Mignon in Polonia
Rielaborazioni poetiche e musicali polacche della ballata di Goethe (I)*

Maria Antonella Balsano (Palermo)

1. Mignon o della nostalgia

Nel novembre del 1782, quando verosimilmente pose mano alla ballata di Mignon[1], Goethe non aveva ancora intrapreso il suo "viaggio in Italia"[2]: la figura della zingarella rapita e portata in un paese lontano, che si strugge di nostalgia per i luoghi natii, egli la creò «come incarnazione poetica del suo desiderio di conoscere l'Italia»[3], un desiderio che egli provava ardentemente, e non da solo.

> Nella raffinata cerchia di appassionati d'arte che circondava la nostra duchessa Amalie, l'Italia, come si sa, era tradizionalmente tenuta per la nuova Gerusalemme dei veri uomini di cultura, e nei cuori e nei pensieri ardeva quello struggente anelito a conoscerla che soltanto Mignon aveva saputo esprimere[4].

Queste parole di Goethe, scritte nel 1828 –dunque 40 anni dopo il ritorno dalla sua *Italienische Reise* – attestano che non soltanto al suo proprio sentimento, ma a quello di una ben più vasta comunità, per non dire di un intero popolo, al suo "immaginario collettivo", Mignon aveva dato voce.

---

* Questo lavoro ripropone, con tagli e approfondimenti, il mio lavoro dallo stesso titolo, redatto in Polonia oltre venti anni or sono e pubblicato a Palermo, come terzo volume della collana "Dafni" dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, dall'editore Alfieri e Ranieri Publishing nel 1995. Non mi è stato possibile apportare aggiornamenti bibliografici, per i quali sarebbe necessario un soggiorno non breve in terra polacca. Ringrazio ancora Michele Bristiger, Barbara Przybyszewska-Jarmińska e i loro collaboratori per l'iniziativa e per il prezioso lavoro di controllo e revisione.

1 Goethe la compose per la *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, dove è posta all'inizio del primo capitolo del IV Libro, che egli iniziò il 12 novembre 1782: cfr. la lettera di Goethe a Charlotte von Stein del 9 novembre 1783, in: Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 28. August 1949, hrsg. v. Ernst Beutler, Zürich – Stuttgart, Artemis 1961-1966/2, vol. 18, p. 750, lettera n. 719; il poeta la inserì poi con qualche leggera modifica all'inizio del terzo libro dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pubblicato nel 1785: cfr. J. W. Goethe, *Gedenkausgabe...*, rispettivamente vol. 8, p. 700 e vol. 7, p. 155.

2 Esso ebbe luogo tra il settembre 1786 e il maggio 1788. L'*Italienische Reise* fu però pubblicato interamente solo nel 1829.

3 Ladislao Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi 1960, pp. 114-115.

4 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, libro III, *Bericht* dell'ottobre 1787, in: *Gedenkausgabe…*, vol. XI, p. 473. Cito la traduzione di Emilio Castellani: Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia* ("I Meridiani"), Milano, Mondadori 1983, p. 480.

Una voce che, dal 1785 – anno in cui furono pubblicati i primi sei libri dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – in poi, si impose, anche isolata dal contesto del romanzo[5], e dalla quale nessun tedesco colto poté più prescindere nel suo rapporto con l'Italia: sintomatici i casi di Grillparzer e di Heine, le cui espressioni di anelito verso il paese di Mignon o di delusione per un realtà colta in modo disincantato ruotano pur sempre intorno alla ballata goethiana[6].

Questi due esempi, per limitarci a due poeti tedeschi contemporanei di Goethe, dimostrano che di fatto il canto di Mignon era ormai assurto a simbolo, a emblema della nostalgia tedesca per l'Italia[7], un paese che per il suo passato, per i suoi monumenti e soprattutto per la sua natura mediterranea, luminosa e solare, aveva assunto la connotazione di un paese mitico, si era trasformato in una nuova Terra Promessa[8]. *Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos* si intitola un acuto studio sul *Meister*[9], e in realtà solo la forza di un mito poteva generare la fortissima tensione ideale che sta alla base del meraviglioso canto di Mignon.

Proprio perché esprimeva in modo poeticamente mirabile una *Stimmung* così profonda e largamente sentita, la ballata di Mignon, più che ogni altro canto del *Meister*[10], forse più che ogni altra poesia di Goethe[11], esercitò un grande fascino sui musicisti, specie tedeschi e austriaci.

5 Lo stesso Goethe del resto la pubblicò come poesia a sé stante: essa addirittura apre, col titolo di *Mignon*, il gruppo delle ballate: cfr. *Gedenkausgabe...*, vol. I, p. 111.

6 Il primo intitola «*Kennst du das Land*» la poesia scritta a Vienna l8 marzo 1819, nel momento in cui si appresta a partire alla volta dell'Italia: cfr. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke – Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, I-IV, München, Hanser 1960-65, I, pp. 111-112; il secondo pone il primo verso della ballata come titolo del cap. XXVI della sua *Reise von München nach Genua*, e l'intera prima strofa all'inizio del capitolo seguente, nel quale però sconsiglia al lettore di viaggiare in Italia in agosto, per evitare tanto la calura che l'incomodo delle pulci: cfr. Heinrich Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, hrsg. v. Hans Kaufmann, Berlin, Aufbau 1961-64, III, pp. 249 e 251.

7 Cfr. Manfred Beller, *Per una poetica della nostalgia*, in: Idem, *Le metamorfosi di Mignon. L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Napoli - Roma, Edizioni Scientifiche Italiane 1987, pp. 11-31.

8 Si vedano in proposito: Wilhelm Wätzoldt, *Das klassiche Land – Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig, Seemann 1927; Regina Häusler, *Das Bild Italiens in der deutschen Romantik*, Bern, Haupt 1939; Wilhelm Emrich, *Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung*, in: Idem, *Geist und Widergeist – Wahrheit und Lüge in der Literatur, Studien,* Frankfurt a. M., Athenäum 1965, pp. 258-286; Erwin Koppen, *Das Bild Italiens bei Goethe*, in: *Goethe und Italien. Vorträge anlässlich des deutsch-italienischen Symposiums am 22. November 1982*, Bonn, Bouvier 1983, pp. 35-42. Al mito del Sud si affianca peraltro, in Goethe e nel romanticismo, quello del Nord brumoso e tempestoso: cfr. Horst Oppel, *Studien zur Auffassung des Nordischen in der Goethezeit*, Halle, Niemeyer 1944, in particolare il cap. V, "Goethes Begegnung mit dem Norden", pp. 86-106.

9 Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister – Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos,* Stuttgart, Metzler 1980.

10 Cfr. A. H. Fox Strangways, *The songs in 'Wilhelm Meister'*, in: "Music and Letters", XXIII, 1942, pp. 290-297.

11 Per un elenco delle composizioni di Goethe messe in musica, si vedano: Hans Joachim Moser, *Goethe und die Musik*, Leipzig, Peters 1949, pp. 134-161; Willi Schuh, *Goethe-Vertonungen: ein Verzeichnis*, Zürich 1952, stesura ampliata in: Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe...*, vol. II, pp. 663-758 (ivi «*Kennst du das Land*» a p. 705); Frederick William Sternfeld, *Goethe and the music*, New York, The New York Public Library 1954, pp. 137-169. Questi elenchi sono da integrare con Åke Eliaeson – Gösta Percy, *Goethe in der nordischen Musik*, Stockholm, Ab Seelig & Co. 1959: qui risulta che nove compositori misero in musica il *Lied* di Mignon, tra il 1813 e il 1922. In tutti i casi, tranne uno, il testo fu musicato nella versione originale.

Beethoven[12], Schubert[13], Liszt[14] e Schumann[15], per limitarci ai sommi, diedero tutti a Mignon la reale sonorità del canto, di cui Goethe aveva potuto dare soltanto un'idea, descrivendolo e riferendone l'impressione prodotta su Wilhelm.

I musicisti non tedeschi, che misero in musica la ballata di Mignon, utilizzarono per lo più il testo di Goethe: la straordinaria bellezza della composizione poetica e la sua magistrale organizzazione ritmico-prosodica rendevano pressoché impensabile il ricorso a versioni in altre lingue, nelle quali inevitabilmente si sarebbe perduto il fascino della ballata goethiana, tutta giocata sulla perfetta fusione di immagini fantastiche e struttura metrica. Solo una traduzione dovuta a un grande poeta poteva indurre i musicisti a preferirla all'originale.

2. Due polacchi a Weimar

Il 17 agosto 1829 arrivò a Weimar, per rimanervi fino al successivo primo settembre, Adam Mickiewicz[16]; lo accompagnava l'amico Antoni Edward Odyniec, anche lui letterato, poeta e scrittore[17]. L'incontro tra il nume della cultura tedesca, che il 28 agosto, proprio durante la permanenza di Mickiewicz festeggiò l'ottantesimo compleanno[18], e il più grande poeta polacco, soltanto trentunenne, fu il segno esteriore più eclatante di un'affinità elettiva non comune e assurse a distanza di tempo a simbolo dell'incontro tra mondo germanico e mondo slavo, tra cultura tedesca e cultura polacca.

---

12 Ludwig v. Beethoven, *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, op. 75, n. 1. Edizione moderna in: Ludwig v. Beethoven, *Werke. Gesamtausgabe*, XII, I, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. v. Helga Lühning, München 1990, pp. 96-99. Il Lied fu composto nel 1809.

13 Franz Schubert, *Mignon*, D 321. L'edizione più aggiornata in: *Neue Gesamtausgabe*, IX, IV, 9. Il *Lied* fu composto il 23 ottobre 1815 e pubblicato postumo nel 1832.

14 Franz Liszt, *Mignons Lied*, in: *Buch der Lieder*, I, n. 3, per canto e pianoforte, del 1842. Liszt ne diede altre due versioni, entrambe orchestrali, nel 1856 e nel 1860: cfr. Rossana Dalmonte, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli 1983, pp. 148 e 204.

15 Robert Schumann, in: *Lieder-Album für die Jugend*, op. 79, n. 28, inserito poi nei: *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, op. 98 a. Edizione in: *Schumann Werke*, XIII, 3, 30. Il *Lied* fu composto nel 1849 e pubblicato nello stesso anno. Sulle composizioni di Beethoven, Schubert, Schumann e Wolf (che si cimenterà col testo goethiano nel 1888), cfr. Mario Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, Milano, Adelphi 1984, pp. 41-60.

16 Cfr. Franz Thomas Bratranek, *Zwei Polen in Weimar* (1829), Wien, Gerold 1870, che raccoglie tutta la documentazione disponibile; nonché Zofia Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe, (Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce*), in :"Pamiętnik literacki", XXI, 1924/25, pp. 92-125.

17 Ad Odyniec (1804 – 1885) si rifanno tutti gli studiosi che hanno rievocato lo storico incontro, riprendendo quanto egli ne narra nelle sue *Listy z podróży,* pubblicate tra il 1867 e il 1878, edizione moderna in 2 voll., a cura di Marian Toporowski e Maria Dernałowicz, Warszawa, PIW 1961 (cui faremo riferimento): in queste lettere egli fa la cronaca – ma in modo piuttosto fantasioso e quindi poco attendibile dal punto di vista documentario – dell'intero viaggio compiuto insieme a Mickiewicz attraverso la Germania, la Svizzera e l'Italia.

18 Evidentemente in ricordo della presenza di Mickiewicz alla festa, August Wilhelm v. Schlegel gli inviò un esemplare del suo breve scritto poetico *Zu Goethe's Geburtsfeier am 28.sten August 1829*, che si può ancor oggi vedere al Museum Adama Mickiewicza di Varsavia: sulla prima pagina in alto a destra si legge «A Monsieur Mickiewicz de la part de l'auteur».

A quell'epoca Mickiewicz era già il più grande poeta polacco, maturato culturalmente attraverso l'esperienza non solo dei classici, ma anche dei più grandi poeti moderni, esperienza che egli aveva poi condiviso con altri giovani intellettuali polacchi: nel corso delle loro riunioni i "Filomati" – così si chiamavano i componenti del gruppo- leggevano nella versione originale e commentavano i capolavori dei grandi poeti coevi, specialmente tedeschi, Goethe in testa[19]. I primi frutti di questa diffusa «Germanomanja»[20] non si fecero attendere: nel 1822 apparve la prima traduzione polacca del Werther, dovuta a Kazimierz Brodziński[21]. Numerose traduzioni di altre opere goethiane sarebbero poi apparse nel corso dell'Ottocento[22].

Del valore di Mickiewicz Goethe era però allora ignaro; la cordialità dell'accoglienza – a dispetto delle laconiche parole *«die beiden Polen»* con le quali Goethe menziona nel suo diario i due visitatori[23] – fu dovuta forse più che altro alla lettera di presentazione della celebre pianista polacca Maria Szymanowska (della quale Mickiewicz avrebbe sposato nel 1834 la figlia), che Goethe conosceva ed apprezzava[24]. Un'altra credenziale poteva vantare Mickiewicz nei confronti di Goethe: l'averne tradotto in polacco un paio di anni prima *Der Wanderer (Podróżny*). A meno di un anno di distanza dalla storica visita, Mickiewicz si sarebbe cimentato una seconda volta (che sarebbe stata anche l'ultima) nella traduzione in polacco di un testo goethiano – per l'appunto la ballata di Mignon[25].

Lasciata Weimar e visitate altre località della Germania, Mickiewicz, sempre in compagnia di Odyniec, attraversò la Svizzera e, dopo aver toccato Venezia e Firenze, il 18 novembre 1829 giunse a Roma. Ivi il poeta polacco è introdotto dai principi Wołkoński, che aveva conosciuto durante il suo quinquennale soggiorno ni Russia, nella migliore società romana e nei salotti aristocratici, conosce gli altri artisti, italiani e stranieri, che vi soggiornano e visita la città, guidato

19 Cfr. Z. Ciechanowska, *op. cit*., pp. 92-97.

20 *Ivi*, p. 97.

21 Cfr. Z. Ciechanowska, *Kaz. Brodziński jako pierwszy tłumacz Goethego w Polsce*, «Pamiętnik literacki», XXV, 1928, 2, pp. 3-35; e Konstanty Wojciechowski, *Werter w Polsce*, Lwów–Warszawa–Kraków, Ossolineum [2]1925.

22 Cfr. Edmund Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-bibliograficzna,* Kraków, Gebethner i Spółka, 1913, nn. 86-262, pp. 14-26.

23 Così leggo in: Jan Obst, *Mickiewicz i Goethe*, in: "Kwartalnik Litewski", 113-124: 117-118, un estratto senza indicazione di anno, da me consultato a Varsavia. Non sono però riuscita a rintracciare l'espressione nelle pagine goethiane della *Gedenkausgabe...*

24 Cfr. Gustav Karpeles, *Goethe in Polen*, Berlin, Fontane 1890, pp. 37-54; e Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków, PWM 1959, pp. 40-41 e 56-63.

25 Sulle due traduzioni goethiane di Mickiewicz si vedano Albert Zipper, *O przekładach Mickiewicza z Goethego*, «Museum», XI, 1895, pp. 294-298, 353-361 (su «*Kennst du das Land*»), 484-485; Z. Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe...*, p. 107, nota 1; Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, 2 voll., Lublin, Towarzystwo Naukowe K.U.L., 1948/2, II, I, pp. 204-208. Per un quadro riassuntivo dell'attività di traduttore di Mickiewicz, Cfr. Zofia Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa, PIW 1955.

dalla connazionale Henryka Ewa Ankwiczówna, della quale s'innamora[26].

Nel maggio dell'anno seguente, dopo la partenza degli Ankwicz per Parigi, Mickiewicz si reca a Napoli, si avventura – questa volta da solo – perfino in Sicilia[27]. Se l'unico frutto dell'escursione nell'isola sarà del pepe[28], quello della gita partenopea e della connessa escursione al Vesuvio sarà meno piccante, ma più duraturo: la poesia che egli, dedicandola cripticamente alla fanciulla amata, intitola *Do H… Wezwanie do Neapolu. Naśladowanie z Goethego*[29].

3. Mignon in Polonia

Ad Enrichetta. Questa dedica comporta, rispetto all'originale goethiano, un importante, fondamentale mutamento di prospettiva: all'assorto fantasticare di Mignon, al suo atteggiamento solipsistico subentra in Mickiewicz un atteggiamento realmente dialogico. Rivolgendosi alla fanciulla amata, il poeta rievoca i luoghi nei quali erano stati felicemente insieme e descrive poi il paesaggio partenopeo, in particolare del Vesuvio, sul quale si avventurò invece senza di lei, esprimendo il desiderio della sua compagnia: *Wezwanie do Neapolu*, invito a Napoli.

La situazione è dunque profondamente diversa rispetto a quella del canto di Mignon, in un certo senso più consueta e ricorrente nella lirica di tutti i tempi: tanto che la poesia è stata definita perfino una «banalizzazione»[30] di quella di Goethe. Questo giudizio negativo si basa però unicamente sull'aspetto contenutistico, che non era forse la cosa che premeva di più a Mickiewicz. *Naśladowanie z Goethego*, imitazione da Goethe, enuncia nello stesso titolo il poeta polacco, quasi

26 Sul periodo romano di Mickiewicz e sugli ambienti da lui frequentati si vedano Mieczysław Jastrun, *Mickiewicz*, 2 voll., Warszawa PIW 1950, I, pp. 218-239; e Bronisław Biliński, *Gli incontri romani di Adamo Mickiewicz con Camuccini, Thorvaldsen, Vernet e Overbeck (1829-30)*, «Strenna dei Romanisti», 1975, pp. 58-72.

27 «…Della sua gita in Sicilia non è affatto contento. Tranne le città di Palermo e Messina, non ha visto proprio nulla, neppure l'eruzione dell'Etna, verificatasi per l'appunto in quel periodo…»: A. E. Odyniec, *op. cit*., II, p. 358. Il soggiorno in Sicilia ebbe luogo tra il 16 e il 24 maggio: cfr. Piotr Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, 2 voll., Warszawa, Gebethner i Wolff [3]1901, II, p. 65.

28 «Della Sicilia ti dirò soltanto un paio di parole e di più non ho realmente da dire. Il vapore mi ha portato via troppo presto, non ho visto nemmeno Siracusa. Il famoso uragano africano, del quale saprai dai giornali, ha coperto con una nuvola di sabbia l'isola, ci ha impedito la vista dell'Etna. Quanto al terremoto di Messina, durante la prima scossa ho continuato a dormire, non sapendone nulla; la seconda volta, sobbalzando a cavallo nei dintorni, non mi sono accorto che la terra tremava. Sulle montagne ho raccolto ramoscelli di pepe, per poter poi dire in Lituania che il destino mi ha spinto là dove cresce il pepe…»: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa, Czytelnik 1955, XIV, *Listy*, Część I, a cura di Stanisław. Pigoń, lettera n. 261 a Franciszek Malewski, datata Roma, 27 giugno 1830, p. 542. Da notare che in polacco "là dove cresce il pepe" è un'espressione usata per indicare un luogo remoto. Nessuna ulteriore notizia sul viaggio in Sicilia è desumibile da Stefania Podhorska-Okołów, *Podróże Mickiewicza*, Iskry 1957, par. 29, pp. 215-216.

29 Sull'escursione sul Vesuvio e sulla composizione della poesia che ci interessa ci informa il solito Odyniec, nella postilla alla lettera che Mickiewicz scrive da Napoli il 13 giugno 1830 a Zofia Ankwiczowa, madre di Henryka (in A. Mickiewicz, *Listy...*, lettera n. 258, p. 537), pubblicata in: "Przegląd Polski", XLVI, 1912, 3, tomo 183, pp. 198-200. Ivi Odyniec fornisce anche il testo della composizione di Mickiewicz, in alcuni punti differente dalla redazione definitiva. Questa si può leggere in A. Mickiewicz, *Dzieła...*, vol. I, pp. 332-333.

30 J. Kleiner, *op. cit*., II, I, p. 207.

per ribattere in anticipo le accuse di infedeltà al testo originale, che sarebbero state infatti puntualmente mosse alla sua poesia. La libera ricreazione poetica – di questo in realtà si tratta – gli offrì invece l'occasione di affrontare e risolvere i complessi problemi formali che il testo goethiano poneva al traduttore.

Nell'analisi che tenteremo della *naśladowanie* di Mickiewicz ci serviremo di due punti di riferimento: da un lato ovviamente il testo di Goethe, dall'altro quattro altre versioni in polacco della stessa poesia: tre ottocentesche e una del secolo scorso. Delle prime furono autori rispettivamente Wiktor Baworowski, un modesto verseggiatore e traduttore, nel 1858[31]; un poeta di buon livello, Józef Bohdan Zaleski, nel 1877[32]; uno storico della letteratura, Piotr Chmielowski, che tradusse tutto il *Meister*, nel 1893[33]. La quarta la scrisse il noto musicologo Zdzisław Jachimecki, che la pubblicò all'interno del suo saggio su alcune composizioni musicali su testo di Goethe[34].

L'articolazione formale della ballata di Mignon è un elemento che il traduttore non può mettere in discussione: qualsiasi traduzione della poesia di Goethe, in qualsiasi lingua, consterà di tre strofe, basate su un identico schema metrico, costituite da una prima parte descrittiva – di un paesaggio, di una casa, di un monte – e da una seconda parte, che chiameremo "ritornello" e che si ripresenta identico o quasi nelle due ripetizioni, che esprime «lo struggente anelito» verso i luoghi di volta in volta evocati. Altro elemento caratterizzante il testo di Goethe e ineliminabile in qualsiasi traduzione è il «conosci» iniziale, l'interrogativo che in ogni strofa introduce la descrizione e che viene poi ripreso all'inizio del ritornello.

Mickiewicz, pur scrivendo una "imitazione", non elimina nessuno di questi caratteri fondamentali – sotto il profilo formale – della ballata di Goethe: come del resto faranno gli altri traduttori. Su gli altri elementi, che invece consentivano un certo ventaglio di soluzioni, egli opera delle scelte assai significative, alcune delle quali sono da riportare alla circostanza che egli utilizzava uno strumento espressivo – la lingua polacca - con sue proprie qualità e caratteristiche; altre invece sono soluzioni squisitamente soggettive, espressioni della sua esperienza individuale e

31 Su Wiktor Baworowski (1826-1894) si veda il breve profilo biografico in: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, 7 voll., Warszawa, PIW 1959-1975, III, p. 273. La traduzione di Baworowski, che nel 1852 conobbe Mickiewicz a Parigi, si può leggere in: *Wieniec, pismo zbiorowe ofiarowane S. Jachowiczowi przez pierwszych kraju autorów oraz licznych innych jego przyjaciół i wielbicieli*, Warszawa, Gins, II, 1858, pp. 129-130.

32 Su Zaleski (1802-1886) si veda il profilo biografico in: *Zbiór poetów...*, II, p. 90. La sua traduzione si può leggere in: Józef Bohdan Zaleski, *Pisma*, Lwów, Gubrynowicz i Schmidt 1877, III, p. 207. A Zaleski, con il quale fece amicizia durante l'emigrazione, Mickiewicz indirizzò i versi *Do B...Z.*, in: A. Mickiewicz, *Dzieła....*, I, p. 422.

33 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister*, trad. di Piotr Chmielowski, Warszawa, Lewental 1893, p. 108. In una nota esplicativa il traduttore scrive: «Dovendo offrire una fedele riproduzione dell'originale, della versione di Mickiewicz poterono restare in questo Lied soltanto alcuni versi».

34 Zdzisław Jachimecki, *«Czy znasz ten kraj?». Ballada Mignon Goethego w kompozycji Beethovena, Spontini'ego, Liszta, Schumanna i Moniuszki*, "Ruch Muzyczny", IV, 1948, 7, pp. 5-10.

del suo approccio assolutamente libero e personale al testo di Goethe.

Sotto il profilo formale il problema più spinoso che la ballata di Goethe poneva al traduttore era quello del suo assetto metrico-prosodico, caratterizzato da una serie di elementi:

1) il ritmo giambico incalzante e martellante di tutti i versi, tranne il primo e il quinto, la cui lettura sotto questo aspetto non è univoca. Il ritmo complessivo risulta ancora più stringente per effetto del sistema di rime prescelto: la rima baciata, infatti, che assai bene si adegua alla *naïveté* di Mignon, fa sì che anche il quinto e il sesto verso, che –pur più brevi degli altri – sono scritti su due righi, vengano all'ascolto percepiti come un verso solo, proprio perché il sesto rima con l'ultimo.

2) la cesura, che – con un'unica eccezione – cade dopo la quarta sillaba di ogni verso;

3) la clausola "maschile", cioè la terminazione con una sillaba accentata, non solo di tutti i versi, ma anche di tutti i primi emistichi, fatto che esalta ulteriormente la spezzatura del verso.

Questi tre elementi erano però assai contrastanti con le caratteristiche della lingua e della poesia polacca, in cui prevale la terminazione piana: ne consegue che mantenere nella versione polacca della ballata di Goethe il ritmo giambico dell'originale era pertanto un'operazione storicamente rivoluzionaria[35]. Mickiewicz ebbe il coraggio di compierla, ma perfettamente consapevole del suo effetto dirompente, più che in qualsiasi altra lingua europea[36], costruì rigorosamente sul metro giambico i versi interni (secondo, terzo e quarto) di ogni strofa, ma non - o solo parzialmente - quelli iniziali e finali.

Quanto alla cesura, Mickiewicz volle esaltarla ed evidenziarla al massimo, al punto da scrivere –meglio, da far stampare – i due emistichi su due righi differenti, sicché ognuna delle strofe della sua *naśladowanie* si compone di 12 versi. Si tratta per la verità di un espediente puramente tipografico, perché all'ascolto si percepiscono – così come nel caso di Goethe – sei versi[37]. Questa percezione è indotta anche qui dal sistema di rime (anche in questo caso rima baciata), che collegano sempre i secondi emistichi, e solo in un caso i primi.

Si tratta però di versi che, pur essendo globalmente degli endecasillabi, metro allora consueto nella poesia polacca, suonano – e ancor più dovettero suonare – all'orecchio polacco assolutamente diversi da tutti gli altri, perché in questo caso la cesura determinava una divisione del tutto inconsueta dell'endecasillabo: 4 + 7, anziché le consuete 5 + 6 o 6 + 5.

L'efficacia della cesura è dovuta peraltro in modo determinante all'utilizzazione della clausola "maschile" per i primi emistichi: esattamente come in Goethe. Anche di questo elemento

35 Cfr. J. Kleiner, *Kilka uwag o polski rytmie jambicznym*, in: "Prace filologiczne", XII, 1927 (Prace polonistyczne ofiarowane prof. Janowi Łosiowi), pp. 36-43.

36 *Ivi*, p. 36-37.

37 Nella stesura fornita da Odyniec ogni strofa si compone di sei endecasillabi.

formale Mickiewicz fece un uso più che accorto: consapevole che anche in questo caso aveva a che fare con qualcosa che cozzava contro la tendenza naturale della lingua e della poesia polacca, egli la utilizzò solo per i primi emistichi, ma non per i secondi, per i quali adottò invece la "normale" clausola "femminile", aumentando di una unità il numero delle sillabe dell'originale. In questo modo Mickiewicz non soltanto rispettò le caratteristiche della lingua polacca, non la violentò oltre la misura che essa avrebbe potuto impunemente tollerare, ma rese felicemente anche la "normalità" che la terminazione tronca aveva nella lingua tedesca.

Oltremodo interessante è il confronto con gli esiti delle altre traduzioni. Mickiewicz, che era divenuto il poeta "nazionale" – e che era già morto nel 1855 – costituiva un'inevitabile pietra di paragone, forse più di Goethe. Eppure i primi due poeti che abbiamo nominato, Baworowski e Zaleski, affrontarono questo cimento con notevole indipendenza rispetto all'ineludibile modello (Zaleski si spinge a sostituire per i primi quattro versi di ogni strofa la rima baciata AABB con quella alternata ABAB); Chmielowski e Jachimecki invece muovono da un atteggiamento critico nei confronti di Mickiewicz: il primo, rilevandone la "infedeltà" alle immagini goethiane, elabora un *pastiche*, nel quale mantiene quei versi di Mickiewicz che a suo giudizio rendono il contenuto dell'originale, e scrive *ex-novo* quelli nei quali il poeta si era lasciato guidare dalla sua fantasia; il secondo rincara la dose delle accuse a Mickiewicz, colpevole, ai suoi occhi, non solo di non aver tradotto fedelmente il "contenuto", ma di non aver seguito fino in fondo lo schema metrico di Goethe.

Il confronto fra le rispettive traduzioni del primo verso della ballata sarà a questo punto forse più eloquente di qualsiasi discorso.

Goethe	Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn
Mickiewicz	Znasz-li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa
Baworowski	Czy znasz tę ziemię, gdzie kwitnie cytryna
Zaleski	Czy znasz tę ziemię, gdzie kwitną cytryny
Jachimecki	Czy znasz ten kraj, gdzie kwitnie cytryn kwiat

Non univoca e concorde è la lettura metrica dell'incipit goethiano. Infatti è possibile porre il primo accento tonico tanto sul verbo che sul pronome, a seconda dell'elemento che si voglia

sottolineare. Nel primo caso l'intero verso risulterà, utilizzando concetti e terminologia della poesia classica, una sequenza formata da un trocheo e quattro giambi; nel secondo, avremo cinque giambi.

La versione di Mickiewicz è assai indicativa: egli preferisce iniziare la sua poesia con una sillaba accentata, e ciò gli fa preferire la forma interrogativa realizzata con la particella enclitica "*-li"* all'altra possibilità «*Czy znasz*», sulla quale si orienteranno invece i due rimatori ottocenteschi e Jachimecki. Questa soluzione, che presenta una certa raffinatezza e che forse risente della dimestichezza con la lingua russa, nella quale ancora oggi la forma interrogativa si forma con il suffisso "*-li*", consente inoltre a Mickiewicz di mantenere proprio all'inizio della poesia il «conosci», esattamente come in Goethe. Lo slancio impresso dall'arsi iniziale fa sì che l'intonazione non ricada subito pesantemente, anzi conferisce al verso un'ariosità, che si propaga anche al secondo emistichio, dove ci troviamo di fronte ad una clausola "classica" dattilo-spondeo.

Le versioni di Baworowski e di Zaleski sono, come si vede, assai simili tra loro. Entrambi utilizzando la particella «*czy*» per rendere la forma interrogativa, iniziano con il ritmo giambico, ma la collocazione (dopo la quinta sillaba) e la natura della cesura (clausola femminile) fanno rientrare nella "normalità" il verso, che nel secondo emistichio ha un ritmo praticamente identico a quello di Mickiewicz. Identità di ritmo non significa però identità di risultati: l'ordine invertito dei termini (verbo – sostantivo) fa cadere l'ultimo forte accento del verso sulla vocale "*y*" di colore piuttosto scuro, mentre Mickiewicz, mantenendo l'ordine di Goethe determinato peraltro dalla sintassi della lingua tedesca, ma utilizzando la figura retorica della sineddoche (il singolare per il plurale) e scegliendo un verbo affine (non "fioriscono", ma "matura"), ottiene una sonorità, sia vocalica che consonantica, più morbida e più chiara: *«Zitronen blühn», «cytryna dojrzewa».*

La traduzione di Jachimecki[38], fedele a oltranza alle caratteristiche metrico-prosodiche della ballata di Goethe, consta di una rigida sequenza di cinque giambi: la cesura cade con clausola maschile dopo la quarta sillaba, e anche il verso – formato da dieci sillabe – termina con una sillaba accentata. A parte il discutibile ripetersi a brevissima distanza della radice «*kwiat»* ("fiorisce il fiore dei limoni"), l'esito ritmico è contrario alla lingua: il suo tentativo di teutonizzare la lingua polacca ci fa apprezzare ancora di più la traduzione che egli intendeva criticare.

La fedeltà all'originale: questa la maggiore preoccupazione dei quattro. Ne escono più dignitosamente i due più modesti verseggiatori che non gli addottrinati critici. Nessuno possiede la coraggiosa disinvoltura di Mickiewicz, capace di mutare le immagini della poesia di Goethe sotto la

38 Da notare che il titolo del saggio di Jachimecki non è ripreso dall'incipit della composizione di Moniuszko, su testo di Mickiewicz, bensì dalla propria versione della poesia goethiana. Da questo confronto rimane escluso Chmielowski, che mantiene il primo verso di Mickiewicz.

spinta di esigenze soggettive. Il caso più eclatante è quello offerto dal quarto verso della seconda strofa: «*Was hat man dir, du armes Kind, getan*?». «*Du armes Kind*» evoca un rapporto intimo e protettivo con un essere sessualmente ancora indeterminato com'è il bambino, com'è rimasta sostanzialmente Mignon. Nella traduzione il poeta, essendo divenuto l'*Ich-Sprecher*, riferisce ovviamente a sé questa domanda: il *Kind* si è fatto adulto, e le statue lo chiamano «*Pielgrzymie nasz*», utilizzando uno dei vocaboli più amati e ricorrenti del lessico di Mickiewicz[39].

Altro caso in cui Mickiewicz poco si cura di rendere le immagini di Goethe è costituto dal terzo e dal quarto verso della prima strofa. Non v'è qui traccia alcuna di venticello, mentre compaiono antiche rovine, che sono in effetti un elemento estraneo in questa strofa, in cui Goethe evoca soltanto la natura e la vegetazione; inoltre alla coppia mirto-alloro subentra quella alloro-cipresso. Mickiewicz difficilmente avrà ignorato che la scelta del mirto e dell'alloro non è dovuta al caso, ma ad una consolidata tradizione letteraria: si tratta infatti delle due piante simboli di Venere e Apollo, di solito presenti accanto a quelle di limone e arancio nei giardini di delizie, anche perché piante sempreverdi[40]. Se l'omissione del mirto, simbolo dell'amore, può esser stata causata dalla circostanza che la fanciulla amata era lontana da lui, la comparsa del cipresso per converso può essere stata determinata, più che dalla reale presenza di questa pianta nel paesaggio campano[41] o dallo spettro della caducità delle cose delle cose umane, che le «*ruiny dawn*e» del verso precedente avevano evocato, da una precisa reminiscenza letteraria, quella del primo verso dell'opera *The Bride of Abydos* (1813) di Lord Byron. Il poeta inglese, dal nostro amatissimo[42], aveva dato inizio alla sua opera – il cui sottotitolo è *A turkish tale* - con una descrizione del paesaggio mediterraneo, che inizia –chiaramente riecheggiando l'incipit goethiano - «*Knew ye the land where the cypress and myrtle*». Gli altri traduttori invece hanno avuto cura di mantenere la coppia vegetale mirto-

39 Cfr. J. Kleiner, *Rola wyrazu "Pielgrzym" w słownictwie Mickiewicza*, in: Idem, *W kręgu Mickiewicza i Goethego*, Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze "Rój" 1938, pp. 33-41, dove però non è citato il caso di «*Znasz-li ten kraj*». E' sufficiente scorrere i diciotto Sonetti di Crimea per incontrare il termine "pellegrino" ben sei volte (rispettivamente nel V, IX, XII, XIV, XV). Nel caso di «*Znasz-li ten kraj*» la scelta del termine potrebbe essere stata determinata anche dal desiderio di rendersi gradito, presentandosi come pellegrino, alla famiglia Ankwicz, di consolidata tradizione cattolica: non sarà forse un caso che lo stesso termine ricorra anche nell'altra poesia dedicata ad Henryka, «*Do mego cziczerone*». Si veda peraltro nel monumentale *Słownik Języka Adama Mickiewicza*, a cura della Polska Akademia Nauk, Wrocław - Warszawa – Kraków, Ossolineum 1962-1983, le voci "*Pielgrzym*" e "*Pielgrzymstwo*", vol. VI (1969), pp. 105-106.

40 Werner Ross, *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? Zur Vorgeschichte einer Goethe-Strofe*, in: "Germanisch-Romanische Monatsschrift", XXXIII, 1951/52, pp. 172-188.

41 Franz Grillparzer aveva scritto nella sua poesia *Zwischen Gaeta und Capua*: «*Ölbaum, Cypresse / Blond du, du braun*»: *Sämtliche Werke...*, I, p. 118.

42 «Byrona tylko czytam» scrive Mickiewicz tra il novembre e il dicembre 1822 a Franciszek Malewski: cfr. A. Mickiewicz, *Dzieła...*, XIV, p. 207. Egli se ne occupò anche in un breve scritto, *Goethe i Byron*, in: *Dzieła...*, V, pp. 246-254. Del poeta inglese il nostro tradusse in polacco *Giaur* (*ivi*, II, pp. 151-212), mentre ad Odyniec si devono le versioni del *Corsaro* e della *Sposa di Abydos*.

alloro: nessuno di loro però riesce a ripetere il miracolo del verso goethiano, nel quale il chiasmo intreccia i nomi delle due piante con due semplici aggettivi.

Le acrobazie si ripeteranno in tutte le poesie, e in parecchi casi il risultato conseguito sembra soddisfacente. C'è però un'osservazione da fare: per avvicinarsi maggiormente all'originale i quattro polacchi sono costretti a utilizzare o costruzioni un po' contorte, o forme grammaticali ricercate o vocaboli desueti e preziosi[43]. E ciò contrasta con la ballata di Goethe, che, cantata da una fanciulla incolta, utilizza in gran parte la lingua della quotidianità. Anche se nella sua poesia è dato riscontare qualche vocabolo ricercato (ad esempio «*podwoi*»), Mickiewicz riuscì nel complesso a riprodurre la semplicità lessicale dell'originale.

Su un altro punto della poesia vorrei spendere qualche parola: sul "ritornello". In Goethe esso inizia con la ripresa della domanda iniziale, con la sostituzione dei rispettivi sostantivi – *Land, Haus, Berg* – con il pronome di volta in volta idoneo: «*Kennst du es wohl?*» «*Kennst du ihn wohl*?». Analogo è in Mickiewicz l'inizio delle tre strofe: «*Znasz-li ten kraj*?», «*Znasz-li ten gmach*?», «*Znasz-li ten brzeg*?». Ma alla ripresa in tutti e tre i casi Mickiewicz ripete la prima formulazione, con lo scopo preciso di evidenziare mediante la rima – l'unica che collega i primi emistichi – la parola «*raj*», paradiso, parola che qui diventa il baricentro del ritornello. L'ansia della fuga, espressa in Goethe dal ritmo giambico di «*dahin, dahin*» e dalla ripetizione dello stesso verbo «*ziehn*», si stempera sotto il profilo del senso (avverbi di stato in luogo «*tam*» e «*tu*», là e qui, anziché di moto a luogo), del ritmo e della sonorità: «*dahin*», «*ziehn*», / «*miła*», «*była*».

Impossibile era del resto che Mickiewicz potesse esprimere lo «struggente anelito» di Mignon per l'Italia: impossibile non soltanto per la circostanza banale, ma oggettiva, che egli si trovava in Italia quando scrisse questa poesia, ma perché le vicende della sua vita gliene avevano impedito l'esperienza. Nato e cresciuto in un paese nordico – la Lituania –, Mickiewicz si ritrovò a 26 anni condannato all'esilio, un esilio che sarebbe durato tutta la vita. La nostalgia fu uno dei sentimenti che egli provò con maggiore intensità, ma l'oggetto di questa nostalgia fu ovviamente la sua patria, il suo paese natio, la natura che aveva fatto da cornice alla sua infanzia, alla sua adolescenza, alla sua giovinezza. Non c'è dunque da meravigliarsi che non solo non ebbe in lui risonanza il mito del Sud, ma anche quando ebbe occasione di sperimentare un paesaggio mediterraneo – la Crimea – egli abbia scritto:

> Ai miei piedi si stendono ricche pianure e prati,
> sul mio capo è il ciel chiaro, accanto a me un bel viso,

43 Ad esempio sia in Baworowski che in Zaleski si trova l'uso arcaico della forma "*kroki*" per "*krokami*".

perché il mio cuore fugge da questo paradiso
verso terre lontane, tempi dimenticati?

Amo più, Lituania, i tuoi boschi annebbiati
Che delle belle vergini del Salghir il sorriso;
più lieto calpestavo il tuo pantano inviso
che le more di fuoco, gli ananassi dorati[44].

E anche la sua breve gita in Sicilia – l'estremo sud, «là dove cresce il pepe» – non suscitò in lui nulla di minimamente paragonabile alle entusiasmanti emozioni provate da Goethe quarant'anni prima.

Tavola.

Johann Wolfgang Goethe	**Adam Mickiewicz**	**Józef Ignacy Kraszewski**
Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? Kennst du es wohl? Dahin! Dahin möcht' ich mit dir, O mein Geliebter, ziehn.	Znasz-li ten kraj, Gdzie cytryna dojrzewa, Pomarańcz blask Majowe złoci drzewa? Gdzie wieńcem bluszcz Ruiny dawne stroi, Gdzie buja laur I cyprys cicho stoi? Znasz-li ten kraj? Ach, tam, o moja miła! Tam był mi raj, Pókiś ty ze mną była!	Znasz-li ten kraj, gdzie kwitną nad grobami piołuny? Gdzie niebo twarz błękitną w szare kryje całuny?
Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: Was hat man dir, du armes Kind, getan? Kennst du es wohl? Dahin! Dahin möcht' ich mit dir, O mein Beschützer, ziehn.	Znasz-li ten gmach, Gdzie wielkich sto podwoi, Gdzie kolumn rząd I tłum posągów stoi? A wszystkie mnie Witają twarzą białą: Pielgrzymie nasz, Ach, co się z tobą stało! Znasz-li ten kraj?- Ach, tam, o moja miła! Tam był mi raj Pókiś ty ze mną była!	Gdzie pola kośćmi siane, las szumi pieśń cmentarną, Rzeki łzami wezbrane przez ziemię płyną czarną?
Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? Das Maultier such im Nebel seinen Weg, In Höhlen wohnt der Drachen alte	Znasz-li ten brzeg, Gdzie po skalistych górach Strudzony muł Swej drogi szuka w chmurach?	Kraj ten smutny, ubogi, ciągnie serce tułacze; On nad wszystko nam drogi. My z nim, on z nami płacze…

44 A. Mickiewicz, *Sonetti di Crimea*, versione metrica di Oskar Skarbek-Tłuchowski, Firenze, Polskie druki di M. & S. Tyszkiewicz 1929, sonetto XIV, *Il pellegrino*. Si tratta a mio parere della più bella traduzione italiana di quest'opera.

Brut; Es stürzt der Fels und über ihn die Flut. Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!	Gdzie w głębi jam Płomieniem wrą opoki, A z wierzchu skał W kaskadach grzmią potoki? Znasz-li ten kraj? Ach, tu o moja miła! Tu byłby raj, Gdybyś ty ze mną była!	

4. Moniuszko

> La raccolta dei miei canti, che si dividono in tre gruppi: ballate, romanze e canzoncine campestri, non ha altro pregio che la buona volontà del compositore di rendere un servizio a coloro che cantano, legando accortamente il proprio nome a quello di coloro che sono la nostra gloria. I musicisti tedeschi sanno scegliere una poesia e ispirarsi ad essa: a loro Schiller, Goethe e tutti i più gloriosi poeti suggerirono più d'una volta le più felici melodie. E' triste vedere che da noi nessuno di coloro che scrivono musica ha misurato le proprie forze su poesie che aspettano da tempo un cantore. E' opinione errata che sia difficile scrivere la musica per una buona poesia, che sia temerarietà l'accostarsi con la musica a una bella poesia. A me sembra per lo meno che ogni buon verso porti in sé la melodia bell'e pronta: chi riuscisse a sentirla e a metterla sulla carta si guadagnerebbe la fama di compositore felice, perché non ha fatto altro che tradurre un testo poetico in linguaggio musicale. Visto dunque che più capaci di me non hanno capito finora questo vantaggio, quale difesa per il compositore sia un buon poeta … voglia il cielo che la mia prima prova in questo genere vada per il mondo[45].

Così scriveva il 26 maggio 1842 da Wilno, in Lituania, Stanisław Moniuszko (1819-1872), sollecitando la recensione del primo libro dei suoi *Śpiewnik domowy*, di imminente pubblicazione. Destinatario della lettera era Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), forse il più prolifico e autorevole letterato polacco della seconda metà dell'Ottocento[46].

La notazione di Moniuszko sul mancato incontro tra i musicisti polacchi e i poeti nazionali coglie perfettamente nel segno. La *naśladowanie* di Mickiewicz, per tornare alla nostra poesia, pubblicata nel 1833 a Varsavia[47], era stata messa in musica infatti soltanto nel 1838 da un oscuro pianista, compositore e pubblicista di Poznań, Antoni Woykowski (1817-1850), che l'aveva pubblicata in proprio[48]. Si trattò evidentemente di un episodio assai circoscritto, e ciò è decisamente

45 Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, a cura di Witold Rudziński, Kraków, PWM, 1969, p. 61.

46 Un quadro degli intensi rapporti tenuti da Kraszewski con i musicisti polacchi nel corso di tutta la sua vita offre Stefan Świerzewski, *J. I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, Kraków, PWM, 1963.

47 Cfr. Aleksander Semkowicz, *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza do roku 1855*, Warszawa, PIW 1958, sub n. 423, pp. 96-97.

48 Cfr. Kornel Michałowski, *Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, in: Adam Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, I, 4, *Wiersze, uzupełnienia i materiały*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź – Ossolineum 1986, pp. 187-221: p. 193, sub n. 69. Si tratta del catalogo più completo e aggiornato oggi disponibile. Appena qualche rigo è dedicato a Woykowski in: *Słownik muzyków polskich*, 2 voll., Kraków, PWM 1964-67: II, p. 292.

strano se pensiamo che «*Znasz-li ten kraj*» aveva il doppio titolo di poesia di Goethe[49] e di Mickiewicz per suscitare l'interesse dei musicisti polacchi. Lo stesso Moniuszko non fu molto sollecito a cimentarsi con questo testo del suo grande conterraneo: sarebbero passati altri quattro anni dal momento in cui scrisse la lettera che sopra abbiamo riportato prima che si decidesse a «tradurre in linguaggio musicale» la ballata di Mignon nella sua veste polacca. La sua «traduzione» non fu però facilissima, come testimonia il fatto che, oltre alla versione pubblicata nel IV libro degli *Śpiewnik domowy*, nel 1855, ma composta prima del 15 aprile 1846[50], un'altra se ne trovò fra le sue carte, che, rimasta a lungo inedita, è stata pubblicata solo nell'edizione critica di tutte le opere di Moniuszko, intrapresa dalla PWM[51].

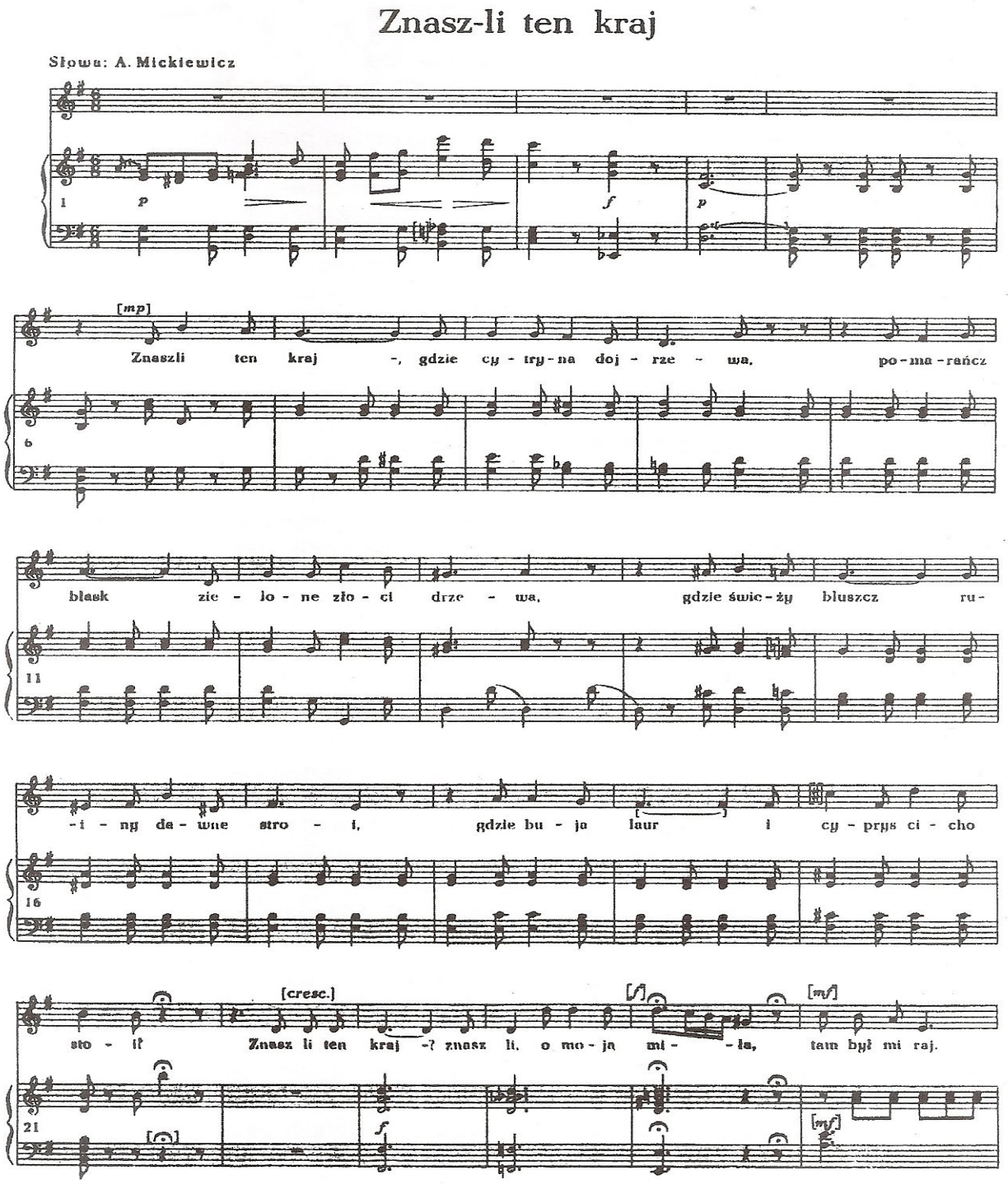
«Ogni buon verso porta in sé la melodia bell'e pronta»: qual era quella che i versi (certamente "buoni" di Mickiewicz) avevano in sé? Nella versione che Moniuszko non pubblicò il punto più debole e insoddisfacente è proprio l'attacco: una decisa e plateale sfasatura si riscontra tra l'accentuazione del primo verso e l'andamento della melodia (che inizia sul Re), ancor più evidenziata dal salto di sesta ascendente e dalla collocazione del Si (sull'enclitica –li) nel tempo forte della battuta. Analogo contrasto si verifica tra la naturale accentuazione della parola *«cytryna»* e la prosodia musicale. In altri termini, il ritmo musicale è giambico, solo che Mickiewicz aveva preferito dar inizio alla sua *naśladowanie* con una struttura ritmica meno aggressiva e più morbida. Non appena si passa ai versi seguenti, che si basano invece sul ritmo giambico, prosodia e ritmo musicale vanno perfettamente d'accordo. Altro punto critico è il ritornello: all'inizio una nota ribattuta, ma nella zona grave, poi un salto d'ottava seguito da un melisma per l'inciso vocativo, quindi un andamento discendente per la frase «*tam był mi raj*».

49 Cfr. Karol Musioł, *Goethe i polska muzyka*, in: "Przegląd humanistyczny", XI, 1983, pp. 89-97.

50 Cfr. Erwin Nowaczyk, *Pieśni solowe S. Moniuszko. Katalog tematyczny*, Kraków, PWM 1954, pp. 254-256.

51 Stanisław Moniuszko, *Dzieła*, Kraków, PWM, 1965-. Tutta la produzione vocale da camera è già disponibile nella serie A, voll. I-VI. Le due versioni di «*Znasz-li ten kraj*» si trovano entrambe nel vol. II, a cura di Erwin Nowaczyk, 1970, pp. 96-97 e 118-119. Per un confronto tra le due versioni, cfr. anche Alicja Matracka-Kościelny, *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki do tekstów Mickiewicza*, in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, *Studia i materiały* IV, Warszawa, PWM 1980, pp. 62-114: 85-86.

Fig. 1: Stanisław Moniuszko, *Znasz-li ten kraj*, la versione I.



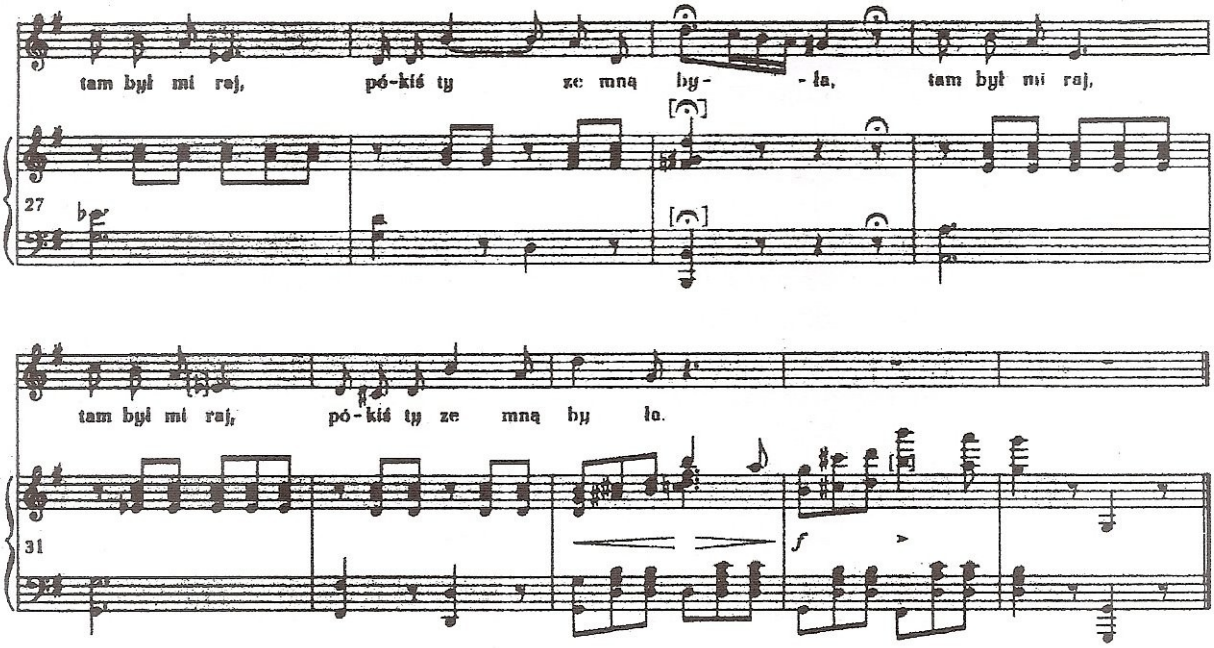

tam był mi raj, pó-kiś ty ze mną by- -ła, tam był mi raj,
27
tam był mi raj, pó-kiś ty ze mną by ła.
31
f

Fig. 2: Stanisław Moniuszko, *Znasz-li ten kraj*, la versione II.

WEZWANIE DO NEAPOLU / *Znasz-li ten kraj*

ADAM MICKIEWICZ naśladowanie z Goethego
Traduzione di Paolo Emilio Carapezza

Moderato

p

[mp]

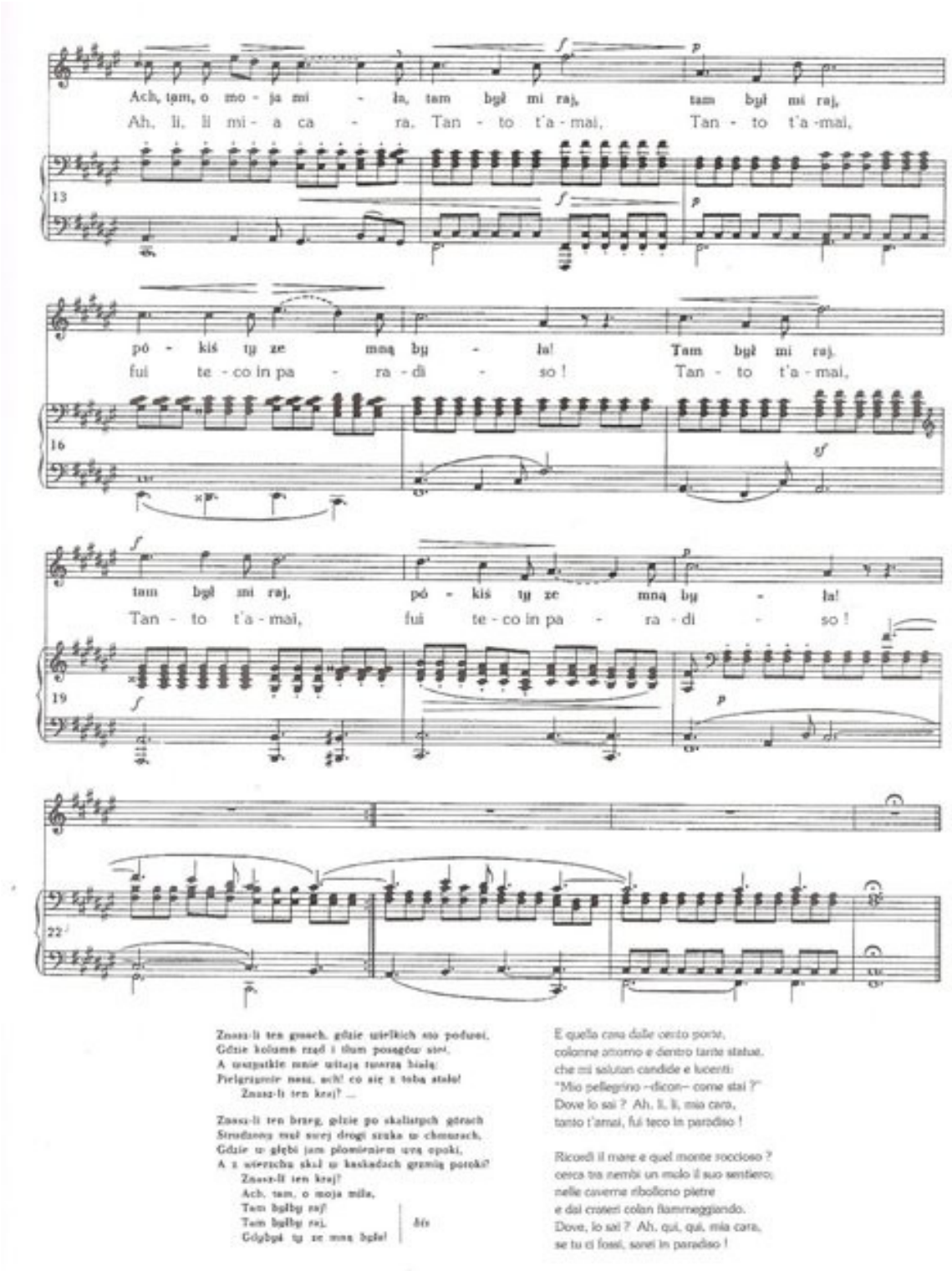
Znasz li ten kraj, gdzie cy - try - na doj-rze - wa, po - ma-rańcz blask zie-
Do - ve il li - mo - ne ma - tu - ra, lo sa - i ? Le a - ran - ce d'o - ro

- lo - ne zło - ci drze - wa, gdzie wie-ńcem bluszcz ru - i - ny da - wne stro - i,
splen - do -no tra 'l ver - de, L'e - de -ra av-vol - ge ru - de - ri di tem - pli,

pp

gdzie bu - ja laur i cy - prys ci - cho sto - i? Znasz li ten kraj?
Pro - fu - ma 'l lau - ro e quie - to sta 'l ci - pres - so. Do - ve lo sai ?

pp



La seconda versione che Moniuszko pubblicò nel 1855 – l'anno di morte di Mickiewicz – presenta delle importanti e felici modifiche: in primo luogo il passaggio dal Sol Maggiore al Fa diesis maggiore, e dal 6/8 al 12/8, forse più adatto a suggerire un colorito "italiano". In secondo luogo la parte pianistica: nel primo pezzo essa è molto elementare e schematica, nel secondo

decisamente più elaborata. La novità più importante è però nel carattere della melodia: essa qui appare radicalmente mutata. L'attacco della linea vocale (sul La, una quinta sopra!) è qui posto a inizio di battuta, sulla radice del verbo. La melodia discende in corrispondenza dell'enclitica, per risalire e dispiegarsi poi con ariosità: le note più acute (prima Do, poi Re) sono raggiunte alla conclusione del primo emistichio e del primo verso, su parole-chiave del testo (sostantivo – verbo). La voce sembra muoversi sospinta dal venticello: un delizioso ondeggiare, che attraversa tutto il brano, anche nei versi in cui l'andamento prosodico suggerirebbe una diversa articolazione.

Anche nel ritornello ci sono mutamenti sensibili rispetto alla versione precedente. La ripetizione della domanda iniziale vien posta quasi un'ottava sopra e il resto del ritornello converge interamente su «*raj*» (paradiso), parola sulla quale la voce raggiunge le note più acute e la maggiore intensità (il **f** a mis. 14).

Questa era «la melodia bell'e pronta» che i versi di Mickiewicz avevano in sé! Il problema era soltanto di porgere un orecchio attento e libero da preconcetti: Moniuszko riuscì in tal modo non soltanto a creare un pezzo di grande qualità musicale, ma ad esser fedele alla sostanza dell'operazione del poeta polacco: creare un brano di alto livello qualitativo utilizzando mezzi espressivi (lì lessicali, qui musicali) semplici e non troppo elaborati, visto che l'io parlante era un'adolescente incolta.

La composizione di Moniuszko, che non era ancora divenuto il compositore "nazionale" nel campo del melodramma, si impose nell'ambito del *pieśń*, del *Lied* domestico, genere alla cui fondazione e consolidamento in Polonia il nostro musicista diede un impulso decisivo. La popolarità del pezzo, attestata tra l'altro dalle sue molteplici versioni per gli organici più svariati[52], era dovuta probabilmente anche alla sua struttura strofica, che ne facilitava l'apprendimento ai dilettanti, cui era sostanzialmente destinato. A determinare questa scelta sarà stata forse l'atmosfera più distesa che contraddistingue la *naśladowanie* di Mickiewicz rispetto all'originale di Goethe: togliendo alla canzone della zingarella la sua forte tensione ideale, il suo «struggente anelito», anche la terza strofa aveva perso il suo carattere profondamente inquietante, che aveva spinto Schubert ad abbandonare il principio della composizione strofica, utilizzata per le prime due strofe, e a passare alla tonalità minore.

continua

52 Vi sono elaborazioni per coro, per pianoforte e per violino: cfr. K. Michałowski, *op. cit.*, p. 193.