Lei-Spano, *op. cit.*, p. 305.

¹⁴ G. Dessì di solito ricorre agli aggettivi indefiniti che non rendono in modo molto preciso le vere dimensioni del fenomeno; basta dunque evocare i dati dalla relazione di G. M. Lei-Spano, secondo la quale solo negli anni 1864–1866 “annualmente si esportavano oltre 28 mila tonnellate di carbone (...) per la cui fabbricazione fu cer-

Mazzanni, circa ottocento ettari di bosco, sui quali gli abitanti di Norbio esercitavano i loro antichi diritti di pascolo e di legnatico”¹⁵.

Durante il regno dei Savoia, in Sardegna furono introdotte alcune riforme, nonostante ciò il tratto dominante era rappresentato dall’assenteismo dei sovrani che imponevano le leggi senza badare alle conseguenze. Dessì tace con discrezione sulle iniziative positive introdotte dai re sabaudi per mettere in rilievo come sia soprattutto l’ingiustizia a persistere nella memoria collettiva. I torti subiti si accumulano nella coscienza comune e gli antichi eventi storici conservano la loro attualità di fronte all’immutabile politica dello Stato centralista, incapace di ammettere gli errori commessi in seguito ad una presunta infallibilità e negligente noncuranza a pagare per i danni causati.

Con la figura di Ferraris l’autore solleva inoltre la questione del Risorgimento tradito quando, a distanza d’anni, i partecipanti attivi delle lotte unitarie, di fronte all’ingiustizia sociale e alla diversità dei cittadini, giudicano negativamente i loro sforzi che contrariamente agli intenti avevano portato all’ulteriore disgregazione nazionale:

Quella diversità di accenti e di caratteri gli faceva pensare alla guerra, anzi alle guerre alle quali aveva preso parte, come tanti altri “per fare l’Italia unita”. Ma era stato soltanto ingrandito il regno del Re sabaudico. Come sempre questo pensiero gli dava un senso di profonda incompiutezza e di profonda malinconia, come un uomo che sente di aver mancato lo scopo e di avere sciupato la propria vita per una causa sbagliata¹⁶.

La realizzazione dei propri ideali coincideva con il tradimento della causa nazionale e la dichiarazione dell’unità risuonava come uno slogan politico privo di senso per gli attenti osservatori della realtà postunitaria perché “in realtà, fra gli stessi italiani del Continente, non c’era in comune se non un’astratta e retorica idea nazionalistica, vagheggiata da mediocri poeti e da pensatori mancati”¹⁷.

tamente necessario il quintuplo della legna abbattuta”, *cfr.* G.M. Lei-Spano, *op.cit.*, p. 306.

¹⁵ G. Dessì, *op.cit.*, p. 135.

¹⁶ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷ *Ibidem*.

I promotori dell'unità d'Italia si limitarono all'“unificazione burocratica della cattiva burocrazia dei vari stati italiani”¹⁸ che consisteva nello sgretolamento in vari centri politici che continuavano la loro esistenza separata, cercando di segnalare la loro predominanza nei confronti dei cittadini ritenuti incivili, perché diversi dalla loro immagine dell'italiano esemplare: “Questi sardi impoveriti e riottosi non avevano nulla a che fare con Firenze, Venezia, Milano, con Torino, che considerava l'isola come una colonia d'oltremare, o una terra di confino”¹⁹. Era ancora troppo vivo il ricordo degli Stati italiani divisi tra di loro, e l'abolizione delle dogane non bastò ad abbattere i pregiudizi tra i cittadini del Regno d'Italia. La molteplicità dei problemi accumulati nel corso dei secoli imponeva l'obbligo di analizzarli separatamente, tuttavia il governo si limitò ad applicare il meccanismo burocratico vigente in Piemonte, non tenendo conto delle conseguenze possibili. A partire dal 1861 lo Statuto albertino in vigore fino ad allora nel Regno di Sardegna fu esteso al Regno d'Italia senza subire variazioni o modifiche richieste da nuove circostanze politiche. Non furono nemmeno eliminate diverse imprecisioni e gravi lacune della carta fondamentale quali la mancanza della corte costituzionale capace di sorvegliare e risolvere le ambiguità legislative²⁰. Il modello costituzionale elaborato per una precisa realtà politica ma imposto universalmente²¹ e frettolosamente ad ogni parte del nuovo Regno, senza tener conto di dissomiglianze geografiche e storiche, provocò nei cittadini un sentimento di estraneità. Lo Stato assunse le sembianze di un Moloch burocratico in cui l'importanza degli individui fu annientata. Tale problema viene accentuato nel romanzo:

Fulgheri non si stancava di ripetere che si trattava della unificazione della burocrazia dei diversi stati italiani, soltanto unificazione burocratica, perché

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ D. Mack Smith, *Italy and its Monarchy*, Yale University Press, New Haven–London 1989, p. 4; ved. anche: *I Savoia re d'Italia*, trad. di Aldo Serafini, Rizzoli, Milano 1993.

²¹ *Ibidem*, p. 18.

l'unità vera, quella per la quale tanti uomini si erano sacrificati, si sarebbe potuta ottenere soltanto con una federazione degli stati italiani²².

Gli abitanti suddivisi in categorie d'appartenenza iniziarono a percepire se stessi secondo il luogo d'origine – il principio di uguaglianza cedette alla dittatura delle classifiche di pregi e difetti reali od immaginari. Nel contatto reciproco rientrava il problema della diversità linguistica che impossibilitava la comunicazione. Dessì menziona la questione della lingua comune inesistente e nonostante il lettore affronti un testo scritto nell'italiano letterario, lo strato linguistico sotteso varia a seconda degli interlocutori. In *Paese d'ombre* spicca con molta intensità lo sgretolamento del Regno a livello linguistico: i cittadini parlano italiano raramente, più spesso invece compaiono le parlate locali: il piemontese, il toscano, il pistoiese²³, il napoletano e il sardo. In Sardegna, che insieme al Piemonte aveva costituito un regno prima del compimento dell'unità d'Italia, gli abitanti non erano in grado di intendere un discorso in italiano pronunciato da un piemontese, cioè da un abitante dello stesso Regno: “solo alcuni capivano ciò che diceva. Se avesse parlato spagnolo, tutti avrebbero capito, vecchi e giovani, ma l'uomo barbuto era piemontese e parlava italiano”²⁴. Il forestiero, come veniva definito chi proveniva da una regione diversa, non essendo in grado di comunicare con i suoi connazionali, doveva affidarsi all'interprete, Angelo Uras, l'unico capace di usare la lingua dell'Italia unita. Tuttavia, nemmeno con l'educazione ricevuta, Angelo riuscì a sfatare i vecchi pregiudizi sardi radicati nella memoria comune, come dimostrano le sue parole: “Angelo, (...)”

²² G. Dessì, *op.cit.*, p. 52.

²³ Dessì per mettere in rilievo le differenze esistenti tra gli italiani provenienti da varie parti del Regno d'Italia adopera il criterio linguistico non sempre conforme ai principi della dialettologia italiana contemporanea. Coloro che per ragioni di lavoro risiedevano allora in Sardegna venivano classificati in base ai vernacoli usati. In conseguenza nel romanzo accanto ai sardi compaiono boscaioli toscani suddivisi ulteriormente in maremmani e pistoiesi, nonché i rappresentanti del ceto medio-alto: il farmacista napoletano, l'ingegnere piemontese, i nobili cagliaritari che parlavano “un particolare dialetto sardo, completamente diverso da quello della gente dei paesi e anche della città”, *cf.* G. Dessì, *op.cit.*, pp. 14, 236, 255, 275.

²⁴ *Ibidem*, 106.

inveiva contro i piemontesi e criticava i loro metodi di governo. (...) Non dimenticarti mai (...) il proverbio antico: *Piemuntés fals e curtés!*...”²⁵. I piemontesi, appartenendo tradizionalmente al ceto governativo che godeva il diritto di esercitare le funzioni di ufficiali statali²⁶, si persuasero di possedere potere maggiore. La presunta superiorità degli uni o l'inferiorità degli altri negava ogni possibilità di comunicazione in una società dove regnava un informale sistema di caste:

Il benemerito sottoufficiale dell'Arma (...) ce l'aveva contro i sardi in genere che lui, piemontese, considerava un popolo di razza inferiore, indegno dei diritti civili che il Re gli aveva accordato. Angelo Uras sembrava la contraddizione vivente dell'idea che il maresciallo s'era fatta dei sardi, e questo lo spingeva a perseguitarlo (...)”²⁷.

Lo Stato, che con la sua insufficienza legislativa tacitamente acconsentiva al diffondersi dell'inimicizia reciproca, favorì la divulgazione di convinzioni infondate, e di conseguenza ostacolò un dialogo ragionevole tra i membri della nazione, impossibilitando l'unificazione.

I contatti tra la Sardegna e la penisola erano gravati dunque da quell'atteggiamento che Ryszard Kapuściński avrebbe descritto riguardo al processo di colonizzazione: una convinzione nazionale soggettiva della superiorità di civiltà, sufficiente per iniziare la conquista di una nazione considerata sottosviluppata, quando “perfino le persone mediocri e irrilevanti, non apprezzate nel loro paese piccolo dove ricoprono posizioni modeste (...), si trovano subito all'apice della gerarchia sociale appena si trasferiscono [nei paesi da loro colonizzati] (...)”²⁸. Eugen Weber sostiene che “i diritti dell'uomo sono in realtà costituiti dai diritti che gli uni sono pronti ad assegnare agli altri”²⁹ e in base al principio di adat-

²⁵ *Ibidem*, p. 128.

²⁶ D. Mack Smith, *op.cit.*, p. 18.

²⁷ G. Dessì, *op.cit.*, p. 184.

²⁸ R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Czytelnik, Warszawa 2002, p. 76, traduzione mia.

²⁹ E. Weber, *The Myth of the National State and the Creation of the Other*, “Critical Review”, 2003, n. 3–4, cito da: Z. Bauman, *Europa, niedokończona przygoda*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, p. 177.

tabilità dei diritti alle circostanze s'avvia il meccanismo di degradazione in seguito al quale gli uomini vengono categorizzati secondo gli schemi imposti dalla cultura dominante e l'essere umano, privo dei suoi diritti inalienabili, deve ottemperare agli obblighi condizionati dall'interesse del più potente. Tale atteggiamento, inammissibile in generale, stupisce ancora di più se viene applicato a livello di uno Stato apparentemente unito.

2. LA MATURITÀ (1887)

Nel romanzo ripetutamente si allude alle condizioni degradate dell'isola rispetto al Regno d'Italia: vari personaggi, riflettendo sulla sorte della Sardegna, indicano gravi colpe del governo nei confronti di quella parte del Regno, favorite da quel sentimento d'impunità che ignorava le necessità dei cittadini ritenuti inutili. Le azioni del governo, rese evidenti attraverso lo sfruttamento economico ed ambientale, provocarono una profonda delusione negli isolani, i quali, se sufficientemente educati, trovavano analogie tra la Sardegna e il mondo colonizzato: “mi sento solidale col Negus e con tutti i popoli colonizzati: loro sono colonizzati là, in Africa, in Asia, o altrove; io vengo colonizzato qui”³⁰, dice Sante Follesa, uno dei minatori dell'Iglesiente in un dibattito con Angelo, esprimendo così la delusione del popolo di fronte all'ingiustizia statale.

Pochi intellettuali che cercavano di giudicare in modo imparziale³¹ le condizioni della Sardegna, oltre alle cause primordiali del degrado economico dell'isola, denunciavano una politica nazionale ingiusta, applicata diversamente alle diverse parti del Regno: “Le sovrimposte comunali sono in taluni comuni fortissime e superano molto spesso il li-

³⁰ G. Dessì, *op.cit.*, p. 333.

³¹ Sono note le relazioni sulla Sardegna nelle quali, senza indicarne cause ragionevoli, l'isola veniva dimostrata in una luce dell'arretratezza economica e civile, provocata dagli abitanti stessi, percepiti come una sottocategoria umana “geneticamente” propensa alle azioni incivili, *cfr.* p.es. A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna: note di sociologia criminale*, Sandron, Palermo 1897; G. Bechi, *La caccia grossa*, La Poligrafica, Milano 1900.

mite legale”³². Una perenne sfiducia verso i rappresentanti dello Stato³³ non poteva essere combattuta da roboanti dichiarazioni d'unità, specialmente quando la legislazione vigente negava l'uguaglianza e la presenza dello Stato si manifestava solo in termini delle quote riscosse che portarono i sardi a credere di essere, come afferma il narratore in *Paese d'ombre*, “sudditi e non concittadini degli italiani” che “sempre più si abbandonavano alla loro secolare apatia e alla totale sfiducia nello Stato”³⁴. I moti risorgimentali indebolirono le finanze dello Stato³⁵ il quale, per conservare la sua integrità, impose le tasse con la legge del 14 luglio 1864 che “aveva aumentato le imposte di cinque milioni per tutta la Penisola, e di questi oltre la metà furono caricati sulla sola Sardegna, per cui l'isola si vide triplicate di colpo le tasse”³⁶. Secondo quanto stabilito dallo Statuto albertino, carta fondamentale del Regno d'Italia: “Tutti i regnicoli, qualunque sia il loro titolo o grado, sono eguali dinanzi alla legge. Tutti godono i diritti civili e politici”³⁷. Eppure il principio di uguaglianza non venne rispettato: dai dati storici risulta infatti un'eclatante disparità nella distribuzione degli obblighi fiscali imposti secondo la provenienza geografica:

(...) la Sardegna è caricata di un aggravio fondiario superiore a quello delle più ricche regioni d'Italia; e infatti, secondo l'Annuario statistico delle finanze e del tesoro, nel 1886–1887 (...) mentre la quota di tributo fondiario per ogni abitante del Piemonte e della Liguria non era che di L. 3,95 e di L. 2,46 per la Sicilia, per la Sardegna ammontava a L. 4,18 e cioè era superiore anche a quella delle Marche e del Napoletano: nel 1892–1893 poi la Sardegna

³² N. Villa Santa, *op.cit.*, p. 82.

³³ Il proverbio sardo “Il diavolo arriva dal mare” non è del tutto infondato: la storia annota che tutti i rappresentanti delle forze straniere sbarcavano sull'isola con un preciso scopo della conquista.

³⁴ G. Dessì, *op.cit.*, p. 292.

³⁵ “La guerre de 1866, en apportant à des finances déjà si précaires une nouvelle surcharge de 800 millions, y provoqua une crise si violente qu'elle parut un instant devoir devenir fatale au crédit public”, *cfr.* A. Pingaud, *L'Italie depuis 1870*, Librairie Delagrave, Paris 1914, p. 265.

³⁶ G. Dessì, *op.cit.*, p. 292.

³⁷ *Statuto Albertino* del 4 marzo 1848, art. 24.

pagava L. 3,60 per abitante mentre la media generale per l'Italia non era che di L. 3,28³⁸.

La politica finanziaria irragionevole comportò gravi difficoltà per i contribuenti della Sardegna, un paese prevalentemente agricolo-pastorale, i cui guadagni dipendevano da condizioni climatiche variabili³⁹. Lo Stato, negando i suoi obblighi verso i cittadini e non tenendo conto delle peculiarità delle sue varie parti, esigeva abbastanza efficacemente il rispetto delle leggi assurde, come dimostra Dessì nel romanzo:

A Norbio, una delle attività più importanti dell'amministrazione era quella fiscale: l'esattore aveva sempre un gran da fare a sequestrare. I non abbienti non avrebbero dovuto pagare le tasse, ma il *focatico*, cioè la tassa di famiglia, non ammetteva esenzioni, così anche i poveri e soprattutto gli operai che lavoravano nelle miniere dell'Iglesiente, erano tassati. Pagavano, o avrebbero dovuto, se no c'era il sequestro⁴⁰.

In seguito a questa politica disumana, i cittadini poveri non potevano riconoscere nel governo i loro rappresentanti – sentendosi una parte svantaggiata dello Stato, con scarsa educazione, cercavano di soddisfare le necessità primarie, così il mondo della grande politica che ruotava intorno ai problemi estranei rimaneva a loro ostile:

(...) tutta l'Italia appariva come un paese di poveri, destinati a far da comparsa in un grande dramma storico. Dopo la fiammata del Risorgimento, era cominciata l'Italia istituzionale dei prefetti e dei generali, l'Italia della tassa sul macinato e di Dogali, che possedeva soltanto di nome indipendenza, unità e libertà, e nelle sterili polemiche tra Destra e Sinistra si delineava già l'inetta classe dirigente che doveva accompagnarla verso la Grande Guerra e il fascismo⁴¹.

³⁸ N. Villa Santa, *op.cit.*, p. 81.

³⁹ Ancora nella prima metà del Novecento non erano rari i casi della morte per fame o delle carestie locali nei periodi di siccità prolungata, *cfr.* J. A. Gierowski, *op.cit.*, p. 417, G. M. Lei-Spano, *op. cit.*, pp. 251, 373–375, 385.

⁴⁰ G. Dessì, *op.cit.*, p. 293.

⁴¹ *Ibidem*, p. 292.

Dessì indica altre cause della povertà isolana provocata dall'ottusità politica. Di fronte all'aggravarsi della situazione agraria nel Regno d'Italia, i dirigenti governativi, per favorire latifondisti influenti, introdussero alte tariffe doganali, il che portò allo scoppio della guerra doganale con la Francia. La perdita del mercato francese aggravò le condizioni economiche della Sardegna: “«la guerra delle tariffe» con la Francia aveva interrotto le esportazioni in questo paese, e diversi istituti bancari erano falliti”⁴². Dopo “il clamoroso fallimento del Credito Agricolo Industriale Sardo e della Cassa di Risparmio di Cagliari”⁴³ i cittadini tentarono la ribellione per protestare contro l'incompetenza dei dirigenti colpevoli e lo Stato rispose autorevolmente aprendo il fuoco sui dimostranti. Dessì formula l'accusa contro il governo, mettendo in bocca a una bambina parole apparentemente ingenuie: “Dolores nella sua innocenza non si spiegava perché i soldati, che dovevano difendere la patria (questo lei lo aveva imparato a scuola), potessero sparare sui cittadini, che erano, a suo avviso, una parte della patria”⁴⁴.

In Sardegna, tra le conseguenze dello sviluppo nazionale si possono – paradossalmente – annoverare l'impoverimento generale della popolazione isolana, nonché gli effetti collaterali del disboscamento: la desertificazione, la siccità e le alluvioni ricorrenti, l'incremento dei casi di malaria provocato dall'ecosistema distrutto. Un groviglio di problemi si presentò ai dirigenti dello Stato i quali cercarono di risolverli con scarsi risultati. Tuttavia la loro colpa più grave consisteva in quell'attitudine negligente che depriveva i più deboli dei principali diritti.

3. LA VECCHIAIA (1904)

A partire dal 1848 si realizza lo sviluppo dell'industria mineraria in Sardegna, garantito dall'introduzione della legge che sanciva la distin-

⁴² *Ibidem*, p. 238.

⁴³ *Ibidem*, p. 239.

⁴⁴ *Ibidem*.

zione della proprietà del suolo da quella del sottosuolo⁴⁵, ma occorre aspettare una ventina d'anni per vedere l'industria sarda svilupparsi⁴⁶. A causa della scarsa presenza degli imprenditori sardi ed italiani, quel ramo dell'industria passò nelle mani di imprenditori stranieri in grado di finanziare l'estrazione delle risorse naturali:

Il contemporaneo impoverimento delle miniere della Prussia e del Belgio e il conseguente rialzo dei prezzi dei minerali sul mercato internazionale fanno sì che nel volgere di qualche tempo vengano attratte nell'isola alcune fra le più importanti aziende straniere del settore. Sul mercato sardo si affacciano prepotentemente società capitalistiche come le francesi Malfidano e Gennamari-Ingurtosu, la belga Vieille Montagne, l'inglese Gonnese Mining Company Ltd⁴⁷.

Nel suo romanzo Dessì non tralascia la questione dell'industria mineraria, introducendola nel contesto degli scioperi di Buggerru, scoppia- ti in seguito al malcontento sociale provocato dalle condizioni disumane nelle miniere gestite da una società francese. Egli descrive fedelmente sia i fatti avvenuti sia le cause che portarono all'eccidio che ebbe luogo il 4 settembre 1904, e nel corso della narrazione addita le colpe imperdonabili dei proprietari delle miniere. Evitando la terminologia specialistica, presenta il fenomeno del cosiddetto *truck-system*⁴⁸, il quale consisteva nel rifornimento di provviste presso i negozi appartenenti alle società minerarie:

Il salario era scarso come ovunque, i minatori erano tenuti anche a procurarsi l'olio per l'illuminazione della galleria durante il lavoro e dovevano acquistare i generi di prima necessità nelle botteghe gestite dalla Società mineraria, che praticava prezzi superiori a quelli del Continente⁴⁹.

⁴⁵ Q. Sella, *Sulle condizioni dell'industria mineraria nell'isola di Sardegna*, Ilisso Edizioni, Nuoro 1999, p. 7.

⁴⁶ “Una vera e propria svolta avviene del 1866, dopo la scoperta da parte dell'ingegnere belga Eyquem degli importanti giacimenti di calamina zincifera di Buggerru”, cfr. Q. Sella, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ A. Cabrini, *In Sardegna*, Editore l'Avanti della Domenica, Roma 1904, p. 97.

⁴⁹ G. Dessì, *op.cit.*, p. 318.

Qualsiasi forma di protesta veniva severamente punita, in quanto il distretto minerario sardo era soggetto all'unica legge del capitale; lo Stato, dal canto suo, volontariamente cedeva l'obbligo di sorvegliare i diritti dei cittadini alle organizzazioni interessate all'incremento del loro guadagno:

L'amministrazione locale ignorava i bisogni della popolazione trascurando strade, scuole, servizi igienici, e illuminazione, senza dimenticare di esigere la tassa sui miserrimi salari dei minatori. Il malcontento era diffuso e si acuiva ogni giorno di più. (...) Alle proteste continue degli operai, i padroni rispondevano licenziando gli iscritti alle leghe e cacciandoli dalle baracche che si erano faticosamente costruiti sul terreno della Società. Essendo i padroni proprietari del terreno, diventavano automaticamente padroni delle baracche⁵⁰.

Quando la situazione nell'isola diventò più impellente, vennero organizzate alcune commissioni parlamentari per verificare le condizioni economiche dei lavoratori nonché la politica amministrativa delle miniere soggette al capitale straniero. In una di quelle commissioni Agostino Depretis denunciò enormi malversazioni e così fu promossa l'idea di fondare un "comitato popolare"⁵¹ con l'obiettivo di eseguire ulteriori controlli:

La Sardegna quantunque ricchissima in miniere ne ricava piccolissimo e momentaneo beneficio e nessuno aumento del capitale di risparmio. Dal prodotto lordo delle miniere il 50% va a retribuire il personale alto e basso, quasi tutto del continente, ove se ne porta seco i risparmi, e quel poco che tocca ai Sardi è interamente consumato trattandosi di povera gente, dell'altro 50% appena il 2 o il 3% va al governo per i suoi diritti, il resto si divide fra i capitalisti e permissionari continentali, che pure ne esportano i valori, per cui alla Sardegna non resta quasi nulla per aumentare la massa dei suoi capitali (...) ⁵².

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Q. Sella, *op.cit.*, p. 14.

⁵² I. Aymerich, *Stato della Sardegna e suoi bisogni specialmente riguardo alla proprietà e all'agricoltura*, Cagliari, 1869, cito da: Q. Sella, *op.cit.*, p. 15.

Un clamoroso disinteresse verso tutto ciò che accadeva in Sardegna in quel caso è giustificabile forse con l'abitudine politica di negare l'esistenza delle parti scomode del Regno. Quando gli abitanti giustamente esigevano che venissero rispettati i loro diritti di lavoratori e di esseri umani, essi venivano trattati secondo lo schema tradizionale che lo Stato adottava nei confronti dell'isola ritenuta una tana di banditi: "Gli altri subiscono [la violenza], emigrano, non votano perché nullatenenti e analfabeti, e se si radunano in piazza per far valere le loro ragioni, gli si spara addosso"⁵³, commentò Follesa che durante lo sciopero rappresentava i minatori della Malfidano. La società mineraria, avversa al compromesso, decise di disperdere i manifestanti – il direttore della miniera Giorgiades si rivolse alla Prefettura di Cagliari⁵⁴ con la richiesta di soccorso. In seguito all'azione delle forze dell'ordine, lo sciopero fu represso, perirono due minatori e alcuni lavoratori rimasero feriti⁵⁵.

Di fronte alla crudeltà diretta contro i manifestanti di Buggerru si mobilitarono i cittadini italiani esprimendo la solidarietà con i loro compaesani, e forse per la prima volta Dessì allude alla possibile unificazione nazionale al di là delle secolari divisioni esistenti tra le varie parti della Penisola che partirono dal basso, contro la volontà dei rappresentanti dello Stato, rimasti troppo a lungo estranei ai problemi della società:

La notizia della strage rimbalzò per tutta l'Italia operaia. A Milano fu comunicata alla folla durante un comizio di protesta e provocò uno sciopero generale in tutta la Penisola.

Solo in Sardegna rimase senza eco, e il silenzio di Buggerru, dopo la strage, in quel triste pomeriggio di settembre, era il simbolo del silenzio di tutta l'isola nella compagine nazionale⁵⁶.

⁵³ G. Dessì, *op.cit.*, 334.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 325.

⁵⁵ A. Cambrini, *op.cit.*, p. 24.

⁵⁶ G. Dessì, *op.cit.*, p. 327.

CONCLUSIONI

Dall'analisi sopra delineata risulta come la proclamazione del Regno d'Italia non pose fine alle difficoltà iniziate molto prima del 1861. La convergenza tra i fatti storici e quelli narrati ribadisce i problemi emersi negli anni successivi all'unificazione. Riportando il caso della Sardegna Dessì palesa alcuni peccati d'origine commessi a livello dell'amministrazione centrale e locale. Le peculiarità geografiche e storiche dell'isola venivano percepite dai pubblici ufficiali come ostacolo da superare e come tali venivano eliminate in modo sbrigativo e spesso senza tener conto di possibili effetti. La cecità o l'indifferenza politica impediva ai governatori di vedere necessità urgenti dell'isola, provocando così forti sentimenti di ostilità verso lo Stato neonato come pure l'incomprensione tra le sue varie componenti.

Il romanzo dessiano dimostra l'incompiutezza del processo unitario che consisteva nella mancata comunicazione tra le diverse parti dello Stato. A causa delle decisioni politiche affrettate sorgevano sempre maggiori screzi tra la classe dirigente e i cittadini. La nuova situazione richiedeva invece una compartecipazione equa di ogni individuo alla ricostruzione economica e sociale dello Stato precedentemente disgregato con l'obiettivo di abbattere i pregiudizi radicati nella coscienza nazionale e di imparare ad accettare tutte le diversità e specificità frutto di vicende storiche separate. Un esiguo gruppo di attivisti politici compì l'unificazione della nazione in senso amministrativo ma ai cittadini spettava il dovere di sorvegliare l'integrità statale e di imparare a percepire lo Stato in termini di una realtà inscindibile, pronta ad accogliere altri connazionali come gli esseri umani che "hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinione politiche, di condizioni personali e sociali"⁵⁷.

⁵⁷ *Costituzione della Repubblica Italiana* del 22 dicembre 1947, art. 3.

ITALIAN UNIFICATION SEEN OVERSEAS: GIUSEPPE DESSI'S *PAESE D'OMBRE* AS A BITTER REFLECTION ON POLITICAL CHANGES

Summary

In *Paese d'ombre*, a novel by Giuseppe Dessi, the author reflects on the issue of the national unification from the perspective of the Sardinian town of Norbio and its citizens. The unified Italian Kingdom is added to everlasting misfortunes such as drought, floods, famine and illnesses. In this newly born political body whose citizens are hardly able to communicate with one another, the seemingly disappeared borders are instead more impassable than ever. The pessimistic representation of reality might suggest Dessi's negative attitude towards that historical moment, nonetheless the critic of the present is directed to improve the future of the State. Undoubtedly, a reasonable estimation of the present is needed rather than false political declarations for the purpose of improving the immutable condition of neglected human beings.

The aim of this paper is to present the problems of Italian unification taking into consideration social and geopolitical factors which hindered ultimately the union between citizens in different Italian regions. The author of the present article analyses different governmental policies directed to improve the situation and the consequences of those attempts. In the analysis based on Dessi's novel, historical sources are taken into account.

Monika Gurgul

Uniwersytet Jagielloński

POEZJE I PIĘŚNI OKRESU RISORGIMENTA W POLSKICH PRZEKŁADACH¹

Nei tempi antichi, barbari e feroci,
I ladri s'appendevano alle croci;
Ma nei presenti tempi più leggiadri
S'appendono le croci in petto ai ladri.

W dawnych czasach, co były okrutne nad miarę,
Na krzyżach rozpinano złodziei za karę,
Lecz czasy się zmieniły, już grozą nie więcej,
Dziś krzyże się przypina do piersi złodziejom².

Ten sarkastyczny czterowiersz autorstwa jednego z ojców włoskiego Risorgimenta musiał powstać już po zjednoczeniu Włoch, gdy oczom bohaterów i patriotów zaczęło ukazywać się ich nowe, dalekie od ideału Państwo, za które tak niedawno gotowi byli oddać życie. Jest to jedyny

¹ Z uwagi na ograniczoną długość tekstu, nie przeprowadzam w nim analizy literackiej utworów i ich przekładów. Koncentruję się natomiast na tym, jak omawiane utwory wpisywały się w kulturę Risorgimenta oraz na ich polskiej recepcji. Wyniki badań dotyczą wyłącznie prasy i wydań książkowych ukazujących się oficjalnie w trzech zaborach, a po roku 1918 na terenie Polski. Zapewne dotarcie do prasy wydawanej w XIX wieku na uchodźctwie zmieniłoby nieco na korzyść prezentowane tu wyniki badań. Zob. M. Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Universitas, Kraków 2006.

² G. Mazzini, *Epigramma (Nei tempi antichi)*, tłum. M. Froński, „Ekonomia i Humanistyka”, Bielsko-Biała 2002, nr 3. Nt. związków Mazziniego z Polską zob.: A. Lewak, *Giuseppe Mazzini e l'emigrazione polacca*, Casale 1925; A. Brossowa, *Józef Mazzini, szermierz niepodległości Włoch i przyjaciel Polski*, Filomata, Lwów (b.r., przed 1939).

polski ślad literackiej twórczości Giuseppe Mazziniego, który udało się odnaleźć³. Mazzini obejmował swoją refleksją także sprawy Polski, wypowiadając i odnotowując w swych pismach choćby takie uwagi: „Nie może istnieć wolna Europa bez wolnej Polski”⁴ czy „Nadejdzie dzień, gdy Polska stanie się przewodnikiem, chorążym Słowiańszczyzny, tak jak dziś jest jej prorokiem”⁵. Biorąc to pod uwagę, obecność jego pism w polskiej recepcji wydaje się skromna.

Duch włoskiego Risorgimento przeniknął jednak do Polski, między innymi dzięki przekładom, chociaż stało się to z dużym poślizgiem czasowym. Zarówno w czasie trwania włoskich walk o niepodległość, jak i przez wiele dziesięcioleci po ich zakończeniu, śladów tej patriotycznej literatury mamy bardzo niewiele. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać zapewne w sytuacji politycznej Polski, pozostającej pod zaborami (m.in. za sprawą wspólnego nieprzyjaciela, Austrii) i skazanej na obostrzenia cenzury. Z drugiej strony, z biegiem lat Risorgimento doczekało się w naszym kraju bardziej złożonego osądu, a hasło „L'Italia deve fare da sè” kazało zweryfikować przekonanie o polsko-włoskim braterstwie idei i czynu⁶. Sytuacja zmieniła się na lepsze dopiero po roku 1918. Na fali uniesienia wywołanego odzyskaniem przez Polskę niepodległości, tematyka patriotyczna i wolnościowa zyskała szczególną popularność. Także poetyckie echa

³ Przedstawione poniżej utwory zebrano w ramach projektu badawczego zrealizowanego w Zakładzie Italianistyki UJ, poświęconego przekładom z literatury włoskiej na język polski i zakończonego oddaniem do druku tomów: J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce od XVI do XXI wieku* oraz *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce od XVI wieku do XXI wieku*, Colombineum, Kraków 2007 i 2011.

⁴ „Non può esistere una libera Europa senza una libera Polonia”, *Al Comitato Centrale della Social Democrazia Polacca*, 29 novembre 1858, [w:] *Pensieri di Giuseppe Mazzini*, red. M. Ciliberti, La Poligrafica, Siena 1948, s. 414. Tłum. to i nast. M.G.

⁵ „La Polonia sarà un giorno la guida, il vessillifero della Slavia, come n'è oggi il profeta”, *Dal moto nazionale Slavo* (1847), *ibidem*.

⁶ L. Jurek, *Un entusiasmo in declino: un nuovo sguardo sulla percezione del Risorgimento in Polonia (1848–71)*, „Diacronie. Studi di Storia Contemporanea”, 29/01/2011, www.studistorici.com/2011/01/29/jurek_numero_5.

Risorgimenta, odczytane ponownie jako przejaw braterstwa narodów walczących o wspólne ideały, znalazły miejsce na łamach czasopism i antologii.

Najwcześniejszym tekstem udostępnionym polskim czytelnikom wydaje się oda *Il cinque maggio* Alessandra Manzoni (1785–1873). Autor jako jeden z pierwszych włoskich pisarzy podjął temat walki z najeźdźcą, a uczynił to najwyraźniej w dramacie *Conte di Carmagnola* i w utworze *Marzo 1821*. *Il cinque maggio* była poetycką odpowiedzią na wieść o śmierci Napoleona⁷. W Polsce, pomimo rozczarowań, których dostarczył swym żołnierzom i zwolennikom, nawet po ostatecznej porażce dla wielu pozostał mitem, co może tłumaczyć zainteresowanie utworem.

Pierwsza polska wersja ody ukazała się drukiem w 1831 roku. Jej autor, Ludwik Kamiński⁸ (1786–1867), już wcześniej parał się poezją i przekładem (również z angielskiego), np. w latach 20. wydał tłumaczenie *Filippa* Vittoria Alfieriego, a w 1846 *Gerusalemme liberata* Torquata Tassa. Był oficerem wojsk Księstwa Warszawskiego, uczestniczył w powstaniu listopadowym w randze pułkownika, a po upadku Warszawy przekroczył granicę pruską i został internowany z wojskiem w Elblągu. Tam właśnie powstał wspomniany polski tekst, wydany następnie w formie broszury. Jego autor nie uniknął aresztowania przez Rosjan i zesłania na Syberię, nie wpłynęło to jednak na jego translatorskie zainteresowania. Po powrocie kontynuował działalność tłumaczeniową, co zaowocowało m.in. polskimi fragmentami *Boskiej Komedii* Dantego.

⁷ Napoleon zmarł 5 maja 1821, lecz wiadomość dotarła do Mediolanu w połowie lipca. Tekst powstał w dniach 16–19 lipca.

⁸ Informacje nt. tłumaczy pochodzą m.in. z: *Polski Słownik Biograficzny*, PAU, Kraków 1935; *Nowy Korbut. Romantyzm*, red. I. Śliwińska et al., PIW, Warszawa 1968–72; *Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młoda Polska*, red. Z. Szwejkowski et al., PIW, Warszawa 1970–74; *Współcześni polscy badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 1–6, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994–1999.

Po nim utwór Manzoniego przetłumaczył Sandomierzanin na łamach „Przyjaciela Ludu”⁹, a wreszcie Józef Jankowski¹⁰ (1865–1935), poeta i dramaturg, a także redaktor wielu warszawskich czasopism. Uczestniczył on w powołaniu do życia warszawskiego Instytutu Meśjanistycznego im. Józefa Hoene-Wrońskiego, którego myśl propagował, przekładając jego pisma. Dorobek tłumaczeniowy Jankowskiego był zresztą ogromny i obejmował również dzieła innych twórców, np. Heinricha Heinego, Owidiusza, Apulejusza czy Tagorego.

Inna tłumaczona w Polsce oda Manzoniego, *Marzo 1821*, została zainspirowana wydarzeniami w Piemencie. Pozwalały one wierzyć, że rewolucja ogarnie także pobliską Lombardię i inne regiony Półwyspu Apenińskiego. Niestety postawa ówczesnego króla Sardynii Carla Felice doprowadziła do zdławienia buntu¹¹. Wiersz jest poetyckim głosem na rzecz jedności ciemionych narodów. Manzoni opowiada się za ich prawem do samostanowienia, podkreślając znaczenie Bożej opatrności.

Utwór przełożył Stefan Dembiński (1840–1921). Niestety ten owoc jego pracy, jak wszystkie inne, pozostał do dziś w rękopisie¹². Dembiński był jednak tłumaczem tak płodnym i najwyraźniej dobrze orientującym się w stanie włoskiej poezji, w tym poezji walki, że zasługuje na naszą szczególną uwagę. Z pochodzenia ziemianin, z powołania ksiądz, walczył w powstaniu styczniowym, studiował

⁹ „Przyjaciel Ludu” 1843, t. 3, nr 43, s. 344. Pismo wychodziło w Lesznie w latach 1834–1849. Nie udało się rozszyfrować, kto ukrył się za tym pseudonimem. W polskim piśmiennictwie używał go znany z szerokich naukowych zainteresowań ekonomista i architekt Jan Ferdynand Nax (1736–1810), lecz z przyczyn chronologicznych nie mógł być autorem przekładu.

¹⁰ J. Jankowski, *Piąty maja: Obraz literatury powszechnej*, t. 2, red. E. Grabowski, P. Chmielowski, Warszawa 1896; *Przegląd dziejów literatury powszechnej*, t. 4, red. L. German, Lwów 1901–1903; *Panteon literatury wszechświatowej*, red. A. Lange, A. Tom, Warszawa 1921; *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej*, *op.cit.*

¹¹ Odnośnie cytowanych w tekście danych historycznych zob. J.A. Gierowski, *Historia Włoch*, Ossolineum, Wrocław 1999; G. Procacci, *Historia Włochów*, PWN, Warszawa 1983.

¹² Archiwum Dembińskiego, obejmujące przekłady z lat 1901–1902, znajduje się obecnie we wrocławskim Ossolineum i wciąż czeka na opracowanie krytyczne.

filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim, utrzymywał się przez lata jako nauczyciel geografii i historii, m.in. we Lwowie. W 1904 roku zamieszkał we Florencji, parając się literaturą i podtrzymując artystyczne znajomości z Józefem Mehofferem, Jackiem Malczewskim i Marią Konopnicką. Oprócz wierszy wolnościowych, o których będzie szerzej mowa w niniejszym tekście, przekładał utwory satyryczne, obok klasycystycznych sięgał po wiersze modernistyczne. Interesowali go zarówno najwięksi poeci (Dante, Ariosto, Tasso, Foscolo, Leopardi, D'Annunzio czy Pascoli), poeci znani w swoich czasach i wciąż rozpoznawalni (Giuseppe Parini, Edmondo De Amicis, Ada Negri, Arturo Graf), jak i ci, którzy całkiem odeszli już w zapomnienie. Często sięgał do ich twórczości jako jedyny tłumacz w naszym kraju.

Wśród bohaterów literackiego Risorgimenta, najszybciej i najpełniej zaprezentowano polskiemu odbiorcy sylwetkę i twórczość Silvia Pellica (1789–1854), którego *Le mie prigioni* stały się bestsellerem doby romantyzmu. Tekst wydano w 1837 roku w Wilnie¹³. Po latach zainteresował on jeszcze innych tłumaczy, podobnie jak rozprawa *Dei doveri degli uomini*, która zadebiutowała na polskim rynku wydawniczym w 1835 roku, by w ciągu dwóch lat doczekać się dwóch innych wersji i wydań¹⁴. Znanie są tylko trzy poetyckie kompozycje tego autora wydane po polsku (wszystkie przekłady pochodzą z początku lat czterdziestych¹⁵), lecz ten skromny zbiór wzbogacają wyjątki twórczości dramatycznej Pellica: część sztuki *Francesca da Rimini* opublikowano już w 1834 roku, a w wersji Adama Chodyńskiego zagrano ją w Warszawie w roku 1843, zaś fragmenty *Ester z Engaddi* wydał w 1865 roku zasłużony, choć nie zawsze chwalony za swe dzieło, tłumacz Petrarke Felicjan Faleński

¹³ *Moje więzienie*, tłum. F. Tustanowski, B. Neuman, Wilno 1837; J. Mikulski, Warszawa 1904.

¹⁴ Zob. *Od Boccaccia do Eco...*, s. 275–276.

¹⁵ W wierszach tych nie ma bezpośrednich nawiązań do walki o wolność. W 1841 w Wilnie ogłoszono *Eugildę Roccię* w przekł. Augusta Wilkońskiego. W tym samym roku „Athenaeum” (t. 4, s. 142) wydrukowało *Sospino* (*Westchnienie*) w wersji Ignacego Hołowińskiego, po latach kilkakrotnie przedrukowywane, a w 1842 „Pielgrzym” (t. 3.) opublikował *La Croce* (*Krzyż*) w przekł. Wojciecha Potockiego.

Następny, stosunkowo wczesny przekład dotyczy fragmentu poematu Giovanniego Bercheta¹⁶ (1783–1851) *I profughi di Parga* (1821). Pojawił się on w 1860 roku na łamach „Biblioteki Warszawskiej”¹⁷. Berchet przeszedł do historii włoskiej literatury jako współzałożyciel proromantycznego pisma „Conciliatore” i popularyzator nowej, antyklasycystycznej estetyki. Polityczne zaangażowanie po stronie patriotów – przynależność do ruchu karbonarskiego, uczestnictwo w walkach, emigracja – uzupełniły romantyczny wizerunek poety. Będąc źródłem poetyckiej inspiracji Parga była greckim miastem, które w 1819 znalazło się w rękach Turków na mocy porozumienia z Brytyjczykami. Berchet opisał chwile, gdy grecka ludność miasta opuszcza swe domostwa, udając się na tułaczkę. Temat wywoływał skojarzenia z sytuacją, w jakiej znalazła się Wenecja, która w wyniku porozumienia w Campoformio (1797) stawała się częścią austriackiego imperium.

Spotkanie z innym patriotycznym wierszem Bercheta, *All’armi! All’armi!*, zawdzięczamy Wandzie Melcer-Rutkowskiej¹⁸, której wersja pojawiła się jednak dopiero w 1921 roku. Tematem tego popularnego ówczesnie utworu była wzniecona w 1830 roku rewolucja w Modenie i Bolonii. Rozbudzone pod wpływem wydarzeń francuskich nadzieje mieszkańców Emilii i Romanii na zrewidowanie istniejącego układu sił politycznych spełzły na niczym, gdy książę Modeny Franciszek IV nie poparł prozjednoczeniowego ruchu wyzwolenczego, a nawet rozkazał aresztować przywódców rewolty.

Przekład ten opublikowano w *Panteonie Literatury Wszechświatowej* wydany, w opracowaniu Antoniego Lange i Alfreda Toma, nakładem warszawskiego Towarzystwa Wydawniczego Książka Polska. Jest

¹⁶ Informacje nt. Bercheta i in. pomniejszych autorów pochodzą m.in. z: AA.VV., *Letteratura Italiana. I minori*, Carlo Marzorati, Milano 1962, t. I–IV, *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma 1949.

¹⁷ „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 550.

¹⁸ W. Malcer-Rutkowska (1896–1972) studiowała malarstwo i rzeźbę w warszawskiej ASP, była powieściopisarką i publicystką, działaczką społeczną i propagatorką kultury polskiej w Ameryce Łacińskiej (w latach dwudziestych). Na potrzeby *Panteonu* przełożyła kilkanaście poezji autorów z przełomu wieków XIX i XX. Nie są znane jej inne dokonania przekładowe.

to najważniejsza antologia poświęcona włoskiemu dorobkowi poetyckiemu, a pojawiają się w niej także fragmenty prozy literackiej, publicystycznej i naukowej¹⁹. Zbiór prezentuje utwory stu siedemdziesięciu pięciu autorów; rozpoczynają go trzynastowieczne poezje św. Franciszka i Jacopona da Todi, a kończą współczesne już teksty Marinettiego. Czasy Risorgimenta reprezentują poeci: Monti, Foscolo, Pellico, Leopardi, Manzoni, Giusti, Rossetti, Ricciardi, Berchet, Mameli, Mercantini, ale również Cavour, Mazzini i Garibaldi²⁰.

W dziewiętnastowiecznej prasie polskiej znajdujemy także ślady twórczości poetyckiej Alearda Aleardiego (1812–1878). Jego dorobek, wpisany w łzawy romantyczny sentymentalizm, dość szybko stracił przychylność odbiorców. Jednak w latach czterdziestych, na które przypadł jego literacki debiut, i w następnych dziesięcioleciach udało mu się zaznaczyć swą obecność we włoskim życiu literackim. Aleardi dał wyraz uczuciom patriotyzmu zarówno na niwie poetyckiej, jak i w podejmowanych działaniach politycznych na rzecz Republiki Weneckiej. W 1852 został aresztowany i osadzony na kilka miesięcy w więzieniu w Mantui. W 1859 aresztowany ponownie, był więziony w twierdzy Josephstadt w czeskim Jaromierzu, w której zresztą po powstaniu styczniowym znalazł się i polski generał Marian Langiewicz. Uwolniony, w pierwszych latach niepodległości publikował utwory utrzymane w politycznej tonacji: *I sette soldati*, *Canto politico*, *I fuochi sull'Appennino*, chętnie przywołując najdawniejszą historię Włoch, ale i wydarzenia najnowsze, w których uczestniczył.

W 1867 roku, dzięki warszawskiemu czasopismu „Kłosa”, do polskich czytelników dotarły dwa wiersze Aleardiego. Autorem pierwszego z przekładów był Fryderyk Henryk Lewestam, który podał do

¹⁹ Co ciekawe, inicjatywą tą objęto jedynie dwie literatury, obok włoskiej – węgierską.

²⁰ C. Benso di Cavour, *Mowa o przymierzu z Anglią i Francją przeciw Rosji* (26 stycznia 1855), s. 223–224 (brak tłumacza, być może Stanisław Posner); G. Mazzini, *List otwarty do króla Karola Alberta*, tł. S. Posner, s. 224–225 oraz *Z listów do Daniela Sterna*, W. Dytrycki, s. 226–227; G. Garibaldi, *Urywek ze „Wspomnień”*, tł. S. Posner, s. 227–228.

druku fragment utworu *Un'ora della mia giovinezza*²¹. Wraz z jego propozycją ukazał się fragment *Prime storie* przełożony przez Aleksandra Michaux²². Dopiero w 1925 roku ten skromny stan wzbogacił Michał Asanka-Japoł (1885–1953), umieszczając w tomie własnych przekładów *Mowę włoskich poetów* polską wersję urokliwego, melancholijnego wiersza *Le ondine* pod tytułem *Wenus Topielica*. Autor przekładu, który ze względu na tę publikację zajmuje szczególne miejsce wśród ówczesnych tłumaczy włoskiej poezji, był pedagogiem, literatem, publicystą i działaczem kulturalnym. Urodzony na Sądecczyźnie, studiował germanistykę w Monachium. Odbił stamtąd liczne podróże do Włoch, gdzie nauczył się języka i poznał środowisko literackie, a w końcu sam zaczął pisać poezję i szkice literackie. Następnie ukończył polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim i został nauczycielem. Był gorącym propagatorem włoskiej literatury, a jego przekłady wydane we wspomnianym tomie w roku 1925 spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem. Obok przedstawicieli epoki Risorgimenta gościli w nim Gabriele Chiabrera, Vincenzo da Filicaia, a także współcześni wówczas poeci: Paolo Buzzi, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Aldo Palazzeschi i wielu innych. Asanka-Japoł współpracował także z włoską prasą, np. z „Corriere della Sera”, pisząc relacje z Polski.

Najwięcej uwagi poświęcił Aleardiemu znany nam już Stefan Dembiński. W jego rękopisach znajdują się polskie wersje *Versi detti nelle fosse dei morti a Curtatone e Montanara*, *Il cantore Szahkouli* i *Le donne venete che inviano per la emigrazione uno stipo di vezzi*²³. O ile więc utwory opublikowane po polsku w latach niewoli nie poruszały tema-

²¹ „Kłósy” 1867, t. 4, nr 79, s. 7. Lewestam (1817–1878), z pochodzenia Duńczyk, był profesorem m.in. Szkoły Głównej Warszawskiej, historykiem literatury, krytykiem literackim i autorem *Historii Literatury Powszechnej*, dziennikarzem i wydawcą. Jego kontakt z przekładem włoskiej poezji wydaje się przypadkowy, gdyż oprócz wspomnianego utworu przełożył jeszcze jedynie fragment *XIV Pieśni Piekła* Dantego („Kłósy” 1865, t. 1, s. 261).

²² A. Michaux (1839–1895) opublikował go pod pseud. Miron, pt. *Gdziekolwiek rzucisz okiem*, „Kłósy” 1867, t. 4, nr 79, s. 7. Był dziennikarzem i literatem, w latach siedemdziesiątych odbył podróż do Włoch, tłumacząc jeszcze sporadycznie drobne włoskie utwory. Por. *Od Dantego do Fo*, op.cit.

²³ Zob. *Od Dantego do Fo*, op.cit., s. 110.

tyki politycznej, tłumaczący do szuflady Dembiński sięgnął po utwory zaangażowane, jak *Versi detti nelle fosse...*, gdzie przywołano bitwę stoczoną w tytułowych miejscowościach w okolicach Mantui w roku 1848. Zmierzyli się w niej walczący w wojsku Piemontu Toskańczycy i Neapolitańczycy z Austriakami pod wodzą marszałka Radetzkiego. Chociaż ta przegrana bitwa nie miała wielkiego znaczenia strategicznego, stała się ważnym przykładem patriotyzmu, bowiem do walki z regularnym wojskiem stanęli w niej niewyszkoleni ochotnicy, a w ich szeregach znaleźli się studenci z uniwersytetów w Pizie i Sienie. Utwór jest hołdem złożonym przez Aleardiego bohaterom tamtych wydarzeń, a także wyrazem dumy z patriotyzmu i waleczności młodego pokolenia.

Dembińskiemu zawdzięczamy także jedyne w naszym kraju przekłady wierszy Ippolita Nieva (1831–1861), pisarza i patrioty, który od młodzieńczych lat pozostawał pod wpływem demokratycznego programu Mazziniego i już jako siedemnastolatek uczestniczył we wspomnianym wyżej powstaniu w Mantui, a rok później w rozruchach w Livorno. Zainteresowaniom niepodległościowym Nieva towarzyszyły miłosne uniesienia, które z czasem podyktowały poecie niejedną powieść i wiersz. Te tematy dominują również w zbiorze *Amori Garibaldini*²⁴, z którego Dembiński zaczerpnął zagrzewający do boju wiersz *A Cavallo*, żartobliwy *A un buon cigarro*, ironiczny *Epigramma d'un barabbino* i nostalgiczny *Ad uno che parte*.

Nikt tak szczególnie nie zapisał się w historii Risorgimento, jak żołnierz Garibaldiego Goffredo Mameli (1827–1849), autor pieśni *Il canto degli Italiani* (1847), która bardzo szybko stała się jedną z ulubionych pieśni garybaldczyków i patriotów²⁵, a od roku 1946 pełni rolę narodo-

²⁴ Zbiór (Milano 1860) zawiera 71 utworów i jest rodzajem poetyckiego dziariusza z okresu pomiędzy kwietniem 1859 i kwietniem 1860, gdy autor wyrusza do sycylijskiego Quarto. Nievo pisał również eseje polityczne, a w 1858 ukończył dzieło swego życia, powieść *Confessioni di un italiano*. Rok później uczestniczył w Wyprawie Tysiąca. Zginął, wykonując powierzone mu wojskowe zadanie.

²⁵ Muzykę do słów Mamelego napisał Michele Novaro, twórca oprawy muzycznej do wielu patriotycznych wierszy powstałych w tamtych czasach. Pieśń szybko zyskała ogromną popularność i towarzyszyła patriotom w boju aż do 1870, kiedy to proces zjednoczenia zakończyło zdobycie Rzymu. Także wojna w Libii (1911–1912)

wego hymnu Republiki Włoskiej. Autor zmarł młodo, ranny w walkach o Rzym. Po jego śmierci Mazzini, w odezwie do włoskiej młodzieży, określał go mianem „świętej pamięci, nauki i obietnicy na przyszłość”²⁶. A Garibaldi pisał: „Italia [...], którą noszę w sercu, znalazła swego barda [...]. Ci, którzy urodzili się pod włoskim niebem, nie potrzebują obcych, by wybić się na niepodległość, lecz jedności, hymnu, który ich połączy, który przemówi do włoskiej duszy”²⁷.

Jedyny przekład pieśni, znanej także jako *Fratelli d'Italia*, ukazał się u nas w 1919 za sprawą Julii Dickstein²⁸. Warto podkreślić, że w finale hymnu pojawił się polski motyw („Austryjacki orzeł czarne pióra roni/ Spijał krew Italji, pod bokiem kozaka/ Krwią pał się Polaka, dziś pierś żre jad rdzy”)²⁹. Obecność Polaków na terenie Włoch i w środowiskach emigracji, i świadomość, jak bardzo ich aspiracje narodowe współbrzmiały z aspiracjami włoskimi, w naturalny sposób przyzwyczaiły włoskich patriotów do włączania Polski do swej patriotycznej

i pierwsza wojna światowa stały się okazjami do przypomnienia utworu. Mameli pisał również wiersze o tematyce miłosnej. W tomie *Liriche* (vol. LXXXV, serie IV, Istituto Editoriale Italiano, Milano, b.r.), obok takich utworów jak *Fratelli*, *Viva l'Italia* czy *All'Armi*, znajdujemy tytuły: *L'amore*, *La notte*, *Romanza araba* czy *La vergine e l'amante*.

²⁶ „Memoria sacra, insegnamento e promessa dell'avvenire”, *Ai giovani* (Genova 1850, Tipografia Dagnino), [w:] *Il canto degli Italiani di Goffredo Mameli e Michele Novaro*, red. D. Alaleona, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1924, s. 15.

²⁷ “Italia mia! (...) Ebbene quella Italia del mio cuore aveva trovato il suo bardo, Mameli [...]. I nati sotto il cielo d'Italia non abbisognano dell'estraneo per redimersi, ma d'unione, e d'un inno che li colleghi, che parli all'anima dell'Italiano, coll'eloquenza del fulmine, la potente parola del riscatto!”, *Mameli nella parola di Garibaldi* (1854), [w:] *Il canto degli Italiani di Goffredo Mameli e Michele Novaro*, *ibidem*, s. 17.

²⁸ *Włosi! Bracia moi!*, „Gazeta Polska” 1919, nr 29; „Kurier Polski” 1919, nr 296, „Na duszy mej palecie”, Warszawa 1919; *Panteon*, *op.cit.*; „Myśl Narodowa” 1922, nr 45.

²⁹ “Già l'aquila d'Austria/ [...] Il sangue d'Italia/ e il sangue polacco/ beve col Cosacco, ma il cor le bruciò”. Podobnie zresztą w *Mazurku Dąbrowskiego* zabrzmiały słowa „Marsz, marsz Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski”. Polski legion, utworzony w 1797 roku za zgodą Napoleona pod dowództwem gen. Henryka Dąbrowskiego, został przeznaczony do obrony Lombardii. I to tam Józef Wybicki ułożył pieśń *Jeszcze Polska nie umarła, póki my żyjemy*, zwaną także *Pieśnią legionów polskich we Włoszech*. Por. S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795–1918*, PWN, Warszawa 1983, s. 27.

refleksji i uważnego obserwowania rozwoju wypadków politycznych w naszym kraju. Czasem znajdowało to odzwierciedlenie w twórczości literackiej, a najbardziej reprezentatywnym tego dowodem jest ukazanie się zbioru pieśni *Cracovia*, wydanych w wyniku wydarzeń krakowskich z 1846 roku. Autorzy utworów: Gabriele Rossetti, Giuseppe Ricciardi, Carlo Pepoli i Ianer Nardini, oddali do druku sześć wierszy³⁰ powstałych głównie po upadku Rzeczypospolitej Krakowskiej. *Italia e Polonia* Ricciardiiego oraz fragment *All'Austria* Rossettiego przełożył warszawski poeta, bajkopisarz i nowelista myśliwski Julian Ejsmond (1892–1930). Z zamiłowaniem tłumaczył on łacińskie wiersze Jana Kochanowskiego i Macieja K. Sarbiewskiego, Owidiusza, Petroniusza, a z włoskiego – prozę Gabriele D'Annunzia. Zainteresowanie włoską poezją Risorgimento było w jego karierze okazjonalne, związane z okresowymi preferencjami rynku³¹, jednak są to przekłady udane. Zamykający tomik wiersz *Cracovia* pojawił się natomiast w zbiorze Asanki-Japołła.

W 1885 roku krakowski „Tygodnik Powszechny” wydrukował przekład utworu Luigiego Mercantiniiego (1821–1872) *La spigolatrice di Sapri*. Mercantini nie doczekał się obszernej literatury krytycznej, jego pieśni odegrały jednak ważną rolę w czasie Risorgimento³². On sam uczestniczył aktywnie w walkach w Ankonie. Gdy zajęli ją Austria-

³⁰ Tom *Cracovia. Carmi* (S. Bonamici, Lausanne 1847) zawierał poezje: *All'Austria* i *L'ombra di Sobieski* Rossettiego, *Per la distruzione della Repubblica di Cracovia* Nardiniego, *Italia e Polonia* oraz *A Pio IX* Ricciardiiego i *Cracovia* opatrzoną inicjałami N.N. (prawdop. *nomen nescio*).

³¹ Przekłady te opublikowano w: *Polska w pieśniach cudzoziemskich*, red. J. Ejsmond, Warszawa 1915, *Panteon*, *op.cit.*, a także: *All'Austria* w „Kurierze Poznańskim” 1922, nr 187, *Italia e Polonia* w antologii *Polska w poezji narodów świata*, Warszawa 1959.

³² „Con Mercantini si chiuse, può dirsi, la poesia patriottica popolare. Dopo di lui, né il Carducci, con la *Croce di Savoia*, né il Marradi con le *Rapsodie Garibaldine*, né tanto meno D'Annunzio con le molte poesie patriottiche di *Elettra*, con tutte le canzoni delle gesta d'oltremare, né il Pascoli con l'inno secolare a Mazzini, e con colte sue *Odi ed Inni* [...] assunsero a vera popolarità. Onore a lui che seppe unire grazia ed eleganza, semplicità e finezza, chiarezza e popolarità, e ci diede un inno che non è morto e non morrà”, S. Zanotti, *Luigi Mercantini nella letteratura del suo tempo*, [w:] *Atti del convegno studi mercantiniani e cerimonie ufficiali*, Linograf, San Benedetto del Tronto 1975, s. 37.

cy, musiał opuścić kraj. Powrócił w 1852 roku i osiadł w Turynie, gdzie został wykładowcą literatury i rozpoczął działalność dziennikarską. W 1858 roku poznał Garibaldiego i to za jego namową napisał utwór *Si scopron le tombe, si levano i morti*, który przeszedł do historii jako *Inno di Garibaldi*. Muzykę do niego skomponował Alessio Olivieri i bardzo szybko stał się on popularną pieśnią patriotyczną. Po raz pierwszy wykonano go w Genui 31 grudnia 1858 roku w obecności Garibaldiego, a jego późnego polskiego przekładu dokonał Władysław Zaborowski³³.

Wiersz *La spigolatrice di Sapri* powstał rok wcześniej. Tytułowa Sapri jest małą miejscowością położoną niedaleko Salerno w Kampanii, a przed powstaniem Państwa Włoskiego należała do Królestwa Obojga Sycylii. Przeszła do historii jako miejsce tragicznej w skutkach wyprawy poprowadzonej przez Carla Pisacane³⁴, której celem było porwanie mieszkańców tych ziem do walki przeciwko Burbonom. Zamiar nie powiódł się, gdyż śmiałków zaatakowali okoliczni chłopci, uprzedzeni przez austriackie władze o przybyciu niebezpiecznych zbiegów. Niedobitki wyprawy skazano na dożywotnie więzienie, sam Pisacane popełnił samobójstwo. Dzisiaj wydarzenia te upamiętniają pomniki, a mieszkańcy Sapri co roku organizują inscenizację owych wydarzeń.

W utworze Mercantiniego bitwa zostaje opowiedziana przez tytułową zbieraczkę kłosów, naocznego świadka starć. Kobieta popiera wolnościowe idee, jednak nie ma wpływu na bieg wydarzeń. Pozostaje jej więc przyglądać się bezradnie klęsce patriotów. Utwór trafił do serc, a wers „Eran trecento, eran giovani e forti, e sono morti” był jednym z najczęściej cytowanych wersów poezji patriotycznej. Z czasem tekst ten pojawił się w szkolnych podręcznikach i antologiach, a w roku 1952 zainspirował Gian Paolo Callegarię do nakręcenia filmu *Eran trecento*.

³³ Utwór, jako *Pieśń o Garibaldi*, opublikowano w *Panteonie*, *op.cit.*

³⁴ Carlo Pisacane (1818–1857) był rewolucjonistą i patriotą zaangażowanym w obronę Republiki Rzymskiej. Przebywał w legii cudzoziemskiej w Maroku i te doświadczenia (np. walki partyzanckiej przeciwko regularnej armii) starał się przyszczerpić na włoski grunt obok bliskich mu idei anarchizmu. W wyprawie do Sapri, obok Pisacane i jego dwudziestu czterech towarzyszy, uczestniczyło ponad trzystu przestępców odbitych dwa dni wcześniej z więzienia na wyspie Ponza.

Pierwszego przekładu utworu na język polski dokonał Antoni Stanisławski, który przetłumaczył również obszerne fragmenty *Boskiej Komedii*³⁵. Stanisławski (1817–1883) był wykładowcą i profesorem prawa, poetą i tłumaczem związanym z Ukrainą. Należał do konspiracyjnego koła studentów utworzonego pod koniec 1835 roku. Aresztowany z innymi polskimi studentami, był więziony w cytadeli kijowskiej. Prace nad przekładem Dantego rozpoczął w maju 1857, jako rodzaj odskoczni od profesorskich obowiązków. Jednak owoc jego wysiłków skrytykowano za brak wdzięku, harmonii i „dykcji”. Poprzestał więc na wygłaszaniu wykładów i publikacji przyczynków historyczno-literackich na łamach prasy. Jego przekład utworu Mercantiniiego ogłoszono już pośmiertnie, w roku 1885 na łamach krakowskiego „Tygodnika Powszechnego”.

Druga wersja utworu, z roku 1919, to dzieło Józefa Wittlina³⁶. Młode Państwo Polskie z wrażliwością odnosiło się do literatury patriotycznej i tym zapewne należy tłumaczyć wybór Wittlina (1896–1976), poety i prozaika ukształtowanego w atmosferze kulturalnej Wiednia, gdzie studiował filozofię. Podróżując po Europie w poszukiwaniu inspiracji do swych książek, w latach 1925–1926 dotarł on do Włoch, gdzie zbierał materiały do książki o św. Franciszku. Ze względu na osobiste związki z kulturą niemieckojęzyczną najchętniej tłumaczył prozę Josepha Rotha, Hermanna Hessego i poezje Rainera M. Rilkego, ale sięgał również do twórczości poetów hiszpańskich, angielskich i włoskiego hermetryka Salvatore Quasimoda. Zawdzięczamy mu także przekłady *Don Kichota* Miguela Cervantesa, dziejów Gilgamesza, *Odysei* czy *Przygód Pinokia* Carla Collodiego.

Jak już zauważyliśmy, wspominając o Aleardim czy Pellico, w XIX wieku pojawiły się także przekłady, które pozwoliły dostrzec inne oblicza włoskiego romantyzmu, przybliżając utwory o lżejszej tematyce, także tych poetów, którzy byli zaangażowani w ruch wolnościowy. W tej grupie znaleźli się również Luigi Carrer, Giulio Carcano, France-

³⁵ D. Alighieri, *Boska Komedia*, tł. A. Stanisławski, Księgarnia J.K. Żupańskiego, Poznań 1870.

³⁶ *Zbieraczka kłosów z Sapri*, „Placówka” 1919, nr 16. Pismo wychodziło we Lwowie w latach 1919–1920.

sco Dall'Ongaro, Tommaso Grossi, Arnaldo Fusinato, Antonio Ghislanzoni, Giovanni Prati i Niccolò Tommaseo³⁷.

Satyryczne oblicze Włoch okresu Risorgimenta ukazał w swoich wierszach Giuseppe Giusti (1809–1850). Utwory te cieszyły się ogromną popularnością. Zwany tokańskim Arystofanese Giusti znalazł uznanie u samego Manzoni, a i w Polsce doczekał się dość przyzwoitej recepcji. Udało się odnaleźć dziewiętnaście przekładów szesnastu tytułów. Ich autorami byli m.in. Tomasz Zawadyński, Władysław Nawrocki, Antoni Lange, Waleria Marrené-Morzkowska, Aleksander Kraushar³⁸ i Stefan Dembiński. Najwcześniejszy ukazał się w 1860 w „Bibliotece Warszawskiej”, najpóźniejsze to przedruki w *Panteonie Literatury Wszechświatowej* wierszy umieszczonych początkowo na łamach prasy. Znalazły się wśród nich najbardziej znane utwory, takie jak *Sant'Ambrogio*, *Il deputato* czy *Il Brindisi di Girella*.

Szczególnie znanym popularyzatorem poezji i sylwetki Giustiego był Tomasz Zawadyński (1838–1914). Studiował on prawo na uniwersytecie kijowskim, uczestniczył w powstaniu styczniowym, a po jego upadku udał się na emigrację, z której powrócił dopiero w 1871. Współpracował odtąd z prasą warszawską; napisał wiele rozpraw o sztuce, artykułów politycznych i studium literackie *Dwaj poeci włoscy w XIX wieku: Giusti i Leopardi* (1872), będące italianistyczną ciekawostką na polskim rynku wydawniczym. Między innymi na potrzeby tego szkicu przetłumaczył drobne fragmenty wierszy Giustiego, były to jednak przekłady filologiczne.

Na uwagę zasługuje też nazwisko Marrené-Morzkowskiej (1832–1903), powieściopisarki, publicystki i orędowniczki równouprawnienia kobiet. Ona także zasłużyła się jako popularyzatorka włoskiej literatury. Jej najciekawsze szkice na ten temat ukazały się w „Bibliotece Warszawskiej” (1860), „Tygodniku Ilustrowanym” (1883) i „Prawdzie”

³⁷ Por. *Od Dantego do Dario Fo*, *op.cit.*

³⁸ Aleksander Kraushar (1843–1931) był adwokatem, historykiem, publicystą, poetą i działaczem kulturalno-oświatowym. Po wybuchu powstania styczniowego działał w konspiracji. Jest autorem wielu prac nt. historii Polski i Warszawy.

(1888). Ma w dorobku polskie wersje wierszy Dall'Ongara, Foscola, Leopardiego, a oprócz tego dramatów i prozy Niccoliniego i Vergi.

Wspomnijmy także o Władysławie Nawrockim (1870–1931), poecie bliskim duchem Giustiemu (w latach 1912–1918 był redaktorem satyrycznego tygodnika „Sowizdrzał”) i wszechstronnym tłumaczu (Heine, Goethe, Poe, Szekspir, Carducci, Leopardi, Lermontow, de Musset). W życiu Nawrockiego znajdujemy włoski epizod: aresztowany i osadzony m.in. w cytadeli warszawskiej, po zwolnieniu wyjechał do Włoch i osiadł we Florencji, a jego działalność w tym mieście z pewnością zasługuje na osobne studium literackie.

W panteonie włoskiej poezji patriotycznej ważne miejsce zajmują także utwory o tak samo brzmiącym tytule *All'Italia* Leopardiego i Foscola. Największy włoski poeta okresu romantyzmu Giacomo Leopardi (1798–1837) doczekał się znaczącej recepcji w Polsce, a początek jej dała w 1860 roku wspomniana już Marrené-Morzkowska. Pieśń *All'Italia* wzbudziła zainteresowanie kilku tłumaczy. Najwcześniej jej wersje podali do druku znany nam już Zawadyński (1873) i Eliza Rulikowska³⁹ (1876), po nich Marian Gawalewicz⁴⁰ (1881) i zasłużony romanista, tłumacz i badacz literatury Edward Porębowicz (1862–1937), we własnym *Wyborze pism wierszem i prozą* tego poety (1887). Wiek XX przyniósł kolejne próby: Dembińskiego, Dickstein-Wieleżyńskiej, Wincentego Stroki i – współczesną – Grzegorza Franczaka. Obecność przekładów w prasie, wydaniach książkowych i historiach literatury dała polskiemu odbiorcy wiele możliwości zapoznania się z utworem⁴¹.

Inaczej przedstawiają się losy wiersza Foscola (1778–1827), spolszczonego dopiero w 1925 przez Asankę-Japołła. Ogłoszono jednak drukiem inne utwory tego autora, w których wyraźnie dostrzegamy ich polityczne tło. I tak sonety *A Zante* oraz *In morte del fratello Giovanni*, w których autor akcentuje temat emigracji politycznej i jej duchowych

³⁹ Elżbieta (Eliza), z d. Rulikowska (1837–1904), dramatopisarka i poetka.

⁴⁰ Marian Gawalewicz (1852–1910) był literatem, publicystą i przedsiębiorcą teatralnym w Warszawie, Lwowie i Łodzi.

⁴¹ Por. *Od Dantego do Fo*, op.cit., s. 228–233.

konsekwencji, pojawiły się na łamach „Kłosów” w 1872 roku⁴², a obrazu jego twórczości dopełniły polskie wersje powieści *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*⁴³.

Dokonując przeglądu śladów Risorgimenta w poezji, wspomnijmy także o Vincenzu Montim (1754–1828). Co prawda nie jest on postacią kojarzącą się z bezinteresownym patriotyzmem, tym niemniej jego *Bassvilliana*, pomimo śmiałych surrealnych wizji, jest także ciekawym polityczno-obyczajowym obrazem ówczesnych nastrojów społecznych. Utwór, oparty na faktach, opisuje przybycie do Rzymu wysłannika francuskiego rządu rewolucyjnego Hugona Bassville’a i śmierćadaną mu w 1793 roku przez niechętny rewolucyjnym zmianom tłum. Takie nastawienie ludu nie zmieniał się przez całe dziesięciolecia i padali jego ofiarą także patrioci (jak w cytowanych powyżej wypadkach w Sapri). *Bassvillianę* odnajdujemy w archiwum Dembińskiego, a jej duże fragmenty w *Panteonie* w wersji Jana Lisickiego.

Poezja patriotyczna znalazła rację bytu również po zjednoczeniu. Najważniejszym orędownikiem zdrowych moralnie Włoch był Giosuè Carducci, ale tematyka moralna i społeczno-polityczna pojawiała się także w twórczości Giovanniego Pascolego czy Giacomina Zaneli (1820–1888), który z uwagą śledził wydarzenia roku 1848, lecz po utracie katedry⁴⁴, z obawy przed dalszymi represjami, zniszczył swoje patriotyczne utwory i na pewien czas zaprzestał ich pisania. Powrócił do niego w okresie pojednoczeniowym, obserwując z rozczarowaniem i troską trudne narodziny nowego państwa. Jego poezje oceniono surowo, podkreślając, że brak w nich wewnętrznego żaru. Wśród najczęściej wymienianych dziś tytułów pozostały: *A Camillo Cavour* (1867), *La battaglia di Monte Berico* i *La guerra nel settembre 1870*, którą zain-

⁴² *Jeżeli się skończą dni tulące*, „Kłosy” 1872, t. 15, nr 376, s. 171, *Do Zante*, nr 381, s. 255, w przekładzie Seweryny Duchinińskiej (1816–1905), poetki, tłumaczki, publicystki i działaczki kulturalnej i patriotycznej (organizowała pomoc dla rodzin powstańców styczniowych). Zmuszona do emigracji, zmarła na uchodźstwie.

⁴³ Pierwsza wersja A. Grąbczewskiego, *Listy Ortisa* (fragm.), K. Łukaszewicz, Lwów 1885, następnie przedrukowana w części w *Panteonie*, *op.cit.*; w całości *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, tł. B. Sieroszevska, PIW, Warszawa 1979.

⁴⁴ Do roku 1853 Zanela był zatrudniony w seminarium w Vicenzy.

interesował się Dembiński, obok innych wierszy tego poety. Jak wiemy, Dembiński nigdy nie opublikował swych prac, dlatego jedynymi śladami obecności Zanelli w Polsce pozostały przekłady: *Ero ciliegio ciliegio, cento e cento volte* Lisickiego i *Degno d'imperi non sarà chi nato* Edwarda Grabowskiego⁴⁵.

Nawiązaniem Pascolego do czasów Risorgimenta jest poemat *Mazzini*, którego fragment ogłosiła po polsku Kazimiera Firlej-Bieleńska⁴⁶. Dużo bogatszy jest zestaw przekładów wierszy Carducciego (1835–1907). Pojednoczeniowe rozczarowanie ujawnił on już we wczesnej twórczości, w tomie *Levia Gravia*. Również następny tom *Giambi ed epodi* stał się okazją, by głosić pochwałę wolnościowych ideałów i krytykować upadek moralny społeczeństwa. Stan rzeczy kazał Carducciemu szukać przykładów zdrowych postaw obywatelskich w przeszłości, zarówno odległej w czasie historii włoskich komun, jak i bliższej, reprezentowanej przez rewolucję francuską, np. w *Rime nuove* i *Ça ira*.

Trzy utwory z *Levia Gravia* zagościły na polskich łamach⁴⁷. *Giambi ed epodi* reprezentuje osiem przekładów, publikowanych, często kilkakrotnie, od 1888 do 1921 roku zarówno w prasie, jak i w pozycjach książkowych. Wśród nich: *Alla morte di Giuseppe Mazzini* i *Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana*, opiewający przegraną walkę, do której doszło w roku 1867 w okolicach lacjańskiej Mentany pomiędzy ochotnikami Garibaldiego i wojskami francuskimi broniącymi papieża. Z dwunastu sonetów należących do *Ça ira* opublikowano trzy w 1914 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” w tłumaczeniu Wincentego Rzymowskiego (1883–1950). Przed II wojną światową był on znanym

⁴⁵ *Marzenia drzew, Panteon, op.cit.* i *Nie ten mieć władzę godzien*, „Ateneum” 1880, t. 3, s. 104. Grabowski (1849–1912), historyk literatury i autor *Dziejów Literatury Powszechnej* (1883), tylko okazjonalnie mierzył się z przekładami: obok utworu Zanelli, wziął jeszcze na warsztat wiersze Carducciego, Foscola i Stecchettiego.

⁴⁶ Utwór Pascolego jest częścią *Poemi del Risorgimento*. Przełożony fragment nosi tytuł *Kategoryczny imperatyw* i opublikowano go w: „Maski” 1918, z. 24, s. 467; „Siew” 1930, nr 2, s. 2.

⁴⁷ *Carnevale*, tł. J. Dickstein, *Karnawał*, „Nowa Kwadryga” 1937, nr 3; *Nei primi giorni del 1861*, [–], frag. „Kurier Warszawski” 1912, nr 312; „Gazeta Polska” 1919, nr 385; *Roma o morte*, tł. J. Dickstein, *Roma lub śmierć*, „Na duszy mej palecie”, Warszawa 1919, „Świat” 1919, nr 38.

publicystą, redaktorem naczelnym „Kuriera Porannego” i tygodnika „Epoka”, a także członkiem Polskiej Akademii Literatury, którą musiał opuścić w atmosferze skandalu, posądzony o plagiat. W 1944 roku znalazł się w Moskwie, gdzie współpracował ze Związkiem Patriotów Polskich. Zaraz po wojnie został ministrem kultury i sztuki i rozpoczął karierę polityczną, która trwała do końca jego życia. Nim jednak zaangażował się w politykę, w 1920 roku przełożył kilka wierszy Paola Buzziego i Alda Palazzeschi⁴⁸, ale zasłużył się głównie jako tłumacz włoskiej prozy: Niccola Machiavellego, Massima Bontempellego, Giovanniego Papiniego i Ardenga Sofficiego.

Także późniejsze wiersze Carducciego, zebrane w tomie *Odi barbare*, nie stronią od tematyki historycznej. Zostały one przełożone niemal w całości (pięćdziesiąt trzy utwory) w 1922 roku przez Julię Dickstein-Wieleżyńską (1881–1943), doktor nauk humanistycznych, poetkę, autorkę szkiców literackich, tłumaczkę-poliglotkę o wielkich zasługach dla popularyzacji poezji włoskiej w Polsce i polskiej we Włoszech, założycielkę Towarzystwa Polsko-Włoskiego i działaczkę społeczną (zaangażowaną np. w opiekę nad więźniami politycznymi i działalność ruchu kobiecego)⁴⁹. Z *Odami* mierzyli się i inni tłumacze (Józef Birkenmajer⁵⁰, J. Dyżewska, Dembiński, Porębowicz), a wiersz *Nell'annuale della fondazione di Roma* doczekał się aż trzech wersji.

Carducci, w pełni świadom degeneracji ideałów doby romantyzmu, postanowił pomimo wszystko zbudować wielki narodowy mit, którego Risorgimento stało się ważną częścią. Przekłady jego wierszy spełniły rolę uroczystego akordu, który zamknął definitywnie polską recepcję włoskiej poezji patriotycznej tego okresu.

⁴⁸ Dla „Nowego Przeglądu Literatury i Sztuki” 1920, nr 1.

⁴⁹ Za udostępnienie tych danych dziękuję pani Marioli Wilczak przygotowującej do druku książkę pt. *Julia Dickstein-Wieleżyńska. Monografia życia i twórczości*.

⁵⁰ Józef Birkenmajer (1897–1939), historyk literatury i wykładowca UJ, autor książek dla dzieci, tłumacz, żołnierz. Podróżował do Włoch i do USA, gdzie przed wybuchem II wojny światowej wykładał literaturę polską. Zginął w obronie stolicy w czasie działań wojennych.

WNIOSKI

Na podstawie przeprowadzonych badań możemy stwierdzić, że w ciągu niemal wieku (od początków Risorgimenta do lat dwudziestych XX wieku) w dorobku polskiego piśmiennictwa pojawiło się wiele ważnych nazwisk i utworów związanych z tematyką wolnościową, co nie pozwala jednak mówić o znaczącej społecznej recepcji tych tekstów. Jako że przywoływały one na ogół konkretne wydarzenia i bitwy, dotyczyły tematu politycznej emigracji i więzienia, opiewały bohaterów i atakowały mocarstwa, które podporządkowały sobie również Polskę, z powodów politycznych tylko w małej części mogły przedostać się one do czytelniczego obiegu, i to zarówno w czasie walk o wolne Włochy, jak i przez następne dziesięciolecia po ich zakończeniu. Nie bez znaczenia dla polskiego zainteresowania literaturą inspirowaną Risorgimentem była też wewnętrzna dynamika włoskiego ruchu niepodległościowego oraz fakt, że zakończył się on zwycięstwem na długo przed uzyskaniem niepodległości przez Polskę. Dopiero wówczas jego echa ponownie zabrzmiały w przekładach zarówno dawnych pieśni walki, jak i utworów współczesnych poetów zjednoczonej Italii. Jednak zapotrzebowanie społeczne na tego typu utwory było krótkotrwałe: zmieniały się problemy i oczekiwania estetyczne.

Popularyzatorzy tej poezji sami często parali się literaturą i przekładem, dziennikarstwem i publicystyką, byli wykładowcami uniwersyteckimi lub wydawcami. Zwłaszcza wśród pierwszych pokoleń znalazło się wielu patriotów, walczących, więzionych, zmuszonych do emigracji. Nie brakowało działaczy społecznych i kulturalnych. Niektórzy poświęcili się krzewieniu włoskiej kultury w dużo szerszym wymiarze. Dwudziestowieczni tłumacze częściej sięgali do tej poezji w wyniku koniunktury wydawniczej, ale byli i tacy, którzy – jak ich poprzednicy – utrwaliли na długie lata swoje związki z włoską literaturą; podróżowali do Włoch, a niektórzy z nich na pewien czas tam zamieszkali.

Poezja Risorgimenta rzadko trafiała do odbiorców dzięki prasie, co jednak tym bardziej każe docenić stosunkowo nieliczne podjęte przez nią inicjatywy. Istotne jednak są przede wszystkim publikacje książkowe, zarówno sprzed wyzwolenia, jak i po nim. Tu najważniejszymi

osiągnięciami popularyzatorskimi wydają się tomy: przekładów *Mową włoskich poetów* Asanki-Japoła i *Ód barbarzyńskich* Dickstein-Wieleżyńskiej oraz *Panteon Literatury Wszechświatowej*, najpełniejsze kompendium włoskiej poezji, w tym poezji walki.

POETRY AND SONGS OF THE ITALIAN RISORGIMENTO IN POLISH TRANSLATION

Summary

The article aims to present the reception of Italian poetry in the Polish press and the anthologies from the 1830. to the 1920. It focuses on the subject and local importance of the compositions, the chronology and the fortune of their Polish diffusion, as well as highlights the figures of the translators within the wider context of their creative work, patriotic background and their links to Italian culture.

Olga Płaszczewska
Uniwersytet Jagielloński

O RECEPCJI PRZEKŁADOWEJ *SERCA DE AMICISA* W POLSCE

Edmondo De Amicis, pisarz i działacz polityczny, autor rozchwytywanych w swoim czasie reportaży z podróży, opowiadań, powieści, poezji a nawet szkiców językoznawczych¹, wśród współczesnych odbiorców polskich znany jest właściwie jako autor jednego tylko dzieła – powieści *Serce* (*Cuore*)². Ten ważny literacki owoc epoki zjednoczenia Włoch nie stanowi dzisiaj przedmiotu zachwytu krytyków, piętnujących sentymentalizm powieści, napuszoną retorykę, uproszczone charakterystyki psychologiczne bohaterów³. Należy jednak do najczęściej na świecie wznawianych dzieł literatury włoskiej, popularnością, jeśli chodzi o liczbę przekładów, konkurując z *Pinocchiem* Carla Collodiego. W Polsce przekładano *Serce* co najmniej sześciokrotnie – tłumaczyli

¹ Por. U. Bosco, *De Amicis, Edmondo*, [w:] *Enciclopedia Italiana. Scienze, Lettere ed Arti*, t. XII, Istituto Giovanni Treccani, Roma 1931, s. 432. Listę dzieł De Amicisa w przekładach polskich podaje Walerian Preisner, por. W. Preisner, *Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800–1939 w świetle bibliografii*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1949, s. 217–218.

² Por. M. Satora, *Włoskie wędrówki i tematy Marii Konopnickiej*, „Poezja i Dziecko” 2003, nr 4, s. 67.

³ Na co zwracano uwagę również dawniej: „Uczuciowość i u tego pisarza staje się nierzadko czułościowością, nazbyt drobiazgowo opisy rzeczy powszednich częstokroć nużą, idealizowanie charakterów dodatnich przybiera nieraz formę wprost nadludzką”, odnotował w 1905 roku polecający książki pod choinkę korespondent „Kuriera Litewskiego”, zob. W.G. [Wł. Jabłonowski], *Książki gwiazdkowe*, „Kurier Litewski” 1905, nr 95, s. 4.

ten utwór Helena z Russockich Wilczyńska (1887), Maria z Siemiradzkich Obrąpalska (1890), Józef Nestorowicz (1899)⁴, Maria Konopnicka (1906), Leon Sternklar (1937), J. Drzewiecka (1938)⁵ i Witold Zechenter (1946). We wszystkich przypadkach są to tłumaczenia z oryginału, nie zaś zapośredniczone z innych języków. W okresie dwudziestolecia międzywojennego ukazała się również wersja tej powieści w jidysz: tłumaczenie Szlojme Szajnberga (Solomona Levadiego) z 1923 roku miało wówczas kilka reedycji. Do dzisiaj wydawany jest polski przekład Marii Konopnickiej, jego ostatnie wznowienie ukazało się w 2008 roku⁶. We Włoszech dowodem nieustającej mimo upływu czasu popularności *Serca* są adaptacje filmowe powieści, poczynając od realizacji kinowej w reżyserii Duilia Colettiego w 1947 roku, a na wersji telewizyjnej zaprezentowanej w 2001 roku w Canale 5⁷ skończywszy.

Serce. Pamiętnik chłopca, nad którym De Amicis pracował od 1878 do 1886 roku, to rodzaj powieści z tezą (*roman à thèse*)⁸. Jej przewodnią myślą jest wychowanie prawego obywatela Włoch zjednoczonych – nie bez powodu dziecięcy bohaterowie tego utworu to nie tylko turyńscy, ale również mieszkańcy Południa, jak heroicznie poświęcający życie za towarzyszkę podróży mały Sycylińczyk z jednego z „opowiadań miesięcznych”⁹. Szkoła, którą ukazuje De Amicis, to miejsce spotka-

⁴ Do tej odnotowanej w bibliografii Preisnera pozycji (J. Nestorowicz, *Dziennik ucznia. Cuore, książka dla młodzieży*, Łódź – Warszawa 1899, por. W. Preisner, *op.cit.*, s. 217) nie udało mi się dotrzeć ani uzyskać więcej informacji na temat tłumacza, w *Małym słowniku pisarzy włoskich* wymienianego przez Zdanę Matuszewicz jako J. Nesterowicz, por. Z. Matuszewicz, *De Amicis, Edmondo*, [w:] *Mały słownik pisarzy włoskich*, red. M. Brahmer i inni, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 67.

⁵ Nie udało się ustalić tożsamości tłumaczki.

⁶ Zob. E. de Amicis, *Serce*, przeł. M. Konopnicka, adaptacja językowa: I. Koźmińska, E. Olszewska, kolekcja „Cała Polska czyta dzieciom”, t. 16, Warszawa 2008.

⁷ Por. S. Jossa, *L'Italia letteraria* (2006), il Mulino, Bologna 2011 (e-book), s. 98–99.

⁸ Por. T. Cieślukowska, *Powieść tendencyjna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 596–598.

⁹ Por. E. De Amicis, *Cuore. Libro per i ragazzi*, Garzanti, Milano 1940, s. 277–285, dalej jako EDA.

nia uczniów należących nie tylko do różnych warstw społecznych, ale również pochodzących z różnych regionów Włoch. Zgodnie z dydaktycznymi założeniami utworu, często ci z terytoriów tradycyjnie lekceważonych, mniej rozwiniętych pod względem ekonomicznym, obdarzeni są istotnymi przymiotami ducha, jak poczucie honoru, odwaga, wytrwałość w dążeniu do celu, a więc cechami, które prezentowane są jako wrodzone składniki charakteru Włocha – obywatela Italii rozumianej jako spójna struktura państwowa. Zainteresowanie problemami społeczno-politycznymi, charakterystyczne dla socjalistycznej formacji ideowej De Amicisa¹⁰, nie jest zjawiskiem jednostkowym w literaturze włoskiej przełomu XIX i XX wieku. Jak zwraca uwagę Stefano Jossa, *Serce* wpisuje się w krąg lektur, które miały wówczas trafić do przeciętnego czytelnika, przedstawiciela wyrastających z tradycji *Risorgimenta* „nowych Włoch”, by kształtować go na świadomego uczestnika życia narodowego, dumnego ze swojego państwa, patriotę – a jednocześnie przyzwoitego człowieka. Zdaniem Jossy taką rolę odgrywają wobec odbiorcy „z ludu” również *Pinocchio* Collodiego i powieści awanturnicze Emilia Salgariego¹¹.

Przedstawiona przez De Amicisa historia ujęta została w ramy „dzienniczka chłopca”, a więc odbiorcy zaproponowany zostaje tekst, który sprawia wrażenie autentycznego dokumentu. Iluzję autentyczności mają wzmocnić – w rzeczywistości, ze względu na nieukrywany dydaktyzm, nieco ją zaburzają – włączane od czasu do czasu listy, jakie bohater otrzymuje od rodziców i siostry. Są to zazwyczaj surowe, lecz pełne miłości upomnienia i wskazówki na przyszłość. Do wywołania złudzenia realności wypowiedzi przyczynia się przede wszystkim wartki, pozbawiony sztuczności, chociaż nie wolny od sentymentalizmu język powieści. Badacze wskazują *Serce* jako przykład jednego z pierwszych użyć „standardowej” mowy klasy średniej w literaturze

¹⁰ Formalnie członkiem partii socjalistycznej De Amicis zostaje dopiero w 1891 roku, a więc już po ukazaniu się *Serca* drukiem. Por. AA.VV., *Edmondo De Amicis*, [w:] *Letteratura italiana. Storia, critica e opere integrali* (CD), t. 5: *L'Ottocento*, red. M. Barina, V. Eletti, B. Mirabile, Gruppo D'Anna-Thèsis, Firenze 1999.

¹¹ Por. S. Jossa, *op.cit.*, s. 98–99.

włoskiej¹². Stylizacja na dziennik – przejrany i komentowany przez jego autora po kilku latach – umożliwia posłużenie się maską „narratora naiwnego”, który postrzega świat przez pryzmat emocji (nie bez powodu *Serce* – jako siedlisko uczuć – staje się tytułem utworu i sugerowanym narzędziem poznania rzeczywistości), a dobro i zło traktuje jako wartości bezwzględne, właściwie pozbawione odcieni, niepodlegające dyskusji. „Opowiadania miesięczne”, czyli z pietyzmem przez narratora przytaczane lektury ucznia III klasy szkoły podstawowej, odgrywają w *Sercu* podwójną rolę. Po pierwsze, ukazują świat wartości, które poruszają wyobraźnię powieściowego czytelnika i przemawiają do jego wrażliwości, ale są również narzędziem oddziaływania na odbiorcę „pozatekstowego”, kreśląc – w myśl założeń powieści – godny naśladowania model etyczny, oparty na solidarności, miłości bliźniego, odwadze i przywiązaniu do ojczyzny. Ponadto stanowią wzorzec stylistyczny, za którym (nieświadomie) podąża dziecięcy narrator *Serca*, a który – jeśli spojrzeć nań z perspektywy historyczno-literackiej – odzwierciedla manierę pisarską charakterystyczną dla piśmiennictwa parenetycznego epoki. Niebezpośrednio, „opowiadania miesięczne” – podobnie jak epizody rozgrywające się podczas lekcji – świadczą o obowiązującej w szkołach włoskich końca XIX wieku metodyce nauczania i wychowania. Lekturze książki obfitującej w dobre przykłady przypisuje się tutaj niebagatelną rolę.

Świat dorosłych w powieści *De Amicisa* to świat ludzi dobrych i skłonnych do poświęceń, chociaż nękanych przeciwnościami losu i zmagających się z trudami życia, nędzą i chorobami, które jednakowo dotyczą nauczycieli Enrika, rodziców jego kolegów, jak i osoby pojawiające się w „opowiadaniach miesięcznych”. Ich obecność – również jako przedstawiciele instytucji państwowych (króla, burmistrza, dyrektora szkoły) – jest rękojmią zwycięstwa sprawiedliwości i daje poczucie bezpieczeństwa. Uczniów turyńskiej szkoły natomiast podzielić można zgodnie z typologią społeczną („bogaty” to Nobis, „chorzy” – Precossi, Crossi, Nelli) lub moralną („dobry” to Garrone, „dzielny i dobry” – De-rossi, wcieleniem zła jest brutalny i znęcający się nad słabszymi Franti).

¹² Por. AA.VV., *Edmondo De Amicis, op.cit.*

Zgodnie z koncepcją heroizmu, wyrażoną przez burmistrza z kwietniowego „opowiadania miesięcznego”, którą można uznać za klucz ideologiczny *Serca*, szlachetne uczynki bohaterów powieści kryją w sobie pierwiastek Boskiego natchnienia:

Signori! Bello, venerabile è l'eroismo dell'uomo. Ma nel fanciullo, in cui nessuna mira d'ambizione o d'altro interesse è ancor possibile; nel fanciullo che tanto deve aver più d'ardimento quanto ha meno di forza; nel fanciullo a cui nulla domandiamo, che a nulla è tenuto, che ci pare già tanto nobile e amabile, non quando compia, ma solo quando comprenda e riconosca il sacrificio altrui, l'eroismo nel fanciullo è divino. Non dirò altro, signori (EDA, 198)¹³.

W powieści De Amicisa męstwo okazuje się bowiem wartością, która nie jest związana z wiekiem człowieka, ale z jego charakterem i posiadanymi przymiotami moralnymi. Nie wiąże się z siłą fizyczną, ale mocą ducha, zaś skalę bohaterstwa proponuje De Amicis mierzyć stopniem bezinteresowności heroicznego czynu. Kamieniem probierczym zdolności do heroizmu dla bohaterów *Serca*, niezależnie od stopnia ich typizacji, jest konfrontacja ze śmiercią. Zetknięcie z nią ma dla nich zazwyczaj charakter przeżycia katarktycznego, wyzwala współczucie, rozwija odpowiedzialność, uczy poświęcenia i odsłania jednocześnie

¹³ „Panowie! Piękną, czcigodną rzeczą jest heroizm mężczyzny! Ale w dziecku, nieznającym jeszcze ambicji, ani jakichkolwiek pobudek osobistego interesu; w dziecku, które musi mieć o tyle więcej odwagi, o ile siły jego są słabsze; w dziecku, od którego nie wymagamy nic jeszcze, i które do niczego nie jest obowiązane, które nam już dobrym i szlachetnym się wydaje, kiedy rozumie i uznaje poświęcenie innych, – heroizm w dziecku takim jest czemś boskim. Nic więcej nie powiem, panowie!” E. de Amicis, *Serce. Książka dla chłopców*, przekł. Maryi Konopnickiej, wyd. 9 autoryzowane, Warszawa 1927, s. 269–270, dalej jako KON. Dokonujący przekładu tego samego fragmentu Witold Zechenter eliminuje podniosły kwalifikator czynu, zmniejszając w ten sposób retoryczne napięcie tekstu: „Moi panowie! Bohaterstwo dorosłego mężczyzny jest rzeczą piękną i godną czci, ale o ileż piękniejszą i godniejszą czci i podziwu jest u dziecka, które nie ma jeszcze duszy skażonej żadnymi wpływami ambicji czy interesu, które musi dać wtedy z siebie o tyle więcej odwagi, o ile mniej ma sił, u dziecka, od którego niczego się nie żąda i z którego jesteśmy już bardzo zadowoleni, jeśli rozumie, co to jest poświęcenie u innych! Nie powiem nic więcej”. E. de Amicis, *Serce*, przeł. W. Zechenter, Kraków 1946, s. 193, dalej jako Ze.

prawdę o przemijaniu spraw ludzkich i o trwałości idei. Zaskakująca wielość scen, kiedy bohaterowie *Serca* umierają, ciężko chorują lub doświadczają śmierci bliskich, sprawiła, że powieści De Amicisa stawia się zarzut epatowania smutkiem, nadmiernego patosu i wywoływania łatwego wzruszenia¹⁴, pomijając natomiast przyświecające koncepcjom pisarza cele wychowawcze, między innymi wyeksponowanie wartości indywidualnego poświęcenia i ofiary dla innych ludzi.

Kiedy *Serce* weszło na rynek księgarski, De Amicis był już sławny¹⁵. Wydana w 1886 roku powieść trafiła zatem do rąk czytelników oczekujących jego kolejnych dzieł. W przystępny i atrakcyjny sposób poruszała problemy społeczeństwa zmagającego się z nową sytuacją polityczną, próbującego stworzyć czy odbudować tożsamość narodową ponad podziałami regionalnymi, administracyjnymi i językowymi, stawiającego pytania o wartości. Ukazywała ideały przekonujące każdego, niezależnie od poglądów politycznych (jak zdolność do poświęceń, altruizm realizujący się, między innymi, w działalności dobroczynnej, wrażliwość i patriotyzm). Nie podważała jednak obowiązującego systemu władzy – w powieściowym świecie wszystkie klasy społeczne współistnieją w miarę harmonijnie¹⁶. Biorąc pod uwagę uniwersalność proponowanego w powieści modelu wychowawczego¹⁷, podanego w ciekawej dla odbiorcy formie, nietrudno domyślić się przyczyn sukcesu utworu

¹⁴ Por. G. Cattaneo, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo*, [w:] *Storia della letteratura italiana*, red. E. Cecchi, N. Sapegno, t. VIII: *Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano 1969, s. 430–435.

¹⁵ Świadectwa ówczesnej popularności De Amicisa zaprezentowano na przełomie roku 2008 i 2009 na wystawie w Imperii. Znalazły się tam nie tylko pierwodruki dzieł pisarza i fotografie z jego rodzinnego albumu, ale również zdjęcia dokumentujące jego udział w życiu literackim i politycznym Włoch; zob. *Edmondo De Amicis. Le immagini, i libri. Mostra del centenario*, red. F. Contorbia, Centro Culturale Polivalente, Imperia 2009.

¹⁶ Por. AA.VV., *Edmondo De Amicis, op.cit.*

¹⁷ Dzisiaj odbieranego jako konformistyczny i opresywny (por. G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, t. 2, Einaudi scuola, Milano 1999, s. 819), bowiem nagradza się w nim „nie tyle ze względu na dobre serce [...] co na podporządkowanie się normom mieszczańskiego społeczeństwa”, por. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, PWN, Warszawa 2008, s. 280.

De Amicisa także poza granicami Włoch: „*Serce* pod względem kształcenia charakterów, budzenia uczuć szlachetnych i w ogóle etycznego wychowania młodzieży, mało ma dziś sobie równych w tym odrębnym dziale literatury”¹⁸, pisał jeden z recenzentów przekładu Konopnickiej. Warto podkreślić, że pierwszego polskiego przekładu powieści, w rok po jej ukazaniu się we Włoszech, Helena z Russockich Wilczyńska (ok. 1820–ok. 1900) dokonała, jak głosi informacja na stronie tytułowej, z trzydziestego siódmego już wydania włoskiego.

Fakt pojawienia się w Polsce trzech odrębnych przekładów *Serca* w stosunkowo niedużym odstępie czasu Mieczysław Brahmer uznał za „dość znamienny dla naszych stosunków wydawniczych przykład braku koordynacji i ekonomii pracy”¹⁹. Jak się wydaje, chaos rynku księgarskiego nie był jedyną przyczyną powstania tych tłumaczeń, chociaż można uznać lwowskie wydanie powieści w przekładzie Heleny Wilczyńskiej (*Serce. Książka dla młodzieży*, 1887) i warszawską wersję Marii Obrąpalskiej (1850–1894) (*Pamiętnik chłopca. Książka dla dzieci*, 1890²⁰) za skutek utrudnionego przepływu informacji między Galicją a tzw. Kongresówką. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że Obrąpalska od 1878 roku znana była jako tłumaczka De Amicisa²¹, która „prawie wszystkie dzieła podróżnicze i pedagogiczne włoskiego autora odtworzyła [...] w języku polskim z całą ich barwnością opisów i melodyjnością stylu”, tak że „odeczytywać [je] można z tą samą niemal korzyścią, co oryginały”²². W 1882 roku na łamach „Wędrowca” opublikowała również poświęcony twórczości De Amicisa artykuł, przekładała także dzieła innych włoskich pisarzy – m.in. *Narzeczonych* Manzonięgo, później zaś także wykorzystującą stworzony przez De Amicisa wzo-

¹⁸ W.G. [Wł. Jabłonowski], *op.cit.*, s. 4.

¹⁹ Por. M. Brahmer, *Przedmowa*, [w:] *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, PWN, Warszawa 1980, s. 30.

²⁰ Od drugiego wydania (1902) publikowano przekład Obrąpalskiej jako *Serce. Pamiętnik chłopca*.

²¹ Dokonała m.in. przekładów większości jego podróży: *Marokko* (1876), *Holandia*, (1878), *Hiszpania* (1879), *Konstantynopol* (1879).

²² Urbanus [Wiktor Gomulicki], *Kronika Warszawska*, „Kraj” 1894, nr 28 (17 [28] lipca), s. 17.

rzec literacki *Głowę* (*Testa*, 1887) Paola Mantegazzy (1891)²³, utwór nie tylko nawiązujący do *Serca* na poziomie stylistycznym i etycznym, ale również dedykowany jego autorowi²⁴. Tłumaczenie *Serca* było więc w jej przypadku „naturalną kolejną rzeczą” i tylko fakt, że obok niego pojawiła się niebawem wersja Marii Konopnickiej, sprawił, że odeszło praktycznie w zapomnienie. Sama Konopnicka zainteresowała się *Sercem* raczej nie z racji szczególnego upodobania do sentymentalizujących powieści, ale jako wzięta tłumaczka literackich nowości²⁵, której nazwisko było gwarancją jakości przekładu, tym bardziej, że własna twórczość pisarki zdradzała zbliżoną do włoskiego autora wrażliwość wobec problemów społecznych. Tłumaczenie *Serca* nie sprawiało chyba Konopnickiej większych problemów, skoro w ciągu dwóch tygodni, jak wynika z listu do Zofii Mickiewiczowej z 12 maja 1905 roku, była w stanie przełożyć połowę dzieła²⁶, które trafiło do rąk czytelników już na przełomie lat 1905/1906. Ogólnie rzecz biorąc, można przypuszczać, iż powieść De Amicisa wzbudziła tak duże zainteresowanie wśród polskich tłumaczy tego pokolenia przede wszystkim dlatego, że podejmowała istotny z ich perspektywy wątek patriotyczny, a jako tekst „obcy” nie wzbudzała oporu cenzury, problem miłości ojczyzny ujmowała bowiem w bezpiecznym kontekście malowniczych Włoch.

Przekłady powstałe w okresie dwudziestolecia międzywojennego – J. Drzewieckiej (ze względu na wyraźną zależność tej wersji od

²³ Por. C. Gajkowska, *Obrąpalska, Maria z Siemiradzkich*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIII/3 z. 98, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 455.

²⁴ Por. G. Cattaneo, *op.cit.*, s. 435.

²⁵ Por. L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 422.

²⁶ Por. M. Konopnicka, *Do Zofii Mickiewiczowej* (12/05/(1905), w: *eadem, Listy do synów i córek*, oprac. L. Magnone, IBL PAN – Muzeum M. Konopnickiej w Żarnowcu, Warszawa–Żarnowiec 2010, s. 775. Poza wspomnianym listem w korespondencji pisarki niewiele zostało śladów pracy nad przekładem *Serca*. Może to świadczyć zarówno o łatwości poddanego transpozycji tekstu, jak i o niewielkim zaangażowaniu emocjonalnym towarzyszącym lekturze tekstu oryginalnego i działaniom translatorskim.

tłumaczenia Obrąpalskiej, odnoszę się do niej sporadycznie²⁷) i Leona Sternklara (1866–1937) – stanowią, jak się wydaje, próbę unowocześnienia powieści De Amicisa na płaszczyźnie językowej, zdecydowanie też – jak wynika również z komentarza Sternklara – powieści przypisuje się rolę wychowawczą. Na dalszy plan schodzi jednak aspekt miłości ojczyzny, wyeksponowane zaś zostają wartości ogólne, z których budowany jest model człowieka dobrego, akceptującego również swoje miejsce w świecie:

Książka ta posiada nadzwyczajną wartość pedagogiczną. W właściwy sobie dobrodusznym i przyjemnym sposób, bez moralizatorstwa umie Amicis w niej wyrównywać wszelkie przeciwieństwa życia, wielkim wpajając zrozumienie potrzeb i miłość ku małym, tym zaś wyperswadować nienawiść z serc ku wielkim²⁸.

Podkreślić należy, że Sternklar nie jest przypadkowym tłumaczem De Amicisa, nie tylko dlatego, że podobnie jak ten pisarz ma w swoim życiorysie doświadczenia wojskowe, ale przede wszystkim ze względu na fakt, iż jest znawcą realiów włoskich, autorem cyklu mogących konkurować z niemieckim Baedekerem i francuskimi *guides d'Italie* szczegółowych przewodników po Włoszech oraz przeznaczonych dla młodzieży opracowań literackich²⁹. Erudycyjne, ale zwięzłe, przystępnie sformułowane przypisy, zawierające informacje na temat zjednoczenia tego kraju, ważniejszych bitew i postaci historycznych – Mazziniego, Wiktora Emanuela, Cavoura czy Garibaldiego, wskazują na popularyzatorski charakter wersji Sternklara.

Do nurtu aktualizujących i popularyzujących tłumaczeń *Serca* należy zaliczyć powojenny przekład krakowskiego polonisty i dziennikarza Witolda Zechentera (1904–1978), w którym wyraźne jest nie tylko dą-

²⁷ Zob. E. de Amicis, *Serce*, przekł. z włoskiego J. Drzewieckiej, nakładem J. Przewrockiego, Warszawa 1937.

²⁸ L. Sternklar, *O życiu i pismach Edmunda de Amicis* (1937), [w:] E. de Amicis, *Serce. Pamiętnik chłopca*, przeł. dr L. Sternklar, Kraków 1947, s. 6 (dalej jako St.).

²⁹ Jako ochotnik pełni funkcję cenzora wojskowego na froncie włoskim, por. M. Kamela, T. Serwatka, *Sternklar, Leon*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIII/4 z. 179, Ossolineum, Warszawa–Kraków 2005, s. 483–484.

zenie do dostosowania warstwy językowej do potrzeb współczesnego odbiorcy oraz uproszczenie płaszczyzny informacyjnej za pomocą redukcji elementów erudycyjnych. Z powieści znikają obszerne fragmenty – na przykład w *Styczniu* pominięty zostaje rozdział o śmierci króla Wiktora Emanuela, w *Marcu* – poświęcony postaci Cavoura, w *Kwietniu* – znikają Król Humbert i Giuseppe Mazzini, w *Czerwcu* – Garibaldi oraz okolicznościowa inwokacja do Włoch. Decyzję tłumacza można w takich przypadkach wyjaśniać dwojako – po pierwsze, dążeniem do ułatwienia lektury czytelnikom o mniejszym stopniu przygotowania historycznego, po drugie – sytuacją polityczną Polski w 1946 roku, kiedy uwznioślony obraz arystokracji nie zgadza się z obowiązującą doktryną społeczną. Teza to kusząca, jednak w jej świetle trudno wyjaśnić usunięcie opowiadania o Kominiarczyku, a ponadto w wydany rok później wznowieniu przekładu Sternklara trudno dopatrzeć się podobnych manipulacji, toteż najprawdopodobniej Zechenterowi – uprawiającemu również pisarstwo dla dzieci – chodzi o odciążenie tekstu od wszelkich czynników zakłócających lekturę i, najzwyczajniej, o skrócenie powieści. Charakterystyczne dla jego tłumaczenia jest również uogólnienie, pojawiające się w rozdziale *L'amor di patria (Miłość ojczyzny)*, w którym ojciec Enrika odpowiada na pytanie, będące tematem szkolnego wypracowania „Perché amate l'Italia? Perché amo l'Italia?” (EDA, 89). Podczas gdy pozostali tłumacze zachowują na ogół i formułę pytania, i odpowiedź³⁰, Zechenter skraca wzmiankowany fragment, zastępując w nim wszelkie odniesienia włoskotematyczne pojęciami rodzimości

³⁰ W wersji Heleny Wilczyńskiej temat wypracowania brzmi „Dlaczego kochacie Italię? Dlaczego kochasz Italię?”, zaś następujące później wyjaśnienia korespondują z oryginałem (bo matka jest Włoszką, posługują się językiem włoskim itd), por. E. de Amicis, *Serce. Książka dla młodzieży*, z 37-go wydania włoskiego przeł. Helena z hr. Russockich Wilczyńska, Lwów 1887, s. 118, dalej jako Wil. Maria Obrąpalska przekłada tytuł rozdziału jako *Miłość kraju*, stawiane pytania różnią się od wersji Wilczyńskiej jedynie formą fleksyjną rzeczownika („Dlaczego kochacie Italię? Dlaczego kochasz Italię?”), por. E. de Amicis, *Pamiętnik chłopca. Książka dla dzieci*, przeł. z upoważnienia autora Marya z Siemiradzkich Obrąpalska, Warszawa 1890, s. 127, dalej jako Obr. U Konopnickiej występuje już nowsza, mniej nasycona odniesieniami literackimi nazwa kraju – „Dlaczego kochacie Włochy? Dlaczego kocham Włochy?”, por. KON, s. 116. Leon Sternklar proponuje lekko skróconą wersję omawianego uryw-

i ojczyzny³¹ o bardziej uniwersalnym wymiarze – i, jak można przypuszczać, silniej przemawiającymi do odbiorców w kraju odradzającym się do istnienia po wojnie.

Historia recepcji *Serca De Amicisa* w Polsce jest dosyć zaskakująca, gdyż, paradoksalnie, nie obserwuje się w niej naturalnego i częstego w dziejach przekładu procesu wypierania tłumaczeń dawniejszych przez bardziej aktualne – niekłamany bestsellerem pozostaje wersja Marii Konopnickiej. Zdumiewa to tym bardziej, że żadne spośród wymienionych tłumaczeń nie zasługuje na miano przekładu nietrafnego, zafałszowującego główną ideę tekstu czy, po prostu, niepoprawnego pod względem gramatycznym lub leksykalnym.

Różnice leksykalne między poszczególnymi wersjami warto analizować, sięgając po przykłady z zakresu języka środowiskowego: cechy regionalne zyskują w poszczególnych tłumaczeniach nazwy urzędów i funkcji społecznych, niemających polskiego ekwiwalentu kulturowego – *guardia civica* to ‘gwardzista miejski’ albo ‘cywilny’ (Wilczyńska), ‘żołnierz z gwardii’ (Obrąpalska, Drzewiecka), ‘strażnik miejski’ (Konopnicka), ‘policjant miejski’ (Sternklar), ‘policjant’ (Zechenter) – oraz żargon szkolny. Tak więc *bidello* to zgodny z łacińskim źródłosłowem ‘bedel’ (Wilczyńska)³², neutralny ‘woźny’ (Obrąpalska, Drzewiecka), ‘pedel’ (Konopnicka i Sternklar)³³ i ‘tercjant’ (Zechenter)³⁴; natomiast *libretti di promozione*, czyli to, co powinniśmy, zgodnie z dzisiejszą nomenklaturą nazwać „dzienniczkami postępów ucznia”, stają się, w zależności od orientacji tłumacza w realiach włoskiej szkoły, ‘świadectwem szkolnym z kursu ostatniego’ (Wilczyńska), ‘książeczkami wpisowymi’ (Obrąpalska), ‘książeczkami z promocjami’ (Konopnicka i Sternklar), ‘świadectwami’ (Zechenter). Indywidualny rys nadaje każ-

ku, pytanie „Dlaczego kochacie Włochy?” nie zostaje powtórzone w liczbie pojedynczej, od razu pada na nie odpowiedź: „kocham Włochy, ponieważ...”, por. St., s. 80.

³¹ Por. Ze, s. 95.

³² Por. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, nakładem Zakładu im. Ossolińskich, Lwów 1854, t. 1, s. 69; M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1929, t. 1, s. 23.

³³ Por. S. B. Linde, *op.cit.*, t. 1, s. 69; M. Arct, *op.cit.*, t. 1, s. 511.

³⁴ Por. M. Arct, *op.cit.*, t. 2, s. 918.

demu z przekładów obrona przez tłumacza strategia oddawania nazw własnych. Podczas gdy Wilczyńska i Obrąpalska stosują najczęściej spolonizowaną transkrypcję nazwisk włoskich (np. Delkati), Drzewiecka i Konopnicka wybierają formę oryginalną, dostosowaną jednak do rodzimego wzorca fleksyjnego. Nieco inaczej przebiega transponowanie imion. Wilczyńska i Sternklar posługują się leksyką oryginału (Ciccillo, Concettella), Obrąpalska odwołuje się do polskiego odpowiednika (Cecyliusz) lub stosuje zapis fonetyczny (Konczetta). Zechenter tam, gdzie to możliwe, zastępuje nazwy własne rzeczownikami pospolitymi (czyli zamiast Concettelli pojawia się u niego „siostrzyczka”). Konopnicka chętnie nadaje bohaterom polskie imiona, często w typowej³⁵ formie zdrobnienia (Ciccillo staje się „Szymusiem” a Concettella – „Kostusią”), co sprawia, że przedstawiane postaci i sytuacje wydają się odbiorcy bliższe i bardziej realne, porównywalne ze znanym mu światem. Zdarza się jednak, że tłumaczka italianizuje imiona piemonckie – Pinot, który zostaje odznaczony medalem za odwagę cywilną, to w jej wersji Pino³⁶. Oczywiście, w żadnym z tłumaczeń akcja powieści nie zostaje przeniesiona poza Włochy – nawet w operującej obszernymi skrótami wersji Zechentera dodana zostaje wskazówka na temat miejsca, w którym rozgrywają się opisywane wydarzenia („Turyn”)³⁷. Italianizm świata przedstawionego w polskich przekładach jest często sygnalizowany za pomocą pozdrowień i interiekcji o charakterze zapożyczeń, jak *addio* (Wilczyńska, Obrąpalska, Sternklar) czy *evviva* (Wilczyńska) lub kalek z języka oryginału, jak „brawo” (Konopnicka).

Prosty i klarowny język De Amicisa okazuje się podatny na tłumaczenie. Ślady oporu tekstu wobec przekładu uwidaczniają się tam, gdzie przekładający musi zdać się na własną intuicję i poczucie polszczyzny, a więc na przykład we fragmentach, gdzie w oryginale pojawia się stylizacja gwarowa, jak w „opowiadaniu miesięcznym” na luty (*L'infermiere di tata*). Sternklar i Zechenter proponują w pełni poprawne, lecz mało przekonujące jako głos prostego wieśniaka, tłumaczenie imitują-

³⁵ Por. T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu*, [w:] *idem, Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000, s. 62.

³⁶ Por. EDA, s. 198; Wil, s. 274; Obr, s. 288; KON, s. 271; Ze, s. 194.

³⁷ Por. Ze, s. 7.

cej dialekt neapolitański wypowiedzi ojca Ciccilia: „Io me la son cavata con poco. Sto bene in gamba, sai! E Concettella? E u’nennillo, come vanno?” (EDA, 115)³⁸, Wilczyńska i Obrąpalska wprowadzają partykulę ‘bom’ oraz sufiks – m – jako cechę mowy chłopskiej, Wilczyńska zastępuje też gwarowe określenie niemowlęcia neologizmem „familijnym”, Obrąpalska zastępuje je zdrobnieniem, niewłaściwie rozpoznając płeć dziecka³⁹. To właśnie Konopnickiej udaje się nie tylko stylizacja ludowa, ale również stworzenie iluzji mowy pod wpływem emocji, urywanej i ograniczonej do równoważników zdań: „A ja ledwom się wygrzebał!... Ale teraz ho, ho!... A mama? A Kostusia? A braciszek? Jakże się mają?” (KON, 151).

Istotną cechą stylistyczną *Serca* jest występowanie elementów języka potocznego nie tylko w wypowiedziach bohaterów, ale również w toku narracji. Uzasadnia ich obecność przyjęcie w opowieści perspektywy dziecięcej, jednak na kartach dziennika Enrika narrator posługuje się nie tylko maską ucznia szkoły elementarnej. W listopadowej refleksji, na przykład, poświęconej „nauczycielce brata” pojawiają się, na zasadzie przytoczenia, które należałoby przypisać nie tyle opowiadającemu chłopcu, ile samej bohaterce historii, głosy matek:

E ancora le mamme a lagnarsi: come va, signorina che il mio bambino ha perso la penna? com’è che il mio non impara niente? perché non dà la menzione al mio, che sa tanto? perché non fa levar quel chiodo dal banco che ha stracciato i calzoni al mio Piero? (EDA, 24).

Lista zarzutów, z którymi musi poradzić sobie młoda wychowawczyni, w polskich przekładach stopniowo przekształca się w teatralną scenkę. U Wilczyńskiej wspomniany ustęp traci jednak urok mowy

³⁸ „Ledwie wybrnąłem z tej choroby, ale teraz trzymam się już dobrze na nogach. A jak się ma Concettella i twój mały braciszek?” (St, 101); „Na szczęście moja choroba nie była tak ciężka, jak się to z początku wydawało, wyzdrowiałem – widzisz sam. A matka jak się miewa? A siostrzyczka? a brat?” (Ze, 119).

³⁹ „Ja *bom* się prędko z choroby wygramolił. Widzisz, jak się dobrze trzymam na nogach? Coż tam mama porabia? A Concettella? A moje *masiopstwo*?” (Wil, 153), podkr. O. P.; „Ja, dzięki Bogu, niebardzo chorował, skończyło się na lekkiej gorączce. Widzisz? Patrz, synku, mocno stoję na nogach! A mama jak się ma? A Konczetta? A malutka?” (Obr, 164).

potocznej (termin *premiant*, choć rozumiały dla XIX-wiecznego odbiorcy, nie pasuje do wypowiedzi prostej kobiety), pojawia się w nim apodyktyczność („jak się mogło stać, moja panno...”), jakiej trudno dopatrzeć się w tekście oryginalnym⁴⁰. Stosując odmienny podział graficzny wypowiedzi, Konopnicka nadaje przytoczonemu urywkowi formę wielogłosowego dialogu, nie wiązanki cytatów wygłaszanych przez jedną osobę:

A jeszcze przychodzą matki ze skargami:

Co to znaczy, proszę pani, że mój chłopiec zgubił pióro?

Co to znaczy, że mój chłopiec nic a nic się nie nauczył jeszcze?

Czemu to mój chłopiec nie dostał odznaczenia, choć tak dużo umie?

Czemu to pani nie wyjmie tego gwoźdźcia z ławki, o który mój Piotruś rozdarł majtki? (KON, 36).

Śladem Konopnickiej podąża Leon Sternklar, podwajając liczbę rozpoczynających fragment okoliczników („a jeszcze nieraz”) i wprowadzając zupełnie niezgodną z polszczyzną formułę pytania o przyczynę „Skąd pochodzi, że...”⁴¹. W tłumaczeniu Witolda Zechentera pojawiają się amplifikacje – uszkodzona część odzieży to już „nowe spodenki”, natomiast dziecko, dla którego matka domaga się wyróżnienia (*menzione*), okazuje się typem, który „dużo się uczy”, a nie tym, który – zgodnie z oryginałem ‘dużo wie’ (*sa tanto*), co może być elementem przystosowania tekstu do realiów polskich, gdzie zdarza się tego rodzaju usprawiedliwienie⁴². Graficzne opracowanie omawianego fragmentu jako mowy niezależnej zubaża wyjściową konstrukcję narratora, świadomie posługującego się narzędziami imitacji i zmiany masek.

Wśród typowych cech powieści De Amicisa wymienia się umiejętność wywoływania wzruszenia. Ze względu na dominującą w *Sercu* tendencję do ukazywania życia jako pasma heroicznych zmagania człowieka z własną lub cudzą ułomnością, niedoskonałościami i przeciwnościami losu, patos stanowi niezbędny element kreacji świata przedstawionego.

⁴⁰ Por. Wil, s. 34, a także rozwiązanie Obrąpalskiej, Obr, s. 38.

⁴¹ Por. St, s. 27.

⁴² Por. Ze, s. 34.

Objawia się często poprzez silną retoryzację wypowiedzi, ale również przez opisy emocjonalnych reakcji bohaterów na daną sytuację – może to być radosny krzyk tłumu oklaskującego bohatera, niepohamowany płacz jednostki w momencie wzruszenia, gwałtowny gest – przygarnięcie do piersi, pieszczota. Efekt wzniosłości osiąga również De Amicis, zmieniając „centrum orientacji” narratora, ukazując, na przykład, tło wydarzenia zamiast uczestniczącej w nim postaci. W taki sposób skonstruowana zostaje scena pożegnania małego pielęgniarza ze zmarłym „tata” z przywoływanego już lutowego „opowiadania miesięcznego”. Starannie stopniowane jest tu napięcie poszczególnych faz rozstania: od dramatyzmu agonii dokonującej się na oczach dziecka narrator przechodzi do kojącej sceny rozsypiania fiołków nad ciałem, poprzez ostatnie wypowiedzenie słowa „tato”, które wcześniej połączyło losy chłopca i chorego, do suchej obserwacji na temat stanu fizycznego Cicilla po pięciu dniach czuwania, i przeniesienia spojrzenia poza szpital:

Addio, povero tata!

Detto questo, si mise sotto il braccio il suo involtino di panni, e a lenti passi, rotto dalla stanchezza, se n'andò. L'alba spuntava (EDA, 118).

Trudno dopatrzeć się w cytowanym fragmencie jakiegokolwiek przesady retorycznej. Wszystko sprowadza się do podstawowych gestów zakończenia posługi i stwierdzenia ‘wstawał świt’. W przekładach natomiast spotkać można sentymentalne przerysowanie sceny:

Addio, biedny tatu! To powiedziawszy, wziął pod pachę zawiniątko, i krokiem wolnym, omdlewając ze znużenia, wyszedł. Właśnie wschodziła jutrzienka (Wil, 157).

Wynika ono z nietrafnych wyborów leksykalnych – czasownik ‘omdlewać’ ma wydźwięk uwznioślający, do wysokiego rejestru stylistycznego należy również słowo ‘jutrzienka’. Ich zastosowanie sprawia, że w tłumaczeniu Wilczyńskiej zatracą się prostota cechująca ostatnią scenę opowiadania. Podobną sytuację zaobserwować można w wersji Obrąpalskiej:

Żegnam ciebie, biedny tato! To powiedziawszy, wziął swoje zawiniątko i powoli, gdyż był bardzo znużony, wyszedł. Na niebie płonęła zorza poranna (Obr, 168).

Tłumaczka zastępuje konstrukcje imiesłowowe pełnymi zdaniami, wprowadzając dodatkowo spójnik przyczyny, co nadaje czynnościom solenny wydźwięk i pozbawia je tajemnicy. Nadinterpretacją jest wprowadzony obraz „płonącej zorzy porannej”, niepotrzebnie hiperbolizujący wizję wyjściową. Sternklar i Zechenter proponują wersje korespondujące znaczeniowo z oryginałem:

Żegnam cię biedny tatku...To powiedziawszy, włożył pod pachę swoje zawiniątko i powolnym krokiem, wyczerpany znużeniem, wyszedł ze sali szpitalnej. Na dworze zaczęło świtać (St, 104).

Zanika tu jednak zwięzłość oryginału. W tłumaczeniu Witolda Zechentera razi nieudana metafora końcowa: „Świt się za oknem pogłębiał...” (Ze, 123). Trafnym zabiegiem wydaje się w obu przypadkach użycie nacechowanego uczuciowo apelatywu, prawdopodobnie zainspirowane wersją Konopnickiej, która po mistrzowsku godzi lakoniczność wypowiedzi z jej nacechowaniem emocjonalnym:

– Żegnam cię, biedny tatusiu!
I wziął swoje zawiniątko pod pachę, i wolnym krokiem wyszedł ze szpitalnej sali.
Świtało (KON, 155).

Anafora wyznacza rytm podejmowanych przez bohatera działań, a wybrany czasownik wydaje się idealnym ekwiwalentem Amicisowego „L'alba spuntava”. Prostota wyrazu, wynikająca z podporządkowania stylistyki Konopnickiej zasadzie „antynomii i synkretyzmu”⁴³, okazuje się w tym wypadku najpełniejszym wyrazem wzniosłości.

Zachowanie w przekładzie wzniosłego tonu, jaki cechuje tekst oryginalny, nie należy do łatwych zadań tłumacza. Trudne okazuje się to zwłaszcza wtedy, gdy musi się zmierzyć się z takimi konstruktami, jak

⁴³ Por. T. Budrewicz, *op.cit.*, s. 50.

zdanie „Dopo di che le bandiere si rialzarono alteramente verso il cielo, e re Vittorio entrò nella gloria immortale della tomba” (EDA, 77), w którym zapalony mówca (Derossi) zdaje się nie dostrzegać sprzeczności, jaką niesie sformułowanie „nieśmiertelna chwała grobu”. Nadmierną retoryczność przytoczonej frazy demaskuje większość przekładów, trzymających się wiernie tekstu⁴⁴. Jedynie Helena Wilczyńska dokonuje jego drobnej modulacji⁴⁵, osiągając efekt zgodny zarówno z logiką, jak i duchem powieści: „Poczem sztandary podniosły się dumnie ku niebu, a król Wiktor Emanuel spoczął na wieczną chwałę w grobie!” (Wil 104).

Na marginesie warto wspomnieć, że liczba ewidentnych błędów w tłumaczeniu jest w omawianych wersjach zbliżona. Stosunkowo rzadkie omyłki na ogół wynikają z nazbyt dosłownej interpretacji poszczególnych wyrażen i nieznamomości zwyczaju językowego, na przykład u Wilczyńskiej i Obrąpalskiej siwowłósy burmistrz („il Sindaco, tutto bianco...” (EDA, 197) jest „cały biały” (Wil, 272; Obr, 285). Bywają też skutkiem cennej w innych przypadkach niezależności tłumacza, powodowanego instynktem twórcy, nie zaś podporządkowanego literze tekstu, jak zdarza się Konopnickiej, która ucznia niższych klas zmienia w niemowlę: „niektórzy mali uczniowie zaczęli głośno płakać, a jedno *bobo* tak się rozkrzyczało, że je musieli zabrać do domu”(KON, 371)⁴⁶. Istniejące tłumaczenia wydają się równorzędne pod względem jakości, zakładając, rzecz jasna, że redukcja tekstu, dokonana przez Zechentera, jest wynikiem decyzji tłumacza-popularyzatora (czy jednak *Serce* wymaga uproszczeń?), nie zaś narzędziem indoktrynacji. Ponadto mimo dominującego w przekładach Sternklara i Zechentera dążenia do

⁴⁴ „Potem chorągwie podniosły się wspaniale ku niebu, a król Wiktor Emanuel wstąpił do nieśmiertelnej chwały grobu” (Obr, 112); „A wtedy podniosły się sztandary w czysty błękit nieba, a król Wiktor wszedł do nieśmiertelnej chwały swego grobu” (KON, 103); „Po czym sztandary wzniosły się znów dumnie ku niebu, a król Wiktor wstąpił do nieśmiertelnej chwały swego grobu” (St, 72).

⁴⁵ Por. E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, „Śląsk”, Katowice 1998, s. 29.

⁴⁶ Podkr. O. P. Maria Konopnicka dokonuje w tym miejscu również redukcji w stosunku do tekstu oryginalnego: „alcuni bambini si misero a pianger forte, e uno cominciò a gridare come se capisse soltanto ora che la sua maestra era morta, e gli prese un singhiozzo così convulso, che dovettero portarlo via” (EDA, 275).

unowocześnienia języka, w obu wersjach dostrzec można mimowolną zależność od przekładu Konopnickiej (można odnieść wrażenie, że niektóre frazy stanowią trawestację jej tekstu). Przekład Drzewieckiej natomiast nosi wyraźne znamiona pokrewieństwa z wersją Obrąpalskiej, wydaje się wręcz dopasowaną do potrzeb czytelnika z lat trzydziestych redakcją jej tłumaczenia.

Wracając do rozważań nad zagadnieniem wzniosłości w powieści *Serce*, warto zwrócić uwagę na fakt, że w artystycznej koncepcji De Amicisa patos i śmiech nie mogą ze sobą współistnieć⁴⁷. Powoduje to, że opisywane przez włoskiego twórcę to, „co kształtuje człowieka i obywatela, co budzi w dziecku wrażliwość na piękno moralne, co wyrabia poczucie obowiązku i chęć wysiłku zbożnego dla celów wzniosłych”⁴⁸, zostaje zawieszone nie w pełni rzeczywistej przestrzeni powagi i czarno-białych bohaterów. Konopnicka tymczasem, wbrew opinii recenzenta prasowego, komentującego wznowienie jej przekładu w 2008 roku, wcale nie przesładza tekstu docelowego⁴⁹, ale za pomocą na pozór nieznaczających amplifikacji urealnia przedstawiony w powieści świat, jak dzieje się na przykład w scenie obiadu w ochronce:

Dove nasce il riso? – Tutte otto spalancarono la bocca piena di minestra, e risposero tutte insieme cantando: – Na-sce nell’ac-qua (EDA, 174)⁵⁰.

⁴⁷ Por. AA.VV., *Edmondo De Amicis, op.cit.*

⁴⁸ W. Jabłonowski, *De Amicis, Edmund, „Serce. Książka dla chłopców”*. Przekład z włoskiego M. Konopnickiej, „Książka”. Miesięcznik poświęcony krytyce i bibliografii polskiej 1906, nr 6 (15 czerwca 1906), s. 234.

⁴⁹ Por. Z. Pietrasik, *Prosto z serca*, „Polityka.pl” 14/03/2008, <http://www.polityka.pl/kultura/248487,1,prosto-z-serca.read#ixzz1g8LsNUTr> [10/12/2011].

⁵⁰ „Gdzie się ryż rodzi? Wszystkie naraz rozdziawiły buzie, prędko zupę przełknąwszy, i wszystkie razem odpowiedziały, tonem śpiewającym: – Ro-dzi się w wodzie!” (Wil, 237–238); „Gdzie się ryż rodzi? Wszystkie osiem otworzyły szeroko buzie, pełne kaszy ryżowej, i odpowiedziały razem, śpiewając: – Rodzi się w wodzie” (Obr, 250); „Gdzie rośnie ryż? Wszystkie osiem otworzyły szeroko buzie, pełne zupy i odpowiedziały równocześnie, tonem śpiewnym: – Rośnie w wodzie” (St, 152); „A wiecie, gdzie rośnie ryż? Odpowiedziały wszystkie na wyścigi: W wodzie rośnie proszą pani!” (Ze, 171).

Podczas gdy w oryginale dziewczynki udzielają od razu właściwej odpowiedzi, u Konopnickiej ta sama scena rozgrywa się nieco inaczej:

A gdzie ryż rośnie?

A one wszystkie razem z buzią zupełnie zapchaną:

W kuchni!

A inne, poprawiając:

– *W wodzie!* (KON, 236; podkr. O. P.)

Dzięki wzbogaceniu epizodu o zabawną i prawdopodobną – zwłaszcza wśród czytelników polskich, nieświadomych być może faktu, że ryż należy do roślin uprawianych w Piemoncie – omyłkę, opowiadana historia przestaje być wyłącznie powiastką umoralniającą, ale stwarza iluzję prawdziwego życia.

Odczytywane z perspektywy czasu tłumaczenia powieści Edmonda De Amicisa – tworzą dosyć precyzyjną typologię. Po pierwsze, znajdują się wśród nich wersje, w których zinterpretowana trafnie zostaje intencja *Serca*, jego wymowa dydaktyczna oraz ładunek emocjonalny, natomiast nie znajduje zrozumienia przyjęta przez De Amicisa konwencja językowa. Dzieje się tak w tłumaczeniach Heleny z Russockich Wilczyńskiej oraz, choć w nieco mniejszym stopniu, Marii z Siemiradzkiej Obrąpalskiej, gdzie wielokrotnie dochodzi do uwznioślenia tekstu, hiperbolizacji metaforyki, amplifikacji (polegającej często na inkrustowaniu tekstu docelowego epitetami), a więc do dopasowywania powieści do sentymentalno-romantycznego modelu prozy. Mimo zatem nieco archaizującej manieri translatorskiej są to przekłady spełniające warunki „wierności sensowi”⁵¹ dzieła i, co istotne, w pełni autonomiczne. Do drugiej grupy należałoby zaliczyć te tłumaczenia, które, w opozycji do wymienionych wcześniej, powielają wcześniejsze rozwiązania translatorskie. Skrajnym przypadkiem byłby tutaj przekład Drzewieckiej z 1938 roku, na granicy plagiatu wykorzystujący tekst Obrąpalskiej. Tłumaczenia *Serca* autorstwa Leona Sternklara i Witolda Zechentera

⁵¹ Por. U. Dąbska-Prokop, *Wierność w tłumaczeniu*, [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąbska-Prokop, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii EDUCATOR, Częstochowa 2000, s. 288–290.

wykazują innego rodzaju zależność od – stanowiącej odrębną kategorię – wersji Konopnickiej. Polega ona na kontrolowanym dążeniu do zerwania z zakorzenionym już w świadomości odbiorców „paradygmatem *Serca*”, przemawiającym idiolektem autorki *Na normandzkim brzegu*, co prowadzi niekiedy do podejmowania decyzji translatorskich sprzecznych z duchem języka lub mniej udanych stylistycznie jedynie po to, by zaakcentować nowość przekładu. Obydwu tłumaczeniom przyświeca jednocześnie idea popularyzatorska. Aby przybliżyć *Serce* jak najszerszemu gronu czytelników, Sternklar posługuje się narzędziem „przypisu translatorskiego”, gdzie wprowadza mające ułatwić lekturę informacje uzupełniające z zakresu historii i kultury Włoch. Natomiast Witold Zechenter popularyzację tekstu rozumie w kategoriach redukcji: jego przekład stanowi zatem skróconą wersję powieści. Zostały z niej wyeliminowane fragmenty, do zrozumienia których odbiorca potrzebowałby, oprócz wrażliwości i ciekawości, bardziej rozwiniętych kompetencji encyklopedycznych i lingwistycznych. Usunięciu uległy także urywki tchnące nadmiernym patetyzmem.

Jak nietrudno się domyślić, w proponowanej typologii osobne miejsce zajmuje przekład Marii Konopnickiej jako tłumaczenie, które przetrwało próbę czasu, a ponadto stanowi przykład uwieńczonego sukcesem transferu międzykulturowego⁵². Zachowując wierność „zamiarowi autora” i „językowi docelowemu”⁵³, dzięki serii zabiegów interpretacyjnych, jak łączenie polonizacji świata przedstawionego (wprowadzenie rodzimych imion własnych) z eksponowaniem jego italianizmu (za pomocą czynników językowych i kulturowych), udaje się tłumacze dochować również „wierności odbiorcy”⁵⁴, oczekującemu rozgrywającej się we Włoszech historii o uniwersalnej wymowie. Język Konopnickiej jako tłumaczki De Amicisa okazuje się do tego stopnia nowoczesny, że reedycje powieści publikowane w drugiej połowie XX i w XXI wieku wymagają tylko nieznacznych interwencji redakcyjnych, polegających

⁵² Zgodnie ze znaczeniem, jakie przypisuje temu pojęciu Umberto Eco, por. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, s. 162–164.

⁵³ Por. U. Dąmbaska-Prokop, *op.cit.*, s. 288.

⁵⁴ Por. *Ibidem*.

bardziej na przystosowaniu tekstu do obowiązujących norm gramatycznych i ortograficznych niż na drastycznej modyfikacji słownika⁵⁵ i sposobu obrazowania. Powodzenie tłumaczenia Konopnickiej wiąże się również z faktem, że stanowi ono owoc „spotkania wrażliwości” i zainteresowań dwojga twórców żyjących w podobnych okolicznościach dziejowych i uwrażliwionych na te same problemy, przekonanych o wychowawczej roli literatury oraz wynikającej z niej możliwości kształtowania całego społeczeństwa i poszczególnych jego członków za pomocą odpowiednio dobranych lektur. Zarówno De Amicis, jak i Konopnicka posługują się techniką reportażową, kreśląc pełne realizmu obrazy współczesnego świata, a także wprowadzają w swoich utworach narratora dziecięcego, który staje się zaskakująco uważnym obserwatorem „społeczeństwa i rządzących w nim reguł”⁵⁶. Nic więc dziwnego, że tłumaczka „odnajduje się” w poetyce przekładanego dzieła, nie tylko naśladując styl i sposób kreowania świata przez jego autora, ale również stając się świadomym współtwórcą *Serca*. Jan Berger, badający niegdyś tłumaczenia Konopnickiej z literatury niemieckiej, zauważył, że o talencie translatorskim pisarki świadczy to, jak udaje jej się twórczo przetworzyć tekst wyjściowy, nie gubiąc jego zasadniczego sensu, ale nadając mu indywidualne piętno⁵⁷. Zaproponowany przez Konopnicką przekład *Serca* De Amicisa wydaje się potwierdzać tę tezę. Sukces tego tłumaczenia wiąże się, paradoksalnie, z częściowym brakiem wierności wobec oryginału. Wiedzona wrodzonym instynktem pisarskim Konopnicka wprowadza bowiem do tekstu elementy humoru i ironii, których brak u De Amicisa (i, należy dodać, również w innych polskich prze-

⁵⁵ W dokonanej dla potrzeb kolekcji „Cała Polska czyta dzieciom” adaptacji *Serca* w przekładzie Konopnickiej (2008) zaproponowano zamianę przymiotnika „dobry” na „fajny” jako najlepiej nadający się do stworzenia pozytywnej charakterystyki nauczyciela dla dzisiejszego odbiorcy dziecięcego. Tego rodzaju modyfikacja nie świadczy jednak o zużyciu się języka powieści, ale o zmianie modelu kulturowego, w którym niemodne okazuje się opisywanie autorytetu za pomocą kwalifikatora etycznego.

⁵⁶ Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Konopnicka – dzieci i lalki*, [w:] *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 88.

⁵⁷ J. Berger, *Literatura niemiecka w przekładach M. Konopnickiej*, PWN, Poznań 1956, s. 100.

kładach powieści) przyczynia się do tego, że dzieło oryginalne okazuje się nieprzystające do oczekiwań estetycznych i umysłowych kolejnych pokoleń czytelników.

BIBLIOGRAFIA TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH

- EDA: E. De Amicis, *Cuore. Libro per i ragazzi*, Garzanti, Milano 1940.
- Wil: E. de Amicis, *Serce. Książka dla młodzieży*. Z 37. wydania włoskiego, przeł. Helena z hr. Russockich Wilczyńska. Nakładem Księgarni Polskiej L. K. Bartoszewiczowej, Lwów 1887.
- Obr: E. de Amicis, *Pamiętnik chłopca. Książka dla dzieci*, przeł. z upoważnienia autora Marya z Siemiradzkich Obrąpalska. Nakładem Księgarni Teodora Paprockiego i S-ki. Warszawa 1890.
- KON: E. de Amicis, *Serce. Książka dla chłopców* (1906), przekład Maryi Konopnickiej, wyd. 9 autoryzowane. Nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1927.
- St: E. de Amicis, *Serce. Pamiętnik chłopca* (1937), przeł. dr L. Sternklar, Wydawnictwo Przełom, Kraków 1947.
- Ze: E. de Amicis, *Serce*, przeł. W. Zechenter. Nakładem Księgarni S.A. Krzyżanowski, Kraków 1946.

THE HEART BY EDMONDO DE AMICIS IN POLISH TRANSLATIONS

Summary

Nowadays, the most popular novel by De Amicis is his unique text known in Poland. Since 1906 its translation by Maria Konopnicka has had countless reeditions, but it was brought into Polish even before: in 1887 by Helena Wilczyńska (maiden name: Russocka), in 1899 by Józef Nestorowicz, in 1890 by Maria Obrąpalska (maiden name: Siemiradzka), and later by Leon Sternklar (1937), by J. Drzewiecka (1938) and by Witold Zechenter (1947). The success of the version by Konopnicka is analysed in the context of previous and further translations. It reflects personal sensibility of the translator towards misery and injustice, expressed in her writings. It also testifies her linguistic ability and creativity which makes the text more convincing and attractive to the reader in comparison to the original version.

Sylwia Kucharuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

POLSKA KRYTYKA WOBEC DRAMATÓW PIRANDELLA

Luigi Pirandello urodził się po odzyskaniu przez Włochy niepodległości, na 3 lata przed zakończeniem procesu zjednoczenia kraju, w rodzinie aktywnie wspierającej ruch wyzwoleniczy. Początki jego twórczości przypadają na okres, kiedy na Sycylii zaznacza się rozczarowanie ideami Risorgimenta i wzrasta społeczne niezadowolenie. Zjednoczenie nie przyniosło bowiem mieszkańcom Sycylii upragnionej poprawy warunków bytowych i pogłębiło jej zacofanie względem innych części Włoch. Jak podkreślają krytycy, Pirandello „ulegał tym nastrojom i właściwie do końca życia nie zdołał się od nich uwolnić”¹. Jednak w niewielu jego dziełach odnaleźć można echa społecznego niezadowolenia sytuacją w kraju po zjednoczeniu. Bardziej widoczne są w początkowej fazie jego twórczości. W powieści *I vecchi e i giovani* (1909) rysuje negatywny obraz Sycylii i Rzymu, gdzie po zjednoczeniu kraju panuje korupcja i wyzysk społeczny. Należy natomiast podkreślić, że procesy społeczno-ekonomiczne zachodzące w tamtym okresie na Sycylii wpłynęły na jego percepcję świata i sztuki oraz ukształtowały go jako pisarza. Sycylia stała się dla niego natchnieniem, zaś pesymizm i tendencja do filozoficznej refleksji – charakterystyczną cechą jego twórczości.

¹ J. Zając, *Dwie koncepcje dramatu: D'Annunzio – Pirandello*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 153.

Pirandello, uważany za jednego z najwybitniejszych włoskich twórców, prekursora teatru XX wieku, zyskał rozgłos dzięki utworom dramatycznym. *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* wyznaczyło nową drogę w pojmowaniu roli teatru i jego kształtu. Wprawdzie premiera tej sztuki w maju 1920 w Rzymie nie należała do udanych, ale na jesieni tego samego roku została owacyjnie przyjęta w Mediolanie, a następnie podbijała teatry europejskie. Krytycy są zgodni, że premiera londyńska w 1922 roku i paryska w 1923 były największymi rewelacjami w teatrze pierwszej połowy XX wieku i porównują skalę i wagę tych wydarzeń do prapremiery *Hernaniego* Victora Hugo. O tym, jak wiele zawdzięcza mu teatr współczesny, świadczą liczne prace, w których bada się jego wpływ na teatr europejski, między innymi włoski, francuski i brytyjski.

Co ciekawe, teatry polskie bardzo szybko wystawiły *Sei personaggi in cerca d'autore* (w 1923 grano tę sztukę w Krakowie i Warszawie, a w 1924 w Łodzi, Poznaniu i Wilnie) i niewątpliwie Pirandello odegrał również wielką rolę w rozwoju polskiego teatru. Największym zainteresowaniem cieszył się w Polsce w latach dwudziestych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choć i w ostatnim czasie pojawiają się na jego temat ciekawe głosy polskich krytyków, a twórczość włoskiego dramaturga postrzegana jest w nowej, szerszej perspektywie interpretacyjnej, w tym komparatystycznej. Niniejszy artykuł ma na celu pokazać w skrócie rozwój polskiej recepcji tego autora przez krytykę polską, szczególnie zwracając uwagę na te pozycje, które zapoczątkowały nową erę w postrzeganiu Pirandella.

Śledząc recenzje polskich krytyków międzywojennych i powojennych, zauważyć można pewien obowiązujący kanon interpretacyjny, panujący również we Włoszech (choć dużo krócej), który powstał pod wpływem Adriana Tilghera, autora *Studi sul teatro contemporaneo* (1928). Sprowadził on problematykę poruszaną przez Pirandella do antynomii Życia i Formy. I tak, sztuki Pirandella długo były postrzegane jako egzemplifikacja tez filozoficznych, a sam Pirandello jako filozof. Ta „filozoficzność” teatru Pirandella na początku zachwycała polskich krytyków, gdyż odnajdowali w niej modne w tamtych czasach idee dekadentyzmu i pesymizmu. Interpretowali jego dzieła w kategoriach

„relatywizmu Einsteina czy psychologii Freuda”². Poszukiwali związków z filozofią Bergsona, Schopenhauera, czasem nawet Nietzschego. Podkreślali nowatorstwo jego teatru, jego dzieła określali jako awangardowe, nie do końca chyba rozumiejąc, na czym tak naprawdę polega jego fenomen. Z czasem idee wielkich filozofów spowszedniały, a wraz z nimi „zwiotczał багаż filozoficzny”³ teatru Pirandella. Często zarzucono mu rezeronstwo i dydaktyzm. Jeden z zatwardziałych przeciwników Pirandella tak pisał o sztuce *Henryk IV*:

Henryk IV jest czystą literacką reakcją na weryzm włoski, naturalizm francuski, realizm wszelki. Jest to bardzo modernistyczny znak zapytania, jaki stawiało się wówczas wobec faktów, tylko po to, aby zwrócić uwagę, że istnieje jeszcze świadomość i podświadomość, intuicja i psychologiczna teoria względności. Bardzo mizerny argument dla nowatorstwa literackiego⁴.

Jak łatwo zauważyć, Zygmunt Greń widział w tej sztuce raczej „podsumowanie osiągnięć i słabości kilku głównych nurtów literatury modernistycznej”⁵, nie zauważał zaś walorów sztuki, która wzbudziła przecież żywe zainteresowanie nie tylko w Polsce, ale i za granicą. Joanna Zając trafnie, według mnie, podsumowuje odbiór włoskiego dramaturga w międzywojennej i powojennej Polsce, zauważając, że:

(...) ówczesna krytyka, nawet krytyka o dość wyrafinowanych gustach i liberalnych poglądach (...) stawiała bezradna wobec złożoności świata Pirandella. Recenzenci skupiali swoją uwagę na tym, co nie odbiegało od realistycznego czy też naturalistycznego modelu. W takim ujęciu to, co dla Pirandella stanowiło ledwie punkt wyjścia, urastało w tekstach krytycznych do wymiarów „treści właściwej”⁶.

² E.H., *Z teatru: Pirandello – humorysta psycholog*, „Naprzód” 1923, nr 106, s. 15.

³ A. Grodzicki, *Kto tu jest wariatem?*, „Życie Warszawy” 1957, nr 301, s. 7.

⁴ Z. Greń, *Pirandello bez maski*, „Twórczość” 1962, nr 12, s. 21.

⁵ A. Forsyś-Strazzanti, *Teatr Pirandella w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 49.

⁶ J. Zając, *op.cit.*, s. 333.

Na taki odbiór sztuk Pirandella złożyło się zapewne wiele czynników. Jednym z najważniejszych była niewielka liczba przekładów. Sztuki Pirandella były głównie znane z przedstawień. Krytycy więc w swoich recenzjach ustosunkowali się nie tyle do dramatu, co do jego teatralnej formy. Karol Irzykowski⁷ jako jeden z nielicznych poświęcał więcej uwagi samym dramatom. Stąd też może wynika jego odmienne i ciekawe spojrzenie na tę twórczość. Podkreślał on bowiem przede wszystkim walor estetyczny dzieł, a w samym autorze, całkiem słusznie zresztą, doceniał artystę, doskonałego satyryka, nie filozofa. Podobnego zdania byli również niektórzy krytycy powojenni. Kazimierz Braun⁸ odkrywa Pirandella jako ironistę, który proponuje intelektualną zabawę bardzo dobrego gatunku. August Grodzicki pisał:

Po obejrzeniu *Żywej maski*, która należy do najlepszych sztuk Pirandella, wydaje mi się, że jednak pewne rzeczy tu zblakły. (...) Po prostu jesteśmy mądrzejsi o trzydzieści lat doświadczeń i ... literatury. Ale teatr Pirandella pozostał teatrem pasjonującym, żywym i – (...) nowoczesnym⁹.

Nie brakuje również głosów, zwłaszcza na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, które upatrują w Pirandellu prekursora egzystencjalizmu (co jednak przez Grenia poddawane jest ostrej krytyce) oraz autora, którego nie należy traktować serio.

Z ogólnego obrazu polskiej recepcji i jej analizy na przestrzeni lat można wywnioskować, że twórczość włoskiego dramaturga nie została do końca doceniona i zrozumiana. Nie została nawet dobrze poznana, o czym świadczy fakt, że na scenach polskich wystawiono zaledwie około jedną trzecią dorobku dramatopisarskiego Pirandella¹⁰, w tym „wielkimi nieobecnymi” były sztuki *Każdy na swój sposób* i *Dziś wieczór improwizujemy*. Nie mogło pozostać to bez wpływu na odbiór twórczości Pirandella przez polskiego czytelnika.

⁷ K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

⁸ K. Braun, *Pytania o Pirandella*, „Teatr” 1962, nr 22.

⁹ A. Grodzicki, *op.cit.*, s. 7.

¹⁰ A. Forysiak-Strazzanti, *op.cit.*, s. 13.

Niewątpliwie rację miał Władysław Floryan¹¹, który już w 1936 roku ostrzegał, że widz polski nie jest jeszcze w pełni gotowy do odbioru i oceny dramaturgii Pirandella. Obok Floryana ważną rolę w recepcji włoskiego dramaturga odegrali Mieczysław Brahmer¹² i Kazimierz Braun¹³, którzy proponowali odejście od obowiązującego kanonu i spojrzenie na twórczość Pirandella z perspektywy innej niż filozoficzna. Szczególnie ważne, ze względu na dalszy rozwój stanu badań w Polsce, są głosy Jana Błońskiego¹⁴ i Jerzego Adamskiego¹⁵, którzy w latach siedemdziesiątych podkreślali groteskowy charakter dramatów Pirandella. Wbrew temu, co sądzi Joanna Zając¹⁶, nie są to jednak ostatnie ważne głosy, jakie pojawiły się w polskiej krytyce. Niemniej stanowią pewien przełom w odbiorze twórczości dramatycznej Pirandella w Polsce. Szczególnie interesujący wydaje się wstęp Adamskiego do *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* i *Gigantów z gór*, opublikowany w 1976 roku. Ukazuje on Pirandella jako dramatopisarza rewolucjonizującego teatr, który poprzez problemy poruszane w swoich sztukach, takie jak na przykład kryzys postaci literackiej, kryzys teatru, wielorakość osobowości, obcość wobec samego siebie, wpisał się w modny w tamtym czasie ruch intelektualny. Podkreśla związek Pirandella z założeniami Wielkiej Reformy oraz równie modny w latach dwudziestych teatr groteski. Stawia Pirandella obok takich znakomitych autorów jak Luigi Chiarelli, Pier Maria Rosso di San Secondo, Tadeusz Peiper, Witold Gombrowicz i Witkacy. Uważa, że *Sześć postaci...* to „propozycja teatru kpiny i śmiechu, a nie namaszczonej powagi”¹⁷, a sam Pirandello „wyśmiewa się z ludzi i z samego siebie, ze sztuki, z teatru i z tego przedstawienia, które sam proponuje”¹⁸.

¹¹ W. Floryan, *Luigi Pirandello*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 8, s. 11.

¹² M. Brahmer, *Pirandello*, „Dialog” 1960, nr 1; M. Brahmer, *Powrót Pirandella*, „Teatr i Film” 1958, nr 5.

¹³ K. Braun, *op.cit.*

¹⁴ J. Błoński, *Pirandello, zamienione dziecko*, „Dialog” 1967, nr 6.

¹⁵ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella*, przedmowa [w:] *Teatr Pirandella*, przekł. i oprac. J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

¹⁶ J. Zając, *op.cit.*, s. 24.

¹⁷ J. Adamski, *op.cit.*, s. 13.

¹⁸ *Ibidem*, s. 14.

Błądzi więc, kto na serio traktuje poglądy wypowiediane przez bohaterów i kto z powierzchowności filozoficznych tez głoszonych przez postacie Pirandella wnioskuje o powierzchowności jego myśli. Przecież tu nic nie jest na serio, w tym literackim i teatralnym dziele!¹⁹

Według Adamskiego tym sposobem Pirandello krytykuje teatr naturalistyczny i pragnie dotrzeć do pewnej prawdy o sobie i o innych:

Jeżeli teatr jest lustrem (...), w którym mamy się przeglądać, odnajdywać i rozpoznawać siebie, to raczej ma Pirandello: lustro nie odbija naszej prawdziwej twarzy, tylko znieruchomiałą, śmieszny, a zarazem okropny jakiś grymas. Świadomy sobie teatr może być tylko groteską, formą humoru stanowiącego artystyczny wyraz autoświadomości, pełną, nieuleczalną sprzeczność, nieustanną ambiwalencję śmiechu i łez, komizmu i tragizmu, kpiny i powagi²⁰.

Określa *Sześć postaci...* mianem dwuznacznej, bo nie od razu widocznej, „kpiny z naturalistycznego dramatu i naturalistycznego teatru”²¹. W historii *Postaci* widzi eksperyment artystyczny typowy dla naturalizmu, będący zarazem eksperymentem groteskowym, bo ukazany w krzywym zwierciadle. Groteskowość tej sztuki, którą nazywa komedią aktorstwa, komedią „grania postaci”, polega według niego na tym, iż *Postacie*, które próbują w sposób bardzo poważny przedstawić siebie same na scenie, stają się błaznami, a uczucia doświadczane przez nie jako tragiczne stają się farsą. Adamski stwierdza, że „wówczas, kiedy *Postacie* grają siebie, i wówczas, kiedy aktorzy grają *Postacie*, zawsze wszyscy oni grają kogoś innego, kogoś trzeciego jeszcze. Oto groteska”²². Ten nieudany eksperyment sceniczny ma za zadanie ujawnić, iż naturalistyczny teatr jest niemożliwy, co według Adamskiego stanowi rzeczywisty temat utworu. Możliwy zaś jest tylko teatr, który unaocznia swoją teatralność. Ta opinia ulega z czasem pewnej weryfikacji, cze-

¹⁹ *Ibidem*, s. 13.

²⁰ *Ibidem*, s. 15.

²¹ *Ibidem*, s. 16.

²² *Ibidem*, s. 18.

go wyrazem jest ostatnia sztuka włoskiego dramaturga *Giganci z gór* (1933). Tym razem nie chodzi o sposób uprawiania sztuki teatru, ale o jej sens, o „ludzki, społeczny jej fundament”²³. Na koniec swojego szkicu Adamski apeluje, słusznie zresztą, aby spojrzeć na twórczość Pirandella z nowej perspektywy, interpretować jego dzieła w świetle całej twórczości dramatycznej i nie opierać się na przestarzałych już poglądach Tilghera, który sprowadzał pirandellizm do „wątpliwego bergsonizmu, do wątpliwej wartości paradoksów i antynomii życia i formy, do problemu osobowości, do obsesji i fascynacji tym problemem”²⁴. Według Adamskiego

pirandellizm to pewien sposób uprawiania sztuki, a nie poglądy. To przede wszystkim sprawa teatru, a nie osobowości. To ambicja stworzenia takiej formy utworu dramatopisarskiego, aby jej sceniczna realizacja zmuszała do poszukiwań, do odkrycia nowej sztuki aktorskiej. A więc do nowego teatru. Pirandellizm bowiem to raczej fascynacja problemem aktorstwa, to fascynacja problemem sztuki, a nie psychologii i filozofii²⁵.

Takie właśnie podejście charakteryzuje Joannę Zając, autorkę książki *Dwie koncepcje dramatu: D’Annunzio – Pirandello*. Wydaje się, że autorka tej dość obszernej rozprawy nie tylko rzuca nowe światło na problemy poruszane już przez polskich krytyków, ale również podejmuje się interpretacji problematyki, która do tej pory nie była zauważana. Dlatego warto poświęcić tej rozprawie więcej uwagi.

Punktem wyjścia do rozważań nad twórczością dramatyczną Pirandella jest jego esej *L’umorismo*, który według autorki stanowi „bardzo osobiste świadectwo sposobu, w jaki Pirandello postrzegał rzeczywistość – tę literacką, fikcyjną, ale także autentyczną, realną”²⁶. Według niej esej ten „stał się kwintesencją jego sposobu myślenia o człowieku i o świecie, ale również ujawnił stosunek do sztuki i indywidualną me-

²³ *Ibidem*, s. 26.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ J. Zając, *op.cit.*, s. 154.

tość jej uprawiania”²⁷. Dlatego też analizuje ona pojęcie „humoryzmu” zarówno w kategoriach ontologicznych, jak i estetycznych.

Na podstawie eseju, ale stale odwołując się do konkretnych sztuk, wyjaśnia podstawowy element postawy humorystycznej: pojęcie sensu przeciwieństw. Uważa, że humoryzm jest „procesem budowania niezwykle ostro, wręcz dramatycznie zarysowanego kontrastu”²⁸, który „kształtuje się stopniowo: wyłania się w trakcie procesu zastępowania pierwszej reakcji człowieka o charakterze czysto emocjonalnym przez zachowanie o charakterze refleksyjno-intelektualnym”²⁹.

Dochodzi do wniosku, że sztuki Pirandella zawdzięczają swój humorystyczny charakter określonemu typowi bohatera, którego charakteryzuje zdolność do wyżej wspomnianej refleksji. Pozwala to mu zachować dystans wobec siebie i świata, zrozumieć rzeczywistość przedstawioną, co daje mu możliwość panowania nad nią. Jest to również droga do poznania samego siebie, droga do uzyskania pełnej samoświadomości.

Jak wielu krytyków, autorka podkreśla trudność jednoznacznego określenia przynależności gatunkowej dramatów Pirandella, stwierdzając:

(...) należałoby umieścić je gdzieś w wymiarze tragicznej wizji świata kontrapunktowanej przez elementy komiczne. Dramaty Pirandella to w jakimś sensie tragikomedie, w których nie brak nawet farsowych rozwiązań, ale ostatecznie dominuje w nich sfera refleksji, to utwory spod znaku humoryzmu³⁰.

W przeciwieństwie do wielu polskich krytyków uważa, że zrozumienie idei humoryzmu pozwala traktować serio sztuki Pirandella. Jednocześnie podkreśla typową dla włoskiego dramaturga metodę zaprzeczenia sugerowanym wcześniej rozwiązaniom, dzięki której „każdy wyrażony sąd kryje w sobie ziarno autodestrukcji, z którego może

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 183.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 182.

wyrosnąć całkiem przeciwna opinia³¹. Podkreśla, iż ocena tej rzeczywistości zależy od perspektywy, jaką przyjmie czytelnik, a ten zostaje ukierunkowany poprzez postawę bohatera humorystycznego.

Zauważa również w twórczości dramaturga pewną ewolucję w sposobie konstruowania bohatera humorystycznego i ilustruje ją w odniesieniu do konkretnych sztuk. Analiza ta pozwala zobaczyć, w jaki sposób i na ile idea humoryzmu została przez Pirandella zrealizowana w jego sztukach. Autorka zauważa również elementy, które pozwalają mówić o pewnych sprzecznościach z teoretycznymi założeniami dramaturga. Dzieli twórczość Pirandella na sztuki pozostające w kręgu koncepcji humoryzmu oraz sztuki metateatralne, którym poświęca oddzielny rozdział. Co ciekawe, analizuje utwory metateatralne w perspektywie zmian, jakie dokonywały się w postrzeganiu świata teatru przez Pirandella. Odwołuje się do dzieł teoretycznych dramaturga, takich jak *Ilustratorzy, aktorzy i tłumacze* czy *Teatr i literatura*, w których autor wyraża wyższość dramatu nad teatrem. Stanowią one punkt wyjścia do ukazania ewolucji w postawie dramaturga. Według autorki w pierwszym eseju Pirandello nie tyle występuje przeciwko teatrowi, jak często uważają krytycy, ile wyraża swój pogląd o „nieprzystawalności środków scenicznego wyrazu do wielopłaszczyznowej materii świata przedstawionego”³². Według niej zarzuty pod adresem teatru wyrażone w eseju należy rozumieć raczej jako „rozżalenie, że na scenie nie sposób oddać wszystkich subtelności świata wpisanego w utwór dramatyczny”³³. Autorka ilustruje etapy ewolucji poglądów Pirandella na temat dramatu i teatru, której zwieńczeniem jest *Dziś wieczór improwizujemy*. W tym bowiem utworze, jej zdaniem, Pirandello uznaje wreszcie wartość potencjału, jakim dysponuje teatr.

Całą metateatralną trylogię można potraktować – przy założeniu pewnych proporcji – w kategoriach swoistego świadectwa przeobrażeń, które zachodziły w sposobie oceniania przez Pirandella możliwości teatru jako sztuki

³¹ *Ibidem*, s. 153.

³² *Ibidem*, s. 214.

³³ *Ibidem*.

inscenizacji, a potem nawet teatru jako sztuki względem dramatu autonomicznej³⁴.

Ciekawą pozycją jest również książka Grzegorza Sinko *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* wydana w 1988 roku, w której podejmuje, jak sam mówi, „próbę wyjaśnienia «zagadki pirandellizmu»”³⁵ na podstawie analizy sztuki *Sei personaggi in cerca d'autore* dokonanej nie w świetle filozofii czy psychologii, a z punktu widzenia wiedzy o tekście, pragmatyki tekstu i współczesnej logiki, co stanowi pewną nowość.

Odwołując się do poszczególnych konfliktów zarysowanych w trylogii o teatrze: konfliktu postaci i autorów, aktorów i reżysera, widzów i teatru, dzieli je według własnych kategorii. Według niego dwa pierwsze konflikty wynikają ze sporu, jaki toczą poszczególne strony o „pierwszeństwo we współautorstwie *testo spettacolo*”³⁶. Zaś trzeci konflikt jest rezultatem odmiennych kompetencji twórców przedstawienia oraz widzów, postrzeganych w relacji nadawca–odbiorca. Sinko sprowadza tę problematykę do trzech zagadnień:

- a. wspólnego autorstwa *testo spettacolo* dramaturga i ludzi teatru,
- b. „produktywnej” lektury tekstu dramatu przez teatr, połączonej z dookreśleniem tego tekstu
- c. „produktywnego” odbioru *testo spettacolo* przez widzów, tak jak to się dzieje przy odbiorze każdego tekstu³⁷.

Autor przeprowadza analizę, z której wynika, iż problem prawdy i fikcji, dostrzegany przez krytyków w dziele Pirandella, mieści się raczej w teorii światów możliwych. Stwierdza bowiem, iż „całe zagadnienie, «jak było naprawdę» sprowadza się do prawdziwości zdań w dwóch tekstach – przedstawieniach – w tym, które tworzą Postacie,

³⁴ *Ibidem*, s. 309.

³⁵ G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, PAN, Warszawa 1988, s. 82.

³⁶ *Ibidem*, s. 83.

³⁷ *Ibidem*, s. 82.

oraz w tym, które tworzy Dyrektor i jego trupa”³⁸. Postrzega zatem dyalemat „sztuki” i „życia” w kategoriach „tekstów, w których zbiory zdań uważanych przez autorów za prawdziwe wyznaczają różne możliwe światy”³⁹. Zauważa u Pirandella nie tyle przechodzenie postaci ze świata fikcji do rzeczywistości, czego pozory stwarza naturalistyczny wymiar sztuki ramowej, ani też ze świata możliwego pewnego tekstu do świata normalnego, lecz określa tę kwestię jako „transfer ze świata możliwego powołanego przez jeden tekst do świata innego tekstu”⁴⁰. Zajmuje się również analizą wzajemnej dostępności światów w utworze Pirandella, powołując się na uwagi Umberta Eco w *Lector in fabula*.

Obok prób nowej interpretacji dramatów Pirandella, pod koniec XX wieku powstają książki o charakterze bardziej informacyjnym niż interpretacyjnym, ale stanowiące cenne źródło wiedzy dla polskiego czytelnika. Chodzi o pracę Lesława Eustachiewicza *Luigi Pirandello*⁴¹, jedyną chyba pozycję, która przybliży całą twórczość dramatyczną sycylijskiego autora, oraz książkę Alicji Forysiak-Strazzanti, *Teatr Pirandella w Polsce*⁴², która przedstawia polską recepcję włoskiego dramaturga do roku 1983.

W latach osiemdziesiątych zauważyć można w Polsce wzrost zainteresowania Pirandellem jako prekursorem teatru XX wieku. W 1980 roku opublikowana zostaje praca Haliny Saweckiej *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*⁴³ przedstawiająca w sposób szczegółowy i obszerny wpływ Pirandella na teatr francuski. Obok wielu informacji na temat twórczości dramaturgów francuskich, znajdziemy w niej echo nowych tendencji interpretacyjnych teatru Pirandella, nieznanych wówczas w Polsce. Autorka powołuje się bowiem na wypowiedzi wielu znakomitych zachodnich krytyków, znawców włoskiego autora, dodając jednocześnie swoje własne spojrzenie na jego

³⁸ *Ibidem*, s. 86.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 88–89.

⁴¹ L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982.

⁴² A. Forysiak-Strazzanti, *op.cit.*

⁴³ H. Sawicka, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*, UMCS, Lublin 1980.

twórczość. Wyróżnia cztery struktury typowe dla Pirandella: Teatr i Życie, Wielorakość osobowości, Forma i Życie, Teatr i Sytuacja, które zainspirowały w sposób pośredni lub bezpośredni francuskich autorów takich jak Paul Claudel, Jean Anouilh, Jean Giraudoux, Gabriel Marcel, Armand Salacrou, Albert Camus czy Paul Sartre. Sawecka publikuje też wiele artykułów dotyczących tej problematyki, jak choćby: *L'opposition pirandellienne forme – vie et la dialectique sartrienne être et paraître*⁴⁴, w którym ilustruje pewne analogie i różnice, jakie zauważyć można między koncepcją Pirandella a filozofią Sartre'a, czy *Da Pirandello a Genet – l'incertezza della personalità al femminile*⁴⁵, w której porównuje problem osobowości głównych bohaterów *Così è, se vi pare* Pirandella i *Les Bonnes* Jeana Geneta, odwołując się do metody badawczej zaproponowanej przez Grzegorza Sinko, oraz *Ipotesi per una messinscena di Enrico IV*⁴⁶, w której omawia problem relacji między szaleństwem a teatrem w tym utworze. Proponuje pewne kierunki interpretacyjne (schematy, plany) godne głębszej refleksji, jak na przykład bardzo ciekawą problematykę gry, jaką prowadzi główny bohater z własną maską.

Z czasem polska krytyka zaczyna badać związki Pirandella z teatrem polskim. W 1986 w artykule *Pirandello widziany z Polski*⁴⁷ Józef Kelera przedstawia wpływ myśli Pirandella na rozwój teatru polskiego, stawiając obok włoskiego autora twórców polskich takich jak Witkacy, Gombrowicz, Różewicz czy Grotowski. Kilka artykułów na temat Pirandella, w tym jego związków z teatrem polskim, publikuje w języku włoskim Cezary Bronowski. W *Il corpus teatrale di Pirandello in Sza-*

⁴⁴ H. Sawecka, *L'opposition pirandellienne forme – vie et la dialectique sartrienne être et paraître*, [w:] *Pirandello: poetica e presenza*, a cura di W. Geerts, F. Musarra, S. Vanvolsem, Bulzoni Editore, Roma 1987.

⁴⁵ H. Sawecka, *Da Pirandello a Genet – l'incertezza della personalità al femminile*, [w:] *La figura femminile nella narrativa e nella drammaturgia europea del primo Novecento*, a cura di Cezary Bronowski, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007.

⁴⁶ H. Sawecka, *Ipotesi per una messinscena di Enrico IV*, [w:] *Atti del seminario pirandelliano*, Istituto Italiano di Cultura, Varsavia 1989.

⁴⁷ J. Kelera, *Pirandello widziany z Polski*, „Odra” 1987, nr 6.

niawski przedstawia wpływ Pirandella oraz teatru groteski lat dwudziestych XX wieku na twórczość teatralną autora polskiego, czego dowodem jest użycie podobnych struktur teatralnych takich jak: nieustanna walka teatru i życia, konflikt między życiem a formą, gra ról, wielorakość osobowości, nowa typologia postaci (*homo duplex* i *homo fictus*). Bronowski dość dużo miejsca poświęca analizie dwóch sztuk Szaniawskiego: *Papierowy kochanek* i *Chłopiec latający*, w których występuje Pirandellowski konflikt maski i prawdziwego oblicza. Jak mówi autor artykułu,

temat podjęty przez Szaniawskiego jest typowy dla Pirandella. W społeczeństwie jest się zmuszonym do oszukiwania samego siebie lub do noszenia „maski”. (...) to właśnie maska symbolizuje konwencje społeczne, z których jednostka musi się wyzwolić, aby odnaleźć swoją prawdziwą twarz⁴⁸.

W kolejnym artykule zatytułowanym *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*⁴⁹ Bronowski omawia dwa ważne wydarzenia dla polskiej recepcji włoskiego dramaturga, tj. premiery dwóch sztuk: *Sei personaggi in cerca d'autore* mającą miejsce w 1923 roku w Teatrze Kameralnym w Warszawie oraz *Henryk IV lub żywa maska* w 1925 roku w Teatrze Polskim. Jak zauważa Bronowski, obie sztuki, w reżyserii Aleksandra Węgierki i scenografii Karola Frycza, wystawione zostały zgodnie z duchem idei Pirandella, podkreślając innowacyjność jego teatru, i entuzjastycznie przyjęte przez publiczność. Na sukces złożyły się zapewne oryginalność Pirandella, wirtuozeria reżysera i scenarzysty oraz niewątpliwie kreacje aktorskie, zwłaszcza Kazimierza Junoszy-Stępowskiego w roli Henryka IV. Autor

⁴⁸ C. Bronowski, *Il corpus teatrale di Pirandello in Szaniawski*, [w:] *Pirandello e l'identità europea*, Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani a cura di Fausto De Michele e Michael Rössner, Metauro 2007, s. 156, tł. S.K. („il tema elencato da Szaniawski è tipico per Pirandello. In una società si è costretti a vivere fra gli autoinganni sociali o a portare una ‘maschera’. (...) è proprio la maschera che assume il valore simbolico delle convizioni sociali di cui l'individuo deve liberarsi per ritrovare il vero ‘volto’”).

⁴⁹ C. Bronowski, *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*, [w:] *Quaderni PAU* n. 25/26, 2003.

artykułu zwraca szczególną uwagę na użycie nowego systemu oświetlenia sceny, zgodnie z koncepcją Achille Ricciardiego, co pozwoliło na podkreślenie psychologicznego aspektu sztuki.

Wydana w 2011 książka *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych*⁵⁰ ukazuje całość twórczości dramatycznej Szaniawskiego w świetle Pirandelloowskiej koncepcji teatru i wizji świata. Autorka książki nie stara się udowodnić wpływu Pirandella na twórczość Szaniawskiego, lecz szuka odpowiedzi na pytanie, co łączy tych dwóch wydawałoby się tak odmiennych kulturowo autorów. Przede wszystkim jest to troska o przyszłość teatru. Obaj autorzy nie rezygnują ze starych, dobrze znanych środków teatralnych, ale proponują również nowe rozwiązania, w czym tkwi nowatorstwo ich twórczości. Ukazują niedoskonałość teatru naturalistycznego i opowiadają się za teatrem wyobraźni, który nie potrzebuje fizycznej obecności aktora, czego przykład odnajdziemy w *Giganti della montagna* i *Dwóch teatrach*. Są zgodni, że teatr nie ogranicza się tylko do świata sceny, ale jest również regulatorem stosunków międzyludzkich. Ukazują życie jako nieustanną grę ról, w której zaciera się granica między fikcją a rzeczywistością, a społeczeństwo jako garderobę, w której każdy dobiera odpowiedni strój w zależności od tego, jaką rolę chce odegrać lub jaką narzuca mu jego otoczenie. Opinia ogółu ma bowiem decydujący wpływ na los jednostki i jego życie wewnętrzne. Bohaterowie Pirandella i Szaniawskiego raz ocenieni zostają zamknięci w formę, z której wyzwolić ich może jedynie szczerłość uczuć lub zmiana tożsamości. Oprócz podobnej tematyki obu autorów łączy również „humoryzm”.

⁵⁰ S. Kucharuk, *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych*, UMCS, Lublin 2011.

POLISH RECEPTION OF DRAMAS BY PIRANDELLO

Summary

The author of the article *Polish reception of dramas by Pirandello* wishes to present a new look at Pirandello which might be noticed among Polish critics of the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century. Briefly, it presents particular tendencies characteristic for the reception of the Italian playwright in the period before and after the war till the sixties, as well as problems faced by Polish critics of that period. The issues which pertained to a new interpretation of this author's writings are particularly discussed.

Justyna Łukaszewicz
Università di Breslavia

STORIA — LETTERATURA — TRADUZIONE: DUE VERSIONI POLACCHE DEL *GATTOPARDO*

1. SITUAZIONE COMUNICATIVA DI UNA NUOVA TRADUZIONE

Riflettendo sul confine tra la Storia e la Letteratura, nonché sull'eventuale valore storico delle opere letterarie in quanto finzioni che allo stesso tempo possono costituire una fonte di sapere su eventi storici, in apertura a questo numero Davide Artico introduce la nozione del “valore sociale” delle opere, intesa come la loro capacità di comunicare tra l'altro il clima del Risorgimento a sempre nuove generazioni di lettori attraverso una distanza crescente che le separa dall'epoca in cui sono vissuti gli autori¹. Quest'abisso culturale diventa ancora più grande nel caso dei lettori che accedono a tali opere solo tramite traduzioni. Affinché un dato testo letterario sia anche per loro una fonte di conoscenze storiche, il compito di completare le informazioni mancanti (secondo il traduttore o il redattore) al lettore potenziale del testo di arrivo (presumibilmente conosciute invece dal lettore del testo di partenza) viene affidato a un involucro di vari paratesti quali introduzioni, postfazioni e soprattutto note. La situazione comunicativa diventa ancora più complicata quando si tratta di una serie di traduzioni. In tal caso capita che

¹ D. Artico, *Raccontare la Nazione: la letteratura sull'unificazione politica dell'Italia nel XIX secolo*, “Italica Wratislaviensia” 2012, n. 3.

il secondo (o l'ennesimo) traduttore non solo evochi l'autore dell'originale e le circostanze della sua creazione, ma prenda anche posizione rispetto a proposte traduttive precedenti. Per dare qualche esempio limitatamente al contesto italo-polacco, ciò è avvenuto solo recentemente e quasi di sfuggita nel caso di *Pinocchio*², mentre pare quasi un obbligo nel caso della *Divina commedia*³. Se l'emulazione e la volontà di offrire una nuova traduzione dell'opera dantesca alle nuove generazioni di lettori appaiono più esplicite nel secondo caso, la differenza indubbiamente riguarda lo status del testo nella cultura di accoglienza e la percezione della difficoltà del compito del traduttore.

2. IL GATTOPARDO, LAMPART, GEPARD

La visibilità del nuovo traduttore è generalmente maggiore di quella del "semplice" traduttore, essendo la nuova traduzione un'operazione ancora più cosciente della traduzione in quanto "rivisitazione" dell'atto

² Ci sono almeno tredici traduzioni polacche, che tendono a moltiplicarsi a partire dal 1994 in relazione a una nuova legge su diritti d'autore. Per quanto riguarda i loro paratesti vedi J. Łukaszewicz, *Parateksty polskich przekładów "Pinokia"*, [in:] *Przypisy tłumacza*, a cura di E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Wrocław-Kraków 2009, pp. 229–243. Solo l'ultimo traduttore, Jarosław Mikołajewski, scrive una postfazione dove dedica un paragrafo a qualche problema di traduzione e alcune scelte traduttive, menzionando in modo generale traduzioni precedenti: "E anticipando le obiezioni per quanto riguarda la sostituzione del Pescecane alla Balena, propongo di indirizzarle a quelli che hanno fatto esattamente il contrario, cioè in contrasto all'originale" (C. Collodi, R. Innocenti, *Pinokio. Historia pajacyka*, Media Rodzina, Poznań 2011, p. 203, trad. J. Ł.).

³ Le traduzioni polacche sono una decina, tra cui quella "classica" di Edward Porębowicz (del 1899–1906) che nel 1925 la traduttrice successiva definisce eccellente, affermando di non poterla uguagliare né nella raffinatezza formale né nell'adeguatezza degli arcaismi, e dichiarando di voler invece puntare sulla massima semplicità e chiarezza per raggiungere cerchie di lettori più ampie possibile. Notiamo che questa seconda affermazione dà alla valutazione un'indiretta sfumatura negativa (Alina Świdorska, "Przedmowa tłumaczki" [Prefazione della traduttrice], [in:] Dante Alighieri, *Boska komedia*, trad. A. Świdorska, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006, p. 10.).

di traduzione⁴. Come si vedrà in seguito, è il caso della nuova traduzione polacca del *Gattopardo*⁵ – pubblicata nel 2009 con il titolo di *Gepard* – e del suo autore, che nella postfazione fa un riferimento esplicito alla prima versione, intitolata *Lampart* e pubblicata più volte a cominciare dal 1961. Lo scopo del presente articolo è analizzare i paratesti delle diverse edizioni polacche volti alla presentazione dell'opera a nuovi lettori con l'intento di aumentare il valore sociale della traduzione del “romanzo più popolare del dopoguerra italiano”⁶, nonché un confronto tra l'originale e le due versioni polacche, prendendo come esempio alcuni passi che si riferiscono a eventi storici.

3. UN ROMANZO STORICO?

Giuseppe Tomasi di Lampedusa giustamente pensava che il suo romanzo non potesse esser confinato entro un unico quadro storico: “Mi sembra che presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860)”⁷. In effetti, l'etichetta di “romanzo storico” viene giudicata come troppo riduttiva da Joanna Ugniewska che in una storia della letteratura italiana ad uso degli studenti delle università polacche presenta il capolavoro di Tomasi di Lampedusa in questi termini:

In apparenza *Il Gattopardo* appartiene alla categoria del romanzo storico. [...] Il senso del *Gattopardo* non si esaurisce però né nel livello della fabula, né nei riferimenti alla storia che costituiscono un pretesto alla presentazione di una visione delle vicende individuali e delle peripezie storiche segnate dalla sparizione e dalla morte. [...] Le parti narrative s'intrecciano con le

⁴ E. Monti, *Introduction*, [in:] *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, sous la direction de E. Monti et P. Schnyder, Orizons, Paris 2011, pp. 21–22.

⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, trad. S. Kasprzyśiak, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa [2009] (= K).

⁶ G. Lanza Tomasi, *Premessa*, [in:] G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, nuova edizione riveduta a cura di G. Lanza Tomasi, “Universale Economica Feltrinelli”, Feltrinelli, Milano 2010 (prima edizione: 2002), p. 22 (= G).

⁷ Da una lettera di Lampedusa citata da: G. Lanza Tomasi, *op.cit.*, p. 9.

parti saggistiche, facendo del *Gattopardo* un romanzo moderno, in cui l'affresco storico serve solo a mantenere le distanze rispetto alla materia dell'opera⁸.

La modernità del romanzo e del suo eroe viene sottolineata da David Gilmour⁹. Ugniewska, in un libro dedicato alla letteratura italiana del Novecento, definisce ancora *Il Gattopardo* “un misto di romanzo storico, romanzo psicologico, saggio, giornale mascherato con la terza persona grammaticale, riflessione metafisica”¹⁰. Nella più recente storia della letteratura italiana pubblicata in Polonia, Krzysztof Żaboklicki ricorda la mancanza di comprensione per l'opera in Italia, descrivendola come “un romanzo eccezionalmente bello” che “inizialmente è stato rifiutato dagli editori perché sembrava loro un'imitazione di romanzi storici ottocenteschi, ormai passati di moda”¹¹. C'è infine chi considera questo romanzo come “storiografico” perché sulla storia “si interroga con spirito, con ironia, e con intelligenza” e che si caratterizza di una particolare “malinconia, indotta e confermata da ragionamenti filtrati da un consumato senso della storia”¹². Storico o storiografico, il romanzo di Tomasi di Lampedusa, che non considerava il Risorgimento come un evento sacro di storia dell'Italia ed era scettico nei confronti degli esordi dell'Italia unita¹³, contiene molti riferimenti alle vicende storiche con i quali devono confrontarsi i traduttori, gli editori e i lettori.

⁸ *Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, t. II, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, pp. 337–338 (trad. J. Ł.).

⁹ D. Gilmour, *Ostatni Lampart. Życie Giuseppe Tomasi di Lampedusy*, trad. A. Wójcicka, Sic!, Warszawa 2009, p. 219 (originale: D. Gilmour, *The Last Leopard. A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, The Harvill Press, London 2003).

¹⁰ *Historia literatury włoskiej XX wieku*, a cura di J. Ugniewska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, p. 263 (trad. J. Ł.).

¹¹ K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, pp. 354–355 (trad. J. Ł.).

¹² L. Fulci, *Rivivere da Gattopardo*, Armando Siciliano Editore, Messina 2007, pp. 34, 51.

¹³ D. Gilmour, *op.cit.* p. 235.

4. VARIE EDIZIONI DELLA PRIMA TRADUZIONE

La prima edizione polacca del romanzo uscì nel 1961 per i tipi di Państwowy Instytut Wydawniczy¹⁴. L'editore di Varsavia pubblicò la traduzione di Zofia Ernstowa che aveva già tradotto (insieme a Marcin Czerwiński) la raccolta di racconti *Notte di festa* di Cesare Pavese (1956) oltre a *Il romanzo di Cipollino* e *Il viaggio della Freccia Azzurra* di Gianni Rodari (1955), la quale nello stesso 1961 pubblicò in polacco *Il disprezzo* di Alberto Moravia e che avrebbe poi tradotto numerose altre opere di narrativa italiana contemporanea. La traduzione fu corredata di un'introduzione di Louis Aragon (ovvero la traduzione polacca, eseguita da Hanna Szumańska-Grossowa, del suo articolo "Un grand fauve se lève sur la littérature: le guépard", *Les Lettres Françaises*, 17–23.12.1959), senz'altro doppiamente apprezzato in quanto comunista, di una "Nota" di due pagine di Domenico Caccamo e di note a piè di pagina. Anche quelle di carattere storico sono state curate dallo stesso Caccamo, giovane storico laureatosi a Roma che a cavallo degli anni 1950 e 1960 soggiornò in Germania, in Polonia e in Cecoslovacchia, che ricoprì l'incarico di lettore di lingua italiana a Varsavia, e che in seguito pubblicherà *Eretici italiani in Polonia, Moravia, Transilvania* (1970, 1999) e *Lezioni di storia moderna* (2001). Altre note contengono traduzioni polacche di espressioni latine o francesi quali il *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen* che apre il romanzo o il *bon souvenir* che appare verso la fine.

Nella seconda edizione, del 1963¹⁵, non compare più l'articolo di Aragon, ma la "Nota storica" di Caccamo, trasferita alla fine del libro, viene preceduta da una "Nota biografica" di Jadwiga Gałuszka che cita però l'opinione altamente favorevole di Aragon, scrivendo inoltre che "il fascino di questo romanzo non sta tanto nella commovente lezione di storia che ci viene impartita da Tomasi di Lampedusa, quanto nel tras-

¹⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1961 (ed. 1) = E1.

¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1963 (ed. 2) = E2.

metterci un particolare e incantevole modo di vedere persone, luoghi e cose.” (E2, p. 289, trad. J.Ł.). In tale edizione sono state eliminate le note contenenti la traduzione di espressioni francesi quali *mon chat*, *à la lettre*, *bon souvenir* o il latino *ipso facto*, nonché una nota con un’informazione su Mirabeau. Sono invece state aggiunte note con spiegazioni riferite ad alcune allusioni culturali: una situa precisamente una breve citazione dalla *Divina commedia*, fornendone al contempo la versione originale, un’altra contiene il titolo del film *La corrazzata Potëmkin* di Ejzenštejn e una più dettagliata descrizione della scena con il carrozzone rotolante sulla scalinata (E2, p. 144, trad. J. Ł.), e la terza, con una traduzione polacca della citazione da Baudelaire, è corredata dal nome dell’autore francese. Inoltre, una nuova nota accompagna le riflessioni del principe Salina sul nome Russo portato dal suo soprastante, anche se va notato che il suo autore si è limitato a informare il lettore che nel dialetto siciliano *russo* significa ‘rosso’ o ‘fulvo’, senza dire che in italiano *russo* è anche un etnonimo (E2, p. 39). Infatti, nelle sue considerazioni sul senso dei cambiamenti storici, così rappresentative del personaggio e dell’intero romanzo, il principe gioca sui due significati:

Tuo nipote, caro Russo, crederà sinceramente di essere barone; e tu diventerai, che so io, il discendente di un boiardo¹⁶ di Moscovia, mercé il tuo nome, anziché il figlio di un cafone di pelo rosso, come proprio quel nome rivela. (G, p. 56)

Un altro gioco di parole viene invece spiegato nelle due prime edizioni in modo più completo. Si tratta di un commento alla falsificazione del plebiscito in cui i Siciliani dovevano pronunciarsi pro o contro l’annessione della Sicilia all’Italia (l’unico evento storico descritto nel romanzo in modo dettagliato¹⁷):

“[...] Ora tutti savoiardi sono! Ma i savoiardi me li mangio col caffè, io!”
E tenendo fra il pollice e l’indice un biscotto fittizio lo inzuppava in una immaginaria tazza. (G1, p. 139)

¹⁶ Nella versione del romanzo pubblicata dal 1958 al 1968: *granduca* (G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 50 = G1).

¹⁷ D. Gilmour, *op.cit.*, p. 236.

“[...] Ora tutti Savoiaardi sono! ma io i Savoiaardi me li mangio col caffè, io!” E tenendo fra il pollice e l’indice un biscotto fittizio lo inzuppava in una immaginaria tazza. (G, p. 124)

„Teraz wszyscy są **zwolennikami dynastii sabaudzkiej**, ale savoiaardy to ja sobie pogryzam do kawy!”

Trzymając w dwóch palcach wyimaginowany biszkopt maczał go w wyimaginowanej filiżance.

(E1, p. 133; E2, p. 118)

(Adesso tutti sono **partigiani della dinastia dei Savoia**, ma io i savoiaardi me li mangio col caffè!” Tenendo fra due dita un biscotto immaginario lo inzuppava in una immaginaria tazza.)

Il vocabolo *savoiaardi*, ripetuto due volte nell’originale (nella prima versione scritto con la minuscola, nella seconda con la maiuscola) nel testo polacco non può ottenere un unico equivalente. Ernstowa usa una perifrasi e un prestito. Perciò nella prima traduzione le parole di don Ciccio, che esprime al principe Salina la sua amarezza, delusione e rabbia per il fatto che il suo “no” sia sparito dai risultati del plebiscito, sono spiegate in una nota a piè di pagina:

Po włosku gra słów: ***casa savoia*** – ***dynastia sabaudzka***, a *savoiaardi* – rodzaj biszkoptów.

(Nel testo italiano [c’è qui] un gioco di parole: *casa Savoia* – dinastia dei Savoia, *savoiaardi* – un tipo di biscotti.)

Stranamente, nella nota polacca viene evocato il termine italiano “*casa Savoia*” che non è stato usato nell’originale.

Nella terza edizione della traduzione di Ernstowa, del 1967¹⁸, riappaiono le due “Note”, quella biografica di Gałuszka e quella storica di Caccamo. Purtroppo la seconda edizione eredita anche l’erronea data dell’edizione originale (1948). Alcuni cambiamenti sono invece stati apportati in calce. Per quanto riguarda le questioni linguistiche, è stata reinserita la nota con la traduzione dell’espressione *ipso facto* ed è stata corretta la traduzione di un’altra espressione latina; inoltre la citazione

¹⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1967 (ed. 3) = E3.

del *Cantico dei cantici* riceve una traduzione più esatta e la fonte viene indicata. Per quanto riguarda le note con informazioni storiche, invece, tre sono state accorciate, una eliminata e una parzialmente sostituita da un rinvio alla “Nota storica”.

Nella quarta edizione della traduzione di Ernstowa, del 1970¹⁹, appare finalmente in forma corretta l’anno dell’edizione dell’originale (1958). I paratesti sono rimasti praticamente uguali, è scomparsa solo una nota in calce: quella relativa alla citazione dantesca.

Nella quinta edizione della traduzione di Ernstowa, del 1988²⁰, non c’è più la “Nota biografica”, ma è rimasta quella storica, nonché tutte le note a piè di pagina. Quattro di esse hanno subito piccole modifiche tra cui una spiegazione più adeguata al testo di partenza del gioco di parole basato sul termine *savoiard*:

Po włosku gra słów: *savoiard* oznacza zarówno Sabaudezyków, jak i rodzaj ciasteczek. (E5, p. 95)

(In italiano [c’è qui] un gioco di parole: *savoiard* significa tanto “Sabaudezy” [abitanti della regione della Savoia], quanto un tipo di biscotti.)

Il chiarimento che rinvia il lettore ai due significati della parola *savoiard* (‘abitanti della regione della Savoia’ e ‘biscotti di un certo tipo’) si avvale di quanto si poteva leggere nell’edizione “ampliata e aggiornata” del dizionario italo-polacco di riferimento dell’epoca²¹. Come si vede, la nuova nota è più fedele alla lettera dell’originale che contiene la parola *savoiard*, mentre la versione precedente tendeva a mantenersi maggiormente fedele al senso politico dell’osservazione. Per ulteriori informazioni, il lettore ha sempre a disposizione la “Nota storica” di Caccamo dove l’aggettivo “sabaudzki” (‘savoia’) è stato usato nelle tre espressioni seguenti: “dynastia sabaudzka” (‘casa Sabauda’),

¹⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1970 (ed. 4) = E4.

²⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, PIW, Warszawa 1988 (ed. 5) = E5.

²¹ W. Meissels, *Podręczny słownik włosko-polski*, t. II M-Z, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, p. 381.

“monarchia sabaudzka” (‘monarchia Sabauda’), “wojsko sabaudzkie” (‘esercito Sabauda’).

Nel 1993 Wydawnictwo Dolnośląskie ha riprodotto il testo dell’edizione precedente, così almeno si legge nella pagina editoriale dove però all’anno 1988 stranamente viene abbinato l’editore “Książka i Wiedza”²², mentre le note a piè di pagina sembrano riprese dall’edizione del 1970. Alla solita “Nota storica” di Caccamo è stato aggiunto un nuovo paratesto: l’elogio del *Gattopardo* scritto nel 1959 da Gustaw Herling-Grudziński (che ha cominciato ad essere pubblicato in Polonia solo nel 1988).

L’ultima edizione della prima traduzione, del 2002²³, riproduce la “Nota storica” di Caccamo e riprende quella biografica di Gałuszka. Si possono osservare alcuni ampliamenti delle note a piè di pagina di carattere storico, tra l’altro sulle conseguenze della rivolta della Gancia o sulle doti politiche di Vittorio Emanuele II che “nei momenti di particolare importanza (ad esempio durante la spedizione dei Mille) seppe condurre all’intesa tra il partito moderato e quello rivoluzionario” (E7, p. 16, trad. J. Ł.).

5. LA SECONDA TRADUZIONE

La seconda traduzione polacca, come le nuove traduzioni tedesca e greca²⁴, è basata sulla “nuova edizione riveduta” dell’originale, pubblicata per la prima volta da Feltrinelli nel 2002, che – rispetto a quella del 1958 (con il testo ripubblicato fino al 1968) su cui si basa la prima traduzione – comporta una serie di modifiche minori nonché l’inserimento di nuovi frammenti in prosa e in poesia. Stanisław Kasprzysiak, nato nel 1931, architetto e archeologo, è traduttore di molti libri italiani, premiato svariate volte per le sue traduzioni e per la sua attività cul-

²² G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993 = E6.

²³ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, trad. Z. Ernstowa, Muza, Warszawa 2002 (nella serie “Canone letterario per la fine del secolo”, frutto di un accordo editoriale) = E7.

²⁴ G. Lanza Tomasi, *Premessa*, *op.cit.*, p. 26.

turale. Ha tradotto anche due altri testi di Tomasi di Lampedusa²⁵ e il *Trionfo della morte* di Gabriele D'Annunzio²⁶ (dopo Aleksandra Callier e Leopold Staff). Come ha dimostrato Joanna Szymanowska, la traduzione di Kasprzysiak, in cui si può percepire una certa distanza rispetto al testo²⁷, è buona, “stilisticamente più moderna e dunque più facilmente assimilabile a un lettore medio, in vari punti più fedele della versione di Staff”²⁸, ma non la più interessante e fedele all'originale, perché è il traduttore precedente che “legge D'Annunzio nello spirito dell'epoca e tramite la sua sensibilità, e allo stesso tempo con una piena coscienza critica e comprensione non solo del messaggio ideologico del romanzo, ma pure del suo livello linguistico”²⁹.

Stanisław Kasprzysiak corredò la sua traduzione del *Gattopardo* di note raccolte alla fine del volume nonché di una postfazione, un calendario storico e una nota bibliografica (con un elenco dei saggi dedicati al capolavoro di Tomasi di Lampedusa e delle traduzioni polacche delle sue opere).

Questa volta tutti i paratesti sono opera del traduttore che in tal modo si presenta come l'unico mediatore culturale, il solo portavoce dell'autore e dell'originale. I lettori di quest'edizione del romanzo ricevono dunque un omogeneo complesso di informazioni aggiuntive, tutte elaborate per l'occasione. Rispetto alle varie edizioni della prima traduzione, i paratesti contengono più dati complementari, nonostante vi sia una maggiore facilità ad aver accesso alle conoscenze, anche storiche (in particolare grazie a Internet), rispetto agli anni 1960 o 1970. Nell'e-

²⁵ *Shakespeare* (Szekspir, 2001) e *Lezioni su Stendhal* (*O Stendhalu*, 2003).

²⁶ G. D'Annunzio, *Triumf śmierci*, trad. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976.

²⁷ J. Szymanowska, *Refleksje na marginesie polskich przekładów „Trionfo della morte” Gabrieli D'Annunzia*, [in:] *Między egzotyką a swojskością. O tłumaczeniu literatury włoskiej na język polski i polskiej na włoski*, a cura di K. Biernacka-Licznar e J. Łukaszewicz, “Italica Wratislaviensia” I, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, p. 77.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 72 (trad. J. Ł.).

dizione, assai ben curata, purtroppo non è citato l'anno della pubblicazione.

Le 78 note raccolte alla fine del libro (rispetto alle 55 dell'edizione del 1961) non contengono informazioni relative ai fatti storici ai quali allude il testo del romanzo. Per queste il lettore è rinviato al "Calendario storico", appena viene fatto il primo accenno alla politica, subito dopo la descrizione della sala che accoglie "la recita quotidiana del Rosario" (G, p. 31) nella villa dei Salina:

Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo di educando; da più di un mese, **dal giorno dei "moti" del Quattro Aprile**, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento [...]. (G, p. 32; G1, p. 18)

Quest'accenno, privo della menzione dell'anno (che appare poco dopo), riceve un equivalente letterale e quasi identico nelle due versioni polacche:

od dnia „rozruchów” 4 kwietnia (E1, p. 20 – E7, p. 7)

zaraz po „rozruchach” wznieconych czwartego kwietnia (K, p. 6)

Nel primo caso la nota in calce fornisce in modo sintetico le circostanze, il risultato immediato e le ulteriori conseguenze dell'evento:

Il 4 aprile 1860, a Palermo, Francesco Riso provò a sollevare una rivolta che passò alla storia con il nome della rivolta della Gancia, dal nome del Convento della Gancia in cui scattò. [Quel tentativo di Riso, benché finito in modo tragico, destò una eco tra contadini siciliani che cominciarono a organizzare reparti armati. In seguito quei reparti si unirono ai volontari di Garibaldi.]³⁰ (E1, p. 20–21 – E7, p. 7, trad. J. Ł.)

Grazie a questa tecnica tradizionale, chi ha bisogno di un chiarimento lo riceve immediatamente, senza dover cercarlo altrove. Nel secon-

³⁰ La seconda parte della nota (tra parentesi quadre) non appare in E3, E4, E5 et E6.

do caso invece, nella parte 1860 – “*Annus mirabilis*” del “Calendario storico”, sotto la voce “4 Aprile”, sono raccolte informazioni un po’ più dettagliate (come quella sui gruppi di contadini accampati in montagna, attorno alla Conca d’Oro) con rinvii alle relative pagine del testo del romanzo. Questa soluzione sembra adatta ad un lettore più studioso e sistematico, desideroso di approfittare della lettura del romanzo per approfondire le proprie conoscenze extratestuali, in particolare quelle storiche.

Nelle note finali di *Gepard* ci sono nuove traduzioni delle espressioni francesi e latine nonché alcune informazioni relative a fatti culturali, in particolare opere letterarie e opere d’arte. Tre note sono state dedicate a particolarità della lingua italiana. Una nota è stata abbinata a una frase che nel testo del romanzo segue l’annuncio dei risultati del plebiscito svoltosi a Donnafugata (ufficialmente 100% di “sì”):

vennero pronunziati discorsi: **aggettivi carichi di superlativi e di consonanti doppie** rimbalzarono³¹ e si urtavano nel buio da una parete all’altra delle case (G, p. 121).

Nella traduzione di Kasprzysiak questo brano è accompagnato dalla spiegazione che il superlativo degli aggettivi e degli avverbi italiani comporta una doppia “s”. Per quanto riguarda invece la traduzione di Ernstowa, esistono due versioni del brano non provviste di note. Nella prima versione le “consonanti doppie” sono state sostituite da “espressioni pompose” (E1, p. 129; E2, p. 114; E7, p. 113, trad. J. Ł.), nella seconda le consonanti doppie vengono attribuite al dialetto siciliano (E3, p. 124; E4, p. 106; E6, p. 128).

Un’altra nota di tipo linguistico spiega il senso traslato dei nomi di mestiere *facchino*, *ciabattino* e *pasticciere* di cui si dice nel romanzo che “sono diventati delle ingiurie” (G, p. 197). Infine la terza spiega in modo completo il gioco di parole attorno al nome Russo, evocato sopra.

Nessuna nota spiega invece il doppio senso della parola *savoirdardi*, perché il secondo traduttore ha risolto il problema diversamente:

³¹ Nel G1 – “rimbalzavano” (p. 135).

Teraz wszyscy są za **Sabaudia**, ale ja **sabaudzkie** biszkopty spożywam sobie rano na śniadanie. (K, p. 112)

(Adesso tutti sono partigiani della Savoia, ma io i biscotti savoiardi me li mangio mattina a prima colazione.)

Infatti, il lettore percepisce senza ulteriori spiegazioni il legame tra il sostantivo *Sabaudia* (regione della Savoia) e l'aggettivo *sabaudzkie*, ma il gioco di parole non è stato reso in quanto non è chiara la relazione tra il fatto che tutti siano partigiani della Savoia e quello che don Ciccio mangi i biscotti savoiardi a colazione (anzi, mangiare tale biscotti potrebbe essere considerato come una manifestazione a favore della Savoia). In più l'implicito legame tra il nome della regione storica e quello della dinastia può non essere percepito, non comparando la parola *Savoia* nel "Calendario storico". È senz'altro per questo motivo che nelle prime edizioni polacche "dinastia/casa Savoia" appare in questo brano del testo esplicitamente, a scapito del gioco di parole.

Nella postfazione, il traduttore presenta la nuova edizione dell'originale e descrive ampiamente le circostanze della creazione e della pubblicazione del romanzo. La già menzionata monografia di Gilmour, pubblicata in polacco poco prima della traduzione di Kasprzysiak, è indicata come la migliore fonte di informazioni sull'autore e sulla sua produzione. La nuova traduzione non è corredata da nessun paratesto a opera di autorità straniere, ma Kasprzysiak ricorda l'opinione entusiasta di Aragon. Quel che ci interessa in particolare in questa sede è l'ultima parte della postfazione, dedicata ai problemi e alle strategie del traduttore.

Kasprzysiak si sofferma sulla questione del titolo, spiegando con l'imperativo della fedeltà la sua decisione di scegliere *Gepard* e affermando che quella è la traduzione esatta del titolo originale. Il problema però non concerne solo la tassonomia zoologica: se è vero che Tomasi non ha scelto il leopardo (lat. *Panthera pardus*, pol. *lampart*), è pure vero che il termine zoologico polacco *gepard* (lat. *Acinonyx jubatus*) corrisponde attualmente all'italiano *ghepardo* (dal fr. *ghépard*, proveniente a sua volta dall'italiano *gattopardo*³²), *gattopardo* essendo, in uso

³² *Lo Zingarelli*, 12° ed. a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Zanichelli, Bologna 1997, p. 759.

corrente, “felino dalle forme eleganti e simile al gatto domestico, ma di dimensioni molto maggiori”³³. Dall’elenco presentato dallo stesso Kasprzysiak risulta che nella maggioranza dei casi i traduttori in varie lingue hanno optato per gli equivalenti di “leopardo” forse anche per motivi fonetici, oltre che per il legame con la biografia dell’autore. Sembra comunque che non sarà facile al *Gepard* sostituirsi al *Lampart*, essendo ormai l’autore e il suo capolavoro fusi in questa etichetta, incrementata dal mezzo secolo della fortuna (o sfortuna) della prima traduzione, nonché dal titolo del famoso film di Luchino Visconti, e più recentemente rafforzata dal titolo del libro di Gilmour. La traduttrice polacca di quest’ultimo si pronuncia del resto per *Lampart*, ipotizzando che l’autore abbia probabilmente pensato allo stesso tempo al leopardo dello stemma della propria famiglia e alla parola “gattupardu” con la quale quel leopardo araldico era chiamato nella parlata locale³⁴.

Nell’ultimo paragrafo Kasprzysiak accenna alla prima traduzione polacca³⁵, ricordando la polemica scoppiata attorno alla versione di Ernstowa negli anni 1963–1965. Infatti, Jerzy Popiel presentò allora, nella rivista “*Twórczość*”, una spietata critica della prima versione polacca del *Gattopardo*, intitolandola “*Lampart obuchem rażony*” (Il leopardo colpito con una mazza)³⁶. All’analisi dello stile dell’originale (dove, secondo l’autore della critica, sta tutta la forza della scrittura di Lampe-dusa) segue un dettagliato elenco dei numerosissimi errori della traduttrice. Il critico conclude ogni parte della sua rigorosa analisi tirando le somme: “Solo in questo breve monologo ci sono oltre quindici errori” (p. 43, trad. J. Ł.), “Circa cinquecento figure stilistiche, tra cui grandi metafore, sono state fortemente danneggiate, eliminate o tradotte in modo assurdo” (p. 37, trad. J. Ł.), “In oltre milleduecento luoghi della traduzione si notano ingiustificate omissioni di parole, espressioni o fra-

³³ *Ibidem*, p. 747.

³⁴ D. Gilmour, *Ostatni Lampart*, *op.cit.*, p. 189 (una nota a piè di pagina non firmata).

³⁵ Indicando come l’anno della pubblicazione 1962.

³⁶ J. Popiel, *Lampart obuchem rażony*, „*Twórczość*”, 1963, n. 12 (dicembre), pp. 33–44. Anche qui 1962 è indicato come l’anno della prima edizione della traduzione di Ernstowa.

si” (p. 43, trad. J. Ł.). Jerzy Adamski cercò, senza successo, di difendere su alcuni punti la traduttrice – non negando le frequenti imperfezioni, ma allegando la *licentia* del traduttore e il genio della lingua polacca³⁷. Popiel ebbe però l’ultima parola: non cedette su nessun punto e rafforzò ancora la critica³⁸.

Lasciando un’eventuale analisi dettagliata dello stile della versione di Kasprzysiak rispetto all’originale e in confronto con la prima traduzione a chi avesse non solo il coraggio, la passione e le competenze, ma anche la pedanteria di Popiel, mi soffermerò su alcuni brani con qualche riferimento alla realtà storica italiana del 1860. In particolare vorrei mostrare l’impatto della critica sul lavoro dei traduttori.

Per dare un esempio dei tanti errori di vocabolario che ha rilevato, Popiel cita l’equivalente del termine *bandoliere* adottato da Ernstowa nel tradurre il seguente brano:

[A Palermo] le strade erano deserte, risonanti solo del passo cadenzato delle ronde che andavano passando con le **bandoliere** bianche incrociate sul petto. (G, p. 45; G1, pp. 36–37)

Il termine che si riferisce qui a un dettaglio dell’assetto dei soldati borbonici viene infatti reso con l’iperonimo *pasy* (‘strisce’):

[...] ulice świeciły pustkami, rozlegał się na nich głośnym echem tylko miarowy krok patrolujących żołnierzy, którzy mieli na mundurach białe, skrzyżowane na piersiach pasy. (E1, p. 39)

L’uso di un vocabolo di significato più generico è un metodo di traduzione frequentemente applicato nei casi in cui nella lingua di arrivo manca il termine esatto. In questo caso però il critico fornisce il termine polacco corrispondente (*bandolet*) insieme alla definizione della bando-

³⁷ J. Adamski, *Jeszcze w sprawie Lampedusy*, „Twórczość”, 1964, n. 7 (luglio), pp. 75–78.

³⁸ J. Popiel, *Jeszcze o przekładzie „Lamparta”*, „Twórczość”, 1965, n. 5 (marzo), pp. 93–101.

liera³⁹, decisamente rigettando il timido tentativo di Adamski di fargli ammettere la possibilità della scelta compiuta dal traduttore⁴⁰. Di conseguenza, nell'edizione della traduzione di Ernstowa pubblicata dopo gli interventi del critico, appare il termine specifico. In questa versione del testo sparisce però la precisazione "incrociate sul petto":

[...] ulice świeciły pustkami, rozlegał się na nich głośnym echem tylko miarowy krok patrolujących żołnierzy, którzy mieli na mundurach białe **bandolety**. (E3, p. 26)

Il termine indicato dal critico viene ripreso dal nuovo traduttore che mantiene anche la precisione relativa alla posizione delle bandoliere:

[...] ulice świeciły pustką, dudnił w nich miarowy krok patrolujących miasto żołnierzy z białymi **bandoletami** skrzyżowanymi na piersi. (K, p. 23)

Per quanto riguarda la traduzione del termine *bandoliere*, Kasprzyśiak si avvale della lezione del critico anche in un brano precedente del romanzo che contiene la descrizione di un soldato morto. Compariamo le due traduzioni di questo frammento del testo, tenendo conto delle modifiche subite dall'originale:

[...] il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei **ribelli** era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. [...] di sotto le **bandoliere** gli intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a nascondere il volto col suo fazzoletto-ne rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde **verdi** del cappottone [...]. (G, p. 10)

[...] zwłok młodego żołnierza Piątego Batalionu Strzelców, który, ranny w potyczce z oddziałem **robotników** w San Lorenzo, przekradł się tutaj,

³⁹ « Striscia di cuoio o tessuto con tasche o giberne per le munizioni portata ad armacollo dai soldati o per ornamento sulle uniformi da parata » (*Lo Zingarelli, op.cit.*, pp. 197–198).

⁴⁰ J. Popiel, *Lampart...*, *op.cit.*, p. 38, J. Adamski, *Jeszcze w...*, *op.cit.*, p. 76, J. Popiel, *Jeszcze o...*, *op.cit.*, p. 93.

by umrzeć samotnie pod drzewem cytrynowym. [...] a jego sine jelita, wysunięte spod **bandoletów**, utworzyły coś w rodzaju kałuży. Ten rozdarty korpus znalazł rządcą Russo, odwrócił go, nakrył twarz żołnierza wielką czerwoną chustką, wepchnął mu kijem jelita do rany w brzuchu [...]. (K, p. 10)

[...] il cadavere di un giovane soldato del quinto Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei **ribelli** se ne era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. [...] di sotto le **bandoliere** gli intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a nascondere il volto col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde **blù** del cappottone [...]. (G1, p. 23)

[...] trupa młodego żołnierza z piątego batalionu strzelców, który, ranny w San Lorenzo w potyczce z oddziałami **rebeliantów**, dowlókł się tutaj, by umrzeć samotnie pod cytrynowym drzewem. [...] zwoje jelit tworzyły pod nim fioletową kałużę. Znalazł te żałosne szczątki majordomus Russo, odwrócił je, przykrył twarz żołnierza czerwoną chustką, wepchnął mu patykiem jelita do jamy brzusznej i przykrył potem ranę fałdami **granatowego** płaszcza [...]. (E1, p. 25; E3, p. 11)

La descrizione degli attributi del soldato risulta impoverita nelle due traduzioni: Ernstowa ha omissso la menzione delle bandoliere, Kasprzyśiak quella del cappottone. Per quanto riguarda il colore del cappottone, il fatto che sia diverso nelle due versioni dell'originale può risultare dalla confusione tra i Cacciatori delle Alpi dell'esercito di Garibaldi che portavano le divise blu, al contrario dei Cacciatori borbonici che indossavano le uniformi verdi⁴¹. Nella seconda traduzione, l'eliminazione del colore del cappottone fa saltare il riferimento alla realtà storica e impoverisce l'immagine descritta con abbondanza di colori. Per quanto riguarda la sostituzione degli operai (*robotnicy*) ai ribelli, questa è una concretizzazione conforme al "Calendario storico" di cui Kasprzyśiak ha provveduto la sua traduzione, ma costituisce anche uno spostamento da una percezione soggettiva del fatto storico (ribelli) a una percezione oggettiva (operai).

⁴¹ Ringrazio Davide Artico per quest'ipotesi.

Considerando la traduzione di vari altri elementi del brano, non è facile decidere quale delle due versioni sia la migliore. Il giusto equivalente polacco del *rametto* con il quale Russo ricacciò le viscere del morto dentro il suo ventre è *patyk* (come nella traduzione di Ernstowa), mentre *kij*, presente nella seconda, significa ‘bastone’. Il diminutivo *rametto* sta vicino all’accrescitivo *fazzolettone* che questa volta è Kasprzysiak ad aver reso con l’aggettivo *wielką* (‘enorme’) abbinato al sostantivo *chustką* (‘fazzoletto’). L’ordine delle parole dell’equivalente polacco di *un albero di limone* dovrebbe essere *drzewo cytrynowe* (Kasprzysiak) e non *cytrynowe drzewo* (Ernstowa). Invece *korpus* che Kasprzysiak introduce nella sua traduzione per rendere *quella cosa spezzata* può significare sì ‘corpo umano’, ma si tratterebbe di un corpo senza braccia né gambe. E ci fermeremo qua, perché ci allontaneremmo dal nostro argomento, rischiando di perderci nella nebbia delle scelte traduttive, per evocare la definizione della traduzione formulata da Kasprzysiak: “una passeggiata nella nebbia scontata [che] si dissipa o s’infitte [ma] non cede mai del tutto.”⁴²

6. CONCLUSIONI

Il problema della ‘ri-traduzione’ suscita sempre più interesse nelle cerchie degli addetti ai lavori. Lo dimostrano ad esempio due grossi volumi dedicati a questa problematica che sono stati pubblicati nel 2011 in Francia. In uno di questi Enrico Monti elenca le motivazioni che stanno dietro alle nuove traduzioni: traduzioni esistenti insoddisfacenti (perché comportano omissioni o modificazioni, sono “invecchiate” o non corrispondono più alla nuova percezione della traduzione), la volontà di dare nuove prospettive al testo, uno *skopos* diverso, ragioni economiche/editoriali, prestigio del nuovo traduttore di un’opera canonica, l’attrattiva della nuova traduzione negli occhi di lettori, critici ed editori⁴³. Più di una motivazione ha portato alla creazione e alla pubblicazione

⁴² S. Kasprzysiak, *Posłowie* (Postfazione), [in:] G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, *op.cit.*, p. 320 (trad. J. Ł.).

⁴³ E. Monti, *Introduction*, [in:] *Autour de la retraduction...*, *op.cit.*, pp. 14–18.

della seconda traduzione polacca del *Gattopardo*: indubbiamente anche l'ultima di quelle sopraelencate, ma soprattutto la prima.

La critica della prima traduzione ha indotto la traduttrice (o l'editore) a correggere alcuni errori, ma il secondo traduttore non ha giudicato il risultato soddisfacente. Ha messo dunque a profitto la critica dettagliata della prima versione, senza seguire però tutte le indicazioni del critico (ad esempio non ha ritenuto opportuno di attribuire al dialetto siciliano le consonanti doppie del discorso che segue il Plebiscito). La conoscenza da parte del nuovo traduttore delle imperfezioni della prima versione polacca del romanzo lo ha senz'altro aiutato a perfezionare il lavoro, ma non gli ha consentito di evitare altre imperfezioni.

Il critico che, come abbiamo visto, ha svolto un ruolo assai importante nella fortuna polacca del *Gattopardo*, contribuendo all'evoluzione delle sue traduzioni, professa una concezione rigorosa della fedeltà al testo. La citazione della *Charte du traducteur* della Federazione internazionale dei traduttori (« Toute traduction doit être fidèle et rendre exactement l'idée et la forme de l'œuvre originale – la fidélité constituant pour le traducteur à la fois un devoir moral et une obligation de nature juridique. »)⁴⁴, messa in epigrafe del secondo articolo di Popiel⁴⁵, rimane attuale, ma si fanno sentire sempre di più visioni della traduzione che ne sono complementari: quelle che insistono sul ruolo del traduttore in quanto mediatore culturale e sulla ricezione della traduzione da parte dei lettori, e quelle che mettono l'accento sugli aspetti positivi del lavoro del traduttore, cercando di sfuggire alla tendenza a inseguire gli errori, come evidenzia per esempio il titolo dell'ultimo libro di Jerzy Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza* ('stare dalla parte del traduttore', 'difendere il traduttore')⁴⁶.

Kasprzysiak assume esplicitamente su di sé il ruolo di mediatore tra l'opera originale e il suo autore da una parte, e i lettori polacchi

⁴⁴ *La Charte du traducteur (texte adopté par le Congrès à Dubrovnik en 1963 et modifié à Oslo le 9 juillet 1994)*, http://www.ceatl.eu/wp-content/uploads/2010/09/FIT_charter.pdf (19.03.2012).

⁴⁵ J. Popiel, *Lampart obuchem rażony*, op.cit., p. 93.

⁴⁶ J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

dall'altra. Monopolizzando la gestione dell'intero territorio, oltre al ruolo di traduttore assume anche quelli di commentatore e di docente, del resto in conformità con la vocazione iscritta nella doppia accezione del verbo polacco *thumaczyć*: 'tradurre' e 'spiegare', nonché del sostantivo *thumaczenie*: 'traduzione' e 'spiegazione'.

Nonostante le imperfezioni stilistiche e lessicali della prima traduzione, e quelle della seconda, il senso dei numerosi brani "storiografici" del romanzo sembra reso in polacco in maniera corretta (e non decisamente meglio nella seconda versione rispetto alla prima). Anche una lontana generazione di lettori polacchi, pur non avendo molte conoscenze storiche relative al Risorgimento, e attingendo alle proprie esperienze storiche e sociali, tra cui quelle di momenti di crisi, può sentire il fascino, la disperazione, la rassegnazione e perfino un certo umorismo dei brani che colgono la storia *in fieri*, quali:

Dietro la scrivania di don Calogero fiammeggiava una oleografia di Garibaldi e (di già) una di Vittorio Emanuele, fortunatamente collocata a destra; bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo affratellati però dal prodigioso rigoglio del loro pelame che quasi li mascherava. (G, p. 120)⁴⁷

Come il pubblico francese, e a differenza di quello inglese⁴⁸, i lettori polacchi possono ormai scegliere tra due traduzioni del capolavoro di Tomasi da Lampedusa. Come nel caso delle serie di traduzioni di *Pinocchio* e della *Divina commedia*, probabilmente le due versioni procederanno in parallelo. Infatti, per offrire qualche esempio della recente fortuna del *Gattopardo* presso i lettori polacchi, annunciando

⁴⁷ "Dietro la scrivania del Sindaco fiammeggiava un ritratto di Garibaldi e (di già) uno di Vittorio Emanuele, fortunatamente collocato a destra; bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo: ambedue però affratellati dal prodigioso rigoglio del loro pelame che quasi li mascherava". (G1, p. 133)

⁴⁸ La prima traduzione francese, di Fanette Pézard (*Le Guépard*), fu pubblicata nel 1959, la seconda nel 2007 (G. Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, trad. Jean-Paul Manganaro, nuova edizione e postfazione di Gioacchino Lanza Tomasi, Seuil, Paris 2007). La sola traduzione inglese, di Archibald Colquhoun (*The Leopard*), pubblicata nel 1960, viene considerata come eccellente (http://www.bookforum.com/inprint/014_04/1377, 04.04.2012).

l'imminente uscita della traduzione di Kasprzysiak in occasione della pubblicazione in Polonia del libro di Gilmour, Max Fuzowski ha scritto: "La prima traduzione polacca del romanzo, ad opera di Zofia Ernstowa, ha vinto la lotta contro il tempo"⁴⁹.

Prima della seconda traduzione polacca del romanzo, è uscito un numero della rivista "Zeszyty Literackie" in gran parte dedicato a Tomasi di Lampedusa, in cui si può leggere tra l'altro la terza traduzione polacca del suo racconto *La sirena*. I traduttori delle tre versioni, Michał Bristigier e Jadwiga Dąbrowska, spiegano così il perché di tante traduzioni: "Questo racconto ci piace tanto e non abbiamo intenzione di perderlo nei nostri pensieri. È troppo bello."⁵⁰

HISTORY – LITERATURE – TRANSLATION:

THE TWO POLISH VERSIONS OF *THE LEOPARD* BY GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Summary

The article concerns the two Polish translations of *The Leopard* (*Il Gattopardo*): The first one by Zofia Ernstowa, published in different editions since 1961 under the title of *Lampart*, and the second one by Stanisław Kasprzysiak, published in 2009 under the title of *Gepard*. The analysis concentrates first on the way in which the paratexts (all kinds of notes) within these publications deal with the references to the Risorgimento (presenting this novel to a new public belonging to a different culture, with a growing distance from those historical events); and then on a comparison of a few fragments of the novel, in the different Polish and Italian versions, which contain allusions to Italian history. This presentation of the Polish reception of the Lampedusa's masterpiece is completed by some considerations on the position of the second translator with respect to the first translation, and on the role played by the critics.

⁴⁹ Max Fuzowski, *Ostatni taki Lampart*, „Tygodnik Powszechny”, onet.pl, 20.05.2009 (http://tygodnik.onet.pl/43,0,27183,ostatni_taki_lampart,artykul.html, 16.03.2012).

⁵⁰ *Nota tłumaczy* (Nota dei traduttori), „Zeszyty Literackie”, n. 91, 2005, p. 24 (trad. J. Ł.).

Recenzje/Recensioni

Alessandra Frontani

Università degli Studi di Firenze

Un giornale per le donne d'Italia

Libere e generose sorelle. “La donna italiana”, 1848,
a cura di Rosanna De Longis e Paola Gioia, Biblik Editori, Roma 2011,
128 pp.

Il processo della nascita dello stato nazione italiano costituì un momento importante per l’emancipazione femminile, durante il quale vennero gettate le basi di future conquiste civili e politiche. Nonostante la legislazione del nuovo Stato italiano non prevedesse un reale progresso nei diritti delle donne, l’adesione al sentimento nazionale, la partecipazione femminile agli eventi del Risorgimento, fin dal biennio 1848–1849, contribuì a diffondere idee e consapevolezza politica.

Lo dimostra il fiorire in quegli anni della scrittura pubblica femminile, la diffusione di molti periodici e opuscoli rivolti alle donne e scritti da donne. Tra questi, significativa è l’esperienza de “La donna italiana”, giornale politico-letterario pubblicato a Roma dal 22 aprile 1848 all’11 novembre 1848, nei mesi di fermento politico e culturale precedenti alla nascita della Repubblica Romana. La rivista, diretta da Cesare Bordiga, incitava le donne a partecipare alla causa patriottica abbandonando il ruolo tradizionale lontano dalla vita politica; nello stesso tempo delineava il profilo valoriale e ideale della donna italiana, e definiva la missione, i doveri delle cittadine. “La donna italiana”, come scrive Simonetta Buttò nella presentazione del volume, fu tra i primi periodici “a individuare nelle donne uno dei cardini – reali e simbolici – della

costruzione dello Stato unitario” (p. 6). L’esperienza della Repubblica Romana (febbraio-luglio 1849) vide, infatti, una significativa partecipazione femminile, che, pur senza ribaltare i ruoli di genere, spinse le donne a ritagliarsi spazi e attività fuori dai consueti confini domestici, a sentirsi investite di precisi compiti dalle autorità governative. Nobili e popolane si impegnarono nel soccorso ai feriti, nell’allestimento di ospedali da campo, nel sottoscrivere appelli e petizioni, nella raccolta dei soldi improvvisando questue per l’acquisto di vestiti, armi e medicinali, alcune di loro combatterono sulle barricate travestite da uomini. Il contemporaneo scoppio di rivolte in altre parti d’Italia determinò la nascita di un sentimento di solidarietà e compartecipazione, testimoniato dallo scambio di lettere e appelli tra le donne dei diversi stati italiani, di cui “La donna italiana” si fece fin da subito portavoce.

La novità principale del volume è il fatto di essere collegato a un progetto culturale più ampio, promosso dalla Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma, che ha portato alla realizzazione di un sito internet riguardante le vicende del 1848–1849 con la pubblicazione on line di numerosi documenti, opuscoli e pubblicazioni periodiche, tra le quali anche i 24 numeri de “La donna italiana” (<http://www.repubblicaromana-1849.it>). Il lavoro di Rosanna De Longis e Paola Gioia si presenta, quindi, anche come uno strumento per leggere, capire e utilizzare i contenuti del giornale, mettendo a disposizione gli indici di tutti i fascicoli e un thesaurus degli autori e dei nomi citati. L’ultima parte del volume è costituita da un’antologia di testi del giornale, suddivisi in due sezioni: “La rete delle italiane” e “La mobilitazione”. La prima raccoglie gli appelli che le donne coraggiose di ogni stato italiano, dalle lombarde alle romane, dalle toscane alle siciliane, si scambiavano attraverso le pagine del giornale, diffondendo una nuova consapevolezza di italianità; la seconda raccoglie i racconti di storie di eroismo, di madri che incitavano i propri figli a correre armati contro gli austriaci, di giovani coraggiose che scesero in battaglia per disarmare i nemici o soccorrere i soldati feriti, di nobildonne che donarono le proprie gemme alla patria.

Nel testo che precede gli indici e l’antologia, le curatrici analizzano le forme, i contenuti, i linguaggi dei testi, degli appelli, delle poesie volti a incitare le donne alla partecipazione, a far nascere in loro un sentimen-

to profondo per la patria. La donna – madre, sorella, fidanzata dei volontari o solo cittadina – era descritta nei testi del giornale romano come parte integrante e necessaria della comunità nazionale, che attraverso l'educazione patriottica, l'utilizzo delle virtù femminili e la collaborazione attiva con gli uomini avrebbe potuto contribuire all'indipendenza dell'Italia. Nello stesso tempo, però, come notano le curatrici, non veniva stravolto il ruolo tradizionale della donna. La partecipazione alla lotta era giustificata dall'eccezionalità degli eventi e dalla causa nazionale "la più veneranda, la più santa di tutte le umane cose" (p. 11). Gli appelli, spesso scritti da donne, facevano leva su questo forte sentimento patriottico, legato ad eventi straordinari, per spingere altre donne a lasciare da parte gli "aghi", gli "amori" e gli "ornamenti" e dedicarsi all'Italia. Le virtù familiari e i lavori domestici sarebbero tornati a scandire la loro vita in tempo di pace.

La rivendicazione di diritti civili e politici era messa in secondo piano di fronte alla "sacra causa". Il giornale si faceva "molto cautamente", spiegano le curatrici, portavoce dell'esigenza di nuove leggi civili. L'abnegazione e il sacrificio per la Patria, secondo l'insegnamento di Giuseppe Mazzini, era così grande e sacro da subordinare a sé qualsiasi altra giusta pretesa. Ad ogni modo, la Repubblica Romana portò alcune importanti innovazioni per le donne, come l'abolizione dei fedecommissi, la limitazione della patria potestà, l'equiparazione di maschi e femmine nelle successioni, l'eliminazione dell'istituto della dote.

L'esperienza della Repubblica e della sua avanzata costituzione, anche per quanto riguarda i diritti delle donne, pur molto breve rimase comunque un esempio, un mito suggestivo, in grado di condizionare il linguaggio e i programmi della politica italiana anche dopo l'Unità, gettando i semi di future conquiste.

Davide Artico

Università di Breslavia

Protagonista del Risorgimento

Adriano Viarengo, *Cavour*, Salerno Editrice, Roma 2010, 564 pp.

Difficile cimentarsi oggi nella scrittura di un'opera biografica su Cavour, dopo che la storiografia risorgimentale ha già conquistato la vetta rappresentata dal monumentale lavoro di Rosario Romeo. Ancora in occasione del primo centenario dell'Unità fu Federico Chabod ad assegnare allo studioso giarrese il compito di svolgere un'analisi storica su quella figura chiave del Risorgimento che era stata rappresentata dal Conte. Se Romeo risultò assai in ritardo sulle celebrazioni di mezzo secolo fa, il suo lavoro (pubblicato fra il 1969 e il 1984) rimane comunque a tutt'oggi, insieme con quello del conterraneo Adolfo Omodeo (datato però addirittura al 1942 e forse eccessivamente connotato in senso ideologico crociano), la pietra di paragone in materia, circostanza che del resto lo stesso autore (p. 15) riconosce apertamente.

Questa nuova opera, che intende «evitare gli scogli» dell'esaltazione di Cavour (p. 12) che invece in certa misura ritroviamo in Romeo, e di cui è disseminato il lavoro di Omodeo, non si dimostra però neanche incline a ricalcare le orme lasciate a suo tempo da Dennis Mack Smith che, soprattutto nel suo *Cavour and Garibaldi 1860*, apparso originariamente a Cambridge nel 1954, ma poi anche nella sua più recente (1985) biografia cavouriana, era andato vicino a fare del Tessitore null'altro che un intrigante astuto e meschino (cfr. "London Review of Books", vol. 7, n. 9, 1985, pp. 16–17). Lo scopo che invece l'autore dichiara

è quello di comprendere le numerose ambiguità del Cavour politico senza «prescindere da un'analisi del suo mondo interiore» (p. 14). In questo senso l'opera va a inserirsi in quel filone, improntato al *good common sense* britannico, nel quale si ritrovano sia la biografia di Harry Harter (Longman, Londra 1994) sia quella di Luciano Cafagna (il Mulino, Bologna 1999) sia infine l'importante lavoro di Gilles Pécout (Fayard, Parigi 2011).

Lungi dal tentare una semplice mediazione fra esaltazione e denigrazione, l'autore si concentra piuttosto sulla capacità di Cavour di non rimanere sopraffatto dagli eventi e di cercare, al contrario, di ribaltare a proprio vantaggio le circostanze sfavorevoli. Senza indugiare troppo all'aneddotica su aspetti pur indubbi della personalità del Conte, quali la passione per il gioco d'azzardo e l'irascibilità, l'autore pare piuttosto tentare di ricostruirne il percorso di formazione. Un percorso tortuoso, che parte dalle passioni libertarie concomitanti alla svolta orleanista del 1830 («l'anno della massima oscillazione verso sinistra del pendolo politico cavouriano», p. 44) e, passando attraverso la meditata lettura di Guizot e le esperienze di viaggio a Ginevra, Parigi e Londra, lo conduce dapprima a cercare di realizzare le sue idee di progresso nell'imprenditorialità agricola e nei progetti di modernizzazione delle infrastrutture, soprattutto ferroviarie, poi all'impegno politico diretto nel periodo del "lungo Quarantotto", che l'autore localizza fra il 1846, anno delle speranze dei patrioti italiani nel "liberalismo" di Pio IX e degli echi dell'insurrezione anti-austriaca di Cracovia, e la primavera del 1849, con l'abdicazione di Carlo Alberto. È proprio in questi *Lehrjahre* che l'autore trova la chiave delle successive conflittualità di Cavour, non soltanto con il nuovo sovrano Vittorio Emanuele.

Intriso di nazionalismo romantico, come suggerisce fra l'altro quel suo «Walter Scott in scarsella» durante il soggiorno a Edimburgo nel 1852 (p. 245), Cavour si appropriò del progetto di Lorenzo Valerio di «rivoluzione con un Re» (p. 118). Suo scopo era, secondo l'autore, far confluire l'espansionismo territoriale di Casa Savoia in un più vasto movimento nazionale, senza attendere il realizzarsi dell'escatologia mazziniana della maturazione civile delle masse e senza lasciar spazio alle «dittature rivoluzionarie» (p. 481) sul modello proposto, diretta-

mente o indirettamente, da Garibaldi. Il Cavour tracciato dall'autore è sì dunque un conservatore opportunist, ma anche un idealista sostenitore del parlamentarismo. È insomma una figura a tutto tondo, presentata in modo diacronicamente dialettico dalla sua gioventù fino alla morte, evitando accuratamente la tentazione di selezionare i fatti per dimostrare induttivamente tesi formulate *a priori*; forse con l'eccezione dello sfortunato, in quanto arbitrario, paragone (p. 229) fra il "connubio" stipulato fra Cavour e la sinistra moderata di Urbano Rattazzi nel 1852 e un avvenimento del secondo dopoguerra: la caduta, nel luglio del 1964, del primo governo di coalizione guidato da Aldo Moro.

Considerati tuttavia i suoi valori generali, si può affermare che il volume di Viarengo rappresenta una lettura insostituibile per qualsiasi studioso della cultura italiana dell'Ottocento. Ne sarebbe anche auspicabile la traduzione in polacco, soprattutto in considerazione del fatto che l'unica biografia ragionata di Cavour è apparsa in Polonia ormai addirittura 40 anni fa (Adam Ostrowski, *Hrabia Kamil Cavour*, PIW, Varsavia 1972), se si escludono più recenti traduzioni di opere divulgative di autori anglosassoni.

Giuliano Caroli

Università delle Scienze Umane Nicolò Cusano di Roma

Un protagonista sconosciuto del Risorgimento italiano. L'ammiraglio Scrugli, dal regno borbonico all'Italia unita

Ludovico Fulci, *Il Risorgimento oltre l'epopea. Un ammiraglio calabrese: Napoleone Scrugli Deputato e Senatore del Regno d'Italia*, Armando Siciliano Editore, Messina – Civitanova Marche 2011, 197 pp.

Il volume di Ludovico Fulci, pubblicato proprio nel 150° anniversario dell'Unità d'Italia, desta l'attenzione del lettore perché penetra con indubbie capacità analitiche ed espositive in quello che possiamo definire l' "altro Risorgimento". Il Risorgimento dei personaggi apparentemente "minori", in grado di trasmetterci la realtà e i valori di quell'epoca irripetibile che – con un certo rammarico – vediamo ancora oggi celebrare a volte con un' enfasi sbrigativa e agiografica.

In realtà, dal punto di vista storico, proprio questo "altro" Risorgimento è in grado forse meglio di quello "ufficiale" di ricostruire e spiegare il senso di quell'epopea che – come rileva giustamente l'autore – vide uno slancio ideale che non si presentò più in quei termini nella storia del nostro Paese. Anche perché quest'ultimo fin dai primi anni dell'Unità fu costretto a misurarsi con problemi politici, economici e so-

ciali enormi e non facilmente superabili con le forze di cui si disponeva dopo la famosa proclamazione del primo Parlamento italiano.

Il lavoro è punto d'arrivo di una ricerca condotta sul fronte della storia politica e culturale italiana che, nel caso di Fulci, si articola attorno a due nuclei fondamentali: l'Ottocento da una parte e il Sud dall'altra. Numerosi sono i saggi e gli articoli di Fulci sulla vicenda storico-culturale della realtà calabrese e siciliana, con studi su Pasquale Galluppi, su Campanella, sul *Gattopardo*, su episodi particolari della storia risorgimentale, col gusto di un recupero delle figure per certi versi minori. Ampio lo spettro della ricerca sull'Ottocento italiano che interessa l'opera di Verga, di Pirandello, di Manzoni e di Leopardi e culmina nella tesi di dottorato discussa da Fulci nel 2005 all'università di Breslavia, sotto la guida del prof. Józef Heistein, dal titolo *Manzoni i Leopardi – niewykorzystane sztachary katolickiego i laickiego swiatopoglądu we Włoszech* (*Cattolici e laici in Italia: Manzoni e Leopardi, due bandiere per nessun partito*). Ma veniamo al personaggio che costituisce il focus della ricerca condotta in quest'occasione.

Napoleone Scrugli, ufficiale della Marina borbonica, Direttore della Marina napoletana, proprio nelle fasi cruciali della fine del Regno delle Due Sicilie, fu uno dei protagonisti "silenziosi" della costruzione unitaria; con una carriera affine a quella di altri che dal vecchio mondo legittimista, contrario all'Unità nazionale, contribuì a traghettarlo nella nuova realtà, passando prima alla Marina del Regno di Sardegna e divenendo infine uomo politico del nuovo Regno italiano, deputato e poi senatore impegnato in vari problemi economici e sociali del tempo.

La vicenda di Scrugli va oltre la pura dimensione personale, come dimostra l'appassionata ricostruzione di Fulci, e diventa uno dei simboli di una nuova Italia costituzionale che abbandona definitivamente il vecchio mondo, tentando però di salvarne alcuni valori fondamentali da trasmettere alla nuova monarchia liberale, in linea con i tempi. In questo contesto, l'ex ammiraglio borbonico si rivela come tanti altri un protagonista attivo, che vuole fare del nuovo Regno uno Stato pienamente inserito nel "nuovo mondo", per unire l'Italia all'Europa più progressista. La sua attività parlamentare lo dimostra ampiamente, perché Scrugli è nel numero di coloro che si sforzano di attuare la modernizzazione

dell'Italia proprio perché la nascita di questa deve saldarsi alla parte più avanzata del Continente.

Scrugli, in particolare, è ben consapevole del fatto che senza l'entrata in scena dell'Inghilterra nel momento cruciale della Spedizione dei Mille e dell'intervento piemontese dal Nord, senza l'imposizione della politica di "non intervento" da parte di Londra in contrasto con le Corti del Nord Europa e con i giochi di potere di Napoleone III, l'Unità non avrebbe potuto realizzarsi così velocemente.

Nella rivisitazione delle idee e dell'azione di Scrugli l'autore affronta tuttavia anche un'altra problematica: la nascita della coscienza politica e civile degli italiani, la nascita dei concetti fondamentali di "patria" e di "nazione", mettendo sotto attento esame la formazione stessa della coscienza unitaria italiana.

Una riflessione che porta direttamente a esaminare un altro tema ancor oggi dibattuto: la cosiddetta "morte della patria", prodotto più volte rilevato della disaffezione del senso civico nel nostro Paese, contrapposta all' "amor di patria". Di quest'ultimo l'autore segue le prime tracce nell'ambito dei grandi movimenti culturali dell'Ottocento, per riscoprire il legame tra questi e il Risorgimento italiano. Occorre però eliminare dall'esame del processo unitario italiano l'enfasi e la retorica che ne hanno deformato i reali contenuti, impedendone l'evoluzione. Nella riflessione di Fulci il concetto di patria oggi deve assumere i valori di "concreta esperienza della vita di una nazione", deve diventare una specie di "visibilità concreta dell'agire politico".

In quest'ottica, la nozione di "patria" favorisce il passaggio dell'Italia allo Stato unitario monarchico-nazionale, e, successivamente, a una forma più compiuta di democrazia. Il fallimento di una certa idea di patria (che certamente, dopo la tragedia della prima guerra mondiale, fu agevolato dal fascismo) viene individuato nel distacco che si venne a creare tra la originaria dimensione nazionale e una necessaria apertura all'esterno, con l'inserimento della vicenda italiana in una ampia dimensione internazionale. E' una riflessione che ne innesca altre, certo, ma che ci porta a superare la visione della nascita di uno Stato unitario come evento unicamente "italiano", per legarla strettamente al mondo circostante. All'Europa in primo luogo.

Gianluca Olcese

Università di Breslavia – Università degli Studi di Genova

Per una sociologia del trauma nella letteratura contemporanea

Daniele Giglioli, *Senza trauma – Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, 120 pp.

Daniele Giglioli, critico letterario e docente di Letterature Compareate all'Università di Bergamo, nel suo saggio *Senza trauma*, mette sotto analisi i filoni narrativi che meglio caratterizzano il panorama editoriale italiano del nuovo millennio.

Il libro è suddiviso in quattro capitoli, ognuno dei quali dedicato a uno scopo preciso: dopo il primo, che è come una cassetta degli attrezzi, in cui viene prospettata la chiave metodologica per decifrare gli elementi comuni ai testi in esame, procediamo in *medias res* nel secondo capitolo dedicato alla letteratura di genere, espressione con cui intendiamo comunemente quel tipo di narrativa che si può inserire in un filone ben determinato: «giallo, noir, fantascienza, romanzo storico e le loro mescolanze» (p. 22); il terzo tratta dell'autofinzione, quel tipo di narrazione in cui abbiamo un autore che è al contempo un io narrante – senza che, tuttavia, presenti necessariamente la realtà – e, infine, il quarto offre un'autoanalisi conclusiva in cui viene spiegata la scelta di stile di Giglioli stesso e il ruolo che svolge la letteratura per il lettore moderno.

Ogni capitolo è corredato da una nota conclusiva in cui – diversamente dalla semplice indicazione bibliografica che ci si attenderebbe in tale sede – vengono indicati nello specifico i principali saggi di riferi-

mento per approfondire la tematica, e vi sono illustrati i punti di forza su cui l'autore stesso si è basato in questo suo recente studio.

Senza esprimere giudizi di valore, come peraltro annunciato già nelle prime pagine, il lettore trova qui esaminati isolatamente gli elementi stilistici e narrativi ricorrenti, che manifestano il rapporto (e la sua crisi) tra letteratura e mondo.

La critica è strutturata attraverso un continuo rimando a testi concreti, con brevi ma essenziali brani estratti dai principali autori o dai testi più emblematici, in modo da fornire anche ai lettori meno disinvolti un immediato riscontro.

All'interno della letteratura di genere hanno avuto un nuovo ritorno in auge soprattutto i romanzi gialli e noir, utilizzati spesso dagli autori stessi "a scopo didattico", dunque per «redigere una controstoria dell'Italia contemporanea» (p. 29): informare il lettore su vicende legate all'attualità e al recente passato, trattate dai mass media solo marginalmente o in maniera non approfondita.

Tra gli scrittori portati come esempio della narrativa di *autofinzione* è qui presentato anche Roberto Saviano, autore di *Gomorra* (Mondadori 2006), il più grande successo editoriale italiano degli ultimi anni e che ancora si trova al centro di numerose polemiche; non ultima è quella scatenata dal saggio *Eroi di Carta* (Manifestolibri 2010) il cui autore è il sociologo Alessandro Dal Lago, ordinario dell'Università di Genova. Dal Lago ha proposto una propria analisi del testo, considerandolo come oggetto letterario e pertanto evidenziandone pregi e difetti. Come conseguenza ha attirato su di sé l'attenzione non solo di esponenti del mondo della cultura, ma anche della politica, provocando un irrigidimento nelle posizioni di chi, da una parte, vuole difendere Saviano da ogni critica. Fra i giudizi opposti alla rilettura presentata da Dal Lago si rimprovera all'autore di non essere un critico letterario: in questo clima, la parte che Giglioli ha dedicato a *Gomorra* può a pieno titolo far luce sulle tecniche stilistiche di Roberto Saviano, che hanno contribuito senz'altro al successo del suo libro.

L'interesse destato dagli autori di successo nell'era contemporanea dimostra quanto sia possibile analizzare, attraverso le loro opere, alcuni tratti della nostra società. I testi che rientrano nelle due categorie narra-

tive prese in esame (letteratura *di genere* e *autofinzione*) sono caratterizzati da uno sfondo comune: il concetto di trauma; esso fa da apertura e da filo conduttore dello studio di Giglioli: è un fattore presente nella quotidianità occidentale e fornisce una solida base di metodo analitico per i futuri lavori di critica letteraria di più ampi orizzonti, poiché la scelta di campo è stata di non uscire dai confini nazionali italiani. L'idea di trauma come esperienza vissuta – da cui ci si attenderebbe, in termini psicanalitici, una rimozione – è alla base della narrativa di successo; questo aspetto dell'espressività porta Giglioli a condurre una necessaria analisi sociologica in cui rientra la contemporaneità, caratterizzata dal ruolo vittimistico degli individui che sono o appaiono come soggetti traumatizzati – se di trauma fittizio o reale, a quanto pare, non è una discriminante. In questa direzione va anche il modo di relazionarsi nel quotidiano: rincorrere il trauma come «elemento fondante, strutturante, identitario» (p. 10). La letteratura si avvale, per lo stesso motivo, della *scrittura dell'estremo*, espressione con cui Giglioli definisce il tipo di narrazione di eventi a cui né i lettori, né gli autori stessi, hanno potuto assistere in prima persona: l'estremo «è piuttosto un momento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» (p. 14). Limiti che gli scrittori aspirano a superare attraverso il ricorso alla rappresentazione dell'*osceno*: termine con cui si intende, sin dall'antichità, tutto ciò che deve restare fuori dalla scena. L'osceno è una sorta di supplemento di realtà, ma non è la realtà, serve a dare questa impressione poiché ha a che fare con un artefatto definito da Lacan con il concetto del *Reale*: «A differenza della realtà, il Reale è ciò che resiste testardamente a ogni tentativo di simbolizzazione» (p. 16).

Prima di portare a termine la lettura, in cui Giglioli ci accompagna con ricchezza di stile, teorie e supporto di testi, ci addentriamo nell'ultimo capitolo che funziona da autoanalisi conclusiva: non solo serve a riannodare i fili, una volta scomposti, in una rilettura d'insieme di quanto scritto nelle tre parti precedenti; ma ha altresì lo scopo di rivalutare la stessa *critica letteraria* quale strumento per guardare alla letteratura come una cartina di tornasole per capire la contemporaneità.

Paulina Matusz
Università di Breslavia

Uno sguardo sulla letteratura italiana contemporanea

Literatura włoska w toku 2, a cura di Hanna Serkowska,
Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, 298 pp.

Quando nel 2006 uscì in Polonia il volume *Literatura włoska w toku* (Letteratura italiana in corso), si diceva che fosse una monografia speciale, una vera e propria rarità. I critici e recensori del libro sottolineavano che mai prima d'allora la letteratura italiana contemporanea fosse presentata al pubblico letterario polacco in maniera così dettagliata e ponderata. Si trattava infatti di un'interessante raccolta di articoli e saggi, scritti con l'ambizione di mostrare e descrivere il panorama letterario italiano nel modo più ampio possibile, presentando così i testi degli scrittori contemporanei italiani anche ai lettori polacchi che fino allora solo sporadicamente avevano avuto l'occasione di conoscere i libri più recenti degli autori provenienti dalla penisola italiana.

“Il fattore più importante che ha fatto nascere questa raccolta è stata la convinzione che della letteratura italiana in Polonia se ne scrive sempre troppo poco e troppo raramente”¹ scriveva nell'introduzione al libro la curatrice del volume, professoressa Hanna Serkowska, giustificando

¹ H. Serkowska, *Wprowadzenie*, [in:] *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*, a cura di H. Serkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006, p. 5.

do e spiegando così in qualche modo l'idea che aveva spinto l'intero gruppo di autori a scrivere e a raccogliere i loro testi in un unico libro. Sempre nella stessa introduzione era stato annunciato anche il volume successivo che avrebbe dovuto di lì a poco continuare l'opera di divulgazione della moderna letteratura italiana in Polonia – che però è uscito solo alla fine del 2011, quindi ben cinque anni dopo la pubblicazione del primo libro.

L'uscita di *Literatura włoska w toku 2* (Letteratura italiana in corso 2) ha suscitato tra gli italianisti polacchi alcune nuove domande sulla fortuna degli scrittori italiani in Polonia. Che cosa è cambiato in questo campo negli ultimi cinque anni? Come si è sviluppata in Polonia la riflessione accademica sulla letteratura italiana contemporanea? Lo status degli scrittori italiani è cambiato? La popolarità dei loro libri in Polonia è cresciuta? Oppure si tratta sempre di una letteratura poco conosciuta al lettore polacco, quasi esotica, raramente tradotta e ancora più sporadicamente presentata o analizzata nei testi accademici?

Hanna Serkowska, che ha curato anche questo volume, prova a dare una risposta a queste domande nell'introduzione al libro – tuttavia l'analisi che ci presenta all'inizio della raccolta è in realtà molto più profonda e dettagliata di una semplice prefazione. Basta osservare che l'introduzione è quasi sei volte più lunga in confronto a quella del primo volume: è un segno evidente che con il passare del tempo la necessità della riflessione metaletteraria concentrata su questo argomento è diventata più urgente. Per gli studiosi della letteratura, ma anche per i lettori interessati alla letteratura italiana moderna, questa prefazione può essere un buon punto di partenza per capire non solo com'è il panorama letterario italiano contemporaneo, ma anche che cosa è cambiato negli ultimi cinque anni nella ricezione delle opere letterarie italiane in Polonia. La speranza espressa nell'introduzione al primo volume sembra purtroppo delusa: la riflessione accademica e critica sulle opere degli scrittori italiani in Polonia resta sempre discontinua – e le recensioni o testi critici sui singoli libri italiani tradotti in polacco rimangono episodi piuttosto rari e isolati.

Prima di dare la parola agli autori dei singoli saggi, Serkowska dà ancora un'occhiata sulla fortuna di alcuni scrittori italiani presentati nel

primo volume, uscito cinque anni prima. Alcuni di loro non ci sono più (come la poetessa Alda Merini che è venuta a mancare nel 2009 o, molto più conosciuta fuori dall'Italia, Oriana Fallaci, morta nel 2006); altri invece pubblicano poco (Paola Capriolo, Fleur Jaeggy) o indirizzano le loro opere solo ai particolari (e piuttosto limitati) gruppi di lettori (Marta Morazzoni, Gianni Celati) – per questo la loro popolarità anche in Italia è sempre più contenuta e non aumenta nemmeno all'estero.

Ci sono però anche alcuni esempi di autori italiani che con il passare del tempo sono riusciti a mantenere la loro popolarità in Polonia: i loro libri (anche se non sempre quelli più recenti) vengono tradotti in polacco e a volte anche commentati o presentati nelle riviste letterarie polacche (soprattutto nei numeri a carattere monografico), come *Literatura na Świecie* (Letteratura mondiale) o *Zeszyty Literackie* (Quaderni letterari). Un buon esempio può essere Niccolò Ammaniti: dopo *...zabiorę cię ze sobą* (*Ti prendo e ti porto via*, edizione polacca 2002) e *Nie boję się* (*Io non ho paura*, ed. pol. 2003), nel 2008 è uscito in Polonia *Jak Bóg przykazał*, traduzione polacca del romanzo *Come Dio comanda*, vincitore del Premio Strega 2007². Non si può nemmeno non prendere in considerazione il gran successo di Andrea Camilleri. I suoi romanzi polizieschi godono sempre di tanta popolarità in Polonia, ultimamente sono stati tradotti anche quelli che non fanno più parte della “Serie del Commissario Montalbano”: *Pensjonat “Ewa”* (*La pensione Eva*, ed. pol. 2010) e *Szary kostium* (*Il tailleur grigio*, ed. pol. 2011). Grazie all'enorme lavoro traduttologico di Joanna Ugniewska vengono anche regolarmente pubblicate in Polonia le traduzioni delle opere di Claudio Magris e Antonio Tabucchi. Di quest'ultimo è uscita recentemente in Polonia la raccolta dei racconti *Czas szybko się starzeje* (*Il tempo invecchia in fretta*, ed. pol. 2010); per quanto riguarda Magris invece – in Polonia vengono apprezzate quasi tutte le sue opere: romanzi, racconti e altri testi, anche quelli più impegnativi e magari anche più difficili. Solo negli ultimi tre anni sono state pubblicate in Polonia alcune opere

² Osserviamo comunque anche che i due romanzi più recenti di Ammaniti, *Che la festa cominci* e *Io e te*, pubblicati rispettivamente nel 2009 e nel 2010, purtroppo non sono (ancora?) stati tradotti in polacco.

di Magris che dal punto di vista del genere letterario non potrebbero essere più diverse tra di loro: una raccolta di cronache di viaggi *Podróż bez końca*³ (*L'infinito viaggiare*, ed. pol. 2009), un mini-romanzo storico *Domysły na temat pewnej szabli* (*Illazioni su una sciabola*, ed. pol. 2009) e alla fine ancora una raccolta di diversi testi e racconti che creano una sorta di un coerente monologo intitolato *Głosy. Monologi* (ed. pol. 2010 – in realtà si tratta di un'antologia di diversi testi, pubblicati in Italia separatamente: *Essere già stati*, *Il Conde*, *Le Voci* e *Lei dunque capirà*).

Torniamo però a *Literatura włoska w toku 2*. Visto che la formula del libro è rimasta la stessa, la seconda parte della serie conserva tutti i valori, ma anche gli svantaggi del volume precedente. Non si tratta di sicuro di un libro monumentale, scritto con l'ambizione di presentare in maniera ordinata e esauriente la letteratura italiana degli ultimi anni, i *trend* letterari più importanti o l'influsso dei diversi fattori culturali, sociologici, politici o economici sull'attività letteraria. Non è un manuale della storia della letteratura italiana, ma non era questo l'obiettivo degli autori del volume. Anzi, il libro sembra completare in un certo modo informazioni fornite dai tradizionali manuali della storia della letteratura che per ovvi motivi rimangono attuali solo per un breve tempo e richiedono aggiornamenti frequenti, soprattutto per quanto riguarda la letteratura contemporanea. Il volume fornisce al lettore proprio questo tipo di aggiornamento, portando con sé elementi di attualità e offrendo al pubblico letterario anche altri valori, per esempio la polifonia narrativa, dovuta alla partecipazione di ben dieci autori, che ci dà la possibilità di analizzare e osservare da vari punti di vista l'attività artistica dei singoli scrittori. Grazie alla collaborazione di più autori, la stilistica del volume diventa molto diversificata, rendendo la lettura ancora più interessante e piacevole, anche al lettore non accademico.

³ Le famose parole di Magris: "Correre, vivere, scrivere", citate in questo volume, sono state fonte d'ispirazione anche per la traduttrice polacca dello scrittore. Nel 2011 è uscita in Polonia una raccolta di saggi di Joanna Ugniewska, intitolata appunto *Podróżować, pisać* e concentrata interamente sulla letteratura di viaggio in Italia.

Literatura włoska w toku 2 è sempre, come nel caso del primo volume, una raccolta di articoli scritti da diversi studiosi italiani e polacchi. In generale ogni testo è concentrato su uno scrittore. L'aspetto interessante del secondo volume della serie è che stavolta la definizione dello scrittore italiano contemporaneo è stata un po' "allargata" – nella raccolta vengono infatti esaminati non solo gli autori nati in Italia o di origini italiane, ma anche quelli provenienti dall'estero che però, una volta arrivati in Italia, ci abitano da anni e scrivono i loro libri in italiano. Così è per esempio nel caso di Edith Bruck, un'ebrea ungherese, o Marina Jarre nata in Lettonia da padre lettone e madre italiana. Come scrive Serkowska nell'introduzione al libro, "alla fine è stata la lingua in cui scrivono a diventare l'elemento determinante per la loro italianità"⁴.

L'attività letteraria degli autori italiani presentati nel volume è davvero molto diversificata: ci troveremo saggi dedicati a romanzieri, autori teatrali, saggisti, giornalisti... Anche dal punto di vista geografico il gruppo degli autori trattati è piuttosto diversificato: oltre ai grandi centri letterari come Napoli (Antonio Scurati, Erri De Luca, Elena Ferrante), Firenze (Pietro Citati, Sandro Veronesi), Trieste (Mauro Covacich) e Milano (Andrea De Carlo) sono rappresentate anche località più piccole e meno conosciute, specialmente al lettore polacco: Forlì (Piero Camporesi), Gorizia (Paolo Maurensig), Viggiù (Aldo Nove). Osserviamo anche che nella lista degli autori trattati nel secondo volume ci sono sia autori molto "di moda" e notissimi in Italia, forse un po' meno in Polonia (per esempio Sandro Veronesi, l'autore del romanzo *Caos calmo* da cui è stato tratto un omonimo film di successo, o Andrea De Carlo, l'autore di innumerevoli best seller che regolarmente porta i suoi romanzi in vetta alle classifiche di vendita) – che scrittori davvero poco conosciuti persino nel loro Paese d'origine (così è per esempio nel caso di Marina Jarre).

L'aspetto interessante di *Literatura włoska w toku 2* è anche la collaborazione di nuovi autori, non solo quelli polacchi. Stavolta è molto evidente la partecipazione degli accademici italiani (anche quelli resi-

⁴ H. Serkowska, *Wstęp*, [in:] *Literatura włoska w toku 2*, a cura di H. Serkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, p. 9.

denti all'estero, come Fulvio Senardi). Complessivamente, su quindici articoli presenti nella raccolta, otto sono stati scritti da sei autori polacchi, sette invece scritti da cinque studiosi italiani e successivamente tradotti in polacco.

Chi sono gli scrittori analizzati? Tra i quindici autori trattati troviamo soprattutto cinque nomi già annunciati nel primo volume, uscito nel 2006: Umberto Eco, Erri De Luca, Aldo Nove, Edith Bruck e Andrea De Carlo. La presenza di Eco tra questi personaggi di sicuro non è sorprendente – era decisamente ora di dedicare un saggio dettagliato e completo allo scrittore italiano più conosciuto in Polonia⁵. Il tema dell'attività letteraria di Eco è stato trattato da due italianisti polacchi: la curatrice del volume e Krzysztof Żaboklicki, il traduttore polacco degli ultimi due romanzi del professore dell'Università di Bologna.

Che oltre a scrivere dei romanzi Eco sia anche l'autore di innumerevoli testi accademici e saggi di filosofia, linguistica e semiotica è una cosa ben nota, anche ai lettori poco interessati all'attività universitaria dello scrittore. Nel saggio dedicato a Eco vengono ovviamente menzionate più importanti opere accademiche del semiologo bolognese (*Lector in fabula*, *Opera aperta*, *Trattato di semiotica generale*); l'attenzione dei due autori dell'articolo rimane comunque concentrata piuttosto sui cinque grandi romanzi scritti da Umberto Eco. Ognuno dei libri viene analizzato separatamente ed il punto di partenza è ovviamente *Il nome della rosa* ("Un romanzo [...] insolito, veramente originale, in grado di unire il sapere con l'immaginazione. [...] Tutto lascia prevedere che entrerà a far parte del canone mondiale della letteratura."⁶). Segue un'analisi dei due successivi libri di Eco, *Il pendolo di Foucault* e *L'isola del giorno prima* – in complesso considerati meno importanti del suo romanzo d'esordio ("La lettura [di questi due romanzi] è molto impegnativa, tuttavia non offre al lettore una soddisfazione adeguata"⁷ – così

⁵ Soprattutto visto che nel primo volume della serie l'attività letteraria di Eco è stata menzionata solo in modo sommario, nell'articolo di Joanna Ugniewska dedicata alle traduzioni polacche della letteratura italiana contemporanea dopo il 1989.

⁶ H. Serkowska, K. Żaboklicki, *Umberto Eco: człowiek Renesansu czy oksymoron?* [in:] *Literatura włoska w toku* 2, *op.cit.*, p. 143.

⁷ *Ibidem*.

Serkowska e Żaboklicki). Alla fine i due studiosi ci concedono ancora qualche osservazione su *Baudolino* (ancora un libro monumentale, ispirato sia al romanzo d'avventura che quello storico) e *La misteriosa fiamma della regina Loana* (un romanzo diverso dai libri precedenti in quanto più ancorato nei tempi presenti – e per di più parzialmente autobiografico). Può deludere un po' la mancanza di una riflessione più estesa sull'ultimo romanzo di Eco, *Il cimitero di Praga* (uscito in Polonia solo qualche settimana prima dalla pubblicazione *Literatura włoska w roku 2* – magari proprio per questo al romanzo è stato concesso solo un breve commento).

Oltre al saggio dedicato a Eco, la curatrice del volume ha scritto anche tre altri articoli pubblicati nella raccolta. Uno di loro è concentrato interamente su Edith Bruck (un'ebrea ungherese naturalizzata italiana, sopravvissuta al campo di sterminio nazista, che ha dedicato la sua intera attività letteraria alla missione di mantenere viva la memoria dell'Olocausto), l'altro invece propone un'analisi dettagliata delle opere di Erri De Luca (vengono tra l'altro presentate diverse ispirazioni dei suoi romanzi: le storie bibliche, la tradizione ebraica nonché le reminiscenze di Napoli, la città natale dell'autore). Molto dettagliato e complessivo è anche il saggio dedicato ad Andrea De Carlo – uno scrittore milanese già notissimo in Italia e sempre poco conosciuto in Polonia, autore di ben sedici romanzi (dei quali solo tre sono stati finora tradotti in polacco). L'articolo intitolato *Andrea De Carlo: un nuovo Moravia?* è in realtà una rassegna di tutti i romanzi dell'autore, una presentazione sintetica che al lettore poco familiare con le opere di De Carlo dà la possibilità di conoscere la varietà dei temi trattati, diverse tipologie di personaggi e tecniche narrative utilizzate. Nel saggio Serkowska racconta le trame dei singoli romanzi dell'autore, a partire da *Treno di panna* (il suo libro d'esordio, pubblicato con la quarta di copertina scritta da Italo Calvino) fino alle opere più recenti – e ne fornisce sempre anche una breve valutazione critica. Di nuovo comunque nell'articolo non è stato nemmeno menzionato l'ultimo romanzo dell'autore: un monumentale libro di oltre 550 pagine, intitolato *Leielui* e pubblicato in Italia nel 2010.

L'ultimo autore trattato e già annunciato nel primo volume della serie è Aldo Nove. Si prevedeva che potesse ripetere il successo del

suo collega del gruppo della *Gioventù Cannibale*, Niccolò Ammaniti (già all'epoca conosciuto in Polonia come autore di due romanzi), però alla fine non è mai riuscito a conquistare il pubblico dei lettori polacchi (nessuno dei suoi libri è mai stato tradotto in polacco). Nel 2012 Nove rimane un autore praticamente sconosciuto in Polonia, può darsi però che sia proprio il saggio di Fulvio Senardi, presentato in *Literatura włoska w toku 2*, il più completo articolo sui libri dell'ex-cannibale mai pubblicato in Polonia. Potrebbe essere un buon punto di partenza per le future riflessioni critiche – o magari addirittura traduzioni polacche dei testi di Nove (soprattutto quelli più conosciuti in Italia, per esempio raccolte di racconti: *Woobinda* e *Superwoobinda*).

Stando a quanto prevede Serkowska⁸, tra gli autori trattati nel volume, il primo ad arrivare ad una traduzione polacca può essere comunque un altro scrittore: Sandro Veronesi, presentato nel dettagliato articolo di Stefania Ricciardi. Il saggio offre al lettore un'approfondita analisi delle opere dell'autore fiorentino, sia quelli a carattere documentale che i romanzi (cominciando da *Per dove parte questo treno allegro* – per finire con l'acclamato best seller, *Caos calmo*) – anche se parlando di Veronesi questa distinzione pare del tutto superflua, in quanto nel suo caso gli elementi di *fiction* e *non fiction* sembrano mischiarsi tra di loro in quasi tutti i testi, arrivando così a diverse forme intermedie, ibride. Nell'articolo delude tuttavia di nuovo la mancanza di alcun riferimento alle opere più recenti di Veronesi, ad esempio al misterioso romanzo *XY*, pubblicato da Fandango Libri nel 2010.

Tra gli altri saggi presentati nel libro bisogna ancora ricordare l'articolo di Monica Jansen dedicato ad Andrea Bajani (in realtà il testo è più ampio: nutre l'ambizione di presentare non solo i testi dell'autore, ma anche di spiegare al lettore polacco l'intero fenomeno sociale del precariato ed i suoi influssi sulla letteratura italiana contemporanea). Per un lettore polacco saranno molto interessanti anche due piccoli saggi di Ugniewska, dedicati a Pietro Camporesi e Piero Citati.

L'aspetto positivo del libro è che presenta al lettore polacco anche gli autori che solo recentemente sono diventati conosciuti in Ita-

⁸ H. Serkowska, *Wstęp*, [in:] *Literatura włoska w toku 2*, op.cit., p. 11.

lia, per esempio Antonio Scurati (vincitore del Premio Campiello 2005 col romanzo *Il sopravvissuto*) e Mauro Covacich (l'autore del *Trieste sottosopra*, una guida del tutto insolita e particolare della città natale dell'autore, nonché della sorprendente trilogia composta dai romanzi: *A perdifiato*, *Fiona* e *Prima di sparire*).

Non mancano però nemmeno gli autori più "classici": per esempio il saggio di Jolanta Dygul dedicato a Dario Fo ci offre una completa caratteristica dell'attività letteraria e teatrale dell'artista che ora è forse un po' dimenticato in Polonia, ma di cui qualche anno fa si è parlato tanto, soprattutto quando nel 1997 (l'anno dopo la poetessa polacca, Wisława Szymborska) ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura.

L'elenco degli autori trattati nella raccolta si chiude con Elena Ferrante (definita da Senardi "autrice fantasma"), Marina Jarre e Paolo Maurensig. Quest'ultimo scrittore, a differenza di molti altri autori descritti nel volume, è già presente sul mercato polacco con le traduzioni dei suoi due romanzi: *La variante di Lüneburg* (*Wariant lüneburski*, ed. pol. 1999) e *Canone inverso* (*Kanon w odwróceniu*, ed. pol. 2000).

Il volume *Literatura włoska w toku 2*, come abbiamo già osservato, non è che un tentativo di presentare al pubblico colto in Polonia (ai lettori, ma anche ai traduttori, agli editori, agli studiosi della letteratura) un frammento della letteratura italiana contemporanea. Non ci resta che sperare che la raccolta sarà presto seguita da altre pubblicazioni simili – presentando così ai lettori polacchi una descrizione sempre più completa dell'attuale panorama letterario italiano.

Katarzyna Biernacka-Licznar
Università di Breslavia

Italia pisarzy–podróżników

Joanna Ugniewska, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2011, s. 152.

Książka Joanny Ugniewskiej wzbogaciła serię Podróże „Zeszytów Literackich”, w której w poprzednich latach ukazały się utwory Karpińskiego, Magrisa, Muratowa, Szczucińskiego, Bieńkowskiej. Zbiór esejów *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich* to nie tylko wędrówka po włoskich miastach; autorka prowadzi czytelnika w zakamarki przeszłości, próbuje ukazać postaci *homo viator* na przestrzeni wieków. Prezentowane szkice zostały podzielone na dwie części: pierwsza jest poświęcona podróżom do Włoch jako gatunkowi literackiemu, druga pisarzom zakochanym w Italii i szerzej w Śródziemnomorzu.

Książkę otwiera esej poświęcony historii mitu Włoch. Do Italii jako ziemskiego raju: pełnego słońca, kwiatów, zachwycającej przyrody, zadowolonych z życia ludzi, krainy antyku – zapraszali Goethe w *Podróży włoskiej* czy Laurence Sterne w *Podróży sentymentalnej przez Francję i Włochy*. Wrażenia tych dwóch pisarzy zostały zatrzymane w literaturze podróżniczej i stanowią wzorzec, który wyznaczył drogę późniejszym pisarzom–podróżnikom: Iwaszkiewiczowi, Muratowi. Także pani de Staël w utworze *Korynna*, George Byron w *Wędrówkach Childe Harolda*, Listach i Dziennikach, René de Chateaubriand w *Pamiętnikach*

i Stendhal w *Rzymie, Neapolu i Florencji* rozpowszechnili wśród siebie współczesnych modę na Włochy. Obszerny szkic Ugniewskiej wprowadza czytelnika do krainy szczęśliwości, a jednocześnie autorka otwiera przed czytelnikami bogatą historię *Grand Tour*, przypominając, że literatura romantyczna wyznaczyła drogę następnym pokoleniom podróżników, a także zwracając uwagę na współczesne wyobrażenie turysty, który udając się w podróż do Włoch, marzy o kontakcie z przyrodą, poszukiwaniu śladów historii zastygłej w zabytkach i szeroko rozumianym folklorze. Nie krytykuje współczesnych turystów, wręcz przeciwnie, na kolejnych stronach wskazuje na „mody turystyczne” obecne w minionych dziesięcioleciach i współcześnie.

W drugim w kolejności eseju czytelnik ma możliwość spojrzenia na Italię oczami krakowskiego profesora estetyki Józefa Kremera. Ugniewska wskazuje na różnice w postrzeganiu mitu Italii pomiędzy „pocziwym Kremerem” a Jarosławem Iwaszkiewiczem: ten drugi w zdecydowany sposób poddawał krytyce gust i styl Kremera, autora sześciotomowej *Podróży do Włoch*. Warto wspomnieć, iż Kremerowi Ugniewska poświęciła artykuł naukowy *Il modello ottocentesco dei libri di viaggio (Il viaggio come realtà e come metafora)*, Łask 2004), w którym dokonała analizy trasy jego podróży z Triestu do Neapolu.

Temat podróży w dorobku naukowym warszawskiej italianistki jest obecny od wielu lat. Jak sama wspomina, niektóre teksty ze zbioru *Podróżować, pisać* zamieściła w „Nowych Książkach”, „Zeszytach Literackich”, „Przeglądzie Politycznym”. Śledząc razem z Ugniewską szlaki poszczególnych pisarzy, odnosimy wrażenie, że autorka sama niejednokrotnie na nich bywała. W interesujący sposób prezentuje nam informacje na temat prozy podróżniczej, ukazuje duchowe doświadczenia podróżników, doznania emocjonalne pisarzy przemierzających Italię. Zapada w pamięć trochę ironiczny obraz „słonecznej Italii” Gombrowicza, „kompleks prowincjusza” zza żelaznej kurtyny obecny u Brandysa. Można zgodzić się w tym miejscu ze zdaniem Juliusza Kurkiewicza („Gazeta Wyborcza”, 17.11.2011), który o książce Ugniewskiej napisał „Włochy bez ochów i achów”.

Co odróżnia tę książkę od wcześniej opublikowanych w serii? Autorka – profesor w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskie-

go i jednocześnie znana tłumaczka literatury włoskiej – z wyczuciem wprowadza czytelnika w temat podróży po Włoszech. Nie ma w książce przypisów, dzięki czemu w trakcie lektury nasz wzrok nie błądzi w poszukiwaniu dodatkowych informacji. Podział na krótkie szkice powoduje, że nie jesteśmy zmuszeni trzymać się sztywno zaproponowanej przez autorkę kolejności.

Na kolejnych stronicach poznajemy wrażenia Bieńkowskiej, Muratowa, Iwaszkiewicza, Karpińskiego, śledzimy nie tylko ich doświadczenia włoskie, ale także możemy je odnieść do naszych osobistych przeżyć, zastanowić się, czy my także odczuliśmy magię Wenecji, urok Toskanii, czy może zachwyciły nas tramwaje, o których wspominał Gombrowicz.

Ugniewska zapoznaje nas także z autorami mało znanymi czytelnikowi polskiemu. Między innymi odkrywa przed nami Predraga Matvejevicia, jego *Brewiarz śródziemnomorski* i *Inną Wenecję*. Towarzyszy nam w drodze do Sieny, wskazując czytelnikowi na publikację Marka Zagańczyka, którą słusznie klasyfikuje jako esej-autobiografię. Esej zatytułowany *Pisarz i jego miasto* to jedyny tekst w zbiorze poświęcony nie Italii, lecz Portugalii. Ugniewska przywołuje w nim osobę Fernanda Pessoa i prowadzi nas uliczkami Lizbony. Portugalczyk nie wspomina o Włoszech, jednakże jego twórczość znalazła swoje miejsce w powieściach Włocha – Antonia Tabucchiego.

Nie zabrakło w książce Ugniewskiej miejsca dla Pietra Citatiego i Claudio Magrisa. Pierwszy z nich to przykład wędrowca, który w literaturze zostawił ślady kontaktów cywilizacji chrześcijańskiej, chińskiej, muzułmańskiej i żydowskiej. Wędrówkę Citatiego nazywa Ugniewska wędrówką przez kultury, natomiast podróżopisarstwo Magrisa wędrówką po miastach, ze szczególnym uwzględnieniem Triestu.

Kolejne miejsca w *Podróżować i pisać* poświęca Ugniewska kulturze masowej, przywołując *Rok w Prowansji* Petera Mayle’a czy *Pod słońcem Toskanii* Frances Mayes. Obie pozycje określa jako „nowe raje kultury masowej”. Trudno się nie zgodzić ze zdaniem autorki, tym bardziej, że w ciągu ostatnich kilku lat na ekrany kin weszło co najmniej kilka filmów poświęconych tematyce Włoch i urokowi włoskiego życia (*Ukryte pragnienia* w 1996, *Pod słońce* w 2005 czy *Zapiski z Toskanii* w 2010 roku).

Druga część książki została poświęcona pisarzom odkrywającym przed nami osobliwości włoskich miast. Tym razem podróż rozpoczyna się od Triestu, w „którym jest literatura”: spacerujemy ze Svevem, Sabą, wiemy, że przed nami na triesteńskich uliczkach bywali Stendhal, Joyce, Tomizza, a obecnie Magris. Czy czytelnik niebędący nigdy wcześniej w Trieście po lekturze tekstu Ugniewskiej może nabrać ochoty na wyprawę do tego kosmopolitycznego miasta, w którym na próżno szukać malowniczych pagórków i gajów oliwnych? Z pewnością do Triestu wyruszą ci, którzy chcą poznać klimat miasta otwartego, poczuć secesyjną atmosferę, wiedeńską elegancję, zobaczyć na własne oczy Piazza Unità d'Italia, wsłuchać się w szum wiatru od morza i być może zastanowić się przez chwilę, dlaczego tak wielu znanych pisarzy wybrało właśnie Triest jako miejsce swojej twórczości.

W dalszej wędrówce po Włoszech Ugniewska odkrywa przed nami Itala Calvina i Umberta Eco. Kto ma ochotę, może udać się na wędrówkę po labiryncie, bowiem twórczość Calvina „cechuje uderzająca zmienność form i poetyk, bogactwo zainteresowań odległych często od tradycyjnej humanistyki, eksperymentowanie z granicami literatury”. W *Pamięci literatury, pamięci życia* mamy możliwość zapoznania się pokrótce z treścią powieści autobiograficznej Umberta Eco *Tajemniczy płomień królowej Loany*. Bohaterem kolejnych dwóch esejów jest Antonio Tabucchi, zmarły w marcu 2012 (już po wydaniu książki). Ugniewska przedstawia nam utwory zakochanego w prozie portugalskiej Włocha. Jak sama zaznacza, „trudno wyrzucić większą krzywdę powieści Tabucchiego, niż spróbować ją streścić, oznacza to bowiem wprowadzenie porządku tam, gdzie autor zdecydował się pozostawić chaos”. Stawia przed oczami czytelnika ukazany na kartach powieści Tabucchiego obraz stulecia, które odeszło, a zarazem wskazuje, że lektura powieści Włocha skłania do postawienia pytań, skierowanych do współczesnych: dokąd dążymy, dlaczego daliśmy się zniewolić telewizji, kultowi konsumpcji?

Sześć krótkich esejów zostało poświęconych Magrisowi, Sciascii, Lampartowi Lampedusy (a właściwie Davidowi Gilmourowi i jego książce *Ostatni Lampart*), argentyńskiemu przekładowi *Ferdydurke* Gombrowicza, Robertowi Salvadoriemu i jego książce *Włoskie dzieciń-*

stwo i Alessandrowi Baricco. Ostatni esej zatytułowany *Włoskie ogrody* to swoistego rodzaju pożegnanie z czytelnikiem: autorka przeprowadza nas przez ogród D’Annunzia ukazany w *Ogniu*, ogród opisany przez Lampedusę w powieści *Lampart* i tytułowy *Ogród Finzi-Continich* z powieści Bassaniego. Zamykając książkę, mamy w pamięci ogrody ukazujące zmierzch, koniec, pustkę.

„Ucieczka, emigracja, powroty, wyprawy w przeszłość śladami pamięci, w poszukiwaniu utraconej części samego siebie”¹ to tematy obecne w książce *Podróżować, pisać*. Czytelnik zainteresowany tematyką włoską z pewnością weźmie do ręki książkę Ugniewskiej, choć w tytule brak słowa „Italia”, które gwarantuje sukces wydawniczy. Zainteresowanie odbiorcy może zwrócić tytuł i sama okładka, na której znajduje się zdjęcie z Wenecji, z gondolami na pierwszym planie. Czytelnik–podróżnik nie znajdzie w książce informacji praktycznych, gdyż nie jest to kolejny przewodnik; czytelnikowi–turyście–miłośnikowi książek, czy też osobie poszukującej informacji na temat historii podróży do Włoch ukaże się oblicze wielkich europejskich pisarzy–podróżników współczesnych i nie tylko. Lektura esejów będzie być może doskonałą zachętą i okazją do tego, aby sięgnąć do utworów poszczególnych autorów, gdyż praca Ugniewskiej to niejako przegląd najważniejszych pozycji literatury podróżniczej, a jest ich niemało (autorka ukazuje obraz Włoch widziany oczami 39 pisarzy i pisarek)!

¹ J. Ugniewska, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2011, s. 7.

NOTY O AUTORACH/NOTE SUGLI AUTORI

Davide Artico – addottoratosi in Storia all’Università di Torino e quindi in Letteratura Italiana all’Università di Breslavia, insegna italiano al Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze di quest’ultima. Ha partecipato a progetti di ricerca per conto dell’Istituto Salvemini di Torino, della Fondazione Micheletti di Brescia, dell’Istituto Storico Italo-Germanico di Trento e dell’Istituto Italo-Tedesco “Villa Vigoni” di Menaggio (Como), ed a Progetti di Ricerca d’Interesse Nazionale presso l’Università di Teramo e l’Università di Torino. Autore di una monografia sulla narrazione della storia contemporanea italiana nell’opera di Francesco Guccini ed altri cantautori, si occupa attualmente di teoria e tecnica della traduzione di testi di Storia del Diritto dal polacco all’italiano.

Katarzyna Biernacka-Licznar – italianista, insegna lingua e letteratura italiana all’Università di Breslavia presso il Dipartimento di Studi Classici, Mediterranei e Orientali. Autrice della monografia *Antonio Fogazzaro i jego epoka* [Antonio Fogazzaro e la sua epoca] (Toruń, 2009) e *Egzamin na thumacza przysięgłego. Zbiór dokumentów włoskich* [Esame di idoneità per diventare traduttore giurato. Raccolta di documenti italiani] (Warszawa, 2012). Il suo attuale campo di ricerca riguarda la letteratura per l’infanzia.

Giuliano Caroli – romano, associato di Storia delle Relazioni Internazionali all’Università delle Scienze Umane Nicolò Cusano di Roma, si è dedicato in modo particolare alla storia della politica estera italiana nei Balcani. Tra i suoi lavori, si ricordino i recenti volumi *La Romania nella politica estera italiana, 1919–1965. Luci e ombre di un’amicizia storica*, Milano, Ed. Nagard, 2009 e *L’Italia e il Patto balcanico, 1951–1955. Una sfida diplomatica fra NATO e Mediterraneo*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Alessandra Frontani – dottore di ricerca in Scienze storiche giuridiche e sociali – titolo conseguito presso l’Università di Studi di Siena – è attualmen-

te assegnista di ricerca all'Università di Studi di Firenze. Dal 2009 collabora con la Fondazione di Studi Storici Filippo Turati di Firenze alla gestione e valorizzazione dell'archivio e alla preparazione di progetti relativi ai beni culturali. È autrice di articoli sulla storia della cooperazione e sul Risorgimento, tra i quali *Le mani intrecciate. Per uno studio sull'immaginario collettivo della cooperazione* (in «Storia e Futuro», ottobre 2010), la voce “Mare” in *Garibaldi, vita, pensiero, interpretazioni. Dizionario Critico* a cura di Lauro Rossi (Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 188–192). Insieme a Chiara Pasquinelli ha curato il volume *Garibaldi Innamorato. La figura dell'eroe e il garibaldinismo in Toscana*, Firenze, Polistampa, 2009.

Monika Gurgul – lavora presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università Jagellonica di Cracovia; specialista in storia del teatro e del dramma italiano. Tra i suoi libri: *Teatr Daria Fo* [Il teatro di Dario Fo] (1997), *Echa włoskie w prasie polskiej 1960–1939* [Echi italiani nella stampa polacca negli anni 1860–1939] (2006), *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku* [Storia del teatro e del dramma italiano sec. XIX–XXI] (2008), *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futurizmu* [Verso le stelle. Sul teatro e sul dramma futurista italiano] (2009). Coautrice di 4 libri nati da progetti bibliografici finanziati dal Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego e dedicati ai rapporti culturali italo-polacchi: *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do roku 2002* [Traduzioni polacche della lirica italiana dal XVI sec. ai nostri giorni – bibliografia] (2003), *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej* [Antologia di traduzioni polacche di poesie italiane] (2006), *Od Dantego do Fo* [Da Dante a Fo] (2007), *Od Boccaccia do Eco* [Da Boccaccio a Eco] (2011). Attualmente si occupa anche di letteratura non fiction.

Sylwia Kucharuk – lavora all'Università Maria Curie-Skłodowska di Lublino presso il Dipartimento di teatro e dramma dei paesi romanzi. Si occupa di teatro francese e italiano del XX secolo. Autrice della monografia *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych* [Pirandello e Szaniawski – un contributo alle ricerche comparatistiche] (2011).

Justyna Łukaszewicz – francesista ed italianista, insegna lingua, letteratura e traduzione presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Breslavia. Autrice di numerosi lavori di letteratura comparata e traduttologia, tra cui le monografie *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*

[La fortuna di Carlo Goldoni in Polonia all'epoca dell'Illuminismo] (1997) e *Dramaty Franciszka Zablockiego jako przekłady i adaptacje* [I drammi di Franciszek Zablocki in quanto traduzioni ed adattamenti] (2006) nonché articoli dedicati alle strategie messe in atto dai traduttori e ai paratesti delle traduzioni. Traduttrice dal francese e dall'italiano.

Katarzyna Maniowska – laureata in filologia italiana all'Università Jagellonica presso la quale insegna la letteratura italiana contemporanea; insegna inoltre italiano al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università Cattolica Giovanni Paolo II di Lublino. Si occupa attualmente della narrativa sarda del Novecento nel contesto dei condizionamenti territoriali e culturali.

Paulina Matusz – laureata in letteratura polacca (tesi di laurea sulla fortuna di Umberto Eco in Polonia presentata presso l'Università di Breslavia nel 2008). Autrice di articoli dedicati alle traduzioni polacche della letteratura italiana; attualmente sta lavorando alla tesi di dottorato di ricerca sulla fortuna degli scrittori italiani contemporanei in Polonia.

Gianluca Olcese – laureato in Lettere all'Università degli Studi di Genova nel 2007, con una tesi sugli aspetti antropologico-comparativi del carnevale, focalizzata sulle Alpi Occidentali, nell'area di minoranza linguistica definita Occitana o Provenzale. Dal 2008 docente presso l'Università di Breslavia, e dal 2008 al 2011 anche lettore all'Università Mickiewicz di Poznań. Vincitore di diverse borse di studio per condurre ricerche presso l'Ateneo di Breslavia, premiato nel 2011 al concorso "Interstudent" come miglior studente straniero in Polonia per gli studi di dottorato (il cui tema sono le *evidenze romanze e slave del culto di San Giovanni Battista*), in cotutela tra Italia e Polonia: presso la Scuola di Culture Classiche e Moderne dell'Università di Genova e il Dipartimento di Studi Classici, Mediterranei e Orientali dell'Università di Breslavia.

Olga Plaszczyńska – professore associato presso il Dipartimento della Letteratura Comparata alla Facoltà di Lingua e Letteratura Polacca dell'Università Jagellonica di Cracovia. Specialista di letterature polacca e italiana. Autrice di numerosi saggi e libri di letteratura comparata, fra cui *Blazen i blazeństwo w dramacie romantycznym* [Buffone e buffoneria nel dramma romantico] (2002), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu 1800–1850* [L'immagine dell'Italia nelle letterature polacca e francese del Romanticismo 1800–1850] (2003), *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* [Le traduzio-

ni italiane delle opere di Juliusz Słowacki] (2004), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* [Gli spazi della letteratura comparata – italianità] (2010). Editore della raccolta *Czytanie Konopnickiej* [Leggere Konopnicka] (2011). Coeditore dei volumi *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń* [L'Eredità di Ulisse. Il viaggio, l'estraneità e l'identità, l'identificazione, lo spazio], insieme a M. Cieśla-Korytowska (2007), *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku* [Letteratura e pittura – pittura e letteratura. Un panorama del pensiero polacco del Novecento], insieme a G. Królikiewicz, M. Siwiec e I. Puchalska (2009).