

IL MOTIVO DEL PAESAGGIO INCANTATO NELLA LETTERATURA SLOVACCA E ITALIANA. ALCUNI ESEMPI E CONTESTI TEORICO-LETTERARI*

Natália Rusnáková
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
nrusnakova@ukf.sk

Abstract: In questo articolo vogliamo centrare l'attenzione sulle variazioni e interpretazioni del motivo archetipale del paesaggio incantato, così come si presentano in alcuni testi scelti di diversi generi e periodi storici letterari e nelle poetiche a essi pertinenti. Sulla base del materiale estrapolato da alcune fiabe popolari, dal poema cavalleresco italiano e da ballate del Romanticismo slovacco, offriamo qui un confronto tra l'impiego di questo motivo nella chiave classica della narrazione collettiva e la sua elaborazione in un contesto narrativo individuale, fino ad arrivare all'accenno di una sua possibile continuazione nell'ambito della poetica dell'impressionismo e del realismo magico. L'approccio comparatistico all'argomento si nutre soprattutto delle riflessioni di alcuni membri della scuola slovacca di teoria della letteratura.

Parole chiave: Paesaggio. Mito. Romanticismo. Narrazione letteraria. Letteratura comparata.

Abstract: In this paper, we would like to focus on the variations and interpretations of the archetypal motif of the enchanted landscape, as it appears in selected texts from different genres and literary historical periods, and in the poetics relevant to them. On the basis of material extrapolated from a number of folk tales, the Italian poem of chivalry and ballads of Slovak Romanticism, we offer a comparison between the use of this motif in the classical key of collective narrative and its elaboration in an individual narrative context, up to the hint of its possible continuation within the poetics of Impressionism and Magic Realism. The comparative approach to the subject is mainly nourished by the reflections of some members of the Slovak school of literary theory.

Keywords: Landscape. Myth. Romanticism. Literary narration. Comparative Literature.

DOI: 10.17846/phi.I.3.2024.6170

1. Considerazioni intorno alla nozione di *paesaggio incantato*

Se volessimo considerare prima lo stesso termine di paesaggio, dovremmo appoggiarci su definizioni recenti dello stesso che richiamano il concetto di paesaggio in quanto entità allo stesso tempo cronologica, antropica e naturale. Per citarne qualche esempio tra i più aggiornati, l'enciclopedia Treccani definisce il paesaggio come "parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato" (*Enciclopedia Treccani, s.v. paesaggio*). La formulazione usa la metafora dell'*abbraccio* del territorio, quindi di una percezione sensoriale di limiti vaghi, e specifica, inoltre, la percezione individualista del paesaggio, facendo riferimento al *punto*

* Questo studio ha ricevuto il sostegno dell'Agenzia Slovacca di Ricerca e Sviluppo in virtù del contratto n° APVV-23-0586 (this work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-23-0586).

determinato da cui esso è contemplato. Questo punto di percezione, ovvero il punto di creazione dell'immagine, sarebbe la chiave di interpretazione dell'immagine stessa. Nel nostro caso, il punto di percezione coincide con l'intreccio del dato momento storico-letterario ed estetico e della disposizione psichica e mentale dell'autore. Un altro portale frequentemente consultato, l'enciclopedia libera Wikipedia (mutazione italiana), riporta la seguente definizione: "Il paesaggio è una porzione di territorio come appare abbracciata dallo sguardo di un osservatore" (*Enciclopedia Wikipedia, s.v. paesaggio*). Ancora una volta è sottolineata la soggettività di tale sguardo, l'apparenza che oscilla tra il naturale, il reale e l'immaginato. Il concetto è perfettamente adattabile alle estetiche e poetiche che valorizzano i miti naturali o i cui esponenti elaborano espressioni letterarie di miti archetipali. Importante, nella considerazione del concetto di paesaggio, è quindi la sua dimensione antropica, non solo in quanto plasmatrice della sua apparenza naturalistica, ma anche in quanto agente primordiale della sua percezione e interpretazione. Di fatto, anche la Convenzione Europea del Paesaggio rivaluta il paesaggio come bene culturale di rilievo fondamentale per la circoscrizione identitaria della popolazione che lo percepisce¹. Tale percezione, qualora per esprimerla ci si avvalga di un codice pittorico, letterario o d'altro genere, assume il valore di possesso di tale paesaggio. Così gli artisti sono autorizzati a rappresentarlo quasi a proprio piacimento, giacché il paesaggio non coincide più con la realtà materiale, ma con la propria apparenza sentita, interpretata e interiorizzata. Il paesaggio naturale può così servire da materia alla rappresentazione del *paesaggio interiore*, popolato da diversissimi fenomeni psichici e mentali, così come lo esprime Paul Verlaine nella poesia *Claire de lune*:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
[...]
(Paul Verlaine, *Claire de lune*).

Il paesaggio diventa quindi, nella nostra concezione, quasi un essere vivente, sicuramente un agente importante nei rapporti dinamici dell'uomo con il mondo, capace di incidere e influire sul pensiero e sulle azioni umane. La rappresentazione di tali rapporti è spesso realizzata tramite la parola e in modo letterario e il paesaggio assume la qualità di simbolo, chiave interpretativa, specchio o proiezione fisica e psicologica del pensiero umano. Di natura impressionistica, le descrizioni dei paesaggi in letteratura e le loro espressioni in poesia danno un rilievo estetico e poetico particolare a una loro eventuale caratteristica o addirittura a una loro spiegazione semiotica. Il paesaggio letterario rappresenta quindi una struttura portante del testo che vi ricorre, assumendo qualità di immagine archetipale sia per lo scrittore sia per il lettore, ambedue interpreti della stessa intrinseca necessità umana di ambientarsi nel mondo vissuto. Legato ai concetti di possesso, di patria, di familiare o di avversario da dominare, il paesaggio concede sempre al testo una chiave di lettura accessibile e si pone spesso come oggetto esclusivo della rappresentazione.

È con il Romanticismo che il paesaggio diventa protagonista materiale, in carne e ossa, tangibile, lo schermo per la proiezione dell'io soggettivo e astratto da comunicare universalmente. Leopardi forse per primo, e poi anche tutte le avanguardie storiche italiane hanno cercato di trattare l'espressione dell'io interiore in modo che non fosse solo una dichiarazione esistenziale, personale dell'autore, ma che avesse la qualità di linguaggio

¹ La Convenzione Europea sul Paesaggio è un documento firmato il 20 ottobre 2000 a Firenze e fa parte del lavoro del Consiglio d'Europa sul patrimonio culturale e naturale, sulla pianificazione territoriale e sull'ambiente. Il testo completo della Convenzione in italiano è consultabile anche sul sito: <https://www.premiopaesaggio.beniculturali.it/convenzione-europea-del-paesaggio>.

universale. Inoltre, il paesaggio letterario può assumere la funzione di rifugio a cui l'uomo, diventato essere sociale, aspira con nostalgia, perché non soggetto alla ragione. L'Io romantico individualista brama coscientemente e razionalmente di ricollegarsi con la collettività della Natura (e spesso ci riesce tramite la propria morte voluta). Importantissima, quindi, nella parabola romantica dell'assolutizzazione dell'Io-soggetto e della sua crisi razionale, è la visione della Natura come intuizione, come impressione spontanea e momentanea, come soggetto dinamico. Interessante, a nostro avviso, è seguire le diverse dinamiche e funzioni che la natura e il paesaggio assumono nella narrativa poetizzante e nella poesia del periodo tra la maniera del Romanticismo e gli inizi del XX secolo, confrontando alcuni elementi scelti della letteratura italiana e quella slovacca.

Molto spesso il mito del paesaggio incantato funziona come sfondo dal significato particolare nella narrazione collettiva delle fiabe popolari. Le fiabe² in quanto espressione dei miti archetipali hanno carattere universale. Se vogliamo restringere la loro motivica al contesto indoeuropeo, troviamo narrazioni simili per contenuti, personaggi o svolgimento della storia. La poligenesi delle fiabe nel mondo e i paralleli nell'elaborazione di varianti degli stessi motivi fanno pensare ai meccanismi di un'azione antropica analoga, genitrice delle fiabe stesse.

Nell'ambito dell'attività di raccolta delle varianti di certi miti universali in forma di fiaba popolare trasmessa oralmente, hanno svolto un ruolo imprescindibile alcuni intellettuali e letterati, nonché etnografi slovacchi, assecondando la tendenza del Romanticismo tedesco a cercare nel popolo lo spirito stesso della nazione. Tra i primi, Pavol Dobšinský ha pubblicato una collezione vastissima di fiabe popolari in numerosi dialetti slovacchi. Da parte italiana, tralasciando l'opera di Gianfrancesco Straparola e quella di Giambattista Basile, nell'ottocento e nel primo Novecento sono stati diversi gli studiosi dediti alla raccolta di fiabe di varie regioni e in vari dialetti. Mentre nel caso slovacco raccogliere fiabe in dialetto faceva parte del processo di creazione e lotta per una lingua slovacca letteraria riconosciuta e la prima raccolta di Dobšinský si pubblicò già nel 1858-1861, nel caso italiano la prima raccolta di fiabe popolari trascritte in italiano risale a quasi un secolo dopo (1954) a opera di Italo Calvino.

Presto gli studiosi cominciarono a interessarsi alla struttura interna del racconto popolare, confrontando e comparando le funzioni del mito raccontato o narrato in diverse varianti³.

2. Le origini del *paesaggio incantato* nella mitologia slava

Per quanto riguarda la ricostruzione delle origini di miti e motivi archetipali, in ambito slavo dobbiamo ricorrere alle grandi narrazioni trasmesse oralmente e trasformate in fiabe popolari, confrontandole con le testimonianze delle grandi narrazioni antiche, codificate anche per iscritto. Secondo il ragionamento di Tzvetan Todorov, nelle narrazioni d'autore successive, che prendono in qualche modo lo spunto dal soggetto di una fiaba di origine collettiva popolare, l'elemento fantastico consiste nel contrasto interno all'enunciato, cioè nell'intrusione di un qualche motivo o atteggiamento irrazionale nella narrazione razionalizzata (Todorov, 2010).

Si suppone che gli Slavi, numerosi nelle loro sedi attuali già nel VI secolo e probabilmente risiedenti in quelle zone da molto tempo prima, fossero in contatto economico e culturale costante con i grandi imperi vicini. I primi contatti dell'elemento etnico slavo con le aree di cultura greca sono attestati per iscritto –per es. nelle opere di Giordane, Erodoto (*Le*

² Da **flaba*, continuatore di *fabula* 'favola' (*Enciclopedia italiana*, s.v. fiaba).

³ In questo lavoro seguiamo soprattutto le idee esposte da Propp (1971) e la strutturazione dei motivi fiabeschi così come catalogati da Aarne e Thompson (1961).

Storie), Procopio (*La guerra gotica*), Agazia, Menandro, Giovanni di Biclaro⁴, Maurizio e Theofilatto Simocatta— e testimoniati dalle loro descrizioni delle popolazioni di etnia germanica, celtica, baltica e slava, la cui religiosità richiama quella orientale, adottata pure dai greci antichi. La forza divina suprema, incarnata nel lampo, domina tutto il mondo naturale⁵. È già presente la venerazione di elementi naturali, personificati in una pleiade di esseri mitologici che regnano acque e boschi. I paesaggi degli antichi, oltre che dagli uomini sono realmente popolati anche da vari esseri magici, per es. da diversi tipi di *vila* (equivalente approssimativo della *fata* italiana). Le fate possono vivere nelle acque (e spesso mettono alla prova il viandante con degli indovinelli, al modo della Sfinge, per solleticarlo a morte se non è capace di rispondere correttamente), negli alberi (analogamente alle driadi) o nei prati (le fate dei prati avevano invece, se scoperte, l'abitudine di trascinare lo spettatore in una danza feroce fino alla morte di quest'ultimo). Le forze naturali personificate nei vari esseri rappresentano un fenomeno pertinente alle diverse mitologie delle popolazioni europee, risalenti all'antichità.

3. Esempi di narrazione letteraria del mondo magico nei diversi periodi letterari

La narrazione del mondo magico ebbe diversi sbocchi sia nella letteratura scritta che nel discorso trasmesso oralmente. In questo caso assistiamo all'evoluzione delle varianti narrative dei miti espressi dalle fiabe popolari. Soprattutto nell'ambito della letteratura scritta si è formato un canone estetico della descrizione della natura e dei suoi effetti sull'animo umano. I vari sottogeneri della lirica naturalistica si concentrano, dal punto di vista dei contenuti, sulla natura percepita dai sensi e trasformata dalla disposizione mentale e d'animo. Lo scopo di tale percorso lirico sarebbe cognitivo e mira alla cognizione non solo della natura percepita, ma anche delle emozioni che essa suscita nel poeta. Secondo l'esegesi di Milan Pišút, il classicismo del Settecento ha dato alla luce i generi della poesia bucolica, ispirata all'opera di Teocrito e di Virgilio, in cui la natura dei pastori corrisponde a un'ideale di armonia, pace e tranquillità. In questo caso la natura idealizzata ha una funzione evasiva, essendo essa in contrasto con la vita corrotta della civiltà cittadina (Pišút, 1962). Il Romanticismo invece ha segnato un capovolgimento del concetto della natura in quanto elaborazione non solo lirica. Motivi naturalistici compaiono ormai anche nelle forme e nei generi letterari fino ad allora considerati misti, tra epica e lirica. L'incidenza forse maggiore di scene e descrizioni naturali va notata nella ballata romantica, con funzione di retroscena rispetto alla narrazione del tema principale. Infatti, la ballata romantica, talvolta definita come tragedia in forma poetica, manifesta segni anticlassici come il sincretismo generico o il concetto della natura rappresentante uno sfondo di mistero, di dramma segreto e soggiacente all'interpretazione soggettiva dell'autore.

Sostiene Pišút a proposito della funzione simbolica del paesaggio naturale nella poesia del Romanticismo: “Con questo sguardo costantemente rivolto al passato e al futuro, anche la natura gioca un ruolo diverso da quello che giocava nella poesia patriottica. Gli sconfinati orizzonti e le azzurre distanze rimpiazzano i giardini e i prati fioriti” (Pišút, 1938: 213). Tale posizione praticamente coincide con quanto espresso da Ľudovít Štúr in una delle sue lezioni, considerate dai teorici slovacchi espressione diretta della sua concezione estetico-letteraria:

⁴ Quest'ultimo nell'opera *Chronicon* (567-590) scrive: “Sclavini in Thracia multas urbes romanorum pervadunt, quas depopulatas vacuas reliquere: Abares litora captiose nosident, et navibus litora Thraciae navigantibus satis infesti sunt” (Scaligero, 1606: 14). La citazione attesta la numerosa popolazione slava ai confini della Tracia allora ancora romana e la sua capacità militare e socio-politica.

⁵ Testimoniano la vicinanza religiosa e spirituale pure i nomi propri delle varie divinità. Per esempio il Perun slavo corrisponde, anche in chiave della sua funzione e delle sue facoltà, al Perkunas lituano o al Fairguns gotico. Anche altri dei, riti e servizi divini slavi hanno una loro corrispondenza nella mitologia germanica e celtica, come pure in quelle latina e greca. Come fa notare Pavol Jozef Šafárik (1837), dobbiamo pensare non solo al rapporto unidirezionale dell'influenza di una cultura sull'altra, ma a una rete di rapporti dinamici e reciproci.

“L’arte altro non è che l’abbraccio dello spirito con l’oggetto: ossia la penetrazione e l’unione dello spirito con la natura” (citato in Čúzy, 2004: 102). Tali motivi spesso si trovano anche nelle opere del realismo magico, specialmente in quelle che elaborano il realismo dell’incanto.

Nella letteratura europea occidentale esiste però un’intera tradizione della creazione letteraria di paesaggio in quanto espressione metaforica di una certa realtà interiore, ancora prima dell’avvento della concezione romantica del paesaggio. Così la *selva oscura*, emblemizzata già da Dante nel famoso *incipit* della *Divina Commedia*, riappare in diversi luoghi nell’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Il bosco e i palazzi incantati diventano luoghi fantastici per la loro descrizione, ma immaginati, pensati e quindi luoghi reali, agenti nelle rispettive narrazioni del mondo razionale. Mentre la fortuna di Dante presso i popoli slavi non comportò la continuità della sua concezione dell’universo, la visione laica ariostesca permette di fare analogie tra il tipo di paradiso terrestre proiettato da questo autore e la concezione folcloristica della natura, espressa nelle ballate popolari slave del periodo romantico. Lo stesso sentimento d’impossibilità di orientare la propria vita in modo razionale, di piegare le proprie passioni, sempre alla vana ricerca di essere appagati, al calcolo premeditato, rendono l’approccio di Ariosto vicino al sentimento di inevitabilità e irrazionalità del caso, caro sia alla fiaba popolare che alla ballata romantica slava. Insomma, i limiti esistenziali li esplicitamente espressi, qui intuiti, diventano cornice poetologica delle due tradizioni letterarie. Il perseguimento dell’oggetto fuggevole e transitorio della propria brama, il simulacro o lo specchio deridente che portano inevitabilmente alla delusione costituiscono un tema inerente anche al decadentismo-sperimentalismo tedesco (si pensi, per es., alle scene surreali dello *Steppenwolf* di Hermann Hesse), erede della maniera tardoromantica. La follia, già cantata da Ariosto, è fondamentale per riconoscere l’altra realtà, quella irrazionale, e abbandonarsi ad essa. A questo punto dobbiamo ricordare, come già ha sottolineato Pavol Koprda, che è stato proprio il poema cavalleresco italiano a far da ponte e mediare il concetto di eroismo e la figura dell’eroe, con tutte le sue caratteristiche psicologiche, tra la cultura mediterranea del Cinquecento e la cultura ungherese dei secoli successivi alla lotta antiturca (Koprda, 2000).

Seguendo il pensiero di Vojtech, nella letteratura preromantica slovacca la trasformazione del paesaggio naturale in un ambiente di stampo mitologico è rappresentata soprattutto da Pavol Jozef Šafárik e dai suoi componimenti relazionati alla ballata popolare, come nella raccolta di poesie *Tatranská Múza s lýrou slovenskou* (*La musa dei Tatra con la lira slava*, 1814), in cui spiccano *Slavení slovenských pacholků* (*Festeggiamenti della gioventù slava*) e *Poslední noc* (*L’ultima notte*). La mitologia slava è ripresa anche nelle rappresentazioni poetiche in chiave romantica di Karol Kuzmány, come nella poesia *Lučatínska víla* (*La fata di Lučatin*) del 1838 (Vojtech, 2003: 28-29).

In accordo con la filosofia hegeliana dell’evoluzione dello spirito nazionale materializzato nelle sue varie forme storiche, la natura svolge non soltanto una funzione accessoria di un qualche retroscena dell’evoluzione nazionale, ma rispecchia fedelmente l’attuale stato dello spirito nazionale. Così le caratteristiche rimarcabili della natura slovacca, nel nostro caso, diventano oggetti di rappresentazione poetica poiché sono ritenute emblemi fedeli e tipici della nazione stessa. “Perciò negli anni Venti dell’ottocento la natura cessa di essere neutrale dal punto di vista dei valori che veicola e negli occhi dei patrioti essa acquisisce caratteristiche attraenti e positive, fino alla sua idealizzazione e trasformazione in un *sacrum* misterioso e mitico” (Škvarna, 2004: 32).

Lo stesso sentimento della realtà dell’oltrenaturale, irreali, una sorta di realismo del metafisico, è presente anche nella concezione della natura professata dagli esponenti della corrente letteraria del realismo magico. Molto vicini ad essi, per la natura della loro poetica, erano forse gli esponenti della *prosa naturista*, fautori di un particolare tipo di prosa lirica attivi

in Slovacchia nello stesso periodo. Questa corrente dell'avanguardia storica, formatasi al principio del XX secolo, a nostro avviso, nel campo della rappresentazione letteraria del metafisico e dello psichico, si avvale spesso dell'eredità letteraria del Romanticismo letterario europeo, che in questo senso ha ben delineato le facoltà del mondo naturale⁶.

4. Esempi di rappresentazione letteraria del paesaggio incantato

Uno dei maggiori patrioti ed esponenti del Romanticismo slovacco è stato il poeta Janko Kráľ. Di carattere introverso e asociale, ha anche subito persecuzioni politiche. I tratti biografici e l'espressione dell'opinione estetica romantica slovacca si mescolano nella sua opera più famosa, la ballata *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* (*La fanciulla maledetta nel fiume Váh e Gianni lo strambo*), del 1844. Il carattere mistico e chiliastico di questo componimento rispecchia la personalità complessa ed equivoca del poeta. La ballata rappresenta un adattamento del motivo popolare della fanciulla maledetta che può essere salvata solo da chi si getta in acqua dietro di lei con tutti i vestiti capovolti. Ogni anno, a mezzanotte, in occasione della festa dell'Assunzione, essa emerge dalla schiuma dell'acqua burrascosa del fiume, metà donna metà pesce, per incantare il viandante con le lacrime dei suoi occhi, implorandolo di salvarla per trascinarlo in acqua. Lo strano ragazzo, sofferente e incompreso fino alla morte, vede l'acqua schiumeggiante e tempestosa e compie coscientemente, raccomandando l'anima a Dio, l'atto suicida. Possiamo rintracciare in questo motivo diverse componenti provenienti da vari ambiti culturali e da vari periodi storici. Molti interpreti identificano la fanciulla infelice con lo stesso popolo slovacco nel corso dell'ottocento romantico, soggetto all'impero austro-ungarico, in cui il risveglio delle nazioni e la loro formazione moderna furono impediti e ostacolate da vari fattori. Tale nazione-fanciulla può essere salvata solo da chi sacrifica sé stesso per salvarla. L'immagine di un paese o di una città rappresentata come una donna o una fanciulla le cui doti spirituali si incarnano nelle caratteristiche fisiche è tipica del Rinascimento italiano e fu adottata nell'ambiente slovacco da diversi letterati di ispirazione italiana, fino a fondare una corrente poetica autonoma⁷.

D'altro canto l'immagine della ninfa che emerge dall'acqua combina il mito della nascita di Venere (vengono citate anche qui la schiuma dell'acqua e il lento emergere della creatura indistinta fino a identificarvi i tratti di una fanciulla affogata, ma viva) con quello delle Sirene (seduce il viandante con il canto, il pianto e la bellezza) e delle nereidi dal corpo di pesce. È qui riconoscibile anche il motivo di Ofelia (impazzita per una presunta colpa morale e annegata per amore inappagato). Interessante l'immagine dell'acqua, qui presentata come una corrente di lacrime spumeggianti fino a diventare burrascosa. Consideriamo secondaria la collocazione temporale della comparizione della bella annegata, il giorno dell'Assunzione, che ci conduce alla religiosità popolare e conferisce al componimento un carattere folcloristico. Interessanti, invece, a nostro avviso, sarebbero le modalità di salvataggio della fanciulla, anche perché hanno tratto in inganno a molti. Si tratta infatti di un metodo per opposizione e per contrasto che consiste nel capovolgere tutte le regole della normalità convenzionale e razionale e gettarsi incontro al fenomeno naturale, fondendosi a esso con naturalezza.

⁶ Possiamo far riferimento, per esempio, allo scrittore slovacco František Švantner e alla sua narrazione lirica *Nevesta hôl'* (1946), in cui si combina il mito della redenzione dell'amore perduto con il motivo dell'amata che è parte del mondo degli spiriti dannati e domiciliata nella natura selvaggia.

⁷ Secondo Koprda (2014: 340-352), il più noto componimento di questo tipo sarebbe forse *Obraz panej krásnej perem maluvanyj* (*Immagine di una bella donna, ritratta dalla penna*), scritto nel 1701 da František Ferdinand Selecký, testo di ispirazione italiana in cui si descrive le bellezze della città di Trnava.

L'immagine poetica presenta diversi tratti desunti dalla mitologia greca antica, adattati ai motivi popolari e all'approccio lirico dell'autore⁸. In questo modo il personaggio lirico (Gianni) assume l'atteggiamento tipico di un personaggio pertinente al realismo magico: esso sa bene che la fanciulla è irreal, che si tratta di un prodotto della sua mente sensibile, ma accetta il gioco, si lascia andare e in tale contesto della realtà commette il suicidio salvatore. Il tragico di questa ballata consiste in uno stato psichico singolare del protagonista, interpretato talvolta anche come autostilizzazione dello stesso poeta. Il conflitto (in questo caso biografico e reale) del giovane con il mondo reale lo induce a vivere e a morire nella fantasia. Una tale fantasia non è però solo un'invenzione poetica, ma anche una realtà mitologica realmente vissuta. Un altro tratto interessante della ballata di Kráľ è il dialogo intraletterario che essa contiene: l'autore ironizza il mondo inesistente dell'idillio bucolico e della morale rurale idealizzata, tanto cari ai patrioti romantici (dipinge l'immagine di un pastorello con delle pecorelle ritenute familiari o l'immagine idillica della gioventù fiera e solidale, per contrastarle subito con la realtà della violenza in famiglia, anch'essa residente "in quel paese così infantile, così caro / che credo non si stia meglio in paradiso raro"⁹). Perciò la descrizione della natura nel Romanticismo sarebbe in opposizione a quella arcadica o bucolica: niente armonia, boschetti o campi soleggiati, ma la notte, la burrasca e il fiume spumeggiante agiscono sulla mente e sugli atti del protagonista.

La mitizzazione del passato fino all'inverosimiglianza, tipica dei romantici di tipo byroniano, fu criticata anche da Leopardi. Il poeta italiano afferma che la poesia di Byron è troppo lontana dalla realtà della vita, consiste in troppa finzione, espediente razionale che non può esprimere emozione. In quanto inverosimile e inadatta alla percezione emozionale, non è compatibile con le premesse stesse del Romanticismo, ma rimanda alla tragedia greca spersonalizzata ed esprime emozioni esagerate e inesistenti: "La poesia di Lord Byron [...] è nella massima parte un trattato oscurissimo di psicologia, ed anche non molto utile, perché i caratteri e le passioni ch'egli descrive sono così strani che non combaciano in verun modo col cuore di chi legge" (Leopardi, 1820: 245).

Seguendo il filone del paesaggio in quanto protagonista e non solo ambiente della narrazione poetica, potremmo mettere in evidenza diversissimi casi. Ci limiteremo qui a solo due esempi. La poesia di Giovanni Pascoli *Il bosco*, contenuta nella raccolta *Myricae*, ciclo *Ricordi* (1903), ha anch'essa come oggetto e, potremmo dire, allo stesso tempo, soggetto lirico il bosco. Il paesaggio qui disegnato a parole agisce su tutti i sensi del lettore: dagli odori, dai suoni e dai colori messi sul tessuto letterario traspaiono creature mitologiche, in sintonia con lo stile decadente del simbolismo tardoromantico, quasi simile all'opera lirica wagneriana.

O vecchio bosco pieno d'albatrelli,
che sai di funghi e spiri la malia,
cui tutto io già scampanellare udia
di cicale invisibili e d'uccelli:
in te vivono i fauni ridarelli
ch'hanno le sussurranti aure in balia;

⁸ Nella stesura artistica della ballata compaiono diversi motivi fiabeschi, così come descritti e catalogati da Antti Aarne. Per esempio il motivo della moglie o amante soprannaturale e incantata, per il cui salvataggio bisogna mutare la propria natura, cosa impossibile, nel nostro caso simbolizzata dal cambio dei vestiti non riuscito mai (Aarne e Thompson, 1961: 130-136).

⁹ "Či neznáte tie kraje, kde v tichej dolinke / po lúčičkách pastierik blúdi s ovčičkami, / tými, z ktorých sám pije, pojí ich vodami / a medzi nimi žije ak' otec v rodinke, / každičku zná menovať, každičku zastáva, / medzi nimi vyrástol, medzi nimi spáva? [...] V tom kraji tak detinskom, v tak milom tom kraji, / že už hádam nebude lepšie ani v raji [...]" (Janko Kráľ, *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*). La traduzione dei versi conclusivi riportati sopra nel testo è stata eseguita dall'autrice dell'articolo.

vive la ninfa, e i passi lenti spia,
bionda tra le interrotte ombre i capelli.
[...]
(Giovanni Pascoli, *Il Bosco*)

Anche in questa poesia appare un paesaggio incantato non tanto dalla magia delle ninfe che scompaiono appena bacciate dal sole della ragione, quanto dalla sacra bellezza stessa della vita del bosco in fiore. Il tema ripreso da Pascoli, cioè il tema del giardino della mente coltivato con la ragione o con l'emozione, del giardino segreto specchio o contrasto del mondo materiale circostante, per noi apparentemente reale e razionale, approda ancora una volta al mito del paesaggio incantato.

Di data un po' più recente, e di poetica assai diversa, è la poesia *Paesaggio* di Giuseppe Ungaretti, scritta nel 1920 e facente parte della raccolta *Sentimento del tempo*.

Mattina
Ha una corona di freschi pensieri,
Splende nell'acqua fiorita.

Meriggio
Le montagne si sono ridotte a deboli fiumi e
l'invadente deserto formicola d'impazienze e
anche il sonno turba e anche le statue si turbano.

Sera
Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il
florido carnato nel mare fattosi verde bottiglia,
non è più madreperla.
Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento,
dando ragione dell'umana malinconia,
il consumarsi senza fine di tutto.

Notte
Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso.
Fischi di treni partiti.
Ecco appare, non essendoci più testimoni,
anche il mio vero viso, stanco e deluso.
(Giuseppe Ungaretti, *Paesaggio*)

L'appassire della giornata come metafora o emblema del ciclo vitale umano, del ciclo del suo pensiero razionale, del ciclo emotivo cui ognuno per natura è soggetto, crea una cornice potentissima dell'idea di Ungaretti. Il costante alternarsi di motivi di acqua dinamici e ascendenti (l'acqua fiorita, i fiumi, il mare), di motivi statici (le montagne, il deserto, le statue), fino ai motivi dell'attimo appena passato (i treni partiti) richiamano alla mente la ciclicità della natura e, allo stesso tempo, il pessimismo di ispirazione leopardiana. Gli uomini come statue, la carne nuda della sera che fa vergognare delle cose così come apparse fino a quel momento, la confusione ed estinzione di tutti i colori e le forme che apparivano tali solo grazie alla luce, forse quella della ragione o della volontà. Il paesaggio qui cambia alla vista umana a seconda delle varie fasi della vita, in modo simile a quello ariostesco. La caccia alle apparenze viene smascherata appena riconosciamo che il punto fermo dell'essere e del percepire la realtà non è la ragione, ma il sentimento profondo.

5. Conclusioni

Nella mitologia del Romanticismo tedesco e slavo non solo gli stati della natura agiscono sulla mente del protagonista, ma anche viceversa. Il protagonista stesso è capace, con la forza del suo animo, di far diventare la realtà mitica una realtà fisica, quindi di agire su di essa. La realtà naturale, poi, non è mai statica, ma con la sua dinamicità e con la sua costante trasformazione aiuta alla progressione della narrazione stessa. L'effetto di mistero e orrore ottenuto con la personificazione di elementi e fenomeni naturali o con gli stilemi della loro sovrapposizione e ripetizione fa sì che la natura così descritta implichi un significato di infatuazione o maledizione, di pena per il peccato di agire scorrettamente. Si tratta della ripresa e della rielaborazione romantica di un motivo antico (la dannazione come pena imposta dagli dei per l'inobbedienza alla legge morale), che apporta carattere tragico alla narrazione della ballata romantica centroeuropea, perché coinvolge il peccatore e tutto il suo popolo. Radica qui la necessità di un eroe liberatore degli innocenti, caratteristico del messianismo attribuito stereotipicamente alle popolazioni slave del periodo del Romanticismo.

L'individuazione di questo motivo, vissuto dal soggetto lirico per sottolinearne l'aspetto tragico ed ereditato poi anche dal realismo magico, avviene durante il Romanticismo maggiormente nella ballata ancorata nella tradizione folclorica. Infatti, nella poetica del realismo magico non ci si aspetta più che arrivi un qualche messia salvatore, né che la dannazione come incantesimo venga spezzata, ma lo stato derivato da tale incantesimo viene considerato reale e persino naturale. Come fa notare Čúzy, secondo il teorico del Romanticismo slovacco Ľudovít Štúr la sostanza dell'infatuazione o dell'incanto non consiste in una trasformazione fisica o psichica, ma nella coscienza di tale trasformazione e dal senso di infelicità che ne deriva (Čúzy, 2004: 22).

La fiaba popolare trasmessa oralmente fa parte, nell'insieme delle sue varianti, del repertorio folcloristico di una certa società, nel senso che esprime la realtà da essa vissuta. Rappresenta, quindi, un genere folcloristico autonomo, in quanto la forma della trasmissione del testo e la riproduzione dell'enunciato si eseguono nella forma estetica di un *continuum* performativo. Allo stesso tempo la fiaba popolare costituisce un genere letterario in quanto *continuum* intertestuale che rielabora immagini e realtà archetipali. È noto inoltre il fatto che i motivi fiabeschi migrano tra varie culture nazionali, ma migrano anche nella direzione che va dall'oralità alla letteratura artificiale. Nel nostro caso, il fantastico e la realtà fantastica del paesaggio incantato hanno prodotto echi recenti nella letteratura fantastica e nei suoi diversi generi (Callois, 1985).

La fiaba di origine popolare presenta delle caratteristiche tipiche: il confine tra reale e fantastico è sfocato, l'ambiente del racconto diventa naturale e reale. A tale scopo vengono usati diversi espedienti e mezzi stilistici, come ad esempio molti tipi di trasformazione e la dinamica delle loro combinazioni; l'animismo e il panteismo della percezione del mondo (va annoverata qui la presenza di fate e spiriti vari) o il mescolarsi di mondi diversi (il motivo dell'aldilà presente contemporaneamente con il mondo naturale). Tale elemento fantastico differisce naturalmente dalla concezione del fantastico, mitico o fiabesco praticata nella letteratura rinascimentale e manierista italiana, dove invece la narrazione individuale, nonostante usufruisse di elementi fantastici o magici, si poneva come obiettivo non tanto l'espressione della realtà oggettiva, quanto il divertimento e la comunicazione di un messaggio etico.

Bibliografia

- AARNE, Antti, THOMPSON, Stith (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia - Academia Scientiarum Fennica, Indiana University.
- CAILLOIS, Roger (1985), *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma - Napoli, Theoria.
- ČÚZY, Ladislav (2004), *Literárnoestetická koncepcia Ľudovíta Štúra v prednáškach o poézii slovanskej*, Nitra, UKF.
- DOBŠINSKÝ, Pavol, (1974), *Prostonárodné slovenské povesti I, II, III*, Bratislava, Tatran.
- Enciclopedia italiana*, Roma, Vittorio Santoli. Disponibile in: <https://www.treccani.it> [06.03.2024].
- Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponibile in: <https://www.treccani.it> [06.03.2024].
- Enciclopedia Wikipedia*, Wikimedia Foundation. Disponibile in: <https://it.wikipedia.org/wiki> [20.10.2023].
- KOPRDA, Pavol (2000), “Manierizmus, Tasso a Sládkovičov protiturecký epos”, in *Medziliterárny proces III. Staršia slovensko-talianska medziliterárnosť*, P. Koprda (ed.), Nitra, FF UKF, pp. 263-274.
- KOPRDA, Pavol (2014), “Su un componimento poetico di Štefan Ferdinand Selecký che potrebbe ispirarsi a un modello veneziano”, in *Italoslovaca I*, P. Koprda et al. (ed.), Nitra, FF UKF, pp. 340-352.
- KRÁĽ, Janko (1844), *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*. Disponibile in: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/171/Kral_Zakliata-panna-vo-Vahu-a-divny-Janko/1#ixzz7Wq76vSNd [24.11.2024].
- LEOPARDI, Giacomo (1956), *Zibaldone di pensieri, nota del 24 agosto 1820*, Torino, Einaudi.
- PASCOLI, Giovanni (1974), “Il Bosco”, in *Poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- PIŠÚT, Milan (1938), *Počiatky básnickej školy Štúrovej*, Bratislava, Učená spoločnosť Šafaříkova v Bratislave.
- PIŠÚT, Milan *et alii* (1963), *Dejiny svetovej literatúry*, Bratislava, Osveta.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič (1971), *Morfológia rozprávky*, Bratislava, Tatran.
- SCALIGERO (1606), *Thesaurus temporum*. Disponibile in: <https://archive.org/details/thesaurustemporu00euse/page/n19/mode/2up> [25.09.2025].
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef (1837), *Slovanské starožitnosti*. Disponibile in: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1479/Safarik_Starobylost-Slovanov-v-Europe/12#ixzz7W5aL60Cg [24.10.2024].
- ŠKVARNA, Dušan (2004), *Začiatky moderných slovenských symbolov: K vytváraniu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*, Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela.
- TODORV, Tzvetan (2010), *Úvod do fantastické literatúry*, Praha, Karolinum.
- UNGARETTI, Giuseppe (1969), “Il Paesaggio”, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- VERLAINE, Paul (1869), *Claire de lune*. Disponibile in: <https://www.poetica.fr/poeme-60/paul-verlaine-clair-de-lune> [14.10.2023].
- VOJTECH, Miroslav (2003), *Od baroka k romantizmu. Literárne smery a tendencie v slovenskej literatúre v rokoch 1780 – 1840*, Bratislava, Univerzita Komenského.