

Sara Quondamatteo

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
e-mail: sara.quondamatteo@outlook.it
 <http://orcid.org/0000-0002-2449-109X>

“Nel cuore della distruzione” Miłosz e il recupero della poesia come mitopoiesi

Abstract

“In the Heart of Destruction” Miłosz and the recovery of poetry as mythopoiesis

Starting with an analysis of two works by Czesław Miłosz, namely *Lullaby* (1933/1934) and *The World. A Naive Poem* (1943), the essay aims at examining the process of the author's rediscovery of the mythopoetic function of lyric poetry during World War II. Characterized by the use of a child's perspective and imagination, marked more or less clearly by the experience of war catastrophe – both compositions are constructed by antithesis, and poetically founded on different forms of imagination in the service of an axiology which attests a radical transformation of the poetic quest.

Key words: Czesław Miłosz, “Lullaby”, “The World. A Naive Poem”, war, childhood, mythopoiesis

Parole chiave: Czesław Miłosz, “Ninnananna”, “Mondo. Poema ingenuo”, guerra, infanzia, mitopoiesi

Quando nel 1980 l'Accademia svedese annunciò l'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura, la scelta ricadde su di un autore che “con sguardo lucido e incorruttibile dà voce alla condizione dell'uomo esposto ad un mondo di pro-

fondi conflitti”¹ (*The Nobel Prize in Literature 1980*: 2021). Testimone irriducibile di un secolo che è stato teatro di antagonismi radicali, Czesław Miłosz è riuscito a penetrare con la sua opera nel cuore delle *vulnerabilità del Novecento* (Miłosz 2013), portando alla luce quello stato di crisi costante che è segno di tensioni storiche implacabili. In un moto dialettico inarrestabile, la sua poesia e la sua prosa si confrontano con una crescita esponenziale di conflitti politici, sociali, filosofici o morali, vissuti sia nella forma di esperienza individuale, sia come scontro che si realizza entro i confini di una comunità. Tra questi la guerra, e nello specifico la Seconda Guerra Mondiale, rappresenta senza dubbio la forma di conflittualità per eccellenza, totalizzante nello stravolgimento dell’asse valoriale ritenuto valido e ordinario fino a quel momento. L’annichilimento pervasivo determinato dal contesto bellico suscita in Miłosz l’esigenza di nutrirsi di un nuovo principio di speranza, come confessa a Jerzy Andrzejewski in una lettera del 1942:

Nel cuore della distruzione, vorrei solo trovare qualcosa che sia in grado di resisterle: non tutto mi sembra ancora perduto. Questa nostra epoca ha portato ogni principio, ogni corrente alle estreme conseguenze. E forse proprio in questo si trova la speranza (Miłosz 1996: 171).

Che tale forma di speranza debba essere professata per mezzo del linguaggio poetico è lo stesso Miłosz a confermarlo nella poesia *Prefazione (Przedmowa)*, inclusa nella raccolta *Salvezza (Ocalenie)* del 1945: “Che volevo una buona poesia, senza esserne capace,/Che ho capito, tardi, il suo fine salvifico,/Questo, e solo questo è la salvezza” (Miłosz 1983: 41). La risoluzione del conflitto si configura, così, come riconquista semantica: perché il mondo si salvi dalla distruzione della guerra, è necessario che la parola poetica sia restituita alla sua funzione originaria, che è assertiva e creatrice allo stesso tempo:

Nel mai appagato desiderio di mimesi, vale a dire di fedeltà al particolare, sta la salute della poesia, e la possibilità di sopravvivere a periodi poco propizi. L’atto stesso di dare un nome alle cose presuppone la fede nella loro esistenza, e dunque in un mondo vero, checché ne dica Nietzsche (Miłosz 2013: 83).

L’esperienza della Seconda Guerra Mondiale segna, dunque, una cesura fondamentale nella biografia e nel percorso artistico di Miłosz. La radicalità e la tragicità del conflitto vissuto tra il 1939 e il 1945 determinano un’accelerazione nel ripensamento dei criteri estetico-contenutistici della propria scrittura. La vena catastrofista tipica della produzione degli anni Trenta, infatti, lascia il posto ad una nuova concezione della poesia, nella quale l’esigenza di realismo si traduce proprio nell’attestazione della sua funzione mitopoietica. I cambiamenti avvenuti nella

¹ Laddove non diversamente indicato, la traduzione è da intendersi dell’Autrice.

ricerca poetica dell'autore possono essere osservati attraverso l'analisi comparata dei componimenti *Kołysanka* (*Ninnananna*, 1933/1934) e *Świat. Poema naiwne* (*Mondo. Poema ingenuo*, 1943), accomunati dalla particolare sovrapposizione del mondo dell'infanzia con quello bellico, profeticamente evocato nel primo caso, ironicamente mascherato nel secondo. È proprio nel contesto drammatico della Varsavia occupata dai nazisti che Miłosz concepisce un'opera programmaticamente ed ironicamente “ingenua”, segnalando così una crisi delle categorie rappresentative e del linguaggio poetico utilizzati fino a quel momento. L'esigenza di “risolvere il problema della speranza, o meglio di un atteggiamento che escludesse egualmente la speranza e la mancanza di speranza” (Miłosz 1985: 282) rese inattuali le profetiche e visionarie raffigurazioni della guerra intesa come catastrofe storica e simbolica che avevano caratterizzato le raccolte *Poema del tempo congelato* (*Poemat o czasie zastygłym*, 1933) e *Tre inverni* (*Trzy zimy*, 1936). Tale crisi delle modalità di rappresentazione del conflitto bellico, presagito nel periodo di composizione di *Ninnananna*, in atto nel caso di *Mondo*, indirizza il poeta verso una rielaborazione per rifrazione² dei temi e delle immagini contenuti nella poesia del 1933/1934. Il ciclo poetico *Mondo* propone, infatti, un ribaltamento della situazione descritta in *Ninnananna*, tanto sul piano della ricerca poetica quanto della concezione filosofica. La caratterizzazione antitetica di luoghi, personaggi e vicende costruite attorno alla catastrofe della guerra tradisce un'assiologia invertita attraverso la quale Miłosz interpreta l'ordine del mondo e ripensa la funzione della poesia in due momenti particolarmente significativi della storia polacca del XX secolo, segnati da profonde conflittualità: gli anni Trenta e la Seconda Guerra Mondiale.

Ninnananna (Miłosz 1987: 26–27) è un componimento scritto tra il 1933 e il 1934, incluso nella raccolta *Tre inverni*. Composto da sei strofe di varia lunghezza (quattro, cinque o otto versi), il metro utilizzato è quello dell'endecasillabo irregolare, ad eccezione dell'ultimo verso che conta solamente cinque sillabe: tale riduzione metrica enfatizza la brusca rottura che occorre sul piano della rappresentazione. Il titolo *Ninnananna* rimanda al genere della tradizione popolare della *kołysanka*, che si inserisce assieme a quello della fiaba, in polacco *bajka*, nell'ambito del folklore infantile³. Entrambi i generi costituiscono l'asse portante della poesia: se nelle prime due strofe sono prevalenti termini relativi al campo semantico della ninna-

2 Rifrazione che, come spiega Aleksander Fiut seguendo l'osservazione di Kazimierz Wyka, ha origine nella dualità del catastrofismo miłosziano, che è “eco della Prima Guerra Mondiale e annuncio della Seconda” (Fiut 1978: 111).

3 Nel primo tomo dell'enciclopedia *Literatura Polska: Przedownik Encyklopedyczny* alla voce *folklor dziecięcy* (folklore infantile) si legge a proposito della *kołysanka* (*ninnananna*) che “la melodia e il testo che servono a far addormentare il bambino potevano assumere le caratteristiche della fiaba” (*Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny* 1990: 266).

nanna⁴, a partire dalla quarta strofa la voce narrante procede con l'esposizione di due fiabe. L'elemento paratestuale del titolo, dunque, ha come obiettivo quello di introdurre il lettore nel mondo dell'infanzia. Eppure, già i primi versi segnalano una profonda dissonanza con quanto preannunciato, tanto che per Janusz Kryszak sembra opportuno parlare di "ninnananna negata dal contesto" (Kryszak 1985: 70). La scena si apre, infatti, con l'immagine del catrame che gocciola sui pilastri di un cantiere situato in una zona di provincia. Nell'aria riecheggia non solo il pianto di un bambino, ma anche il rumore assordante dell'artiglieria, il canto dei genieri e gli ordini impartiti dal tenente: l'elemento infantile viene così soffocato sin da subito da una polifonia di voci esclusivamente maschili, provenienti dalle fila dell'esercito, e dal frastuono delle operazioni militari. La cupa atmosfera delle prime strofe si carica di una profonda angoscia riflessa proprio nel canto di guerra, segnato da un'eccessiva tristezza (*zanadto smutna*) che caratterizza tanto la melodia quanto il contenuto, avente per oggetto il destino dell'uomo. La presenza del bambino, dunque, si inserisce in questa riflessione sul futuro che attende la Polonia. Privato dell'ingenuità e dell'inconsapevolezza tipiche dell'età infantile, su di lui viene impresso sin da subito il marchio della guerra e del martirio: nella culla, infatti, giace un nuovo eroe (*nowy bohater*), chiamato a compiere sacrifici in nome della nazione. Prigioniero di una storia, quella polacca, che ciclicamente spinge i suoi figli ad immolarsi, su di lui pesa la stessa condanna evocata nel *Catechismo del bambino polacco* (*Katechizm polskiego dziecka*), nel canto patriottico *Rose bianche* (*Białe róże*) e in tutti quei miti nazionali che hanno accompagnato le generazioni vissute negli anni della guerra.

Parallelamente all'ordine impartito dal tenente ai suoi genieri, con il quale comanda loro di cessare il triste canto di guerra e di ritrovare il coraggio necessario per proseguire la marcia, la voce narrante tenta di placare il pianto del bambino con una fiaba su un abramide ambientata lungo il fiume Stochid (in polacco Stochód), nella zona della Polesia. Una volta interrotto inaspettatamente questo primo racconto, viene proposta un'altra fiaba su un paese lontano, di segno opposto rispetto a quello descritto nei primi versi della poesia: al fumo e all'odore di grano bruciato che avvolge la culla si contrappone l'immagine di un campo pieno di segale che, accarezzato dal vento, produce un delicato fruscio ben distante dai secchi colpi dell'artiglieria. L'aridità e la miseria che caratterizzano lo scenario di guerra nel quale è ambientata la poesia risaltano ancora di più nel contrasto con l'abbondanza di cibo del paesaggio idillico evocato nella fiaba, nel quale viaggiano treni pieni di pane: come spiega Aleksander Fiut, la realtà minacciosa e caotica della guerra "risveglia la nostalgia di un nuovo ordine, di una trasformazione profonda del mondo" (Fiut 1978: 77). Ma è proprio a questo punto che per la seconda volta

4 Nello specifico, i verbi *kołysać* (cullare, far dondolare), *kołyska* (culla), *lulać* (ninnare, cullare).

la voce narrante si arresta, dichiarando di non poter proseguire oltre nella descrizione. La brusca cesura, segnalata anche dalla riduzione metrica dell’endecasillabo, annuncia così una crisi della metanarrazione e del componimento stesso, che proprio su questa battuta giunge a conclusione. Due sono le possibili interpretazioni del significato del verso conclusivo che recita “oltre non riesco” (*dalej nie umiem*), legate ad una differente concezione della catastrofe: *trascendente* nel primo caso, cioè indipendente dal corso della storia; *immanente*, e dunque presagio di eventi futuri, nel secondo.

La prima prospettiva impone una riflessione sulla funzione riconosciuta al linguaggio poetico. Dichiarando di non poter proseguire con il racconto, la voce narrante proclama un drammatico scetticismo nei confronti dello strumento della poesia. La rappresentazione artistica e la creazione di mondi altri per mezzo della parola poetica non forniscono più un valido rifugio dalla percezione di una catastrofe che è sempre sulla soglia del mondo reale. Aleksandra Szwagrzyk parla di “catastrofismo silenzioso”: è infatti “l’inquietudine e l’atteggiamento assunto nei confronti della minaccia” (Szwagrzyk 2015: 71), e non il realizzarsi o meno dell’apocalisse, a determinare il tono del testo poetico. È proprio nella dimensione personale ed esistenziale del catastrofismo di Miłosz che Józef Olejniczak individua un punto di contatto con l’opera di Czechowicz (Olejniczak 2013: 142), poeta al quale il componimento *Ninnananna* è dedicato. Il verso “oltre non riesco” segnala, dunque, il fallimento della scrittura intesa come mitopoiesi, come possibilità di superare i rigidi confini imposti da una realtà che appare ostile e indomabile: non esiste alcuna possibilità per il bambino e per i protagonisti della poesia di immaginare e di costruire un ordine capace di resistere alla presenza pervasiva del male. Tutto il componimento, infatti, è attraversato da questa continua tensione tra l’incerto desiderio di rassicurare l’uomo e la conturbante prepotenza con la quale i segni di una catastrofe costantemente in agguato si impongono ai suoi occhi. Il critico Kryszak osserva come “gli sforzi intrapresi sono ogni volta messi in discussione dall’ingerenza di questo contesto” (Kryszak 1985: 70). La particolarità dell’operazione poetica compiuta da Miłosz è quella di costruire immagini concrete, accompagnate da riferimenti sonori precisi, capaci di restituire l’estenuante instabilità emotiva che tormenta i protagonisti del componimento. Jan Lipski, a sua volta, sottolinea il carattere impressionistico di *Ninnananna* che, differentemente dalle altre poesie della raccolta *Tre inverni* caratterizzate da un tono più visionario, registra con maggiore concretezza immagini e percezioni suscitate dalla minaccia incombente (Lipski 1987: 104). È presente, quindi, una continua oscillazione tra l’innocenza del mondo dell’infanzia⁵

5 Cfr. nota 5, a cui si aggiungono il tenero appellativo *mój maly* (piccolo mio), il verbo *szeptać* (sussurrare), che sottolinea la delicatezza con la quale ci si rivolge al bambino, e il verbo *spać* (dormire), anch’esso indice della tranquillità raggiunta.

e la realtà circostante, sulla quale domina indiscussa la disperazione. Disperazione che, come spiegherà lo stesso Miłosz, nasce dalla consapevolezza di non poter più dare forma a nuovi miti poetici⁶, ossia nuovi modi di pensare e di immaginare il mondo: “negli anni Trenta si andava spegnendo quella fase della poesia ottimistica [...] ossia si era indebolita la fede nell’atto creativo in opposizione al mondo” (Miłosz 2006: 155).

La seconda chiave di lettura dell’ultimo verso di *Ninnananna* rimanda invece al contesto storico nel quale si iscrive l’opera. Ancora una volta è un elemento paratestuale a suggerire questa direzione, ossia la dedica al poeta Józef Czechowicz⁷. Il richiamo diretto alla sua opera, e con esso alla generazione poetica dei catastrofisti della Seconda Avanguardia (*Druga Awangarda*)⁸, suggerisce una seconda possibile interpretazione della conclusione del componimento. Quell’ “oltre non riesco” può essere inteso come ammissione dell’impossibilità di sfuggire ad un evento drammatico che negli anni Trenta appariva inevitabile come quello della guerra⁹, fosse anche solo per mezzo dell’immaginazione o della creazione artistica.

6 A tal proposito, Aleksander Fiut spiega che “la differenza tra mito e mito poetico consiste nel cambiamento della situazione comunicativa o del codice con cui vengono rappresentati. Miłosz trasferisce la situazione nella quale funziona il mito originario nell’ambito del testo poetico, divenendo allo stesso tempo mittente e destinatario di tale mito. Esso perde così il suo valore sociale e diventa un mito personale del poeta. Cambia in parte anche la sua funzione: rappresentato con la lingua della poesia, il mito deve sottomettersi alle sue regole e diventare elemento della visione artistica, mantenendo tuttavia in un certo senso la sua funzione religiosa poiché il suo significato e la sua attualità rafforzano la fede del poeta. In poche parole: è un mito che non ha smesso di essere un vero mito, ma non può più essere un mito nel pieno senso della parola” (Fiut 1978: 107).

7 Il critico Lipski nota che la dedica a Czechowicz giustifica anche la scelta del genere della ninnananna: l’interesse del poeta lublinese si rivolge infatti a quei generi della poesia popolare legati alla tecnica dell’improvvisazione, come nel caso delle fiabe e delle ninnananne (Lipski 1987: 105; *Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny*: 266).

8 Con la definizione *Seconda Avanguardia* ci si riferisce non ad una scuola poetica basata sull’adesione a programmi o manifesti, ma a tutti quegli autori che negli anni Trenta erano accomunati da una predisposizione intellettuale e da una sensibilità poetica capace di cogliere e rielaborare le inquietudini e la crisi sociale, spirituale, economica e politica che stavano attraversando la Polonia e l’Europa intera: tra questi, un ruolo di primo piano viene riconosciuto proprio a Czechowicz e al gruppo poetico *Żagary*, a cui appartiene lo stesso Miłosz. Ne *La mente prigioniera* il poeta parla di una “minacciosa visione della fine della civiltà, dell’ormai imminente «secolo di ferro», della catastrofe. Niente allora aveva basi razionali e tutto sembrava perduto già molti anni prima di esserlo in realtà, prima che l’Europa affondasse davvero nella crudeltà e nelle tenebre” (Miłosz 1981: 213).

Per approfondire il rapporto ambivalente di Miłosz con la Seconda Avanguardia e con il catastrofismo della sua epoca, vedi Miłosz 2006; Fiut 1978; Ceccherelli 2013.

9 «La catastrofe è in quel momento una tappa necessaria della storia, distruzione e allo stesso tempo apertura di una nuovo prospettiva» (Kryszak 1985: 5). È necessario ricordare, però

La speranza di trovare rifugio o consolazione in una dimensione altra risulta vana: è questa la ragione per cui il canto dei genieri sul destino dell'uomo si carica di profonda tristezza. Nella cornice della poetica della Seconda Avanguardia, *Ninnananna* costituisce una delle tante meditazioni e rielaborazioni della guerra intesa come catastrofe imminente, percepita come tappa necessaria e inevitabile della storia ed interpretata dai poeti catastrofisti secondo poetiche e logiche compositive diverse (Lipski 1987: 105). Come segnala il critico Kryszak, la guerra suscita in questi artisti:

la consapevolezza di appartenere ad una generazione che sin dai primi giorni di vita porta con sé il marchio della morte, una generazione scelta dal destino per il compimento del tragico disegno della storia (Kryszak 1985: 57).

Kryszak prosegue sottolineando una discrepanza tra la generazione di Czechowicz, per la quale la guerra costituì una rottura con un ordine del mondo differente, e la generazione di Miłosz, per la quale essa fu in effetti “la prima immagine del mondo [...] suggerendo che sia proprio questa la sua vera natura, che non ne esista un altro” (Kryszak 1985: 57). Per questa ragione il canto con il quale i genieri cercano di calmare il bambino che piange nella culla annuncia drammaticamente il suo destino di futuro eroe: sarà la guerra, infatti, la porta attraverso la quale egli dovrà fare il suo ingresso nel mondo, e che confermerà ancora una volta la sua schiavitù nei confronti della storia martirologica della Polonia¹⁰. La dimensione storica della catastrofe della guerra assume, infatti, i connotati di una tragedia collettiva, come dimostra il riferimento al fiume Stochid¹¹. Secondo Jan Lipski, indicando “la realtà del tempo e dello spazio, non nominati ma facilmente riconoscibili da una scrittura che registra l'impressione” Miłosz dà forma ad “un modo completamente

la totale assenza della prospettiva ottimistica in *Ninnananna*, tanto che il componimento si conclude con l'interruzione della creazione di un mondo altro.

- 10 È possibile notare come la rappresentazione della catastrofe della guerra costituisca uno dei temi centrali che saranno sviluppati nella narrazione autobiografica dell'autore contenuta ne *La mia Europa (Rodzinna Europa, 1959)*. La violenza della Prima Guerra Mondiale e della Rivoluzione russa, infatti, rappresenta per Miłosz un'impronta indelebile nei ricordi della sua infanzia, come dimostra l'ampio spazio ad essa dedicato nei capitoli “La guerra” e “I dieci giorni che sconvolsero il mondo”. In particolare, quest'ultimo capitolo contiene un'immagine molto simile a quella descritta in *Ninnananna*. Il pianto di un bambino nella culla, infatti, viene inserito nel contesto della violenza degli eventi storici, in questo caso della Rivoluzione russa: “Ma il terrore negli occhi delle donne, le urla di mio fratello nella culla, l'intero misero santuario o tana della famiglia messi a soqquadro – tutto ciò non era molto indicato per un animo di bambino” (Miłosz 1985: 61).
- 11 Il riferimento in questo caso è sia alla Prima Guerra Mondiale, quando il fiume Stochid tra il 1916 e il 1917 costituiva una delle frontiere orientali sulle quali si confrontarono le truppe dell'armata imperiale russa e quelle potenze centrali, sia all'irredentismo ucraino, a cui fece seguito nel 1930 l'operazione di pacificazione per mano dell'esercito polacco.

diverso di rendere attuale la realtà rappresentata, il mondo rappresentato” (Lipski 1987: 104–105). La Storia assume così le sembianze di una forza invincibile, guidata da leggi che privano l’uomo della posizione privilegiata garantitagli da una concezione tradizionalmente antropocentrica. Il verso finale di *Ninnananna* corrisponde, in ultima analisi, ad una drammatica presa di coscienza della propria impotenza, reale e poetica, di fronte al corso della storia e degli eventi:

Da quando l’elemento determinante del tempo e della storia è apparso all’interno del binomio soggetto-oggetto, le relazioni si fanno sempre più complicate, si riempiono di una potenziale tragicità ed eroismo, mentre da questo momento in poi l’uomo è costretto a misurare incessantemente la propria limitatezza biologica, così come i suoi progetti, con l’indistruttibilità del cosmo (Kryszak 1985: 26).

Per questo il critico Lipski, commentando la brusca interruzione di *Ninnananna*, afferma che “fu la storia a scrivere il passo successivo” (Lipski 1987: 106). L’esperienza della Seconda Guerra Mondiale, infatti, indirizza la ricerca poetica di Miłosz verso nuovi sentieri. Come sostiene Lidia Banowska, “la guerra fissa un cambiamento fondamentale nel suo percorso: in una situazione di cataclisma storico il modello del profetismo praticato in *Tre inverni* si presentava inadeguato e non poteva essere in alcun modo sviluppato oltre” (Banowska 2005: 76)¹². Tale cambio di rotta si accompagna ad un rifiuto della tradizione tirtaica e martirologica di matrice romantica, che aveva ripreso vigore nel contesto della duplice occupazione nazista e sovietica¹³. Miłosz si rifugia, invece, nella poesia inglese, in particolare nella lettura delle opere di Blake e nella traduzione di Shakespeare e di Eliot. Così il poeta commenta tale metamorfosi che lo porta ad abbandonare quel balbettio emozionale a lui tanto invisibile in favore di una *vis* intellettuale con la quale ripensare e rinnovare i suoi versi:

La pietà, la compassione e l’ira conferivano perspicacia a questa poesia. Tuttavia, malgrado le condizioni e malgrado le immagini, attinte da ciò che mi

12 Tale crisi poetica viene descritta così da Miłosz ne *La testimonianza della poesia*: “oggi penso che le apocalissi annunciate possono anche cambiare nome, ma essenziale non è il nome che viene dato all’angoscia, bensì la condizione mentale che la genera, e che individua solo ex post i motivi specifici della propria disperazione” (Miłosz 2013: 32). Per questo, prosegue il poeta, la catastrofe rappresentata nelle sue prime raccolte “era più un’intuizione che altro, una profezia che non è opportuno far apparire esatta a posteriori, dato che nemmeno il clima di brutalità seguito alla presa del potere da parte di Hitler lasciava immaginare che cosa sarebbe accaduto in seguito” (Miłosz 2013: 58–59).

13 L’abbandono di questa prospettiva, intrisa di nazionalismo viene confermata anche nelle lettere ad Andrzejewski, nelle quali sostiene di voler trovare “una misura diversa da quella degli entusiasmi patriottici” (Miłosz 1996: 201).

circondava, cioè le rovine e lo sterminio, era una poesia trionfale. Celebravo in essa, per la prima volta nella vita la festa della mia guarigione. Una guarigione da quell'impotenza, quando ogni cosa, in noi e nel mondo, è talmente confusa e contorta che ci manca il coraggio di essere duri come un diamante che taglia il vetro (Miłosz 1985: 296).

È questa la cornice nella quale si inserisce il ciclo *Mondo. Poema ingenuo* (Miłosz 2018: 206–217), costituito da 20 componimenti in endecasillabi suddivisi in quartine e scritto nella Varsavia del 1943. L'indicazione dell'anno e del luogo di composizione introduce nel cuore della catastrofe che stava avendo luogo nella Polonia occupata e in tutta Europa. Eppure, di fronte ad un tale crescendo di orrori e di violenza il poeta sceglie di non rappresentare la realtà drammatica della guerra. L'operazione artistica messa in atto in questo caso è di segno opposto rispetto a quella osservata in *Ninnananna*, e realizza quella convinzione di cui parlerà il poeta molti anni dopo ne *La testimonianza della poesia*:

Chi si appella alla miseria, alla fame, alle sofferenze fisiche dei nostri simili per criticare una poesia o un quadro fa solo demagogia. È dubbio il vantaggio che l'umanità trarrebbe se i poeti smettessero di comporre versi idilliaci o i pittori di dipingere quadri a tinte chiare solo perché sulla terra c'è troppo dolore, e dunque non c'è posto per occupazioni così astratte dalla realtà (Miłosz 2013: 96–97).

La guerra raffigurata in *Ninnananna* sembra scomparire del tutto in *Mondo*, come se Miłosz volesse dare vita attraverso un atto magico ad “un'isola lontana dall'incubo dell'occupazione” (Franaszek 2012: 335), riappropriandosi della funzione creativa e dunque assertiva dello strumento poetico. Nella celebre intervista di Renata Gorczyńska (alias Ewa Czarnecka), il poeta rivendica per sé e per la propria opera la possibilità di raccontare il mondo “come dovrebbe essere” (Miłosz 2002: 64), in un'operazione di ironica mitopoiesi resa necessaria proprio dalle circostanze catastrofiche della Seconda Guerra Mondiale. È questa la prima di una lunga serie di rifrazioni che collocano i due componimenti all'interno di una relazione antitetica e complementare.

La prospettiva infantile, che nel caso di *Ninnananna* viene messa subito in discussione, costituisce il fulcro di *Mondo*. Nella prima strofa vengono presentati i due protagonisti di tutto il ciclo poetico, ossia un fratello e una sorella che tornano a casa da scuola. La loro vicenda è raccontata da una voce narrante esterna alla realtà descritta, guidata da uno sguardo attento ai particolari e ispirata da una saggezza del tutto assente in *Ninnananna*. Nel componimento sono presenti, inoltre, due figure adulte fondamentali, ossia quella materna¹⁴ e quella paterna.

14 Si noti, invece, la totale assenza di figure femminili in *Ninnananna*.

La presenza del padre e della madre¹⁵ garantiscono un punto di riferimento stabile e sicuro per i bambini nell'interpretazione del mondo circostante e degli eventi che in esso hanno luogo. Anche il regno animale e quello vegetale sono in perfetta armonia con l'elemento umano: la prospettiva antropologica, infatti, si inserisce in un universo più ampio, nel quale la natura in fiore mostra tutta la sua ricchezza. Si confrontino le prime quartine di *Ninnananna* e di *Mondo*:

Sui pilastri che grondano catrame, Tra gli spari che infiammano la terra, Cantano i genieri il destino dell'uomo E un bambino piange nella culla ¹⁶ .	Là, dove verde si stende la valle E la strada, d'erba ammantata, Per il boschetto di querce in fiore, I bambini tornano a casa da scuola ¹⁷ .
---	---

Il parallelismo della struttura delle quartine prese in esame, che in un primo momento introducono l'ambientazione e solo nell'ultimo verso indicano la presenza dei bambini, mostra con estrema chiarezza la rielaborazione per rifrazione che ha luogo tra i due componimenti. La desolazione della situazione rappresentata in *Ninnananna* si contrappone alla rigogliosità con cui si apre *Mondo*: in questo modo, nel primo caso l'elemento infantile risulta essere oppresso da una realtà che manca di quell'equilibrio presente invece nel secondo componimento. Ciò si rispecchia anche nel differente grado di vulnerabilità dei personaggi: i genieri, il tenente e il bambino nella culla sono collocati in spazi aperti privi di una barriera capace di garantire protezione dalle minacce esterne. Le vicende del fratello e della sorella, e così di tutti i personaggi rappresentati in *Mondo*, invece, sulla base del modello del *Messer Taddeo* (*Pan Tadeusz*), si svolgono in uno spazio protetto, delimitato da uno steccato (*furtka*) o dalle mura dell'abitazione. La corrispondenza tra ambiente esterno ed interno è un elemento che ricorre in tutto il ciclo poetico¹⁸, e che si realizza anche nel regno della natura: viene suggerita, così, la compiutezza

15 I termini scelti in polacco, *ojciec* e *matka*, appartengono alla sfera del linguaggio formale: in questo modo il rapporto genitori-figli rappresentato è privo di qualsiasi coinvolgimento affettivo; al contrario, esso viene costruito su una gerarchia valoriale che è specchio della concezione filosofica alla base dell'opera. Secondo tale gerarchia, spiega Aleksander Fiut, "la donna è più vicina alla Natura, l'uomo alla Cultura. Non a caso in *Mondo* [...] è proprio la madre che riesce a cogliere dalle piante e dai fiori del suo giardino le leggi che regolano il cosmo, che sono (paradossalmente!) la fede, la speranza e l'amore, mentre il padre, chino sui libri, illustra la posizione delle città in Europa" (Fiut 1978: 78).

16 "Nad filarami, z których smoła ścieka,/w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,/pod śpiew saperów o losie człowieka/kołyszże płacz dziecinny kołyszka" (Miłosz 2018: 80).

17 "Tam, gdzie zielona ściele się dolina/I droga, trawą zarosta na poły,/Przez gaj dębowy, co kwitnąć zaczyna,/Dzieci wracają do domu ze szkoły" (Miłosz 2018: 207).

18 Alcuni esempi: il padre che osserva dal cortile lo spazio circostante; il portico che garantisce una vista sull'ambiente che circonda la casa.

e la solidità dello spazio rappresentato. È proprio allontanandosi dalla casa che i bambini, smarritisi nel bosco, conoscono l’angoscia prodotta dalla privazione di ogni punto di riferimento. Solo il ritrovamento del padre e le sue ferme parole di consolazione permettono di fuggire ogni ansia¹⁹: egli rinnova la certezza della sua presenza e annuncia il sorgere del sole. Se nella prima poesia la notte sembra non passare mai, come dimostra il riferimento alle stelle assonnate e al genere stesso della ninnananna, in *Mondo* è proprio la consapevolezza del ristabilirsi del giorno a restituire l’armonia alla base dell’intero poema. Esso, infatti, si conclude con un inno che celebra lo splendore del Sole-artista e con l’annuncio di una rinascita poetica, legata al centro assiologico di tutto il componimento: Fede, Speranza e Amore. È questo il punto di arrivo di una ricerca poetica che si traduce nella creazione artistica di un ordine compiuto, di un “sistema monistico” fondato sull’esistenza di valori universali ed eterni (Fiut 1978: 97) con il quale Miłosz cerca di rispondere a quel *Jak wartoścować?* (Come dare valore?) che risuona quasi ossessivamente nella corrispondenza con Andrzejewski (Miłosz 1996: 197).

Persino l’elemento paratestuale con l’indicazione del luogo e dell’anno di composizione svolge una funzione antitetica rispetto a quanto osservato in *Ninnananna*. Se nel primo caso il titolo annuncia una realtà che sarà impossibile costruire, in *Mondo* il riferimento alla Varsavia del 1943 impone una rilettura dell’intero componimento, una decostruzione di quella ingenuità suggerita dal sottotitolo. Tutto il ciclo poetico, infatti, risulta pervaso dalla presenza del male che però viene continuamente mascherato, in un’operazione che secondo il critico Kłosiński ricorda il fenomeno della rimozione del trauma (Kłosiński 2011). Per questo Łukasz Tischner scorge all’interno dell’opera una chiarezza “difficile, non limpida [...] oscura” (Tischner 2001: 42), mentre Aleksander Fiut ne sottolinea il carattere ambivalente, dichiarando che “in essa [...] c’è tanta ingenuità quanta malizia, tanta speranza quanta disillusione” (Fiut 2003: 40). Fra gli innumerevoli segni della presenza del male mascherati dalla prospettiva infantile²⁰, particolarmente efficace sul piano della rappresentazione è il caso della tarma schiacciata tra le pagine dell’Iliade: essa è non solo immagine dell’antropomorfizzazione della morte, ma anche un richiamo alla situazione storica vissuta durante la Seconda Guerra Mondiale, quando la “tendenza ad assimilare gli esseri umani a mosche o a scarafaggi” (Miłosz 2013: 78), e dunque a ridurli alla loro unica dimensione biologica (Miłosz 1996: 170), portava

19 Si noti il contrasto con l’inefficacia delle parole del tenente in *Ninnananna*, che non riesce a consolare i suoi soldati.

20 Tra questi, il riferimento ad un mondo che muore in lontananza fatto a pezzi dalle foglie; i bambini che disegnano la guerra; il riferimento ai diavoli; la ricorrenza ossessiva del tema del fumo; la minaccia del cinghiale per le galline; il riferimento ai corvi; l’intero componimento *Trwoga*.

a “giustificare lo sterminio di una specie di insetti nella più completa indifferenza di quelle restanti” (Miłosz 2013: 78):

Avanza il carro, batte la testa
sulla pietra, trascinano l'eroe,
e nel suo corpo la tarma schiacciata
sul foglio si spegne tra gli spasmi²¹.

Il sottotitolo *Poema ingenuo* si carica, dunque, di una connotazione ironica che racchiude tutta la protesta di Miłosz nei confronti dello scandalo del male. Egli non si serve di un patetismo retorico né di un immaginario visionario o catastrofico, bensì di una rappresentazione asciutta e immediata, capace di mostrare l'incolmabile distanza tra il mondo reale e quello costruito all'interno dell'opera. L'operazione poetica compiuta all'interno di *Mondo* risponde al bisogno spirituale e morale del poeta di recuperare o di ricreare, tra le macerie della Seconda Guerra Mondiale, una speranza, una mitologia esistenziale e personale che restituisca all'uomo la fede in una gerarchia di valori capace di affermare l'esistenza delle cose, e non la loro distruzione. Come spiega ne *La terra di Ulro*:

A volte il mondo perde la sua dignità, diventa troppo misero. È compito dei poeti restituirci quella dignità, altrimenti l'uomo si smarrirebbe nella sfiducia e nella disperazione. È un'indicazione che il mondo non deve essere sempre questo, che può essere anche un altro (Miłosz 1999: 89).

Mondo ripristina, così, quel principio di speranza soffocato all'interno del componimento *Ninnananna*. Miłosz, infatti, rende omaggio alla forza mitopoietica della poesia e alla possibilità di recuperare il senso perduto di fronte alla tragedia della Seconda Guerra Mondiale. Con i suoi versi, egli costruisce una forma di resistenza alla negazione ontologica in atto, recuperando la funzione assertiva e creatrice della parola poetica. L'analisi di Andrzej Franaszek conferma tale osservazione: *Mondo*, con la sua dimensione quasi fiabesca, immagine di un universo basato su un ordine stabile²² che oppone resistenza alle infiltrazioni del male, realizza l'intento iniziale

21 “Toczy się rydwan, o kamienne płyty/Uderza głowa, włoką bohatera,/A mól, do karty kłaśnięciem przybity,/Na jego ciele, trzepiąc się, umiera” (Miłosz 2018: 210).

22 Come spiega ne *La testimonianza della poesia*, “il poeta del Novecento è un bambino addestrato a rispettare i nudi fatti da parte di adulti già sottoposti, a loro volta, a una crudelissima iniziazione. Egli vorrebbe basare i suoi «sì» e i suoi «no» su un qualche fondamento, ma per poterlo fare dovrebbe presupporre che dietro l'interazione dei fenomeni si nasconda una struttura del mondo dotata di senso, con la quale la nostra mente e il nostro cuore siano alleati. Tutto però cospira a distruggere questa opposizione” (Miłosz 2013: 78).

di *Ninnananna*, portando a compimento quell’operazione mitopoietica drammaticamente interrotta nel 1933/1934:

Tra il rimbombo degli spari e le grida di terrore, il pubblico ascoltava componimenti in endecasillabi regolari, perfettamente rimati, che restituivano un’immagine capace di prendersi gioco dell’inferno circostante. Proprio come uno di quei quadretti dell’infanzia ormai dimenticati appesi sopra i lettini dei piccoli, protetti dall’Angelo Custode che vegliava sui loro sentieri (Franaszek 2012: 348).

La catastrofe *storica* della Seconda Guerra Mondiale, che è solo una delle tante manifestazioni della catastrofe *trascendente* con cui si misura Miłosz nel corso della sua esistenza, ha come effetto quello di liberare la “natura fanciullesca”²³ (Miłosz 2013: 75) messa a tacere fino a quel momento. Il percorso iniziato con *Ninnananna* trova compimento nel ciclo poetico *Mondo*, che segna il trionfo della poesia intesa come potenza creatrice di miti e, dunque, di speranza:

l’atto poetico cambia a seconda di quanta realtà la coscienza del poeta abbraccia come sfondo. Nel nostro secolo lo sfondo è dato, secondo me, dalla fragilità di tutto ciò che chiamiamo civiltà o cultura. Quello che ci circonda qui, ora, non è più garantito. Potrebbe scomparire: e l’uomo costruirebbe la poesia con i resti rinvenuti tra le rovine (Miłosz 2013: 132–133).

Bibliografia

- Banowska Lidia (2005): *Miłosz i Mickiewicz: poezja wobec tradycji*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Ceccherelli Andrea (2013): *Miłosz e l’avanguardia: alle radici di un’ambivalenza*. In: *Avanguardie e tradizioni nel XX e XXI secolo*. A cura di M. Ciccarini, L. Kuk, L. Marinelli. Accademia Polacca delle Scienze, Roma, pp. 96–114.
- Fiut Aleksander (1978): *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*. “Pamiętnik Literacki”, nr 69/3, pp. 75–112.
- Fiut Aleksander (2003): *W stronę Miłosza*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2012): *Miłosz: biografia*. Wydawnictwo Znak, Kraków.

23 Secondo Miłosz, il bambino che anima i poeti “vorrebbe che la terra fosse piatta, circoscritta dalla cupola del cielo, e che esistessero solo coppie di opposti dai contorni netti: vero e falso, bene e male, bello e brutto. Purtroppo a scuola gli hanno insegnato che si tratta di un’immagine del mondo ingenua, appartenente al passato” (Miłosz 2013: 82–83).

- Kłosiński Michał (2011): *Miejsca traumy w "Świecie" Miłosa*. "Postscriptum Polonistyczne", nr. 1/7, pp. 139–154.
- Kryszak Janusz (1985): *Katastrofizm ocalający – z problematyki poezji tzw. 'Drugiej Awangardy'*. Pomorze, Bydgoszcz.
- Krzyżanowski Julian, Hernas Czesław, a cura di (1990): *Literatura Polska – Przewodnik Encyklopedyczny*. T. I. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lipski Jan (1987): *Kołysanka*. In: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. A cura di R. Gorczyńska, P. Kłoczowski. Aneks, Londyn.
- Miłosz Czesław (1981): *La mente prigioniera*. Trad. e cura di G. Origlia. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1983): *Poesie*. Trad. e cura di P. Marchesani. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1985): *La mia Europa*. Trad. e cura di F. Bovoli. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (1987): *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. A cura di R. Gorczyńska, P. Kłoczowski. Aneks, Londyn.
- Miłosz Czesław (1994): *Ziemia Ulro*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Miłosz Czesław (1996): *Legends nowocześnieści*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (1999): *Kontynenty*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2002): *Podróżny świata – rozmowy z Renatą Gorczyńską*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2006): *Zaczynając od moich ulic*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miłosz Czesław (2013): *La testimonianza della poesia. Sei lezioni sulle vulnerabilità del Novecento*. Trad. e cura di A. Ceccherelli. Adelphi, Milano.
- Miłosz Czesław (2018), *Wiersze wszystkie – Wydanie uzupełnione*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Olejniczak Józef (2013): *Miłosz: autobiografia. Cztery eseje*. Wydawnictwo IBN PAN, Warszawa.
- Szwagrzyk Aleksandra (2015): *Cichy katastrofizm: Czesław Miłosz i Józef Czechowicz*. "Ukraińska Polonistyka", nr 12, pp. 65–71.
- Tischner Łukasz (2001): *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- The Nobel Prize in Literature 1980*. Online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/summary/> [accesso: 28.12.2021].

Abstrakt

„Wśród zniszczenia”

Miłosz i odzyskanie poezji jako mitopoezji

Wychodząc od analizy dwóch utworów Czesława Miłosa, czyli *Kołysanki* (1933/1934) i *Świat. Poema naiwne* (1943), Autorka ma na celu zbadanie procesu ponownego odkrywania przez twórcę mitopoetyckiej funkcji liryki w czasie II wojny światowej. Połączone dziecięcą perspektywą i wyobraźnią, naznaczone mniej lub bardziej wyraźnie doświadczeniem katastrofy wojennej – obie kompozycje konstruowane są przez

antytezę, a poetycko fundowane na wyobraźni w służbie aksjologii, co poświadcza radykalną przemianę koncepcji i poetyckich poszukiwań.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, *Kołysanka*, *Świat*. *Poema naiwne*, wojna, dzieciństwo, mitopoezja

