

Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2021, nr 1 (3)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2021, nr 1 (3)

Interferencja Interferènza Interference

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Rada Naukowa

Przewodniczący

Luigi Marinelli – Università degli Studi di Roma „La Sapienza” (Włochy)

Członkowie

Luca Bernardini – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Marek Bieńczyk – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Andrea Ceccherelli – Università di Bologna (Włochy)

Marina Ciccarini – Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” (Włochy)

Grzegorz Franczak – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Simone Guagnelli – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Marta Herling – Istituto Italiano per gli Studi Storici (Włochy)

Krystyna Róża Jaworska – Università di Torino (Włochy)

Joanna Kisiel – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Laura Quercioli Mincer – Università di Genova (Włochy)

Aleksander Nawarecki – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Francesco Saverio-Perillo – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Bożena Shallcross – University of Chicago (USA)

Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Mikołaj Sokołowski – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Daniele Stasi – Università degli Studi di Foggia (Włochy)

Giovanna Tomasucci – Università di Pisa (Włochy)

Jan Zieliński – Universität Freiburg (Szwajcaria)

Redakcja

Janina Janas (Redaktor naczelny)

Mariusz Jochemczyk (Z-ca redaktora naczelnego)

Miłosz Piotrowiak (Z-ca redaktora naczelnego)

Ilona Chylińska (Sekretarz)

Agnieszka Bender

Andrea F. De Carlo

Maciej Dziaczko

Giulia Kamińska Di Giannantonio

Anna Kisiel

Michał Kisiel

Rosalba Satalino

Redaktorzy tematyczni numeru

Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak

Informacje

Redakcja pisma nie zwraca i nie odsyła Autorom tekstów niezamówionych. Nie prowadzi także elektronicznej ani tradycyjnej korespondencji w kwestii oznaczonej w zdaniu poprzednim.

Teksty w postaci pliku prosimy przysyłać na elektroniczny adres redakcji.

Redakcja nie przyjmuje tekstów niespełniających wymogów formalnych.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna.

Kontakt

e-mail: fabricalitterarum@gmail.com







www.fabricalitterarum.com





Spis treści

Wprowadzenie (<i>Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak</i>)	9
---	---



Artykuły i rozprawy

 Andrea F. De Carlo Università degli Studi di Napoli „L’Orientale” Una città dai mille volti. L’immagine di Napoli nelle opere di Zygmunt Kraśiński [Miasto o wielu twarzach. Obraz Neapolu w twórczości Zygmunta Kraśińskiego]	13
 Marzena Woźniak-Łabieniec Uniwersytet Łódzki „Miałem dziś przedziwny sen...”. <i>Arte e amore</i> w onirycznych zapiskach <i>Dziennika 1957–1958</i> Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	33
 Mariusz Jochemczyk Uniwersytet Śląski w Katowicach „Bękart wojny”. Włoskie reminiscencje w piśarstwie Artura Międzyrzeckiego	45
 Bogusława Bodzioch-Bryła Akademia Ignatianum w Krakowie Uwięziony w podróży... Adama Zagajewskiego poetyckie obrazy współczes- nej Italii	59
 Aleksander Nawarecki Uniwersytet Śląski w Katowicach “Che cos’è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)	79
 Krystyna Jaworska Università di Torino Zofia Kozarynowa: l’apporto di una lettrice alla polonistica italiana [Zofia Kozarynowa: rola nauczyciela akademickiego w rozwoju polonistyki we Włoszech]	97

Varia

-  **Francesco S. Perillo** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Echi della battaglia della Piana dei Merli (1389) nella storiografia e nella cultura italiana [Echa bitwy na Kosowym Polu (1389) we włoskiej historiografii i kulturze] 117
-  **Tadeusz Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Deszcz przenika wszystko. O pocieszeniu 151
-  **Giuseppe Moscati** | Fondazione Centro Studi Aldo Capitini di Perugia
Relazioni in relazione: vedi alla voce alterità [Więzi w relacjach: w stronę inności] 167
-  **Daniel Słapek** | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Sull'impostazione delle tavole di coniugazione dei verbi italiani ad uso degli stranieri: esempio polacco [Tablice koniugacyjne czasowników włoskich wydane w Polsce: analiza porównawcza] 175


Prezentacje

-  **Zuzanna Hanuszewicz** | Uniwersytet Warszawski
Kreacja androgynicznej kobiety-rycerza w *Tredici canti del Floridoro* Moderaty Fonte 197
-  **Magda Morello** | Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
O malarce, która „osiągnęła w szkicu i rysunku poziom wyższy od jakiegokolwiek innej artystki naszych czasów”. Autoportret Sofonisby Anguissoli . . . 207

Przekłady

-  **Dante Alighieri**: Pieśń X. Tłum. *Jarosław Mikołajewski* 221

Dyskusje, omówienia, glosy

-  **Karolina Najgeburska** | Uniwersytet Gdański
W „szkatułce myśli”. Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s. 233
- Noty o Autorach 243





Indice

Introduzione (<i>Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak</i>)	9
---	---



Articoli e dissertazioni

 Andrea F. De Carlo Università degli Studi di Napoli „L’Orientale” Una città dai mille volti. L’immagine di Napoli nelle opere di Zygmunt Kraśiński	13
 Marzena Woźniak-Łabieniec Uniwersytet Łódzki “Ho fatto un sogno bizzarro oggi...”. <i>Arte e amore</i> nelle note oniriche del <i>Dziennik 1957–1958</i> di Gustaw Herling-Grudziński	33
 Mariusz Jochemczyk Uniwersytet Śląski w Katowicach “Bastardi senza gloria”. Reminiscenze italiane della scrittura di Artur Międzyrzecki	45
 Bogusława Bodzioch-Bryła Akademia Ignatianum w Krakowie Intrappolato in un viaggio... Le immagini poetiche dell’Italia contemporanea di Adam Zagajewski	59
 Aleksander Nawarecki Uniwersytet Śląski w Katowicach “Che cos’è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)	79
 Krystyna Jaworska Università di Torino Zofia Kozarynowa: l’apporto di una lettrice alla polonistica italiana	97

Varia

-  **Francesco S. Perillo** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Echi della battaglia della Piana dei Merli (1389) nella storiografia e nella cultura italiana 117
-  **Tadeusz Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
La pioggia permea tutto. A proposito di consolazione 151
-  **Giuseppe Moscati** | Fondazione Centro Studi Aldo Capitini di Perugia
Relazioni in relazione: vedi alla voce alterità 167
-  **Daniel Słapek** | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Sull'impostazione delle tavole di coniugazione dei verbi italiani ad uso degli stranieri: esempio polacco 175


Presentazioni

-  **Zuzanna Hanuszewicz** | Uniwersytet Warszawski
Creazione di una cavaliere androgina in *Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte 197
-  **Magda Morello** | Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
La pittrice che „ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de' tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno”. Autoritratto di Sofonisba Anguissola 207

Traduzioni

-  **Dante Alighieri**: Canto X. Trad. *Jarosław Mikołajewski* 221

Discussioni, commenti, glossi

-  **Karolina Najgeburska** | Uniwersytet Gdański
Nella „scatola dei pensieri”. Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s. 233

- Note degli Autori 243





Contents

Introduction (<i>Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak</i>)	9
---	---



Articles and Studies

 Andrea F. De Carlo Università degli Studi di Napoli „L’Orientale” A city with many faces. The image of Naples in Zygmunt Krasiński’s works	13
 Marzena Woźniak-Łabieniec Uniwersytet Łódzki „I had the strangest dream...”. <i>Arte e amore</i> in dreamlike notes of Gustaw Herling-Grudziński’s <i>Dziennik 1957–1958</i>	33
 Mariusz Jochemczyk Uniwersytet Śląski w Katowicach “Inglourious Basterds”. Italian reminiscences of Artur Międzyrzecki’s writing	45
 Bogusława Bodzioch-Bryła Akademia Ignatianum w Krakowie Trapped on a journey... Poetic images of contemporary Italy in the works of Adam Zagajewski	59
 Aleksander Nawarecki Uniwersytet Śląski w Katowicach „What is poetry?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)	79
 Krystyna Jaworska Università di Torino Zofia Kozarynowa: the role of an academic teacher in the development of Polish studies in Italy	97

Varia

-  **Francesco S. Perillo** | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Echoes of the battle of Kosovo polje (1389) in Italian historiography and culture 117
-  **Tadeusz Sławek** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Rain permeats all. On consolation 151
-  **Giuseppe Moscati** | Fondazione Centro Studi Aldo Capitini di Perugia
Relationships in relation: towards “otherness” 167
-  **Daniel Słapek** | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
The Conjugation Tables of Italian verbs for foreigners published in Poland: contrastive analysis 175


Presentations

-  **Zuzanna Hanuszewicz** | Uniwersytet Warszawski
Creation of an androgynous female knight in *Tredici canti del Floridoro* by Moderata Fonte 197
-  **Magda Morello** | Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
On a female painter who „achieved in sketch and drawing a level higher than any other female artist of our time”. Sofonisba Anguissola’s self-portrait 207

Translations

-  **Dante Alighieri**: Canto X. Transl. *Jarosław Mikołajewski* 221

Discussions, overviews and commentaries

-  **Karolina Najgeburska** | Uniwersytet Gdański
In the “box of thoughts”. Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s. 233

- Biographical Notes 243

Wprowadzenie

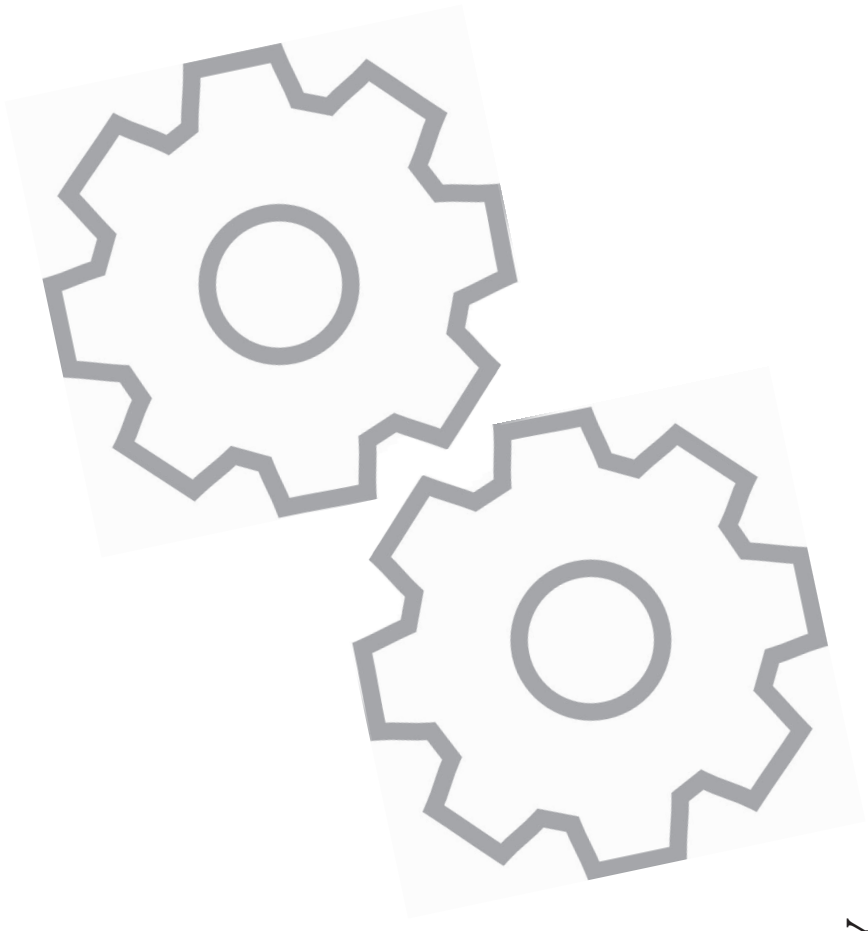
Interferencja w rozumieniu Ockhamowskiego *terminus conceptus* staje się pojęciem obciążonym grzechem wieloznaczności. Ileż światów spaja ten („inter”) konektor? Ileż dyscyplin naukowych, dziedzin wiedzy, inżynieryjnych projektów i zwykłych pospolitych czynności nie może się obejść bez cudu interferencji? Także współczesna humanistyka chętnie korzysta z rezerwuaru tropów i pomysłów, pozornie „od zawsze” i „na stałe” przynależnych do empiryczno-technicznego słownika ekspertów. Nikogo nie dziwi dziś praktyka badania interferencji leksykalno-semantycznej, podejmowana w próbach przekładu jednego języka naturalnego na inny, czy tropienie zjawisk „interferencji sztuk” w procesie analizy i rozumienia najnowszej poezji polskiej lub obcej.

Łacińska etymologia (*inter* ‘między’ + *ferre* ‘nieść’) podpowiada tylko, że to dar, który obserwuje się w ciągłym przemieszczaniu, trwaniu w wiecznej wymianie „mózgowych fal”, w cyrkulacji znaczeń, w przesuwaniu skumulowanych warstw intuicji i przeczuć, redystrybucji sygnatur: pamięci, słów i snów... A wtedy wieloznaczność takich ruchów nie jest już grzechem, lecz błogosławieństwem (wraca pod inną postacią symbolika nieustępliwej, nieprzerwanej hojności – hebr. *beraka* „to OFIAROWYWAĆ komuś coś cennego”) trwania w bezustannej potrzebie dyslokacji. Właśnie ów ruch zarówno uwalnia prawdziwie od wszelkiej doktryny, jak i pozwala rozgościć się znaczeniom w ponadnarodowym spotkaniu. Wspólnota literatury śródziemnomorskiej obywa się bez zbytecznej paszportyzacji, porusza się sprawnie nawet między (wciąż wytyczanymi) granicami. Polsko-włoski i włosko-polski ruch myśli słynie od wieków bądź to z oficjalnych wymian poglądów oraz ludzi, tranzytu idei, bądź z kontrabandy literackich nowości, praktyki leżącej

częstokroć u podstaw przemysłowych pasji budowania sceny niezależnej i wzmacniania potencjału wywrotowych subkultur.


Interesujące nas terytorium rozpostarte „pomiędzy” (łac. *intermarium*) – od Bałtyku po Adriatyk – charakteryzuje wzmożony ruch literackich idei, transgraniczny przepływ poezji i prozy oraz obrosłe tradycją peregrynacje uczonych i studentów. Również ten numer czasopisma „Fabrica Litterarum Polono-Italica”, który polecamy Państwu do lektury, jest takim właśnie „projektem interferencyjnym”: znoszącym granice, tworzącym wspólnotę ponadnarodową, ustanawiającym własną republikę marzeń.

Redaktorzy tematyczni tomu
Mariusz Jochemczyk i Miłosz Piotrowiak



ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Andrea F. De Carlo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI „L'ORIENTALE”
e-mail: afdecarlo@unior.it
 <http://orcid.org/0000-0001-9116-8308>

Una città dai mille volti L'immagine di Napoli nelle opere di Zygmunt Krasiński

Abstract

A city with many faces The image of Naples in Zygmunt Krasiński's works

As many researchers have noted, although Krasiński felt a special affinity for Italy, his relationship to the Italian soil was subjected to emotional variations and changes. The article aims to analyze the complicated and ambiguous relationship between the poet and Naples: a city of many different shades and faces, where Krasiński's lover Delfina Potocka lived. This ambivalent relationship to Italy is reflected in the poet's correspondence and works.

Naples remains an emblematic city for Krasiński, because in his work it appears, on the one hand, as a perfect backdrop for an ideal place where he can set his love, and on the other hand, as unbearable place, where the poet was reluctant to stay. Most likely, this Krasiński's dualistic picture of Italy was influenced not only by the socio-political problems of the city, but also, above all, by personal feelings, moods and uneasiness for his suffering homeland.

Key words: Zygmunt Krasiński, Naples, Wild South, ambivalent image, *Divine Comedy*

Parole chiave: Zygmunt Krasiński, Napoli, sud selvaggio, immagine ambivalente, *La Divina Commedia*

La visione dualistica di Napoli

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo Napoli divenne una tappa importante del viaggio in Italia. Oltre al fascino esotico che la distingueva rispetto alle altre città italiane e capitali europee, la curiosità che ispiravano le sue principali attrazioni, come i resti dell'antichità, le bellezze naturali del paesaggio, i fenomeni vulcanici del Vesuvio e il miracolo del sangue di San Gennaro, la città costituiva una meta obbligata per tutti coloro che proseguivano il loro viaggio in Sicilia, a Malta oppure in Terra Santa (De Carlo 2017: 195; Wilkoń 2006: 25; cfr. altresì Tylusińska-Kowalska 2012).

All'epoca Napoli era arretrata rispetto al resto d'Europa, attanagliata dal fiscalismo, caratterizzata dalla mancanza di infrastrutture, da un'aristocrazia parassitaria che viveva secondo le tradizionali forme di privilegio e in uno sfarzo anacronistico, brulicante di un'umanità variegata, misera e superstiziosa, passionale e volubile, violenta e indolente. Secondo alcuni osservatori stranieri del tempo, l'arretratezza, la miseria e l'analfabetismo endemico erano da ascrivere al carattere della popolazione e al clima. Secondo Łucja Rautenstrauchowa, autrice di *W Alpach i za Alpami* (1847), era proprio l'"esoticità" dei costumi e, per certi versi, l'"originalità" della città a renderla attrattiva e degna di essere descritta nei resoconti di viaggio (Płaszczewska 2003: 120).

Nella letteratura del romanticismo polacco, le opere ambientate nel Sud Italia giocarono un ruolo importante nel processo di consolidamento della visione mitica del Belpaese (Płaszczewska 2003: 120). Ad affascinare i romantici polacchi era in particolare il mito italiano del "selvaggio" meridione, che nella visione del turista coincideva con il Regno delle Due Sicilie, in particolare la bellezza della natura di Napoli e dintorni (il Golfo, il Vesuvio, la tomba di Virgilio a Posillipo, la grotta della Sibilla a Cuma, Sorrento, Amalfi, Capri e Ischia). Napoli era considerata l'ultima tappa del Sud Italia, poiché la mancanza di infrastrutture, in particolare di strade, collegamenti, servizi alberghieri e la diffusione del brigantaggio rendevano le altre mete meridionali particolarmente difficili da raggiungere (Fino 2001: 13).

A tracciare tuttavia un'immagine discordante ed eterogenea dell'Italia del Sud contribuì più di tutti il poeta polacco Zygmunt Krasiński (1812–1859)¹. Nella sua

¹ A Varsavia il giovane Krasiński si formò nel mito dell'Italia dal momento che il suo docente di arabo era Luigi Chiarini (1789–1832), professore di storia della Chiesa e di lingue orientali presso l'Università di Varsavia. Successivamente, a Ginevra, il suo maestro fu Pellegrino Rossi (1787–1848), professore di storia romana all'Accademia Calvinista (Piekut 1959: 190). Il 30 novembre 1830, all'età di diciotto anni, Krasiński arrivò a Roma da Ginevra (Begey 1932: 5; cfr. altresì Piekut 1962: 97–104; Marchesani 1971: 464–490). Il poeta si recò molte volte in Italia, in particolare nella Città Eterna, dove all'inizio gli fece da cicerone Adam Mickiewicz. Le lettere

corrispondenza e nei suoi componimenti emerge ciò che Ignacy Chrzanowski definisce “la disarmonia organica dell’anima di Krasiński”², Chrzanowski 1959: 13–14). Alla radice di questa “disarmonia”, derivante dalla predisposizione del poeta alla contraddizione ad agire, come nel pensare, vi sarebbero – a detta del critico polacco – “un mondo di fantasia e l’attitudine a poetare” (Chrzanowski 1959: 13–14). Il connubio di queste due forze, inoltre, si paleserebbe in special modo nella passione per i viaggi e nelle relazioni sentimentali del poeta (Sudolski 2001: 12).

Nelle pagine del carteggio di Krasiński, la studiosa Iwona Dorota osserva:

Spesso ci imbattiamo in affermazioni che testimoniano un’evidente predilezione per la Penisola appenninica. La bellezza del paesaggio, il bagliore seducente della luce, il tripudio dei colori, per sempre attribuiti a questa terra, uniti e racchiusi in essa, fanno dell’Italia un paese particolarmente affine al poeta polacco (Dorota 2007: 138)³.

Il paesaggio meridionale descritto dal bardo era una terra paradisiaca che contrastava vividamente con il freddo paesaggio dell’innevato e cinereo settentrione:

błękitne wody i lazurowe niebo, wysmukłe cyprysy i bluszcze na skałach, oliwne drzewa i kwiaty oraz południowe światło, tak jasne i tak przejrzyste, i ten puch błękitnawy, ta para muślinowa, co zwykła owijać góry i wody włoskie (Krasiński 1988: 48)⁴.

Tutto ciò ispirava e deliziava Krasiński così tanto che si attribuì persino l’appellativo di “figlio del Sud”, come si legge in una lettera a Delfina Potocka del 24–25 luglio 1841: “[...] A nad dachami maskara nieba, bo niebem nazywać nie mogę, ja

di Krasiński rivelano una certa irrequietezza che lo spinge a trasferirsi continuamente di città in città: Roma, Napoli, Sorrento, Firenze, Venezia, Nizza, che a quel tempo apparteneva ancora al regno sabaudo, ma anche Torino, Milano, Palermo, Genova, Chiavari (Piekut 1959: 183). Nel 1852, quarantenne e di salute cagionevole, Krasiński compì l’ultimo viaggio in Italia. Nei vent’anni trascorsi nel Belpaese, l’autore di *Irydion* poté conoscere il paese e i suoi abitanti, la storia, la tradizione, la cultura e i costumi, anche se dalla sua corrispondenza emerge che lo sguardo del poeta era sempre rivolto al passato dell’Italia e mai alla sua contemporaneità che conosceva solo superficialmente (Piekut 1959: 190).

- 2 Qui e a seguire, ove non diversamente indicato, la traduzione è dell’autore dell’articolo.
- 3 “niejednokrotnie natrafiamy na wypowiedzi świadczące o wyraźnej predylekcji do Półwyspu Apenińskiego. Piękno krajobrazu, urzekający blask światła, feeria barw, trwale przypisane do tego obszaru ziemi, z nim spojone i w nim zawarte, czynią z Italii dla polskiego poety krainę szczególnego upodobania”.
- 4 “acque turchine e cielo azzurro, esili cipressi ed edera sulle rocce, alberi d’ulivo e fiori, nonché la luce del meridione, così brillante e trasparente, e quel manto azzurrino, quel paio di mussoline che sono solite avvolgere le montagne e le acque italiane”.

syn Południa tej przesłony ze zgrzebnego płótna, która zły duch ciemności, a nie dobry światła nad tutejszą ziemią rozciągnął” (Kraśiński 1975: 278)⁵.

Benché l’Italia sia alquanto presente nella biografia di Kraśiński (Płaszczewska 2003: 331), il suo rapporto con il Belpaese non era sempre lineare, ma era soggetto a continue fluttuazioni e variazioni (Piekut 1959: 186). L’esimio slavista italiano Giovanni Maver nella sua prefazione all’antologia dal titolo *Podróże polskich pisarzy do Włoch* (Viaggi di scrittori polacchi in Italia, Roma 1946) afferma: “Per Kraśiński, l’Italia divenne lo sfondo perfetto per inscenare le sue inquietudini e i suoi sogni e per vivere i suoi amori o avventure sentimentali” (Maver 1946: 9)⁶. Nella corrispondenza e nelle opere di Kraśiński invero emerge chiaramente un rapporto ambiguo con l’Italia, e soprattutto con Napoli, città dai molti volti. Se da un lato Partenope era percepita come terra edenica, e dunque era lo sfondo ideale in cui “inscenare” il suo amore per Delfina Potocka, dall’altro era invece un luogo insopportabile, dove il poeta soggiornava a malincuore⁷. Molto probabilmente questa immagine dualistica di Napoli era influenzata sia dai problemi socio-politici che angustiavano la città in quel periodo sia dalle sofferenze personali, dai cambi repentini degli stati d’animo, nonché dall’angoscia derivante dalle meste notizie che arrivavano dalla Polonia.

Napoli vista dai romantici

Il fascino per Napoli si può spiegare, secondo la studiosa Olga Płaszczewska, perlopiù con il “gusto per l’esotico e il pittoresco” che caratterizzava la sensibilità romantica (Płaszczewska 2003: 299). A quel tempo, tenendo conto della varietà delle destinazioni e dei modi di viaggiare, i turisti, sia colti sia semplici curiosi del

5 “E sui tetti il mascherone del cielo, perché io, figlio del Sud, non posso chiamare cielo quel drappo di tela grezza che lo spirito malvagio delle tenebre, e non lo spirito buono della luce, stendeva su questa terra”.

6 “Dla Kraśińskiego Włochy stały się idealnym tłem do inscenizowania własnych niepokojów i snów oraz dla przeżywania własnych miłości czy miłostek”.

7 autore di *Irydion* arrivò per la prima volta a Napoli l’8 marzo 1835 e rimase in città per due mesi. Ritornò nella città partenopea il 15 dicembre 1838, accompagnando suo padre, il generale Wincenty Kraśiński. In seguito, il poeta tornò spesso a Napoli, soprattutto nella casa di Honorata Komarowa. Dopo aver incontrato l’amata Delfina Potocka durante la vigilia di Natale del 1838 (Dorota 2008: 40), Kraśiński decise di soggiornare nel Golfo di Napoli. Se le sue prime visite nella città partenopea inizialmente avevano meri scopi turistici, dopo l’incontro con la Potocka, i suoi viaggi cambiarono carattere e l’obiettivo non era più la città in sé, ma l’amore per la contessa (Wilkoń 2006: 60).

mondo, avevano l'opportunità di osservare quegli elementi socio-antropologici che rendevano unica in Europa la capitale del Regno borbonico, fornendo in tal modo materiale per delineare un'immagine diversificata e alquanto perspicace dei luoghi visitati (Fino 2001: 13).

A differenza di Roma, dove si potevano ammirare solo i resti della civiltà romana e le tracce dell'architettura del periodo rinascimentale e barocco, la città partenopea era considerata una delle principali mete italiane non solo per le sue meraviglie artistiche, le testimonianze di grande interesse storico e la bellezza del paesaggio, ma anche per il suo popolo, del quale attraeva lo sguardo del viaggiatore uno dei fenomeni più tipici della città: i *lazzari* o i *lazzaroni* (Fino 2014: 18). Il celebre storico napoletano Giuseppe Maria Galanti (1743–1806), in *Napoli e contorni* (1838), li descrive in questo modo:

[...] la famosa classe de' *lazzaroni*, sui quali si sono scritte tante sciocchezze, che i viaggiatori hanno gli uni e cogli altri copiate. Sono da contare nella stessa categoria i venditori ambulanti di frutti e di co[m]estibili, non che i pescatori. Tutti questi hanno minori bisogni per vivere, nulla posseggono, né si brigano di acquistare. Vestono leggermente e sono andati per lo innanzi anche scalzi, perché la dolcezza del clima lo permetteva e perché la civiltà era meno inoltrata. Ebbero il nome dei *lazzari* dalla loro passata quasi nudità. Contenti di aver quanto basta, passano più dolcemente che non si crede la vita (Galanti 1838: 210).

La figura del *lazzarone*, sebbene il suo aspetto miserabile e ozioso potesse suscitare giudizi negativi, esercitò sugli intellettuali polacchi un certo fascino, e ciò non solo perché rappresentava la manifestazione più significativa del folklore locale, ma anche perché era l'espressione più pura del vitalismo del popolo. Sicché, nel perseguire – secondo una prospettiva eudemonistica – il piacere come fine naturale della vita, i *lazzaroni* personificavano l'ideale roussoiano dell'autentico selvaggio libero e felice (De Carlo 2017: 193–194).

Il soggiorno napoletano rappresenta una sorta di evasione dalla drammatica realtà polacca che era contraddistinta da forme sempre più acute di conflitti politici e di tensioni sociali. Gli esuli polacchi nel loro peregrinare per il "selvaggio Sud", regno della cultura antica e dell'Arcadia perduta, scoprono uno spazio edenico nell'ambito dell'inferno cittadino che comprende non solo l'amenità della natura, ma anche la generosità e l'ospitalità degli abitanti⁸. La fantasia dei romantici viene

⁸ Il paesaggio urbano nella letteratura polacca viene concepito non solo come uno spazio infernale, mostruoso, ma anche come luogo arcadico, fonte di energia vitale e di rinnovamento spirituale, di libertà creativa e salvifica. Questa visione dicotomica dello scenario cittadino viene ripresa e sviluppata anche dalla letteratura di matrice positivista e soprattutto modernista. Per un maggiore approfondimento, cfr. Gutowski 1999: 71–96.

influenzata anche dalla natura lussureggiante e dalla presenza del Vesuvio fumante sullo sfondo, ma anche dal paesaggio unico e caleidoscopico della città stessa.

Nella città dell'“eterna primavera” l'animo nostalgico dei poeti non poteva non rimanere estasiato dalla bellezza delle campagne e dei giardini, illeggiadriti dai vivaci colori dei fiori, dei limoni e degli aranci, dal verde perenne dei lauri e dei mirti, dal diafano azzurro del mare e dal bianco agglomerato urbano che tracima di luce solare. L'entusiasmo dei romantici per il paesaggio pittoresco conteneva anche una dose di ironia, quali per esempio le descrizioni umoristiche di Krasieński della campagna romana (Płaszczewska 2003: 203)⁹.

Occorre osservare che il mito di Napoli e dei suoi dintorni nella Polonia del XIX secolo si alimenta di quell'intreccio tra realtà e immaginazione, osservazioni e stereotipi, impressioni e delusioni, che affiora dai resoconti dei viaggiatori e dalle opere di poeti e artisti che nelle epoche precedenti e durante tutto il secolo ebbero modo di ammirare la città e le bellezze del suo golfo. Oltre a ciò, attraverso il contatto diretto con la realtà, il mito della città partenopea si riafferma e si arricchisce di nuove interpretazioni e nuovi *topoi*, talvolta s'intreccia con speranze e aspirazioni patriottiche in linea con la sensibilità poetica ed estetica del romanticismo.

Cosicché, alla luce di quanto asserito sopra, la figurazione mitica di Napoli presenta un duplice volto. Il primo coincide con la visione ideale, stereotipata, che è frutto di atti immaginativi scaturiti dalle letture che precedono il primo contatto con la città e i suoi dintorni; inoltre, queste letture condizionano la scelta dei luoghi da visitare ed esercitano una certa influenza persino sulle impressioni vissute *in loco*. Il secondo si concretizza mediante la conoscenza effettiva della realtà del tempo, che mette a confronto la città immaginaria con quella reale. Da questo riscontro il mito si arricchisce di segni personali e assume sfumature positive o negative a seconda dello stato d'animo, delle aspettative e dell'esperienza individuale di ogni autore. Infatti, non va dimenticato che alla visione mitica di Napoli vengono talora accostate testimonianze di incomprensione dei costumi e delle tradizioni (De Carlo 2017: 191).

Il luogo comune dell'italiano sfaccendato, pigro, chiososo, dedito solo al divertimento, al canto e alle danze, alla continua ricerca dell'amore ideale e del “dolce far niente”, circolava nell'immaginario polacco già a partire dal XVIII secolo. Non mancavano nei resoconti di viaggio lamentele e moniti soprattutto a causa della natura menzognera, truffaldina, gretta e affaristica degli italiani. A titolo di esempio si può menzionare il caso di Franciszek Bohusz (1746–1820), traduttore ed editore del Codice napoleonico, che nelle sue memorie metteva in guardia dalla radicata

9 A titolo di esempio si pensi al compimento a carattere umoristico che Antoni Edward Odyniec dedica a Napoli: *O! czarodziejskiej grodzie Partenopy!* (1830). In merito cfr. Wilkoń 2005: 42–43.

disonestà locale coloro che intendevano compiere un viaggio a Napoli (Kowalczyk 2005: 266).

In breve si può asserire che, analizzando la letteratura dell'epoca, si evincono due immagini dell'Italia: una letteraria, basata sulle letture e nata prima del viaggio verso la Penisola appenninica, e una reale, scaturita dal confronto con la città, che confermava o negava l'opinione di partenza. Dal paragone di queste due visioni, come sottolinea lo studioso Jarosław Marek Rymkiewicz, conseguivano "effetti originali" (Rymkiewicz 1989: 57), come accade in *Przedmowa wydawcy* (Prefazione dell'editore) dell'opera *Trzy myśli pozostate po śp. Henryku Ligenzie, zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku, nakładem Stefana Szczęsnego Bogdana Mielikowskiego* (Tre pensieri lasciati da Henryk Ligenza, morto a Monreale il 12 aprile 1840, edito da Stefan Szczęsny Bogdan Mielikowski) di Krasiński.

Il poeta attinge agli stereotipi che erano maturati nelle coscienze degli europei presenti in particolare nelle relazioni di viaggio. Attraverso di essi Krasiński raffronta la realtà italiana con quella polacca (Płaszczewska 2003: 330–331). Inoltre, come suggerisce la Płaszczewska, le descrizioni dell'Italia potrebbero essere state influenzate anche da altri elementi, come, per esempio, il destinatario delle opere: in una lettera a suo padre, Krasiński descrive il Colosseo in modo completamente diverso rispetto a una lettera a Henryk Reeve (Płaszczewska 2003: 331).

Un sarmata nel selvaggio Sud

In *Przedmowa wydawcy* del poema *Tre pensieri di Ligenza*¹⁰, al pari di *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (*Viaggio in Terra Santa da Napoli*) di Juliusz Słowacki, si evincono riferimenti di entrambi gli scrittori alla tradizione odeporica del viaggio in Italia. Krasiński, ricorrendo all'espedito letterario del manoscritto ritrovato in voga nella letteratura del XVIII secolo, presenta con tono umoristico il viaggio del nobile Stefan Szczęsny Bogdan Mielikowski in terra italiana (Janion 1980: 120).

Questo viaggio gli fu imposto dalla moglie, che aspirava a realizzare i viaggi "romantici" descritti nei "francuskie romanse Balzaków, Szatobriandów" (Krasiński 1922: 35)¹¹. Per tale motivo, questo nobile proveniente dai confini orientali della Polonia coglie ogni momento per affermare il suo disinteresse nei confronti dei luoghi visitati: "Zachciało się żonie mojej do Włoch. – Z kraju mnie więc powlokła aż do Florencji, zkąd chciałem powracać, a z Rzymu do Neapolu, zkąd chciałem

10 Per un'interpretazione più ampia di quest'opera, cfr. Weintraub 1977: 301–317; Janion 1980: 109–127; Gradkowski 2010: 96–105.

11 "romanzi francesi dei Balzac e Chateaubriand".

powracać [...]” (Kraśiński 1922: 36)¹². L'autore probabilmente, al pari del suo eroe che era arrivato di malavoglia in Italia, voleva fuggire da Napoli. Tuttavia, riuscì a superare la sua riluttanza verso la città partenopea pur di rimanere vicino all'amata Delfina Potocka.

Ricorrendo allo stile grottesco, l'autore si identifica con la figura di un rozzo sarmata. Questa storia era basata, fra l'altro, sui fatti: gli antenati di Stefan Szczęśny Mielikowski dello stemma “Gozdawa”, risalente alla metà del XVI secolo, si recavano spesso in Italia per scopi ricreativi e formativi (Barycz 1965: 77–139). Nel Belpaese essi sentirono a loro agio e crearono una sorta di colonia polacca. Qui adoravano Virgilio, le reliquie di san Gennaro e nel 1655 fecero un'escursione sul Vesuvio (Nawarecki 2007: 107). L'editore di *Tre pensieri* incarna la figura di un nobile ingenuo che – come afferma Rymkiewicz – rivela l'intento di Kraśiński di voler irridere l'indolenza e l'inettitudine del polacco medio, poiché esso non era in grado di comprendere i pensieri e gli stati d'animo romantici (Rymkiewicz 1989: 56).

Benché l'Italia svolga un ruolo importante nella poesia di Kraśiński, anche i riferimenti al suo paese restano significativi. A Napoli i polacchi furono travolti da una forte malinconia per la loro patria (Nawarecki 2006: 113). Uno dei temi più frequenti nelle opere di ispirazione italiana era la continua ricerca di analogie tra l'attuale situazione socio-politica in Italia, le antiche rovine romane, la situazione della Polonia e il destino incerto dei connazionali. A tal proposito, lo studioso Aleksander Nawarecki asserisce:

Kraśiński, prendendo a modello l'indovina Corinna, e, prima, Virgilio, comprende che questa terra che dà frutti e fiori è stata in passato bagnata da lacrime e sangue, ed è capace di ridestare gli spiriti stregati in quel luogo. Ma, cosa sorprendente, accanto ai fantasmi della storia locale, egli scorge anche gli spiriti dei suoi eroici antenati! È questa un'abilità tutta polacca: guardando il Vesuvio ed una terra vulcanica pensare allo spirito del proprio popolo, e perfino parlare con degli spiriti polacchi (Nawarecki 2006: 116).

Il narratore dell'opera di Kraśiński ha un'istintiva avversione per la bellezza della natura e per i monumenti che le guide promuovono in modo fastidioso. L'unica cosa toccante è il suono della lingua patria e il sepolcro di un connazionale: “Co mi tam freski, kiedy o kilka kroków dalej Polak leży” (Kraśiński 1922: 37)¹³. Inizia un'intensa ricerca della tomba di Henryk Ligenza, morto in solitudine nel 1840. Si imbatte anche nei documenti del suo connazionale e, malgrado essi paiano al goffo

12 “A mia moglie venne voglia di andare in Italia. – Dal nostro paese mi trascinò dunque fino a Firenze, da dove volevo tornare, e da Roma a Napoli, da dove volevo tornare [...]”.

13 “Che me ne faccio degli affreschi se qualche passo più in là riposa un polacco” (trad. it. di C. Costa, in Nawarecki 2006: 116).

Mielikowski solo "smalone duby" ('fandonie'), li rende pubblici. Negli scritti incorre in profezie apocalittiche, scene della fine dei tempi, quando "si compie l'apoteosi del popolo eroico – l'antica nobiltà polacca" (Nawarecki 2006: 116).

Kraśiński tra inferno e paradiso

Il poeta intraprende una sorta di dialogo mistico con la terra italiana con la quale sente una certa affinità spirituale. Questo va oltre l'affermazione stereotipata di Goethe "dove brillano i limoni" (Dorota 2006: 99). La sua corrispondenza mostra che la realtà del Sud non è solo un'immagine che evoca il mito arcadico di un paese felice e armonioso pieno di bellezza e armonia, ma anche un luogo di rovina e caduta (Dorota 2006: 99). Questa immagine dicotomica dell'Italia è particolarmente evidente nella lettera che il poeta inviò da Napoli al conte Adam Sołtan il 26 marzo 1835:

Natura neapolitańska przynęca mnie coraz bardziej do siebie, w tej zatoce jest coś nieopisanego, niewypowiedzianego, patrząc na nią wieczorem zda mi się, że się dostał w lepsze strony jakieś, w których ludzie nie cierpią i nie popełniają błędów. Co zaś do samego miasta, to świńskie (Kraśiński 2008: 152)¹⁴.

Nei momenti di felicità Napoli appariva al poeta quasi come un paradiso in terra, ma bastavano dei problemi di salute¹⁵, oppure dei momenti di sconforto, perché l'Eden partenopeo si tramutasse in un inferno. Questo particolare atteggiamento nei confronti dell'Italia è testimoniato da una lettera scritta a suo padre il 14 maggio 1831, in cui Kraśiński confessa che a causa degli sconvolgimenti in Polonia: "Rzym, Florencja, Genua, Mediolan przeszły przed oczyma jak kartki książki, którą się czyta nie myśląc o niej" (Kraśiński 1997: 84)¹⁶.

14 "Il paesaggio napoletano mi attira sempre di più, in questo golfo c'è qualcosa di indescrivibile, di indicibile, guardandolo la sera, mi sembra di essere arrivato in un luogo migliore, dove la gente non soffre e non sbaglia. Per quanto riguarda la città in se stessa, è una porcheria" (trad. it. di I. Dorota, Kraśiński 2008: 153).

15 Durante il suo soggiorno napoletano, infatti, il poeta soffriva di oftalmalgia, emicranie e altri mali: "Wiem, że co do mnie, to mi neapolitańskie boskie klima wcale nie pomaga, owszem przymnaża mi bóleści oczowych. Mam jakby ciągną gorączkę" (Kraśiński 2008: 146; "Per quanto mi riguarda, mi accorgo che il divino clima napoletano non mi aiuta per niente, anzi accentua i miei dolori agli occhi. Come se avessi di continuo la febbre!", trad. it. di I. Dorota, in Kraśiński 2008: 147).

16 "Roma, Firenze, Genova, Milano passavano dinanzi agli occhi come le pagine di un libro che leggiamo senza prestarvi attenzione".

L'immagine di Napoli dipendeva, dunque, dalla salute fisica e mentale del poeta, dalle informazioni che provenivano dalla sua terra natia, e principalmente da come evolvevano i rapporti tra Krasiński e la sua amata Delfina. Napoli gli appariva come un paradiso, ma quando emergevano la malinconia, la depressione, i conflitti, le incomprensioni e i rimpianti, un velo di oscurità aleggiava sull'azzurro del Golfo (Wilkoń 2006: 67). Nel suo cosiddetto *Dziennik sycylijski (Z sycylijskiej podróży kart kilka)*, del 1839, dedicato alla Potocka, il caos che regnava a Napoli è oggetto di considerazioni e conclusioni negative. Questa visione cupa era influenzata anche dal suo rapporto con l'amata e nei momenti difficili la città diventava persino: "Przekłète miasto, nagie jak pustynia, bez cienia, bez przytułku, bez domu, krzykliwe jak przedpokój szkolny, gdzie smagają uczniów, niespokojne, a jednak nieożywione i głupie!" (Krasiński 2008: 320)¹⁷. Le brutture di Napoli descritte da Krasiński non si adattavano alla visione pittoresca del Sud (Płaszczewska 2003: 120). Per tale motivo, a Napoli egli contrappone Messina: città che a sua detta vive in armonia con la natura. In una lettera a Joanna Bóbr-Piotrowicka, il poeta asserisce:

Piękna jest zaiste przyroda w tych stronach, lecz trzeba być bardzo młodym i bardzo naiwnym, aby żyć w przyrodzie [...] ogrom tego widoku, tak urozmaiconego i tak wspaniałego na przemian, uderza mnie wprost w serce. W tym morzu jest coś z wieczności. Potem, gdy poruszone lekkim wietrzykiem, przerywając swą ciszę i nieruchomość, kołysze się i rozdziela na lekkie i wdzięczne fale, przychodzi mi na myśl wziąć je za kobietę, tak barwy jego są nieokreślone, miłe, zmienne, tak w każdej chwili jego odcienia i zarysy znikome zdają się zwodniczymi i gotowymi zniknąć na zawsze – i wtedy rzucam na nie smutku spojrzanie. Och! Wśród tych kwiecistych, palących wybrzeży, wobec tylu ponęt, potrzeba by mieć w sercu radość gwałtowną, a w duchu życie potężne. Wówczas pojmuję, że można być chwil kilka szczęśliwym w Neapolu (Krasiński 1991: 25)¹⁸.

17 "La città maledetta, nuda come un deserto, senz'ombra, senza ricovero, senza casa, chiasso-sa come un corridoio di scuola, dove frustano gli allievi, inquieta, e comunque senz'anima e stupida!" (trad. it. di I. Dorota, in Krasiński 2008: 321).

18 "È davvero splendida la natura di questi luoghi, ma bisogna essere assai giovani ed assai ingenui, per vivere fra la natura [...] l'immensità di tale visione, ora così diversificata ed ora così splendida, mi colpisce dritto al cuore. In questo mare c'è qualcosa dell'eternità. Poi, quando si dondola e si divide, rompendo il suo silenzio e la sua immobilità, in leggere e graziose onde, mosse da una brezza leggera, mi viene in mente di considerarle come una donna, tanto vaghe, amabili, mutevoli sono le sue tinte, tanto ad ogni istante le sue sfumature ed i contorni labili sembrano ingannevoli e pronti a scomparire per sempre – e allora getto su di esse un triste sguardo. Oh! Fra queste rive fiorite ed ardenti, di fronte a tante cose seducenti, bisogna avere nel cuore una felicità immediata, e nell'animo una vita vigorosa. Allora comprendo come si possa esser qualche istante felici a Napoli" (trad. it. di C. Costa, in Wilkoń 2005: 70).

Anche il mare diventa metafora del suo dolore e della sua mestizia. In precedenza, Krasiński, in una lettera del 21 aprile 1835, scrive a Bóbr-Piotrowicka: “Okrutnie cierpię, a to morze, tak piękne dla wszystkich, dla mnie jest tylko jakby piekłem, gdy błyszczy w słońcu” (Krasiński 1991: 283)¹⁹. Allo stesso modo la luce solare diventa una forza avversa come Krasiński riporta il 17 dicembre 1838 ad Adam Potocki:

[...] Wczoraj przyjechałem do Neapolu, dziś list Twój odebrałem. To słońce tak bezzelnie, tak wściekle jasne, że jad jakiś mi w duszy rodzi. Zawsze rodzaj szczególnego smutku ogarniał mnie w Neapolu i teraz ogarnął, tym lepiej pojmuję to, co o sobie mówisz – i sam nieraz w podobnych razach podobnego uczucia doznałem. Męczyć się za nią, wzdychać ku oddalonej, za bliską wskoczyć w ogień piekła to igraszką byłoby, to byłoby szczęściem, ale żyć z nią, ale dom mieć, w którym ona będzie panią, matką, gospodynią etc. etc. – oto sęk, oto obraz nie przypadający do miary z naszymi snami, i wolim, by kto inny takowy urzeczywiścił (Krasiński 2008: 222)²⁰.

Krasiński non nasconde la sua insofferenza per la città e i suoi abitanti che diventano il centro della sua tragica visione: “Kto w Neapolu, ten powinien z Golfem i Wezuwuszem się zadawać, bo to są duchy miejsca, ale nie ludźmi, bo to są miejsca płązy i muszle” (Krasiński 1975: 108)²¹. Il poeta paragona i napoletani agli anfibi e ai molluschi, non solo per la loro natura debole e mutevole e per il comportamento colmo di contraddizioni e ambiguità, ma anche per la loro inettitudine a pensare e tacere (Płaszczewska 2003: 120).

Gli abitanti del Sud sono percepiti da Krasiński come puerili e superficiali, incapaci di fare una riflessione profonda e di percepire l’angoscia esistenziale. Per il poeta sembrano eterni bambini che guardano con occhi “effeminati

19 “Soffro orribilmente, e questo mare, così meraviglioso per tutti, per me è soltanto come un inferno, quando luccica al sole” (trad. it. di C. Costa, in Wilkoń 2005: 71).

20 Ieri sono arrivato a Napoli, oggi ho ritirato la tua lettera. Il sole è così sfacciatamente, così rabbiosamente chiaro che suscita nel mio cuore una specie di veleno. Sempre a Napoli ero sopraffatto da un particolare senso di tristezza e anche adesso me ne sento sopraffatto, ora comprendo meglio tutto ciò che stai dicendo di te stesso – anch’io più di una volta ho provato un sentimento simile trovandomi in situazioni simili alle tue. Partire per una donna, sospirare per lei quando è lontana, gettarsi nel fuoco infernale quando è vicina sarebbe un gioco, sarebbe la felicità, ma vivere insieme a lei, avere una casa di cui lei sia la signora, la madre, la padrona ecc. ecc. – ecco il problema, ecco il quadro che non coincide con i nostri sogni e perciò preferiamo che qualcun altro lo realizzi” (trad. it. di I. Dorota, in Krasiński 2008: 223).

21 “Chi si trova a Napoli dovrebbe frequentare il Golfo e il Vesuvio, perché questi sono lo spirito del luogo, ma non la gente, dacché essa è luogo di anfibi e molluschi”.

e laidi”²²: “w wejrzeniu tego ludu jest coś niemęskiego, słabego jak dzieciństwo, a ohydneho jak zepsucie i zgnilizna – ich wesotość jest błazeństwem – ich namiętności błahościami” (Kraśiński 1973: 97)²³. Vale la pena chiarire che Kraśiński – nonostante la sua buona padronanza della lingua italiana – non stabilì mai stretti contatti con i circoli artistici o aristocratici italiani. Egli si limitò invece a frequentare soltanto la famiglia e la cerchia di amici di Delfina Potocka, che viveva allora a Palazzo Gallo, sito in via Chiaia (Wilkoń 2006: 67).

Come osserva la studiosa Teresa Wilkoń, in Kraśiński si possono ravvisare i sintomi tipici della depressione bipolare, dal momento che vi sono frequenti passaggi repentini da momenti di esaltazione a stati di totale confusione, avversione e inquietudine. Ciò si riflette nella sua produzione letteraria (Wilkoń 2006: 67): ad esempio, in una lettera a Edward Jaroszyński del 20 gennaio 1839 scrive: “Wszelki zewnętrzny objaw o tyle tylko nas może unieść i rozradować, o ile w nas jest usposobienie do przyjęcia go w siebie. Inaczej wszystko martwe i głuche. Nie ten golf jest błękitny, ale myśl moja; a dziś gdy myśl moja szarą się stała, co mi po tych falach?” (Kraśiński 1988: 22)²⁴.

Le sue liriche esprimono ugualmente questa visione dicotomica di Napoli. Il rapporto tra il poeta e Potocka era altresì ambivalente. Entrambi dovevano celare agli altri la loro storia d’amore, e ciò influenzò le loro emozioni sia in positivo che in negativo (Wilkoń 2005: 65). Nel componimento *Znasz, co namiętność? Czy ty wiesz, co piekło?* (Sai cos’è la passione? Sai cos’è l’inferno?) i motivi del *locus amoenus* si intrecciano con quelli del *locus terribilis*. Per tale motivo, accanto all’esaltazione della bellezza del Golfo di Napoli, descritto in modo idilliaco (*przestrzeń kwiecista, roje słońc, gwiazd, księżyców, śpiew ptaków, woń róży, błękitne morze*, ecc.), vi sono elementi che introducono un’atmosfera cupa e infernale (*milczenie, cierpienie, natchnienie, nuda, otchłań piekielna, rozpacz, żale, niedole*, ecc.) (Wilkoń 2005: 63).

22 Kraśiński 1973: 101. Secondo il poeta, i mendicanti siciliani si comportavano diversamente da quelli di Napoli. Per i siciliani, la morte era un’ancora di salvezza dalla loro miserabile esistenza. Il comportamento invadente dei “mendicanti siciliani era percepito in modo diverso dall’atteggiamento dei napoletani”, che erano visti “attraverso il prisma della loro natura pittoresca, che fa appello all’immaginazione del romantico”. Diversamente dalla “torma caotica napoletana, appare ‘gente pallida, emaciata, vestita di stracci, con gli occhi fiammeggianti” (Płaszczewska 2003: 121).

23 “nello sguardo di questo popolo vi è qualcosa di effeminato, delicato come l’infanzia, e laido come la corruzione e il marciume; la loro allegria è una buffonata, le loro passioni sono frivolezza”.

24 “Qualsiasi fenomeno esterno ci può sollevare e renderci felici tanto quanto vi è in noi disposizione ad accoglierlo. Altrimenti tutto è esanime e sordo. Non è questo golfo a essere azzurro, ma il pensiero mio; e oggi, allorché il mio pensiero si è ingrigitto, a che cosa mi servono queste onde?”.

Alla luce di quanto affermato in precedenza, sembra che per Krasiński, a differenza degli altri romantici, il luogo in sé non sia oggetto di ispirazione. Napoli è certamente importante poiché risveglia la sfera emotiva del poeta, anche se nelle pagine del suo carteggio è palese il fatto che è la donna amata a essere l'elemento d'ispirazione più importante, di cui il poeta fornisce un'immagine idealizzata, al pari della Beatrice dantesca. La contessa Potocka, di conseguenza, era la figurazione dei sogni, delle emozioni, degli stati d'animo e delle necessità del poeta. Il 23 aprile 1839 Krasiński scrive a Delfina:

A tu wszędzie i w każdej chwili ciśnię mi się do serca omdlenie, zwątpienie, smutek, śmierci przecucie, nieszczęścia przewidywane, rozdziału rozpacz. Każdy ich krzyk straszy Ciebie i w mojej duszy się odbija. Nienawidzę tego świata zuchwałego, tych nocy jasných i głosami ludzi zapełnionych, tych przechadzających się żołnierzy, tych ulic budowanych z jednej strony domami, a z drugiej morzem; nie cierpię ich, bo Ciebie straszą, bo czuję dreszcze ręki Twojej i włosów Twoich, kiedy Ci rękę ściskam, kiedy pocałunek składam na Twoim czole. O, uspokój się, aniele mój, złóż głowę na piersiach moich i zapomnij, żeś tu! (Krasiński 2008: 322)²⁵.

Nella lirica *O ziemia włoska! dziś mi nie żal ciebie... (O terra italiana! Oggi non mi addoloro per te, 1840)*, composta da quattro strofe, dopo la prima riferita all'Italia, segue una parte in cui descrive l'allontanamento dalla sua amata e la nostalgia per lei. Nonostante gli storici identifichino unanimemente questa donna con Delfina Potocka (Krasiński 1973: 338–339), può anche essere interpretata come una metafora della Polonia, come si può leggere, per esempio, in *Przedświt (Prealba)*, dove la protagonista non è l'amata contessa, ma la patria lontana e sofferente (De Carlo 2016: 45).

In questo componimento si scorge una visione idealizzata dell'Italia, in cui gli elementi del paesaggio mediterraneo evocano un paradiso terrestre. Tali descrizioni edeniche tuttavia sono pervase da un'afflizione latente per la drammatica perdita dell'antica bellezza e grandezza del Belpaese. Nella poesia, dunque, l'Italia appare non solo come un'idilliaca Arcadia, ma anche come la terra dei morti, l'eterno Elisio, un territorio stipato di tombe, resti umani, macerie e rovine (Płaszczewska

25 "Mentre qui dappertutto, in ogni momento, mi stringono il cuore smarrimento, nostalgia, tristezza, una sensazione di morte, un presentimento di disgrazia, la disperazione per il distacco. Ogni urlo di questa gente ti spaventa e riecheggia nella mia anima. Odio questo mondo sfacciato, queste notti chiare e piene di voci della gente, questi soldati che camminano, queste strade con le abitazioni da una parte e il mare dall'altra; non li sopporto, perché spaventano te: lo sento nel tremito della tua mano e dei tuoi capelli, quando ti stringo la mano, quando depongo un bacio sulla tua fronte. Calmati, angelo mio, appoggia la testa sul mio petto e dimentica di essere qui!" (trad. it. di I. Dorota, in Krasiński 2008: 323).

2003: 269). Oltre agli elementi che descrivono la magnificenza della natura e del paesaggio, troviamo dunque antiche rovine che simboleggiano una storia gloriosa e ormai passata²⁶. L'Italia coeva al poeta è "smętną przeszłości królową" (v. 14), oppure "nieszczęsną duchów nieśmiertelnych wdową, / żyjącą dzisiaj o żebraczym chlebie" (vv. 15–16)²⁷.

A differenza della gloriosa Italia antica, dunque, Krasiński rappresenta metaforicamente l'Italia contemporanea come una vedova mendicante. Il dolore per la patria e la cultura lontane diventa una fonte di riflessione sullo scorrere del tempo, sui cambiamenti sociali e politici e sul declino dello spirito della nazione (Płaszczewska 2003: 269). Le rovine di Roma e della campagna romana, simbolo di un glorioso passato dell'Italia, sono le testimonianze silenziose di un trascorso eroico, ma anche il desiderio dell'uomo di avvicinarsi agli dei e celebrarne la loro grandezza. Antiche rovine e tracce non sono solo simboli di civiltà perdute da tempo, ma svolgono anche un ruolo importante nell'evoluzione della storia, raccontando speranze compiute o disattese, nonché conquiste e cadute. Ogni pietra, ogni frammento di muro, ogni scultura porta un pezzo di storia e lo rivela a un osservatore attento, sensibile alla bellezza e ai segni del tempo. Le rovine ispirano una riflessione sul grande passato dell'Italia, l'antichità e gli inizi del Cristianesimo, le loro interrelazioni, somiglianze e differenze. Queste considerazioni incoraggiano il poeta a riflettere sulla storia e infondono speranza di un futuro migliore per la sua patria (Płaszczewska 2003: 278; cfr. altresì Królikiewicz 1993: 110–111; Szargot 2020).

Sotto il segno di Dante

Benché agli occhi di un visitatore nordico Napoli sembri un paradiso in terra, essa nasconde però molte imperfezioni, anomalie e minacce. Goethe scrisse che la città partenopea era uno dei luoghi più pericolosi esistenti al mondo: molte volte nella storia aveva subito disastri naturali quali terremoti, eruzioni vulcaniche, nonché epidemie di colera, peste e povertà estrema che fanno di questo luogo un vero e proprio inferno (Wilkoń 2006: 26).

Tutto ciò alimenta la fantasia di Krasiński che sotto l'azzurro cielo di Napoli ha visioni pessimistiche sulla caduta della madrepatria e sulla rottura del suo rapporto

26 Sul tema del simbolismo delle rovine nella letteratura romantica polacca, cfr. Królikiewicz 1993; altresì Pietrzak-Thébault 2008: 134–152.

27 "la triste regina del passato"; "la sfortunata vedova degli spiriti immortali / che vive oggi di pane mendicato".

con l'amata Delfina. Le sue riflessioni "catastrofiche", "mortifere", "distopiche" tormentano interiormente il poeta, che aveva la sensazione di essere separato dalle sue origini (Kamionka-Straszakowa 2000: 28). Krasiński sentiva la sua esistenza incompleta, frammentaria e priva di qualcosa. In una lettera del 28 settembre 1842 proclamò: "imię moje Ruina!" (Krasiński 1882: 197). Le rovine erano un simbolo della caduta di un popolo o una nazione, ma anche di un singolo individuo, come Cyprian Kamil Norwid fece presente nella sua corrispondenza con Krasiński. Le sue parole servirono da introduzione all'opera *Quidam*, dove Norwid presenta le rovine della civiltà e la caduta dell'uomo stesso (Fieguth 2010: 280-281; altresì Fieguth 2016: 94–97). Il metaforico "paesaggio delle rovine" significava il caos che ha prevalso sulla storia, sulla politica conducendo l'individuo alla sconfitta (Śniedziewski 2015: 163). La città di Napoli divenne un simbolo di questo disordine e il *locus horridus* interiore del poeta. Krasiński parlava addirittura di "una sorta di sepolcro – un *exepulum* di tribolazione e lenta agonia" (Dorota 2007: 135).

In generale, i poeti polacchi hanno adottato la convenzione letteraria tratta dall'*Inferno* di Dante, presentando il mondo moderno come una catabasi alle profondità infernali. A quel tempo il Vesuvio, che gravava sulla città come un eterno *memento mori*, era ancora ardente al suo interno, con i suoi residui lavici, le ceneri e gli strati sulfurei. Oltre a suscitare forti sensazioni nei poeti romantici e postromantici, esso diede lo spunto ad ambientarvi la realtà infernale della lontana patria oppressa e sofferente²⁸. Nel 1835, Krasiński scrisse a Sołtan, descrivendo ciò che provò dinanzi a una delle eruzioni del Vesuvio:

Wczoraj mieliśmy wieczorem szalony wybuch Imp[eratora?] Vesuvego. Grzmiała cała zatoka, szyby odpowiadały w Neapolu, ogień czerwony jak krew i dymu kłęby na całe niebo buchały przez trzy godziny. Z Portici i Torre del Greco uciekali mieszkańcy w nadzwyczajnym popłochu. Powiadają, że tam ogromnie trzęsła się ziemia. Potem stopniami kita płomienista zniżyła się i około 10-ej w nocy zniknęła zupełnie. Dziś cicho i pięknie, nitka dymu tylko się wije nad górą (Krasiński 2008: 156)²⁹.

28 Qui abbiamo in mente Asnyk, che scrisse due canti del poema in terzine *Sen grobów* (1865). Se il viaggio dantesco si compie nel mondo infernale con una catabasi fino al centro della terra, il percorso negli inferi del poeta polacco si concretizza invece con un'anabasi verso il cratere di un vulcano ricoperto di lava e ghiaccio. Parimenti al *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839) di Słowacki, Asnyk adatta la struttura del *Purgatorio* dantesco alla sua figurazione del *locus horridus*. Di conseguenza, contrariamente a quanto avviene nell'*Inferno* di Dante, la gravità del peccato punito aumenta man mano che si sale verso l'alto (Mann 1926: 13).

29 "Ieri sera c'è stata una spettacolare eruzione dell'Imp[eratore?] Vesuvio. Tuonava in tutto il golfo, i vetri rispondevano a Napoli, per tre ore fuoriuscirono fuoco rosso come il sangue e volute di fumo in tutto il cielo. Da Portici e da Torre del Greco gli abitanti fuggivano pieni

Poeti e scrittori polacchi riconoscono a Napoli e dintorni l'opposizione di due poli danteschi, evocando immagini del paradiso e dell'inferno. Come sottolinea Tadeusz Sławek, Napoli si trova tra due diversi tipi di infinito: il cielo e il mare, tra i quali emerge la forza distruttiva del Vesuvio (Sławek 2006: 127)³⁰.

Nelle descrizioni della città, Krasieński presenta un atteggiamento ambivalente. In questa visione dicotomica di Napoli, possiamo trovare molti *topoi* e ispirazioni dantesche, che l'autore ha sviluppato nelle sue opere successive, fra le altre è d'uopo menzionare la *Nie-Boska komedia* (*La commedia non divina*, 1835), in cui, secondo il critico Juliusz Kleiner, Krasieński introdusse per primo nella letteratura polacca il *topos* romantico del *locus horridus* in terra. È possibile pertanto supporre che Napoli fosse percepita come l'incarnazione del regno oltremondano descritto nella *Divina Commedia* di Dante, che – come è già ampiamente attestato – ebbe un impatto significativo sulla poesia romantica polacca.

Nel carteggio di Krasieński, questa particolare città italiana contiene molti elementi ambigui cui si riferiscono il poeta e altri romantici. A questo vanno aggiunti i riferimenti alle opere di Dante e alla letteratura odeporea europea. I poeti e gli scrittori polacchi a partire dal romanticismo ravvisano nella città di Napoli e nei suoi dintorni il contrapporsi di due poli, che rispettivamente rievocano l'immaginario legato ora all'inferno ora al paradiso, ora alla morte ora alla vita, ora al caos ora all'armonia. Se da una parte il Vesuvio, le rovine di Pompei ed Ercolano, i quartieri della parte bassa della città di Napoli ricordano un *locus terribilis*, dall'altra, il golfo, la costiera amalfitana, le isole dal clima mite, il verde della vegetazione rigogliosa e l'azzurro intenso del mare e del cielo, appaiono all'occhio dell'osservatore giunto dall'Europa centro-orientale la prosopopea del giardino dell'Eden (De Carlo 2017: 197).

Nella poesia di Krasieński restò una traccia del suo soggiorno a Napoli e, malgrado il suo atteggiamento nei confronti della città partenopea fosse mutevole e non sempre positivo, questo luogo risvegliò in lui la sua attitudine poetica. La sua vista si saziò del paesaggio italiano, il suo amore per l'antichità si intensificò e nella sua mente nacquero argomenti di riflessione e ricerca di somiglianze con la madrepatria. Nell'immaginario del poeta, Napoli, che occupa un posto singolare nella visione idealizzata dell'Italia, come già asserito sopra, si arricchisce spesso di nuove interpretazioni e nuovi motivi, a volte legati a speranze e aspirazioni patriottiche. Ciò che è ancora più importante: Krasieński conferisce alla propria esperienza

di panico. Dicono che in questi luoghi la terra tremasse enormemente. In seguito, gradualmente, quel pennacchio di fuoco si è abbassato ed intorno alle dieci di notte è scomparso del tutto. Oggi silenzio e bellezza, solo un filo di fumo si snoda sopra la montagna" (trad. it. di I. Dorota, in Krasieński 2008: 157).

- 30 "Napoli, dunque, si colloca in un interstizio tra due diversi tipi di infinito (il cielo e il mare) e per di più in tale frattura, essa stessa effetto di un'azione conflittuale, si trova una forza distruttiva quale quella del Vesuvio" (Sławek 2006: 127).

egzystencjalne i do trudnej sytuacji państwowej siła uniwersalna, na ten powód ziemia polska nie była tylko stworzona jako piekło, uniwersum wyłącznie do bólu i cierpienia, ale także jako miejsce oczyszczenia, inaczej mówiąc jako purgatorium ziemskie. Ostatnia ta wizja brała kształt od tego nastawienia martyrologicznego rozprzeczony, które było na swój sposób żywo od mesjanizmu: Polska, stała się „Chrystusem dla Narodów”, musiała spełnić misję zbawczą między ludźmi, aż do czasu kiedy ona nie byłaby ratowana.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Kraśiński Zygmunt (1882): *Listy Zygmunta Kraśińskiego do Konstantego Gaszyńskiego*. Z przedmową J.I. Kraszewskiego, z portretem autora. Lwów.
- Kraśiński Zygmunt (1922): *Pisma Zygmunta Kraśińskiego*. Wydał, objaśnił i wstępem poprzedził J. Kallenbach. T. 3. Warszawa.
- Kraśiński Zygmunt (1973): *Dzieła literackie*. Oprac. P. Hertz. T. 3. Warszawa.
- Kraśiński Zygmunt (1975): *Listy do Delfiny Potockiej*. Oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa.
- Kraśiński Zygmunt (1988): *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*. Oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa.
- Kraśiński Zygmunt (1991): *Listy do różnych adresatów*. Oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski. Warszawa.
- Kraśiński Zygmunt (1997): *Do Wincentego Kraśińskiego, ojca. 1831, Genewa, 14 maja*. W: Z. Sudolski: *Polski list romantyczny*. Kraków.
- Kraśiński Zygmunt (2008): *Lettere dall'Italia. Il Sud*. „Biblioteca del Viaggio in Italia «Testi-Giano»”. A cura di I. Dorota. Vol. 1. Moncalieri.
- Norwid Kamil Cyprian (1971): *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki. T. 3: *Poematy*. Warszawa.

Letteratura secondaria

- Barycz Henryk (1965): *Podróże polskie do Neapolu w XV–XVIII wieku*. W: Idem: *Spojrzenie w przeszłość polsko-włoską*. Wrocław.
- Bersano Begey Marina (1932): *Pagine di vita e d'arte romana in Sigismondo Kraśiński*. Roma.
- Chrzanowski Ignacy (1959): *Osobowość Kraśińskiego*. W: *Kraśiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (Kraśiński Alive: A Symposium Published by the Association of Polish Writers Abroad)*. Red. W. Günther. Londyn.

- De Carlo Andrea Fernando (2016): *Między piekłem a niebem. Postrzeżenie „Boskiej komedii” Dantego przez Zygmunta Krasińskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego*. W: *Krasiński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku. W dwustulecie urodzin pisarzy*. Red. M. Junkiert, W. Ratajczak, T. Sobieraj. Poznań.
- De Carlo Andrea Fernando (2017): *Il canto di Partenope. Il mito di Napoli nella letteratura polacca tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo*. In: *Polska i Włochy w dialogu kultur / La Polonia e l’Italia nel dialogo delle culture*. Red. L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska, J. Pietrzak-Thébault, M. Woźniewska-Działak. Warszawa.
- Dorota Iwona (2006): *Hrabia Zygmunt i „Królowa mórz”*. *Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasińskiego*. „*Studi slavistici*”, n. III.
- Dorota Iwona (2007): *Mediolan w korespondencji Zygmunta Krasińskiego*. „*Postscriptum*”, n. 1.
- Fieguth Rolf (2010): *Trzy przedmowy: reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydiona” Krasińskiego*. „*Stupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*”, n. 8.
- Fieguth Rolf (2016): *Nawiązania do Krasińskiego w poematach i cyklach Cypriana Norwida (od „Pompei” do „Vade-mecum”)*. W: *Krasiński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku. W dwustulecie urodzin pisarzy*. Red. M. Junkiert, W. Ratajczak, T. Sobieraj. Poznań.
- Fino Lucio (2001): *Napoli romantica. Stampe, acquerelli, disegni e ricordi di viaggiatori stranieri (1820–1850)*. Napoli.
- Fino Lucio (2014): *Donne del Grand Tour a Napoli e dintorni. Tra il XVIII e il XIX secolo*. Napoli.
- Galanti Giuseppe Maria (1838): *Napoli e contorni*. Nuova edizione interamente riformata dall’Abate Luigi Galanti. Napoli.
- Gradkowski Henryk (2010): *O „Przedmowie” do „Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie” Zygmunta Krasińskiego*. W: *Romantyczne przemowy i przedmowy*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice.
- Gutowski Wojciech (1999): *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*. W: *Idem: Mit – eros – sacrum. Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz.
- Janion Maria (1980): *Krasiński – Mielikowski – Ligenza*. „*Pamiętnik Literacki*”, z. 3.
- Kamionka-Straszakowa Janina (2000): *Wizjonerstwo Krasińskiego – utopia i dystopia*. W: *Piekło miłości. W 140. rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk.
- Kowalczyk Małgorzata Ewa (2005): *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*. Toruń.
- Kowalczyk Alina (1982): *Pejzaż romantyczny*. Kraków.
- Królikiewicz Grażyna (1993): *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków.
- Mann Maurycy (1926): *Echa włoskie w poezji Adama Asnyka*. Warszawa.
- Marchesani Pietro (1971): *Krasiński in Italia*. „*Aevum*”, n. 5–6.
- Maver Giovanni (1946): *Słowo wstępne*. W: *Idem: Podróże polskich pisarzy do Włoch*. Rzym.

- Nawarecki Aleksander (2006): *“Il nostro popolo è come la lava”. I romantici polacchi all’ombra del Vesuvio*. In: *Genius loci. Napoli, un fenomeno della cultura, storia e natura del mondo*. A cura di T. Lewandowska-Wilkoń, T. Sławek, U. Cinque. Vol. 1. Napoli.
- Piekut Stanisław (1959): *Sigismondo Krasiński e l’Italia del Risorgimento*. In: *Annali. Sezione slava*. Ed. L. Pacini, N. Minissi. Vol. 2. Napoli.
- Piekut Stanisław (1962): *Zygmunt Krasiński and Italy*. „The Polish Review”, n. 2. T. 7.
- Pietrzak-Thébault Joanna (2008): *Il mito di Roma – millenarismo o „turismo storico” (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid)*. W: *La tradizione italiana nella vita intellettuale ed artistica in Europa centrale e orientale*. Red. P. Salwa, D. Facca. Warszawa.
- Płaszczewska Olga (2003): *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*. Kraków.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (1989): *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa.
- Sławek Tadeusz (2006): *Vedi Napoli, e puoi muori! Napoli e il genius loci*. In: *Genius loci. Napoli, un fenomeno della cultura, storia e natura del mondo*. A cura di T. Lewandowska-Wilkoń, T. Sławek, U. Cinque. Vol. 1. Napoli.
- Sudolski Zbigniew (2001): *Zygmunt Krasiński jako człowiek*. W: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*. Red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej. Toruń.
- Szargot Maciej (2020): *„Kochany Poeto Ruin...”*. Łódź.
- Śniedziewski Piotr (2015): *Elegijna świadomość romantyków*. Gdańsk.
- Tyluśńska-Kowska Anna (2012): *Viaggiatori polacchi in Sicilia e a Malta tra ’500 e ’800*. A cura di M. Tropea. Caltanissetta.
- Weintraub Wiktor (1977): *Dookoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa.
- Wilkoń Teresa (2005): *Napoli nella poesia polacca. XIX ed inizio XX secolo*. Napoli.
- Wilkoń Teresa (2006): *Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w polskiej poezji XIX i XX wieku*. Katowice.

Abstrakt


Miasto o wielu twarzach Obraz Neapolu w twórczości Zygmunta Krasińskiego

Już wielu badaczy zauważało, że choć Krasiński był przywiązany do Włoch, to jego związek z italską ziemią nie zawsze miał jednakowe natężenie i podlegał on wielu wahanom i zmianom. Artykuł ma na celu pokazanie tego złożonego związku, pogłębiając szczególnie rozumienie niejednoznacznej relacji poety z Włochami, a zwłaszcza z Neopolem – miastem o wielu twarzach, gdzie mieszkała jego ukochana Delfina Potocka. Ten trudny „związek z miastem” uwidacznia się w korespondencji i twórczości Krasińskiego. Neapol pozostawał emblematyczny, bo to miasto, które z jednej strony jawiło się jako tło rajskiego, idealnego do życia i tworzenia miejsca, pozwalającego odczuwać miłość

do ukochanej kobiety, z drugiej zaś strony było miejscem nie do zniesienia, w którym poeta niechętnie przebywał. Najprawdopodobniej na ten dualistyczny obraz Włoch wpłynęły ówczesne problemy społeczno-polityczne miasta, ale przede wszystkim kwestie osobiste – wewnętrzne uczucia i nastroje samego Krasińskiego.

Słowa kluczowe: Zygmunt Krasiński, Neapol, dzikie południe, ambiwalentny wizerunek, *Boska komedia*

Marzena Woźniak-Łabieniec

UNIwersytet Łódzki
e-mail: marzena.wozniak@uni.lodz.pl
 <http://orcid.org/0000-0003-3280-1411>

„Miałem dziś przedziwny sen...”. *Arte e amore* w onirycznych zapiskach *Dziennika 1957–1958* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Abstract

„I had the strangest dream...”. *Arte e amore* in dreamlike notes of Gustaw Herling-Grudziński’s *Dziennik 1957–1958*

The purpose of this article is to discuss dreamlike themes of Gustaw Herling-Grudziński’s *Diary 1957–1958*. The dream descriptions reveal the part of the writer’s spiritual biography that comes to the fore from the subconscious. Sleep plays an important role in showing the deepest emotions and mental states of the speaking subject. The dream records reveal more than the author tells about himself directly. They help to interpret the subject’s hidden emotions, his state of mind, reveal repressed psychological contents, a result of painful personal experiences. They relate to the most important topics for the writer, such as artistic creativity (inspiration and the process of creating a work) and love to Krystyna, his first wife.

Key words: Gustaw Herling-Grudziński, diary, dream in literature

Słowa kluczowe: Gustaw Herling-Grudziński, dziennik, sen w literaturze

Dopóki nie pozna się bliżej tajemnicy snów, nie będzie się miało wiele do powiedzenia o tajemnicy życia i śmierci.

(G. Herling-Grudziński 2018: 229)

Osobisty dziennik Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z lat 1957–1958 (Grudziński 2018¹) odnalazła w archiwum ojca i przygotowała do druku, we współpracy z Włodzimierzem Boleckim, Marta Herling. Diariusz obejmuje niemal piętnaście miesięcy z życia pisarza, wówczas mieszkającego już od prawie roku w Neapolu, do którego przeprowadził się z Monachium po zakończeniu pracy w Radio Wolna Europa. Miał wówczas 38 lat i był w związku małżeńskim z Lidią Croce. Tęsknota żony za miastem pochodzenia oraz chęć oderwania się pisarza od tragicznych osobistych wspomnień kilka lat po samobójczej śmierci pierwszej żony Krystyny Stojanowskiej (której zresztą poświęca w *Dzienniku* wiele miejsca) zdecydowały o przeprowadzce do włoskiego miasta położonego u stóp Wezuwiusza, choć początkowo pisarz nie czuł się tu dobrze. W Neapolu doskwierała mu samotność, przede wszystkim był odizolowany od wszystkiego, co polskie, nad czym bardzo ubolewał. W zapiskach z 2 stycznia 1958 roku dzieli się uczuciem przygnębienia z powodu braku listów z Polski, stawiając retoryczne pytanie: „Czyżby do tego stopnia człowiek był zależny od swego **narodowego** otoczenia (spojrzeń włoskich mam aż za dużo)?” (s. 227). Dwa tygodnie później, 16 stycznia, pisze, że wiele by dał, by móc z kimś pić i mówić nie po włosku (s. 241). W jednym z wywiadów w odpowiedzi na pytanie, co było w tym mieście najtrudniejsze, odpowiada:

– Izolacja. To jest miasto zamknięte w sobie, nie interesuje się inną tematyką niż neapolitańska. [...] W pierwszych latach ta „nieprzenikalność” Neapolu była dla mnie bardzo uciążliwa. Lidia ciągnęła mnie na rozmaite przyjęcia włoskie, gdzie ja siedziałem milczący i ponury. Sprawy, które mnie interesowały, były absolutnie obce Włochom (Sawicka 1997: 53).

Poczucie izolacji potęgował fakt, że w życiu intelektualnym kraju dominowała obca pisarzowi światopoglądowo włoska partia komunistyczna, której członkowie traktowali z rezerwą emigrantów o poglądach krytycznych wobec Kremla. Herling-Grudziński wspomina, iż w jednym z komunistycznych pism („Paese Sera”) ukazał się artykuł, którego autor domagał się wydalenia go z Włoch (Herling-Grudziński 2000: 58). Córka zwraca uwagę na fakt, iż jako antykomunista był źle widziany, a jego książki były zakazane w niektórych środowiskach, co więcej, nie wolno było kontaktować się z nim studentom polonistyki uniwersytetu w Neapolu.

Dziennik jest przede wszystkim zbiorem bieżących zapisków wydarzeń z kolejnych dni. Znalazły się w nim informacje o życiu osobistym pisarza, jego rodzinie,

1 W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania lokalizuję, podając stronę.

dzieciach, ich zdrowiu, problemach małżeńskich, refleksje ze spotkań z Polakami z kraju i emigracji. W opisach tych Herling postępuje się językiem oszczędnym, niemal sprawozdawczym, koncentruje się na relacjonowaniu faktów, ograniczając ocenę czy osobisty komentarz do celnej pointy.

Omawiany *Dziennik* doczekał się kilku recenzji. Piotr Kieźuń podkreśla osobisty charakter notatek, które stanowią „rodzaj autoterapii” po bolesnych doświadczeniach. Pisarz powoli wydobywa się z depresji i próbuje zaadaptować do nowych warunków (Kieźuń 2018). Dla Konrada Zycha dziennik ten jest wstępem do „właściwej pracy pisarskiej”, miejscem „krystalizowania się poglądów estetycznych autora”. To „zapis jego rosnącej samoświadomości, ale i żmudnej okołoliterackiej »roboty« (Zych 2018: 203). Marcin Cielecki zwraca uwagę na wyraźną różnicę w stylistyce między innymi dziennikami Herlinga a *Dziennikiem 1957–1958* – nieprzeznaczonym do publikacji. To „diariusz w stanie surowym, z wszelkimi chropowatościami faktury” (Cielecki 2018). Grzegorz Bogdał, osadzając dziennik na tle biografii pisarza i konfrontując go z opowiadaniem, stawia pytanie o sens publikowania tego typu tekstu, skoro autor sam nie zdecydował się na jego wydanie (Bogdał 2018: 68). Wszyscy recenzenci zwracali uwagę na intymność zapisków Herlinga. Być może właśnie ten kontrowersyjny aspekt notatek okazał się dla wydawców najbardziej frapujący i ciekawy. Jak pisze we wstępie Włodzimierz Bolecki, „o znaczeniu tego utworu w dorobku pisarza decyduje niezwykła, wyjątkowo osobista, głęboko prywatna perspektywa narracyjna”, „głęboka prywatność i niemaskowana niczym szczerość” powodują, że zapiski te „można traktować jako wewnętrzną rozmowę pisarza z samym sobą, jako specyficzne *soliloquium*” (zob. Bolecki 2018: 9–10). Ten rys stylistyczny i tematyczny dziennika odróżnia go znacznie od zapisków w powstałych później tomach *Dziennika pisanego nocą*, gdzie zaczyna dominować tok eseistyczny, do którego wplecione są elementy fikcji literackiej. Prowadzi to do zerwania paktu autobiograficznego (Adamczyk 1994: 112–113), który w omawianym tu dzienniku jest jeszcze bardzo silnie obecny². Nie mamy wątpliwości, że narrator to autor dzielący się z czytelnikiem osobistymi refleksjami.

Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na oniryczny aspekt *Dziennika*. Wydaje się on ciekawy ze względu na fakt, że opisy snów ujawniają tę część duchowej biografii pisarza, która dochodzi do głosu z podświadomości. Odgrywają one ważną rolę w ukazaniu najgłębszych przeżyć i stanów psychicznych podmiotu mówiącego. Ich zapisy ujawniają więcej, niż autor relacjonuje o sobie bezpośrednio, gdyż otwierają się na interpretację. Jak pisze Aleksandra Okopień-Sławińska, badając miejsce snów w dziele literackim:

2 Odstępstwem od tego są kończące dziennik zapiski z podróży na południe Włoch w maju 1958 roku, zatytułowane *Śłońce i śmierć*, które – jak pisze Marta Herling – „uzyskują spójność narracyjną i stylistyczną właściwą opowiadaniu” (Herling 2018: 345).

Sny odsłaniają tajemnicę — przyszłości, terażniejszości lub przeszłości: mogą być przesłaniem skierowanym ku człowiekowi przez moce nadprzyrodzone, wejściem w zaświaty i zagadkę istnienia, stanem zjednoczenia duszy z wszechbytem, ujawnieniem stłumionych i nieuświadomianych treści psychicznych, wyrosłych z indywidualnych urazów lub doświadczenia gatunkowego (Okopień-Sławińska 1973: 8).

W dzienniku Grudzińskiego sny dotyczą wszystkich powyższych aspektów, przy czym najistotniejsze tematy, których są wyrazem, to *twórczość artystyczna* (natchnienie i proces powstawania dzieła) oraz *miłość* – w tym wypadku do pierwszej żony Krystyny.

„...śni mi się co nocy pisanie” Włoskie lektury, *Scirocco* i twórcze natchnienie

Gdyby można było pisać we śnie!

(G. Herling-Grudziński 2018: 45)

Jednym z najistotniejszych tematów dziennika jest pisanie. Herling często ubolewa z powodu kryzysu twórczego. Z wielkim trudem powstaje powieść *Ciemny staw*, którą autor ostatecznie niszczy. Niewiele brakowało, a zniszczyłby powstające wówczas opowiadanie *Wieża*. Pisarz był wobec siebie bardzo wymagający. Z trudem znosił dłuższe okresy twórczej niemocy. Choć – jak wynika z notatek dziennika – Herling prowadził życie towarzyskie, korzystał z dobrodziejstw miasta (był bywalcem kawiarni, chodził do teatru i na koncerty, zwiedzał zabytki, współpracował i spotykał się z redaktorami „Tempo Presente”), pisał dla londyńskich „Wiadomości”, współpracował z paryską „Kulturą”, nie czuł się spełniony. Niekiedy, wyciągany przez żonę do teatru czy na koncerty włoskiej muzyki, traktował te wypadki jak niepotrzebne odrywanie od pisania:

Wieczorem pojechaliśmy na Trinità Maggiore posłuchać płyt z nagraniami operowymi Toscaniniego. Byłem zmęczony i zły na Lidę, że mnie oderwała od biurka, i dlatego słuchałem z oporami. Zdaje się, że ładny jest *Falstaff* i *Otello*, okropna *Traviata*. Ale to tylko Verdi. (s. 66–67)

Podobnie traktował nierzadko wizyty włoskich znajomych i członków rodziny Croce („Kiedy się wreszcie skończą te wszystkie wizyty?”; s. 69–71), podkreślając, że utrudniają mu skupienie się na pracy.

Z diariusza możemy wyczytać, że czasem to, co mogłoby ujawnić się w procesie twórczym, zyskuje formę w sennych marzeniach, które mogą być inspiracją dla wyobraźni artysty. Niestety, jest to materia krucha, której często nie sposób po przebudzeniu zatrzymać:

Miałem dziś przedziwny sen, o którym mogę powiedzieć tylko jedno: że w czasie gdy się śnił, był zdumiewająco jasny, logiczny, miał swoją fabułę i dramatyczność, a wkrótce po przebudzeniu się pękł tak szybko, że nie udało mi się nawet pozlepić z odłamków jego fragmentów. (s. 33)

Podobnie w zapiskach z 18 stycznia 1957 roku nieuchwytny, ulotny sen jawi się jako swoisty doskonały wzorzec narracyjny:

Sen przedziwny – szczegółów nie pamiętam. Jedno wydaje się pewne: sen ma czystość i logikę sztuki i nic w nim nie dziwi, na jawie mamy ociężałą wyobraźnię. (s. 45)

Trzy miesiące później zaznaczy to w zapiskach jeszcze wyraźniej. Wspomina powtarzający się od kilku dni sen, w którym tworzy z przekonaniem, że powstające dzieło jest bardzo dobre. Ma przy tym świadomość śnienia, więc stara się wszystko zapamiętać, by na jawie przelać na papier. Jednak po przebudzeniu „wszystko rozplywa się jak... Oczywiście jak sen” (s. 123). Niekiedy fabuła marzeń sennych, konstrukcja snu przypomina tę znaną z ważnych lektur na jawie. Przykładem jest sen z 28 marca 1958 roku, przypominający w swej wymowie dzieła Kafki:

Dworzec (sen):

Codziennie w nocy przyprowadzają na dworzec tych, którzy mają umrzeć. Dookoła nisze z pluszowymi stołkami, na których ci, co mają umrzeć, kładą głowy, i klęcznikami. Niektórych odprowadzają rodziny, inni przychodzą sami. Rodzinom wolno przebywać z mającymi umrzeć do ostatniej chwili, a nawet z ich zwłokami. Samotni spędzają ostatnie chwile, czyszcząc sobie karki przed ścięciem. Przewodnik zapytany, czy nie umierają nigdy oprawcy, odpowiada: Nie. Ci są potrzebni.

Kafkowski sen! (s. 265)

Choć przywołany sen nie miał bezpośredniego związku z lekturami (Herling pisze: „Nie czytałem od wielu miesięcy Kafki”; s. 265), jest wyrazem podświadome zakorzenionych myśli o śmierci, której przejawy otaczają autora od lat – począwszy od licznych poległych na wojnie i w sowieckim obozie, aż po samobójcze śmierci bliskich osób, o których wspomnienie jest jeszcze stosunkowo świeże (żona Krystyna, Andrzej Ciołkosz – syn przyjaciół). Dworzec kolejowy w marzeniach sennych

oznacza, podobnie jak sen o śmierci, czas nadchodzących nieodwracalnych zmian, rozstań, nowego otwarcia. Dominuje w nim również uczucie niemocy, bezradności wobec śmierci, o której decyduje wyższa instancja. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że opisywane w dzienniku sny nie są kreacją literacką, lecz autentycznym przeżyciem opisującego, choć w późniejszej twórczości zarówno śmierć, jak i sen będą stanowiły ważne motywy w opowiadaniach Herlinga. W rozmowie z Boleckim zaznacza, że samobójstwo to jeden z jego obsesyjnych tematów (Herling-Grudziński, Bolecki 2009: 35). Pojawia się on zresztą już w zamykającej dziennik części narracyjnej, będącej relacją z Kalabrii, gdy mowa o romantycznych samobójstwach w Paestrum, literatura przenika życie. Nie tylko w ten sposób, że tematy z rzeczywistości stają się materią literacką, ale i dlatego, że stan psychiczny autora może blokować powstawanie dobrego dzieła:

Zaczyna się kryzys: nagle po tych paru dobrych miesiącach cofnięcie się do okresu, kiedy nie mogłem nic robić i nie chciało mi się nic robić. Czym to jest spowodowane? Stanem fizycznym czy wyjściem na wierzch jakichś spychanych i niezłatwionych spraw psychicznych? (s. 209)

Czy na podstawie *Dziennika* można określić ówczesne gusta literackie autora? Co go ciekawi, a może fascynuje w literaturze włoskiej? Punktem wyjścia w odpowiedzi na to pytanie jest określenie, co Herlinga interesowało w każdej literaturze, niezależnie od kraju pochodzenia. Takim tematem był człowiek, jego kondycja w świecie, sposoby odnajdywania się wobec dylematów doczesności. Taką tematykę sam podejmował w swoich utworach. Wspominając lekturę *Tristana i Izoldy*, pisze, że „należy opowiadać tylko to, co najważniejsze” (s. 231). W ocenach nie kierował się sławą czy popularnością autora, ale własnym zdaniem. Dzięki lekturze *Dziennika* dowiadujemy się, że znacznie wyżej od włoskiej ceni prozę angielską. Ta pierwsza „przelewa się przez palce”, podczas gdy druga jest znacznie wnikliwsza „w odczytywaniu charakterów i plastyce rozmów” (s. 95). Refleksje na temat literatury pojawiają się w tekście jako podsumowania sytuacji towarzyskich. Przywołana tu, sytuująca wyżej literaturę angielską nad włoską, znalazła się jako podsumowanie relacji ze spotkaniem ze szwagierką Sylwią, snującą opowieść o swych miłosnych perypetiach, przeplatając angielszczyznę włoskimi wtrąceniami. W innym miejscu dziennika znajdujemy ocenę dramatu Pirandella *Questa sera si recita a soggetto*, sformułowaną po wizycie w teatrze na spektaklu, potwierdzającą wcześniejszą opinię o włoskiej literaturze: w utworze Pirandella „truzizm rozdmuchany jest do rozmiarów wielkiej prawdy filozoficznej, nie będąc nią” (s. 119). Nie są to jedyne zapiski, podsumowujące lekturę włoskiego dramaturga. W notatce z 3 czerwca 1957 roku, po dłużącym się dniu twórczej niemocy wspomina kojąco lekturę nowel

Pirandella i Dąbrowskiej. Może „kojąca” w tym sensie, że u obojga autorów nie znalazł oczekiwanej głębi:

Mucha Pirandella dobra, *Czarny szal* – „młodopolski”. Trzeba zazdrościć pisarzom, którzy jak Dąbrowska potrafią tak swobodnie, nie bez pewnego wdzięku i ze swadą mówić, nie mając wiele do powiedzenia. (s. 211)

Owa konstatacja pokazuje istotną cechę Herlinga: nie kieruje się on w ocenie pochodzeniem autora, ale wartością literacką i filozoficzną dzieła. Nieco bardziej łaskawy był Herling wobec komedii Eduarda De Filippa *Natale in casa Cupiello* („Zabawne z wyjątkiem trzeciego aktu” (s. 209)). Powyższe komentarze do lektur są zresztą charakterystyczne dla sposobu zapisywania przez Herlinga większości wydażeń w dzienniku – są to zapisy zwarte, sprawozdawcze, raczej lakoniczne, czasem dosadne. Nie znaczy to, że nie ma wyjątków. Znacznie dłuższe i głębsze rozważania na temat Pirandella znajdziemy w zapiskach z 15 lutego 1957 roku w rozważaniach inspirowanych wizytą w teatrze na spektaklu *Così è se vi pare*. W zestawieniu z egzystencjalizmem Sartre’a wcześniejsza myśl włoskiego pisarza wydaje się trafną diagnozą kondycji człowieka:

Różnica jest ta, że o ile Sartre twierdził, że „nie skorupa stanowi o naczyniu, lecz jego wewnętrzna pustka”, to Pirandello był ostrożniejszy – dla niego jest coś w naczyniu, lecz to coś jest nieznanne ani naczyniu, ani patrzącym na nie. Nie ma prawdy i nie ma rzeczywistości, jest tyle prawd i rzeczywistości, ilu ludzi. Nawet człowiek nie wie nic o sobie i wystarczy, że staje przed lustrem, by zaczął mieć wątpliwości. Dwóch, a nawet odbicie jednego tworzy wątpliwość i względność. (s. 87)

Dziennik jest także świadectwem otwartości autora na nowe włoskie lektury i doświadczenia związane z percepcją sztuki. Wspomnieniom konkretnych spotkań ze znajomymi towarzyszą zapiski o inspirujących do dalszych poszukiwań artystycznych przeżyciach (słuchanie muzyki Domenico Cimarosy czy lektura Machiavellego; s. 97). Percepcja muzyki i książkowe lektury stają się lekarstwem w okresach literackiej bezpłodności. Inspiracją stają się również włoskie pejzaże, miejsca o ciekawej i tajemniczej historii. W ostatniej części dziennika, ujawniającej żywioł narracyjny, zwraca uwagę malowniczość opisów, wrażliwość na kolory. Zdolność do aktywności twórczej warunkowana jest niekiedy włoską aurą:

Po obiedzie, na spacerze, poczułem *sirocco* i wróciłem do domu jak dziurawa piłka – gdzie nacisnąć, to się wgniata i nie wraca do dawnej pozycji. Próbowałem pisać, nie szło mi to, a nawet zbrzydziło to wszystko, co dotąd napisałem. Stąd wniosek, że nie trzeba nigdy pisać na siłę. (s. 76–77)

Podobnie w notatce z 9 lutego, w której pisze: „*Sirocco*, nie robiłem nic [...]” (s. 79). Zależność tę celnie podsumowuje Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska:

Zdumiewające jest [...], że skrupulatne opisy psychofizycznych kryzysów czy niedyspozycji diarysty często łączą się z jego uwagami na temat specyficznej aury Południa. W codziennym doświadczeniu autora *Dziennika* tak charakterystyczne dla tego regionu *scirocco* – suchy i gorący wiatr, w którym niemalże czuć duszący oddech czy spopielaający wszystko pocałunek afrykańskich pustyń, urasta do rangi oryginalnej metafory jako fizykalnie konkretny ekwiwalent egzystencjalnego niepokoju pisarza, a zwłaszcza boleśnie odczuwanej przezeń twórczej niemocy (2018: 21).

„Śniła mi się Krystyna” – diarystyczne zapisy tęsknoty

mimo tych paru metrów odległości
staliśmy w dwóch straszliwie dalekich światach
(Herling-Grudziński 2018: 267)

Bardzo istotną część zapisków diarystycznych stanowią opisy snów, związanych ze zmarłą samobójczą śmiercią pierwszą żoną pisarza. To bolesne doświadczenie wywarło ogromny wpływ na jego dalsze życie. W dzienniku zdarzają się aluzje do myśli samobójczych. Choć małżeństwo nie trwało długo, odegrało istotną rolę w życiu Herlinga jako mężczyzny, ale i twórcy, który w innym miejscu wspomina:

Moja pierwsza żona Krystyna była malarką, bardzo się kochaliśmy; ja oglądałem to, co ona namalowała, a ona czytała to, co ja napisałem – a to w życiu pisarza jest niesłychanie ważne. Krystyna była moją pierwszą czytelniczką, tak jak ja byłem pierwszym widzem, który oglądał jej obrazy (Herling-Grudziński 2000: 75).

Uczucie do zmarłej żony nie wygasa jeszcze przez wiele lat po jej śmierci. Szczególną rolę we wspomnieniach o niej odgrywa Rzym, gdzie małżonkowie mieszkali po ślubie. Herling wspomina: „Rzym stał się wtedy moją wielką miłością. Stuszenie ktoś kiedyś napisał, że miejsca są dla nas wyrazem naszych uczuć. Dla mnie Rzym jest miastem, w którym byłem szczęśliwy z Krystyną i tego nigdy nie zapomnę” (Herling-Grudziński 2000: 52). Stąd w dzienniku relacje z tego miasta nacechowane są pozytywnie („Rzym podnieca mnie w niesamowity sposób”; s. 139). Kobiety spotkane w Rzymie, towarzyszki jego znajomych, czasem przypominają mu

Krystynę. O małej Francuzce, towarzysze Giordano pisze: „Podobieństwo między nią a Krystyną jest coraz bardziej uderzające” (s. 139). W innym miejscu, wspominając poranną kawę z Lią Wainstein i Vittorią Olivetti, skonstatuje: „Zdumiewające podobieństwo (w wielu szczegółach) tej drugiej do...” (s. 121). W jednym ze snów widzi Krystynę z twarzą własnej siostry Łucji („Śniła mi się Krystyna. Nie widziałem jej twarzy, ale wiem, że to była ona; raz miała twarz Luchny”; s. 227). Zatem zmarła żona miała twarz ukochanej siostry, z którą Herling był silnie związany i która odwiedzała go w Neapolu. Zapisywanie snów może mieć więc charakter terapeutyczny, wydobywa na powierzchnię świadomości ból i ukryte lęki. Snom o Krystynie towarzyszy niepokój, poczucie, że jest inaczej, niż by się chciało. Sen z 17 stycznia 1958 roku przynosi lęk przed rozstaniem:

Sen: szalenie jasna i blada Krystyna z długimi i rozpuszczonymi włosami, jakie nosiła w Warszawie, kiedy jej nie znałem. Mówiła o rozwodzie. Na pytanie dlaczego, odpowiedziała, że lepiej nie wymieniać powodów. Na moje błagania zawahała się, powiedziała, że się jeszcze namyśli. (s. 241)

Dziesięć dni później pojawia się opis kolejnego, pełnego niepokoju snu opisującego sytuację konfliktu z Krystyną. Typowe dla konwencji onirycznej jest w nim przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni i czasie wbrew prawom natury. Mieszkanie, w którym spotykają się kochankowie, jest jednocześnie ich wspólnym mieszkaniem londyńskim, jak i kieleckim mieszkaniem z dzieciństwa pisarza: „Wyszedszy z naszego pokoju w Londynie, znalazłem się w korytarzu prowadzącym do łazienki i kuchni mieszkania w Kielcach” (s. 253). W psychoanalitycznym odczytaniu marzeń sennych droga korytarzem może oznaczać stan zejścia do podświadomości, mierzenie się z wypartymi wewnętrznymi lękami i uczuciami. W tym wypadku to także symboliczny powrót do dzieciństwa, czasu pierwszych najsilniejszych doświadczeń, kształtujących odbiór świata w wieku dojrzałym. Herling bardzo boleśnie odczuł stratę żony i czas powstawania dziennika był okresem ciągle przeżywanej, choć – ze względu na nową sytuację rodzinną – ukrywanej żałoby, która w pewnym sensie mogła znaleźć ujście jedynie w snach. Co ciekawe, choć Krystyna pojawia się w marzeniach sennych jako osoba żywa, niemal w każdym przypadku spotkanie z nią wiąże się z groźbą jej utraty. We śnie z 3 marca 1958 roku o kompozycji szkatułkowej pojawia się problem trójkąta, senna rozmowa kochanków odsłania możliwość odejścia Krystyny z tym trzecim. Herling nie dokonuje w dzienniku szczegółowej analizy snów, raczej tylko je relacjonuje, czasem odtwarza własne uczucia, które zapamiętał z czasu śnienia. Bardzo charakterystyczny jest pod tym względem symboliczny sen z 2 kwietnia o przepaści, mimo przestrzennej bliskości, między nim a zmarłą żoną:

Sen: krzychałem do stojącej o parę metrów ode mnie Krystyny: nie odwróciła się, nie spojrzała nawet na mnie. I we śnie wiedziałem, że nie dlatego, że ona była głucha lub ja niemy, ale dlatego, że mimo tych paru metrów odległości staliśmy w dwóch straszliwie dalekich światach. Nigdy jeszcze we śnie nie miałem tak wyraźnego odczucia dwóch rzeczy: ogromnej bliskości i nieskończonego oddalenia życia i śmierci oraz męki niesłyszanego krzyku. (s. 267)

W tej relacji, podobnie jak we wcześniejszych opisach wizji sennych, silnie zaznacza się poczucie rozłąki: już wyczuwanego bądź mającego nadejść rozdzielenia (niezależnie od tego, czy rozstanie to wiązałoby się ze śmiercią kobiety, czy z jej odejściem z kimś innym). Podobnie wygląda sen z 20 kwietnia: spotkanie kochanków naznaczone jest zapowiedzią odejścia kobiety, przeciwko któremu silnie protestuje mężczyzna. Ze snu tego Herling zachowuje pamięć o silnie odczuwanych emocjach: o chęci zatrzymania odchodzącej, choć ona sama nosi znamiona upływającego czasu (starzeje się), co potęguje poczucie oddalenia (s. 160–161). W opisach snów Herlinga czasem pojawia się refleksja osobistej natury: początkowo skupiona na relacji między dwojgiem ludzi, przeradza się w refleksję ogólniejszą: pojawia się pytanie: czym jest śmierć i co jest po niej („Może śmierć jest wiecznym snem, w którym po prostu żyje się inaczej?”; s. 161).

Dziennik mógłby stanowić ważne źródło dla badacza, który chciałby wykonać kalendarium życia i twórczości Herlinga-Grudzińskiego. To jednak, co wydaje się w nim najciekawsze, to próba rekonstrukcji stanu ducha pisarza, którego tragiczne doświadczenia osobiste silnie naznaczyły jego twórczą pracę; pisarza psychicznie osamotnionego, pozbawionego kontaktu z krajem, poranionego tragiczną śmiercią pierwszej żony człowieka, który bezskutecznie, nie zawsze świadomie usiłuje znaleźć ratunek przed wewnętrzną rozpaczą w pracy twórczej. Świadectwem takiej terapii przez pisanie może być powstający równoległe z dziennikiem dyptyk *Skrzydła otwarte*. O opowiadaniu *Wieża* w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim Herling powie, iż nie ma takiej fikcji literackiej, która nie miałaby „głębokiego impulsu w doświadczeniu autora” (Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 154). Opowiadanie to zamyka cytat z utworu Borysa Pasternaka, który, odnosząc się do snu, dobrze oddaje grę między prawdą a fikcją w relacjach diarystycznych: „Niekiedy podczas snu to, co w nim oglądamy i przeżywamy, uderza nas jako coś nieistniejącego i równocześnie bardziej niż realnego”.

Bibliografia

- Adamczyk Kazimierz (1994): *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń. Gombrowicz. Herling-Grudziński*. Kraków.
- Bauchrowicz-Kłodzińska Magdalena (2018): *Rozczarowany i znużony*. „Nowe Książki”, nr 3.
- Bieńkowska Ewa (2002): *Pisarz i los: o twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Warszawa.
- Bogdał Grzegorz (2018): *Monolog niewypowiedziany*. „Tygodnik Powszechny”, nr 26.
- Bolecki Włodzimierz (2005): *Pamięć i sen*. W: Idem: *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków.
- Bolecki Włodzimierz (2018): „Co ze mną będzie”. *Dziennik sekretny Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: G. Herling-Grudziński: *Dziennik 1957–1958*. Oprac. W. Bolecki, M. Herling. Kraków.
- Cielecki Marcin (2020): *Nocne kroki ojca*. Online: <https://instytutksiązki.pl/aktualnosci,2,ksiazka-tygodnia-dziennik-1957-1958-gustawa-herlinga-grudzinskiego,1232.html> [dostęp: 24.09.2020].
- Freud Zygmunt (2007): *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa.
- Herling Marta (2018): *Dziennik pisany dla samego siebie*. W: G. Herling-Grudziński: *Dziennik 1957–1958*. Oprac. W. Bolecki, M. Herling. Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2000): *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*. Oprac. W. Bolecki. Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2018): *Dziennik 1957–1958*. Oprac. W. Bolecki, M. Herling. Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (1997): *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (2009): *Rozmowy w Neapolu*. Warszawa.
- Jacobi Jolande (1996): *Psychologia C.G. Junga*. Przedm. C.G. Jung. Przeł. S. Łypacewicz. Warszawa.
- Kiezuń Piotr (2018): *Zamknięty w sobie, zamknięty w pisarstwie. Recenzja „Dziennika 1957–1958” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. „Kultura Liberalna”, nr 25.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1973): *Sny i poetyka*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (8).
- Owczarski Wojciech (2014): *Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć*. Gdańsk.
- Sawicka Elżbieta (1997): *Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*. Warszawa.
- Zych Konrad (2018): G. Herling-Grudziński: „Dziennik 1957–1958”. [Rec.]. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 3.

Abstract

„Ho fatto un sogno bizzarro oggi...”.


Arte e amore nelle note oniriche del *Dziennik 1957–1958*

di Gustaw Herling-Grudziński

Lo scopo di questo articolo è discutere dei temi onirici presenti nel diario *Dziennik 1957–1958* di Gustaw Herling-Grudziński. Le descrizioni dei sogni rivelano quella parte della biografia spirituale dello scrittore che viene alla luce dal subconscio. Il sonno gioca un ruolo importante nel mostrare le emozioni e gli stati mentali più profondi del soggetto parlante. I racconti dei sogni svelano più di quanto riveli l'autore parlando di se stesso in modo diretto. I sogni aiutano a interpretare le emozioni nascoste del soggetto, il suo stato d'animo, rivelano contenuti psicologici repressi a seguito di dolorose esperienze personali riguardanti gli argomenti più importanti per lo scrittore, come la creatività artistica (l'ispirazione e il processo di creazione di un'opera) e l'amore per la prima moglie, Krystyna.

Parole chiave: Gustaw Herling-Grudziński, diario, sogno in letteratura

Mariusz Jochemczyk

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: mariusz.jochemczyk@us.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-0671-6355>

„Bękarty wojny” Włoskie reminiscencje w pisarstwie Artura Międzyrzeckiego

Abstract

“Inglourious Basterds” Italian reminiscences of Artur Międzyrzecki’s writing

The article presents the process of individual, personal “memory work”. It concerns the traces of collective and individual military experience (something like post-traumatic stress disorder) in literary notation. It is interesting how the military trauma of the Italian campaign is revealed in the narrative, how it “tells” in the changing phases of the performance. The nature of this process is very difficult to describe (“fix” the experience and “blur” it, “constructing individual fate” and “denying reality”, “mythologizing facts” and “displacing the real”): it varies, opalesces in subsequent creative transformations.

Key words: Artur Międzyrzecki, war, Italian campaign, reminiscence, trauma

Słowa kluczowe: Artur Międzyrzecki, wojna, kampania włoska, trauma

[...] nigdy nie należałem do kombatanckich związków
(Międzyrzecki 1996: 27)

[...] więc odszedłeś Arturze straszna była zima
ani śladu po bitwie ani śladu po makach
(Herbert 2007: 363)

Im bardziej chciałby przekonać nas uczestnik wydarzeń minionych, że ślady tego, „co było”, zamazał upływający czas, a ziarnista „faktura rzeczywistego” nie osadziła się zbyt wyraźnie na płytkach pamięci – tym bardziej nieufni musimy pozostać. Choćby solennie zapewniała o tym wierszowa strofa:

Kto dowodził korpuśną
Artylerią we Włoszech?
Nie pamiętam
[...]
Statek desantowy
Płynący z Port Saidu do Włoch?
Nie pamiętam

Dyrektor szkoły?
Dowódca dywizjonu?
Wykładowcy w Instytucie?
Nie pamiętam

(Międzyrzecki 1997: 53)

Dedykowany Jarosławowi Iwaszkiewiczowi (retorycznie zaaranżowany i zgrabnie poetycko wykonany) „cud niepamięci” dotyka jednakowoż kogoś, kto zwykł rozważać sprawy minione z pietyzmem i kłopotów z rekonstrukcją zdarzeń przeszłych nie wykazywał nigdy. Zwłaszcza tych, dotyczących rudymentów przeżycia pokoleniowego – mierzonego marszrutą włoskiego szlaku bojowego 2. Korpusu Polskiego generała Władysława Andersa. Począwszy od lądowania ekspedycji sprzymierzonych sił w Taranto i Bari (grudzień 1943–styczeń 1944), przez okres aklimatyzacji jednostki, do której Międzyrzecki należał, stacjonując w apulijskim obozie przejściowym w San Basilio – 2. Grupa Artylerii (por. Szczurowski 2001: 328–330) – przez szereg działań frontowych: rozpoczętych w dolinie rzeki Sangro (marzec 1944), a zakończonych wyzwoleniem Bolonii (21 kwietnia 1945) – po kwitujący wojenną praktykę „finisz teorii” w malowniczej Materze, gdzie doskonalił umiejętności w Szkole Podchorążych Rezerwy Artylerii.

Autor *Wojny nerwów* doskonale zdawał sobie sprawę, iż „kalambury wspomnień” (Międzyrzecki 1997: 138) nazbyt łatwo ulegają zatarciu, a przynoszące dramatyczne zdarzenia przeszłości fale indywidualnej „pamięci zawsze gotowe za-

wrócić” (Międzyrzecki 1997: 139). Świadom nieuchronności procesu mnemotycznej erozji poeta tym chętniej cyzelował podręczną partyturę lirycznych dokonań. Co ciekawe, proces ów zauważalny będzie nie tylko w zakresie powracającego prawem wierszowej fugi, niepowstrzymanego siłą melodycznego rezonansu poszczególnych słów, jakże często zestrojonych zgodnie z energią włoskiej leksyki. Nie ma wątpliwości: u Międzyrzeckiego nawet obciążone negatywną (frontową!) konotacją „włoskie nazwy śpiewają jak skowronki” (Międzyrzecki 2006: 45). Siła toponimu pozostaje tu bowiem na usługach belumicznie zorientowanej pracy pamięci. Wizyta „wojennego kolegi” wywołuje w „koronach nagich kasztanów” dawno niewidziane „niebo Apulii” i „szpital w Ankonie” (Międzyrzecki 1997: 79). Troska o zmarnowany geniusz nieznanego żołnierza-artysty każe pytać z rezygnacją: „kto właściwie zginął w Apeninach” (Międzyrzecki 1997: 91)? Oczekiwanie na ostatnią bitwę kampanii emiliańskiej „odtworza się” po czterdziestu latach w stanach wzmożonej senności – powraca siłą bezwładu: kiedy rozum w geście obronnym na powrót „osłania się [...] przyćmiewającym oparem” (Międzyrzecki 2006: 102) oneirosu:

Nigdy nie przypuszczałem że jeszcze raz
Spadnie ma mnie ta oćma
Myślałem że to niepowtarzalne ale nie
Znowu spać mi się chce
Jak wówczas kiedy staliśmy pod Bolonią
I przypominam sobie nawet ówczesne zdarzenia i szczegóły
O których zdążyłem zapomnieć

(Międzyrzecki 2006: 102)

A przecież to tylko pierwsze z brzegu przykłady. Mamy i kolejne. Świadomość pokoleniowej klęski spina cierpka refleksja wiersza *Szaleni moi przyjaciele* – ujęta w dialektyczny dystych, jednający w obrębie ledwie dwóch wersów doświadczenie permanentnej wyniszczającej rówieśników śmierci i obojętnie przyczajonego w pobliżu wyniosłego piękna:

Nie łagodziła ich Rawenna
Jak szli tak idą w gorzkie światy
(Międzyrzecki 1980: 147)

Kiedy indziej cierpliwy „ogrodnik wojennych sezonów” (Międzyrzecki 1992: 94) starannie plewi swój wirydarz wspomnień: „wygnaniec z niespójnym życiorysem” (Międzyrzecki 1992: 95), „na gorąco” zapisuje strofy rejestrujące kolejne etapy żmudnej „drogi bitewnej” wiodącej „przez Monte Croce / Przez zwarty żelbeton schronów na San Angelo” (Międzyrzecki 1997: 59). Po latach – w zaciszu domowym – migają sepiowe zdjęcia („tu jeszcze we Włoszech, tu już po demobilizacji”;

Międzyrzecki 1992: 41) jako nieodłączne wizualizacje „wojennych wspominek” (Międzyrzecki 1992: 41). To ważne relikwie – „fotografie pełne umarłych w portfelu szczęściarza” (Międzyrzecki 1997: 145). Wojenny skryba doskonale wie jednak, iż potoczysta kombatancka retoryka to ślepa uliczka snutej na własny rachunek opowieści. „Szumiący las emblematów” i „koniki alegorii” (Międzyrzecki 1997: 145) organizują bowiem (niepostrzeżenie) nad wyraz niebezpieczny ekosystem narracyjny. Ajoda czasów pogardy rozumie, iż „nie do odtworzenia / Są papirusy stamtąd To tajemne pismo”, które „niknie w świetle [...]” (Międzyrzecki 1979b: 119). Kartografii zniszczenia nie da się – jakkolwiek dwuznacznie to zabrzmie – precyzyjnie wykreślić... Choć pocziwie „oko sierżanta” zawsze „mruga do wspominków” (Międzyrzecki 1979b: 46), to jednak „skaliste brzegi Apulii i pagórki Toskanii” (Międzyrzecki 2006: 9) zbyt gorzko zapisują klinowym pismem grobów strony italskiej księgi umarłych – blokują łatwą, potoczystą i „gładką” opowieść weterana. „W chmurze motyli czarnych z [...] Taorminy” (Międzyrzecki 2006: 20) przechadza się w tej twórczości najdoskonalsza „strażniczka niknącego głosu” – emblematycznie udrapowana Śmierć. I kontroluje ściśle wszelkie możliwe rejestry słowa oraz wymusza przyciszony tembr poetyckiej frazy.

Zrekonstruowana pokrótce, daleka od patosu i bombastycznej przesady, dyskretna i delikatna orkiestracja włoskiej „onomastycznej partytury” – pozostaje oczywiście w ścisłym związku ze starannie (i przez lata, choć nieostentacyjnie!) tkaną strukturą jednego z najważniejszych tematów tej poezji czy szerzej: pisarskiej twórczości. Ważny tekst (otwierający reprezentatywny repertuar *Poezji wybranych* z 1979 roku) przynosi w tym względzie jasną deklarację autorską, już w pierwszym akapicie:

Pierwszy tom moich wierszy ukazał się przed trzydziestu pięciu laty. Byłem wtedy artylerzystą 2-go Korpusu i uczestniczyłem w kampanii włoskiej. Nie ma w tym zbiorze [tj. w edycji z 1979 roku – M.J.] ówczesnych utworów. W *Wierszach wybranych* z 1957 roku ogłosiłem niektóre z nich, *Inferno Track*, *Płomienie*, *Klasztor Monte Cassino*. Pogłosy tamtych lat zachowały się jednak w wierszach późniejszych, osadzone w refleksji i składni, w których się dziś rozpoznaję. Wymieniłbym na przykład *Pas Chorążego*, *Kartografię* i *Szalonych moich przyjaciół* z lat pięćdziesiątych, *Wizytę*, *Fragment teatralnego rękopisu* i *Kontrahenta* z lat sześćdziesiątych. *Kompanię* i *Rozłtki* z lat siedemdziesiątych (Międzyrzecki 1979a: 5).

A także później – gdy spojrzymy na wiersze Międzyrzeckiego z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – „stary poeta” równie chętnie „przeogląda notatki sprzed lat” (Międzyrzecki 1997: 13) i kataloguje poetycko: czas, przestrzeń i zdarzenia – kiedy „śmierć krzyczała po niemiecku” (Międzyrzecki 1997: 13). Dość wymienić

takie utwory jak: *Po półwieczu*, *Jaka ciemna noc*, *Ten z jej snu czy I nie ma ciebie dawnego*.

Dopełnieniem zakreślonej powyżej „linii tematycznej” pozostają w twórczości literackiej Międzyrzeckiego równie dyskretne i sporadycznie wykonywane „gesty okolicznościowe”, wpisujące się nieodmiennie w treść deklaracji zawartej w jednym z mott niniejszego szkicu: dystansu wobec kombatanckich stereotypów i przewidywalnych praktyk postępowania zmęczonych weteranów, a także rezerwy wobec antagonizmów związkowych koterii. Gdy przygotowuje wstęp do wyboru poezji frontowej, skupia się na detalach warsztatu, przekierowuje uwagę czytelnika na Conradowską etykę powinności:

Poezja żołnierska tamtych lat nie znosiła retoryki i malowniczych gawęd wojennych. Była w swojej esencji prywatna i najczęściej traktowała wojnę jako ciężką pracę, którą trzeba wykonać. Taki jest *Świt* Czuchnowskiego, takie są pierwsze strofy *Nocy jeńca* Aleksandra Janty-Pończyńskiego, *Chwała zwycięzcom* Jana Roztworowskiego, zasmucający humor *Franka* Ryszarda Kiersnowskiego, głos poległych z *Nokturnu* Bolesława Kобрzyńskiego (Międzyrzecki 1993: 14).

Rzadko krytyczny – chwali raczej cnoty prywatnej autentyczności i moce poetyckiego idiolektu:

[...] trudno tu o jakiegokolwiek uogólnienia. Są to w końcu światy oddzielne i różne jak sny. *Żołnierz, który klęczy* Lecha Piwowara to jeden z najbardziej wstrząsających wierszy tej antologii i – jak każdy podobnie napięty utwór poetycki – nie do wpisania w jakąkolwiek rubrykę wąskotematycznych ujęć. Podobnie *Własne godziny* Bronisława Przyłuskiego czy *Żal niedoskonały* Tadeusza Sułkowskiego (Międzyrzecki 1993: 14).

Wreszcie – gdy przechodzi do puenty – chętnie oddaje głos wojennym bohaterom i dowódcom, stroniącym od łzawych klisz i wzniosłych liczmanów:

Wszystko zdaje się tu rozstrzygać między przesłaniem Tadeusza Sowickiego do wojennego poety („pochwal kawał żelaza w mych żołnierskich rękach [...] z tor-nistrów romantyczne każ wygnąć pamiątki [...] pacyfistyczną w oczy poświęć mi balladą”) a Krzyżem Walecznych i włoskimi ranami tego podchorążego i porucznika 3 Dywizji Strzelców Karpackich. Głęboka więź łącząca wspólnotę sprawia, że z przesłaniem wiersza Sowickiego spokrewnia się westchnienie generała Sulika, dowódcy 5 Dywizji Kresowej, podobnie źle usposobionego do lirycznych gawęd o wojnie: „W tych opowiastkach nawet trupy są perfumowane, bohaterskie i nie śmierdzą”. Autentyczna poezja żołnierska formowała się na przeciwstawnym biegunie. W aliansie z prawdą, o którym napisał kiedyś generał Klemens Rudnicki: „Pod Cassino odwróciły się role. Żebyś nie wiem

co, Poeto, napisał, i tak nie oddasz tego, co było. Tam działa się niespotykana w dziejach czynu wojennego rzecz: poezja stała się prawdą, a prawda poezją” (Międzyrzecki 1993: 15).

Innym razem, gdy skrępowany poetyką wywiadu, poddany presji natrętnej interrogacji, musi odpowiedzieć na osobiste pytania o „doświadczenie Monte Cassino” (Międzyrzecki 1996: 27)¹ – „ucieknie” w uniwersalistyczne uogólnienie:

Myślę o tym. Wojna zmieniła wszystko i wszystkich [...]. Podczas kampanii włoskiej nauczyłem się wielu rzeczy, nie tylko sztuki artyleryjskiej. Mój podziw dla odruchu, który można by nazwać praktycznym bohaterstwem bez ostentacji, łączy się chyba z tamtym okresem. Bitwa objawiła mi się wówczas jako figura losu. I jako ciężka praca, którą trzeba było wykonać. Ale kombatantwo jako program życia, z całą jego obrzędowością, nie odpowiada mi. Owszem, są to doświadczenia, które trwale i głęboko zapadają w pamięć. Ważne. Istotne. Wpływające na postawę, stosunek do świata, przyjętą miarę rzeczy. Takie pojęcia jak pomocna obecność przestawały być retoryką (Międzyrzecki 1996: 27).

Dopytywany o ludzki wymiar wojny chętnie podejmuje wątek „braterstwa losu” i silnych więzów łączących uczestników zdarzeń – mimo upływających lat, słabnących kontaktów, osobniczych wyborów:

Jest coś takiego. Przyptył ciepłych uczuć na ich [tj. ludzi, z którymi dzieliło się doświadczenie wojenne – M.J.] widok. Zaciekawienie ich losem [...]. Rzecz zresztą nie w konkretnych nazwiskach tych osób, które istotnie lubię, ale – to prawda – w pewnym szczególnym tonie naszej starej znajomości (Międzyrzecki 1996: 28–29).

Kiedy zaś zmuszony będzie publicznie dawać świadectwo zwycięskiej hekatombie, wygłaszając okolicznościowe mowy w dniu dwudziestej piątej (1969) i czterdziestej rocznicy (1984) krwawej bitwy o słynne „wzgórze 593” – przeprowadzi znakomite „studium dziejowego przypadku”. Uniknie dosłowności, ominie zgubne rafy anegdoty, uszanuje to, co intymne i jednostkowe... Przywołajmy choć kilka fragmentów tego porywającego memoriału uczestnika i świadka:

Wielka bitwa jest pod względem swoich realiów wewnętrznych niemal nie do oddania. Jest intymna jak śmierć. Słowo operacja trafnie to wyraża. Z tym że dla wielu jest to operacja nie uwieczniona dalszym ciągiem. Pod Cassino było

1 Pytanie zasadnicze – zadane przez Tadeusza Kraśkę – brzmiało: „Czy to, co przeżył pan podczas wojny, a zwłaszcza pod Monte Cassino, jest trwałym znakiem pamięci, czy raczej – po latach – faktografią losu?”. Por. Międzyrzecki 1996: 27.

to zresztą wiadome z góry: wystarczyło zbliżyć się do tego amfiteatru wojny, do tej wyjącej dżungli powietrza, wystarczyło postawić pierwszy krok w tym rozszarpującym ciała i kości krajobrazie skał, jarów i dolin, wystarczyło bodaj spojrzeć na te strome zbocza pełne zapadni, głazów i śmiercionośnych bun-krów, by nie mieć co do tego żadnych wątpliwości (Międzyrzecki 1999: 249).

Apopatyczność bitewnego doświadczenia zestawia Międzyrzecki niezwykle celnie z przeżywanym przez uczestników zdarzenia procesem oczyszczenia czy też krańcowego ogołocenia (*kénōsis*) – swoistej indywidualnej transmutacji ducha i zmysłów. Połączenie w metaforycznym szeregu kategorii *bios* i *zoe* pozwala widzieć proces militarny jako naprzemienny puls doznań, w którym medyczna „operacja” kaleczenia i anihilacji ciała uzupełnia *pathos* zbiorowych scen oraz wypełnia dramatyczne, duchowe odczucie *katharsis*, przeżywanego w skalistej scenografii mrocznego „amfiteatru wojny”. „Ludzkie” płynnie miesza się tu z „nie-ludzkim” (por. „wyjąca dżungla powietrza”), czyniąc niewinne z założenia miejsce – okrutną areną zniszczenia (por. „rozszarpujący ciała i kości krajobraz skał”). Żołnierze szturmujący kasyńskie wzgórze przekroczyć musieli więc granice percepcyjne własnych organizmów i stanąć u wrót (osobistych) piekieł:

Na dwukilometrowym odcinku infernalnej bitwy, w kluczowym punkcie obronnym, który zamykał przed aliantami drogę do Rzymu, trzeba było cierpliwie piąć się ku własnej agonii, bez żadnych efektów, bez zadośćuczynień, bez złudzeń, taszcząc amunicję na własnych plecach, przygotowawszy uprzednio ognie artylerii, zgromadziwszy wodę i zaopatrzenie, w ogniu i dymie, w osypujących się groźnie odłamkach i kamieniach, w fetorze rozkładających się ciał poległych, z kończącym się oddechem i zaciśniętą krtanią, z rękami zdartymi do krwi, z porażonym słuchem i zaćmionym wzrokiem. Niejednokrotnie bez dowódcy, który zginął – bez łączności, która się przerwała – i bez cienia nadziei. „Lasciate ogni speranza voi ch`entrate”. To było właśnie to. Dante” (Międzyrzecki 1999: 250).

Im bardziej jednak (i wyraźniej) rysuje się w okolicznościowej mowie² Międzyrzeckiego „efekt patetyczny”, im silniej dotyka pokusa literackiego „opracowania tematu” – tym mocniej uwidacznia się dbałość autora o redukcję emotywną nadwyżki. Międzyrzecki jest świadom, iż stoi wobec zdarzenia niewyraźnego. Reguluje więc starannie stylistyczny strumień słowa – puls jego wspomnienia często wypełnia leksyka tonizująca emocje, otwarta na ton refleksyjny i ściszony, szyfr „apelujący do domyślności” (Międzyrzecki 1999: 252). Relacja uczestnika-żołnierza nie może

2 Pierwotnie tekst prezentowany 24 maja 1984 roku (w formie przemówienia), w warszawskim Klubie Inteligencji Katolickiej. Pierwodruk wkrótce potem – na łamach „Więzi” (1984, nr 9).

być bowiem nigdy – to kapitalna intuicja – „zbyt samosierska” (Międzyrzecki 1999: 251). Wszak:

w [...] niepokoju o kształt sprawozdania, o jego ton i miarę, widzieć trzeba przede wszystkim upomnienie się o prawdę losu, który jest komuś pisany albo nie. Bo przecież nie ma mocnych w polu, gdzie tyle razy ginęli najlepsi. Bo przecież o bitwach – o wojnach w ogóle – piszą i mówią tylko ci, którzy doznali w nich owego happy endu, jakim jest sam już fakt, że żyją i mogą opowiedzieć, gdzie byli i w jakich okolicznościach. Ale najczęściej trudno i nie chce się o tym mówić, wielokrotnie miałem też możliwość zauważyć, że dawni koledzy znacznie częściej wspominają po latach jakąś winiarnię w Neapolu czy Campobasso niż godziny na stokach Widma albo na przedpolach Linii Gotów. Gawędy na ten temat są zazwyczaj dyskretne, niedopowiedziane, apelujące do domyślności. Rozumiem to. Myślę nawet, że pewnych rzeczy rozgrywających się w głębi ciemności, w nas i naokoło nas, nie sposób wypowiedzieć składniami jawy (Międzyrzecki 1999: 251–252).

Podobne w zamyśle – a więc: „dyskretne, niedopowiedziane, apelujące do domyślności” – pozostają prozatorskie próby Międzyrzeckiego zgromadzone w wojennych, sporządzanych pod koniec lat pięćdziesiątych, wspomnieniach i zapiskach³. To pisarski efekt „włoskiej podróży”, włóczęgi po dawnych miejscach... Tutaj spojrzenie „w głąb ciemności” zyskuje dodatkowy walor oglądu „porównawczego”. Perspektywa kilkunastu lat, jakie upłynęły od desantu w Taranto, pozwala oglądać dawne (wojenne) miejsca, miasta, budynki, krajobrazy – palimpsestowo. To, co niedysiejsze, minione, wytrawione przez upływający czas, naznaczone młodzieńczym doświadczeniem śmierci, ale też frontowej przyjaźni – nieraz impresyjnie „prześwituje”, „wyziera”, wydobywa się spod konturu obrazu współczesnego, czasem natrętnie wypełnia wnętrze szkicu kreślonego aktualnie. Owo „dziś” – w przypadku wskazanych utworów znaczy dokładnie: „chodzenie własnymi trasami sprzed lat piętnastu” (Międzyrzecki 1965c: 266). Jednak oko obserwatora nie skupia się na odtwarzaniu minionego, nie jest Międzyrzecki w najmniejszym stopniu „strażnikiem wojennych pamiątek”, nie kolekcjonuje „tych kilku” widoków miłych oku weterana. Widzi raczej syntetycznie: ogarnia kształt współczesnych Włoch, dostrzega ludzi, którzy próbują zasklepić osobiste rany i przytłumić świeże doświadczenie wojny – po prostu ułożyć sobie życie na nowo. Ciekawi go właściwie wszystko! Z równą dozą zainteresowania ogląda egzotyczne eksponaty muzeum oceanograficznego (do którego wraca po kilkunastu latach z dużą ciekawością – Międzyrzecki 1965c: 267) i pełne intensywnej kolorystyki obrazy Vittore Carpaccia, które „zastępują” widziane

3 Mam na myśli następujące tytuły: *Opowieści mieszkańca namiotów* (1957), *Bocca di Leone* (1957), *Ostatnia galeria* (1958) oraz *Powrót do Sorrento* (1958).

podczas urlopów dawnej włoskiej kampanii dzieła Tycjana, Veronese`a i Tintoretta (Międzyrzecki 1965c: 267). Wojenny Neapol podziwiany ze szczytu Vomero „był głodny i biedny” (Międzyrzecki 1965c: 269), należał do świata, w którym „puszka konserwowanej wołowiny stanowiła najcenniejszy z podarunków” (Międzyrzecki 1965c: 269). Ten widziany po czasie – w majowym słońcu, „odziany” był już „w stabilność” i sytość późnych lat pięćdziesiątych. Zyskiwał nawet królewski efekt i wymiar dzięki zastosowanej stylistycznej sztukaterii (por. złoto, biel, świecące przedmioty, zamki, korony itd.):

Pamiętałem je [„miasto w dole”, Neapol widziany z góry – M.J.] o innej porze roku, pod pochmurnym zimowym niebem, teraz pogodnie świeciło bielą murów i błyskiem wielu świecących przedmiotów, zatoka była złota od słońca, wzdłuż linii wybrzeża, od Castel Nuovo do Castel dell`Ovo, płynęły białe statki i łodzie; jak niegdyś stały na nadmorskiej via Nazario Sauro szeregi pinii o kopolastych, ciemnozielonych koronach (Międzyrzecki 1965c: 269–270).

Międzyrzecki z ciekawością obserwuje dobrze znaną niegdyś metropolię, postrzega ją jako miejsce nowe, nieoczekiwane, cudownie zregenerowane:

W życiu mieszkańców zmieniło się wiele, zapewne na lepsze, wystarczyło przejść ulicą i pojechać tramwajem, żeby się o tym przekonać. Okres włoskiej prosperity z lat pięćdziesiątych dotarł i tutaj, na uboższe od miast północnych południe, przynajmniej w rejony, gdzie są fabryki i jakiś przemysł, a także w okolice uczęszczane przez turystów. Neapol wyzamożniał, choć dawny, opuszczony wygląd zachowały mieszkania w dzielnicach najbardziej ubogiej ludności [...] (Międzyrzecki 1965c: 270).

Interesują go zresztą nie tylko wielkie społeczne procesy, muzealne ciekawostki i atrakcje miejsc czy architektoniczne formy. Przyszły autor *Śmierci Robinsona* podpatruje też ludzi – dyskretnie, szanując ich codzienne rytuały, nie naruszając bezpiecznego dystansu. Z bogatego zestawu obserwacji wybieram „domorośłego przewodnika-amatora” (Międzyrzecki 1965c: 274) z kampanijną gracją uwodzącego roztargnionych turystów. Wyłowiony przez autora z tłumu „stary znajomy” – z niezmiennym wdziękiem odgrywał (mimo upływu lat) swój uliczny teatr w bezpośrednim sąsiedztwie neapolitańskiego Castel Nuovo. I choć zmieniła się nieco lokalna scenografia, zniknęli dawni statyści odziani w faszystowskie mundury – on trwał przykuty do miejsca, w stałym repertuarze gestów:

I tylko ten przewodnik, tylko on pozostał tutaj nieodmieniony, poznawałem go z niejaką uciechą, przypominałem sobie wszystkie jego sprawy, które niegdyś poszkodowani dawno mu już zresztą zdążyli wybaczyć. Stał, jak za tamtych lat,

w wypłowiłym szarym ubraniu z ostro zakończonymi klapami u marynarki, w zniszczonych czarnych półbucikach; w lewej ręce unosił kapelusz, w którym czuł się dobrze od co najmniej ćwierćwiecza, w brązowych od dymu palcach prawej dłoni trzymał papierosa, którego przed chwilą ofiarowali mu marynarze, kiedy poprosił ich o to głosem nieznoszącym sprzeciwu. Suchy był i zwinny jak dawniej, nie zmieniły się również jego zmrużone oczy, spoglądał tym samym wzrokiem jastrzębia wypatrującego kurczę, i jak dawniej, znał niewątpliwie wartość swoich spojrzeń (Międzyrzejcki 1965c: 275–276).

Kiedy indziej ciekawość włoskiego turysty odbiega od „rzeczy i ludzi” ku zjawiskom mniej oczywistym, jak choćby wtedy, gdy Międzyrzejcki dokonuje dyskretnych obserwacji z zakresu miejskich *sound studies*. Dzieje się to już jednak pod inną szerokością geograficzną – w Wenecji. Uwagę autora skupia kakofonia wypełniająca kamienne przestrzenie weneckiego placu, gdzie kontaminują niezborne dźwięki promenadowej orkiestracji:

Tamtego wieczoru koncertowały na placu trzy orkiestry, najtłoczniej było w kawiarni *Lavena*, nieopodal zegara, gdzie klaskano po każdym kolejnym utworze, zespół z *Laveny* grał żywo i bardzo głośno kankany i fragmenty operetek; gdy zbliżyliśmy się, muzycanci zakończyli właśnie *Walencję* i rozpoczynali utwór, który w szkole podchorążych śpiewaliśmy niegdyś z refrenem: *i znów zakwitły kwiaty, i znów ślą aromaty, i znów Warszawa bawi się...*; stoliki zajmowały dużą część placu, tuż obok przystanął gęsty szpaler słuchających, byli to na ogół młodzi wyelegantowani mężczyźni i żadna z kobiet w kawiarni nie uchodziła ich uwagi, spacerujący przed nami młodzieńcy w jasnych marynarkach gwizdali niegłośno do wtóru orkiestrze. Szli tą samą stroną placu w kierunku *Fabbrica Nouva*, mały zespół z *pasticeria Quadri* nie wabił ich ku sobie, grane tam na skrzypcach węgierskie melodie ginęły w oszałamiających kankanach dudniących z najbliższego sąsiedztwa, podobny los spotykał kwartet z kawiarni *Florian* po drugiej stronie piazza San Marco, jego wiedeńskie walce towarzyszyły niezajętym stolikom i cierpliwie oczekującym kelnerom (Międzyrzejcki 1965a: 392).

W dalszej części cytowanego powyżej eseju erudycja historyka sztuki analizującego wspaniałość nawodnego miasta i szerzej: Lido (gdzie „malarstwo Wenecjan układa się w jeden ciągły rytm tradycji i odnowienia”; Międzyrzejcki 1965a: 414) zde-rza się (na powrót) z cierpliwą „lekturą” zwykłych elementów codzienności: gwarnej ulicy, walutowego kantoru, hałaśliwego baru, modnego sklepu, reklamowego haśła czy codziennej gazety (odwracającej radosny porządek miejskiej *processione* – w serii prasowych sensacyjno-ponurych enuncjacji):

Jeźdźnia riva dei Schiavoni ociekała deszczem, na placu Świętego Marka przechadzano się i pito kawę pod arkadami, był to wielki wieczór okolicznych sklepów, przystawano przed żyrandolami z Murano i kantorami wymiany, w barach na Merceria tłoczno było i hałaśliwie, dwa sklepy z obuwiem pozostały otwarte, reklamowano w nich czarne pantofle damskie na miękkiej podeszwie, kosztowały niezbyt drogo i nazywały się *rock and roll*, sprzedawcy gazet głośnie oznajmiali o wydarzeniach dnia, wołania ich roznosiły się obok wieży zegarowej, w miejscu, które trwało niezmienione od czasu, kiedy Gentile Bellini namalował je w tle swojej *Processione*; kupiłem dziennik, w Neapolu stwierdzono trzy wypadki dżumy i, sądząc z komunikatu, panować musiał niepokój wśród ludności; strajkowali robotnicy budowlani w Rzymie, w dolinie Padu i w Mantui, z kasyna gry na Lido uciekł Giogrio de Cenzo, *cambista*, zabrał ze sobą trzy miliony lirów (Międzyrzecki 1965a: 413–414).

Uważny obserwator – może dlatego, że przybywa z zewnątrz i dysponuje nadmiarem wolnego czasu – dostrzega detale umykające pochłoniętym codzienną krzątaniną miejscowym. Powojenny (szybki, kompulsywny) czas migracji i przepływu ludzi zaciera oczywiste dystynkcje, rozmywa tożsamości, usuwa świeże wojenne identyfikacje. Dawny frontowy bohater mija beztrząsco roześmianego ekskolaboranta, nieustraszony niegdyś partyzant-antyfaszysta mości się z rezygnacją w mieszczkańskim fotelu (to przykład Alberta – żołnierza brawurowej włoskiej brygady zwiadowczej, „sparaliżowanego” wygodami dostatniego życia, jakie gwarantuje praca wziętego architekta – por. Międzyrzecki 1965c: 283–284), więzień obozu jenieckiego nierozpoznany przez nikogo grzęźnie w codziennej rutynie powtarzalnych czynności. Międzyrzecki próbuje sprytnie „rozbrajać” takie spetryfikowane moduły myślowe i możliwe scenariusze powielanych zachowań, wydobywając nieoczywiste konsekwencje poznawcze z oczywistych – pozornie – „życiowych objawów”.

Kapitałny przykład stanowi tu wstępna scena *Ostatniej galerii*. Rzecz dzieje się w westybulu rzymskiego hotelu Firenze. Oto dawny żołnierz armii włoskiej w Cyrenajce, a później więzień obozu jenieckiego w afrykańskim Benghazi, spoglądając na polski paszport hotelowego gościa, uruchamia pokłady wojennej nostalgii. I później – ilekroć wykonuje swe zwyczajowe codzienne zadania portiera, a zauważy polskiego turystę w pobliżu recepcji – wspomina lata libijskiej uciążliwej niewoli: głód, choroby, samotność, dotkliwe upokorzenie (Międzyrzecki 1965b: 317). Co ciekawe, tylko jego dawny wróg (Polak), wierny sojusznik armii marszałka Montgomeryego, pozostaje jedynym człowiekiem zdolnym zrozumieć prawdę zamazanej przeszłości, opakowanej w prostokąt „zadrutowanej przestrzeni” (Międzyrzecki 1965b: 317). Tylko on znajduje czas, by dać posłuch opowiadanej mikrohistorii. Tylko jemu powierzyć może palący sekret, wstydliwą tajemnicę gorzkiego pożegnania z Afryką – komunikat przekazywany w zdawkowych, urywanych porcjach:

– Byłem dwa lata w niewoli – oznajmił z melancholijnym uśmiechem, podając mi klucz i zwracając dokumenty. Podobnym uśmiechem witał mnie co rano, krótko przypominał o jakiejś dalekiej nazwie lub dawno minionej dokuczliwości, mówił: Benghazi, malaria, nie było wody, było gorąco; albo: dalekie czasy, młodość, prawie nie pamiętam, wszyscy byliśmy wtedy biedni i godni politowania. Siedział w granatowej liberii ze srebrnymi guzikami, za wysokim kontuarem, pod rozległą czarną deską obwieszoną kluczami; jego tysią, jajowatą głowę odbijały trzy lustra, z których największe znajdowało się naprzeciw niego, obok wejścia do biura, dwa zaś mniejsze po bokach: jedno przy obrotowych drzwiach prowadzących na ulicę, drugie pomiędzy windami. Wchodząc wieczorem do windy widziałem jeszcze jego lustrzane odbicia, podawał klucze, przyjmował telefony, mógłbym go sobie wyobrazić w tropikalnym mundurze i w korkowym hełmie, ale nie miało to sensu, skoro należał do dni dzisiejszych (Międzyrzecki 1965b: 317–318).

Dla gospodarza rzymskiej opowieści, postać „jeńca z Libii” stanowi figurę najwyższego wtajemniczenia, symbol człowieczego losu, może nawet boski awatar mądrości ujawnionej, ale zignorowanej. Odźwierny to wszak cichy sługa podróżnych świata... To swoisty *deus revelatus* – górujący nad otoczeniem bezimienny mędrzec, w swej boskiej potencji „odbity nieskończoną ilością razy w prostokątach zwierciadeł” (Międzyrzecki 1965b: 318), rozdający klucze do hotelowego królestwa, w którym „jest mieszkań wiele”. Choć zwielokrotniony w lustrzanych refleksach – pozostaje doskonale obojętny i niewidoczny dla „rozmawiających o transakcjach” (Międzyrzecki 1965b: 318), zajętych swoimi sprawami biznesowych gości hotelu: „ludzi o wyglansowanych włosach” (Międzyrzecki 1965b: 318). Szczególny rodzaj tła dla naznaczonego cierpieniem weterana wojny i więźnia alianckich obozów stanowi jednak skupiona wokół baru grupa wesołej młodzieży: hałaśliwe towarzystwo „nowych Włochów”, przybyłych z Północy i Południa („z Bolonii i Neapolu”; Międzyrzecki 1965b: 319). Niemal sceniczna ekspozycja, którą starannie tekstowo aranżuje Międzyrzecki, pozostaje bardzo wymowna:

[...] byli to młodzieńcy na handlowym dorobku, w ubraniach niezbyt drogich, lecz uszytych wedle kanonów ostatniej mody, w wąsko skrojonych spodniach, pantoflach zakończonych ostrym spiczastym noskiem, krawatach zawiązanych na węzeł uformowany idealnie, o kształcie niemożliwym do osiągnięcia dla człowieka, który przeczytał w swoim życiu chociażby dziesięć książek (Międzyrzecki 1965b: 319).

Uformowani przez popkulturową modę młodzi Włosi uosabiają już tylko smutną zapowiedź czasu przyszłego dokonanego – stanowią żywy symbol nadchodzącej epoki konsumpcyjnego („żarłocznego”) prosperity:

Na zachowanie młodych ludzi w barze widoczny wpływ wywierało kino, bez trudu można było rozpoznać pomiędzy nimi osobistości stylizowane na popularne gwiazdy filmowe, był tam amant o ponurym wejrzeniu, był drugi, bardziej liryczny, towarzyszył im komik podobny do Flapa, jeszcze inni wybierali sobie jako patronów Gérarda Philipe`a, Orsona Welles`a, najczęściej zależne to było od tuszy i postury; wszyscy razem tworzyli widok nieporównany, zwłaszcza że młody barman także grał kogoś znajomego, a córka właściciela hotelu ukazywała się czasem z rozpuszczonymi włosami, takimi mniej więcej, jakie nosiła aktorka odtwarzająca główną rolę w głośnej ostatnio amerykańskiej komedii. Lecz nie była to bynajmniej złota młodzież, częsty temat rozmów stanowiły operacje giełdowe i sprawy komercyjne, bywalcy baru przyjechali tu z Bolonii i Neapolu, żeby dobrze zarobić i nie wyglądali na przewrażliwionych. Przeciwnie: promieniowała z nich żarłoczność pierwszego pokolenia sklepiarzy i wzajemne ich przyjaźnie niewarte były prawdopodobnie złamanego szeląga (Międzyrzecki 1965b: 319).

Zgrzebny czar i ostentacyjna surowość filmów De Siki, Rosselliniego, Viscontiego, De Santisa nikogo tu już – w końcu lat pięćdziesiątych! – nie pociąga i nie może stanowić atrakcyjnego wzoru wrażliwości. „Nowy włoski realizm” zapobiegliwych dorobkiewiczów nie ma nic wspólnego z neorealizmem starej „empatycznej szkoly”. Behawioralna i – dodajmy – niezwykle błyskotliwa, ironiczna, celna analiza sposobu bycia i „filmowych” wystudiowanych zachowań gości rzymskiego hotelu Firenze (uosabiających style ekspresji „człowieka przyszłości”) zbliża Artura Międzyrzeckiego do finezji w ocenie ludzkich charakterów, prezentowanej przez Quentina Tarantino w filmie, od którego przejmuję tytuł niniejszego szkicu. Czas, który nadchodzi po katastrofie, to zwykle epoka ludzi pokroju pułkownika Hansa Landy – osobników kierujących się prostą życiową dewizą: „zawsze jakaś wojna dobiega końca, zawsze jest dobry moment by się urządzić...”.

Bibliografia

- Herbert Zbigniew (2007): *Artur*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków.
- Międzyrzecki Artur (1965a): *Bocca di Leone*. W: Idem: *Opowieści mieszkańca namiotów. Powrót do Sorrento*. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1965b): *Ostatnia galeria*. W: Idem: *Opowieści mieszkańca namiotów. Powrót do Sorrento*. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1965c): *Powrót do Sorrento*. W: Idem: *Opowieści mieszkańca namiotów. Powrót do Sorrento*. Warszawa.

- Międzyrzecki Artur (1979a): *Od autora*. W: Idem: *Poezje wybrane*. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1979b): *Poezje wybrane*. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1980): *Poezje*. Przedmowa J.M. Rymkiewicz. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1992): *Wiersze dawne i nowe*. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (1993): *Z myślą o kolegach z 2 Korpusu*. W: *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*. Przedmowa A. Międzyrzecki. Wybór, oprac., noty B. Klimaszewski. Wstęp i współpraca W. Ligęza. Kraków.
- Międzyrzecki Artur (1996): *U progu XXI wieku*. Z pisarzem rozmawia T. Kraśko. Kraków.
- Międzyrzecki Artur (1997): *Nieskończona przejrystość*. Kraków.
- Międzyrzecki Artur (1999): *Z dzienników i wspomnień*. Postłowie R. Przybylski. Warszawa.
- Międzyrzecki Artur (2006): *Wiersze 1946–1996*. Wybrała i słowem wstępnym opatrzyła W. Szymborska. Kraków.
- Szczurowski Maciej (2001): *Artyleria Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w II wojnie światowej*. Toruń.

Abstract


“Bastardi senza gloria”

Reminiscenze italiane della scrittura di Artur Międzyrzecki

L'articolo ricrea il processo del „lavoro della memoria” individuale e personale, riguardante le tracce dell'esperienza militare collettiva e individuale (come ad esempio il disturbo da stress post-traumatico) nella scrittura letteraria. L'autore si concentra soprattutto sul modo in cui si consolida „narratologicamente” e come si „racconta” nelle fasi mutevoli della sua presentazione il trauma militare della campagna d'Italia. Inoltre viene messo in luce come questo processo tremolante (il „consolidare” l'esperienza e „offuscarla”, il „costruire il destino” e il „negare la realtà”, il „mitizzare i fatti” e il „negare il reale”) proceda testualmente, come se fosse iridescente nelle successive trasformazioni creative.

Parole chiave: Artur Międzyrzecki, guerra, campagna d'Italia, reminiscenza, trauma

Bogusława Bodzioch-Bryła

AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE
e-mail: boguslawa.bodzioch-bryla@ignatianum.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0003-2453-8350>

Uwięziony w podróży* ... Adama Zagajewskiego poetyckie obrazy współczesnej Italii

Abstract

Trapped on a journey... Poetic images of contemporary Italy in the works of Adam Zagajewski

The author distinguishes and analyzes those poems by Adam Zagajewski in which the poet attempted to capture and describe the atmosphere of Italian cities and towns, with their charming landscapes, nostalgic nooks and bustling arteries. His poetic eye and sound-sensitive ear are especially inspired by this kind of non-obvious beauty that is suddenly visible, in a momentary flare, often in a perception tired of wandering, but always focused on what is individual, meaningful and important. Subsequent works, along with analyzes devoted to them, were arranged in correlation with the topographic layout of the map of Italy, in line with the north-south vector (Camogli, Bogliasco, Genoa area, Ravenna, Sansepolcro, Siena, Rome, Sicily). The poet captures and preserves not only what is the most obvious, undoubtedly beautiful (such as Ravenna mosaics or paintings seen in dark museums or side chapels), but also the hustle and bustle of the capital, the stony sadness of a necropolis visited by chance, and finally the lazy peace of Italian November.

Key words: Adam Zagajewski, Italian poems, poetic images of contemporary Italy

Słowa kluczowe: Adam Zagajewski, wiersze włoskie, poetyckie obrazy współczesnej Italii

* Parafraza sformułowania pochodzącego z wiersza Adama Zagajewskiego *Syrakuzy* (por. Zagajewski 2005: 56).

Adam Zagajewski, obywatel świata, wielbiciel europejskich miast, często podejmuje próby utrwalenia w poezji klimatu włoskich miast i miasteczek, zatrzymania w wierszu urokliwych krajobrazów, nostalgicznych zaułków. Wykreowanego przez niego bohatera lirycznego możemy spotkać „w Rzymie – na Via Giulia, na Piazza Navona, w pałacu Barberini, nad Tybrem (*Rzym, miasto otwarte*), na plaży w pobliżu Cefalu na Sycylii (*Morze*), w Syrakuzach, pod murami Ortygii (*Syrakuzy*), na targu w Lukce (*Życie nie jest snem*), ale także w Paryżu – w kawiarni na Saint Lazare (*Nieemożliwe przyjaźnie*)” (Drzewucki 2006). W jednym z wierszy zachowujących powidok prywatnych podróży poeta wspomina, dowodząc, że jego spojrzenie na Italię zawiera w sobie również głęboki ślad tego, co kulturowe: „Widziałeś Wenecję i Sienę i, na płótnach, na ulicy, / smutne młodzietki Madonny, które chciały być / zwykłymi dziewczynami i tańczyć w karnawale” (*Mów spokojnie*; Zagajewski 1999: 72–73). Utrwała „wąskie uliczki Umbrii, w których [...] / zatrzymał się stary czas o smaku słodkiego wina” (*Widzieć*; Zagajewski 1999: 47). Echa włoskich podróży¹ mają w tej poezji niemal zawsze źródła bardzo prywatne, będące konsekwencją indywidualnych wypraw i pobytów, natomiast konsekwencje głęboko kulturowe. Genezę wspomnianej miłości do Włoch zdradza napisany w osobistym tonie² list Charlesa Kennetha Williamsa, brytyjskiego poety, tłumacza wierszy Zagajewskiego na język angielski, a prywatnie przyjaciela (zmarłego w 2015 roku), w którym zawarł nadawca następujące wspomnienie:

Kolejna rzecz to osobista satysfakcja, na jaką sobie pozwalam, gdy znajduję wiersze, osadzone w miejscach, których doświadczaliśmy wspólnie podczas naszych długich spacerów w Paryżu, letnich wypraw z naszymi żonami do Włoch, południowej Francji, Szwajcarii, Grecji, Turcji, na Korsykę... Szczerze mówiąc, przeglądanie tych wierszy sprawia mi wielką frajdę [...]. Nasze podróże często prowadziły nas ku morskim brzegom, a działało się tak – jak sądzę – głównie dlatego, że są one dla Ciebie tak ważne. W czasie tych wędrówek, kiedy szukaliśmy jakiegoś miejsca do pływania, to Ty zawsze odnajdywałeś ukrytą plażę lub niemal nieosiągalną skalistą okolicę; zawsze szukałeś tych miejsc – a potem płynąłeś długo swoim cierpliwym, metodycznym klasykiem, który przenosił Cię w rejony tak bardzo oddalone od brzegu, że sam nie śmiałybym się w nie zapuszczać. Później, nie jestem pewien kiedy, zdarzało się, że z tego doświadczenia wysnuwałeś jeden ze swych mocno poruszających wierszy (Williams 2015: 61–62).

1 Tematem śladów włoskich podróży w twórczości Adama Zagajewskiego zajmowała się Karolina Najgeburska. Zob. Najgeburska 2018: 205–216.

2 Opublikowany w jubileuszowej antologii, wydanej z okazji 70. urodzin poety (Czabanowska-Wróbel, red. 2015). Zob. także Kowalczyk 2015.

Podmiot liryki Zagajewskiego kojarzy Italię z tym, co estetycznie (i aksjologicznie) najgłębsze – z siłą natury, samoistnie przeobrażającej się w kulturę, w samorodne dzieło sztuki. Z tym, co niejednokrotnie staje się obiektem tęsknoty, sennych marzeń. W wierszu *Majestat snu* zdradza: „Sen jest Toskanią widzianą o świcie, / gdy smukłe drzewa piją atrament / z czarnej ziemi” (Zagajewski 1999: 15). Poeta poszukuje w miastach Italii piękna, ale i chwili wytchnienia. W wierszu *Vaporetto* zabiera odbiorcę w utkaną ze wspomnień, snów i marzeń podróż weneckim tramwajem wodnym, który – przekraczając granice wyznaczone przez trasę realną, zmierza dalej, przez nieodległe miejsca, aż po sensory głębsze, naddane, zawarte w odrywającej się od świata metaforze. W tej przestrzeni widać np. prześwit Burano, położonej nieopodal Wenecji starej, malowniczej wioski rybackiej, słynącej z koronkarstwa.

W kieszeni wiatrówki znajdujesz
niebieski bilet na vaporetto
(il biglietto, non cedibile).

Niebieski bilet, [...] obiecuje ci odmianę, podróż.

Topi się lak na wspomnieniu,
[...] Teraz może się zacząć wyprawa.

[...]

Będziesz płynął długo. Może dopłyniesz
tam, gdzie spoczywa jeź Wenecji,
woda, koronki i złoto.

Może dotrzesz tam, gdzie się wznoszą
czerwone wieże Wenecji, wierne wieże,
wieże – igły kompasu, który utonął.

(Zagajewski 1999: 38)

Podążając za myślą zawartą w wierszu, kolejne utwory (i analizy im poświęcone) uporządkowane zostały w kolejności odpowiadającej układowi topograficznemu mapy Italii, tak by czytelnik mógł wraz z „ja” lirycznym przemieszczać się z północy na południe, poczynszyszy od malowniczych Camogli i Bogliasco, poprzez okolice Genui, Rawennę, Sansepolcro, Sienę, zatrzymując się nieco dłużej w Rzymie, by w końcu dotrzeć aż do Sycylii (Syrakuz i Noto).

Warstwowość Camogli

Wiersz *Camogli* (Zagajewski 2005: 26) utrwała obraz miasta leżącego na półwyspie Portofino, w regionie Liguria, około 20 km od Genui. Podczas jego lektury można odnieść wrażenie, że poeta poprzez rządzącą wierszem zasadę konstrukcyjną próbuje oddać dominującą cechę topograficzną Camogli – warstwowy układ miasteczka, na które składają się wielopiętrowe kamienice, wybudowane nad brzegiem morza, na skale³. Zagajewski opiera dominujący obraz poetycki na wyliczeniu, poprzedzianym konsekwentnie powracającą konstrukcją polisyndetoniczną, pozwalającą wyobraźni czytelnika wspinać się, schodzić lub potykać się o werbalizowane w ten sposób stopnie monologu lirycznego.

Wysokie stare domy nad plażą
i senny kot, który
czeka na rybaków
na zwiniętych białych sieciach:
cichy listopad w Camogli –
emeryci opalają się
na leżakach,
leniwie krąży słońce
i kamyki toczą się wolno
po żwirze plaży,
ale ono, morze, wciąż
przychodzi do brzegu,
fala za falą, jakby było ciekawe
co się stało z projektem lata
i z naszym marzeniem,
w co się zamieniła nasza młodość.

(Zagajewski 2005: 26)

Gdy skupić uwagę na budowie wiersza, na wizualnym wrażeniu wysokości, niemal strzelistości, które odnosi czytelnik spoglądający na kształt lirycznego zapisu, znajdujemy się bardzo blisko owej cechy charakterystycznej kamieniczek Camogli – zdecydowanie wysokich, co jest konsekwencją zmian dokonywanych na przestrzeni stuleci przez właścicieli. Jak zauważają autorzy poświęconych Italii blogów podróżniczych, kiedy w rodzinie przychodziło na świat dziecko lub też marynarz wracał z długiego rejsu, dobudowywano nowe pomieszczenia, a czasem i całe

3 Zob. opis Camogli na blogu *That's Liguria!*: <https://thatsliguria.com/camogli-romantyczne-domy-zon/> [dostęp: 21.03.2020].

piętro⁴. W końcowym trójwersie utworu pobrzmiewa zaś dyskretnie przemyczone nawiązanie do bogatej kolorystyki miasta, stanowiącej kolejną z jego cech charakterystycznych. Ową wyrazistość barw, ponoć ułatwiającą rybakom powroty z połowów podczas mglistej pogody⁵, znamionować mogą rzeczowniki „lato”, „marzenie” oraz „młodość”, w wyraźny sposób generujące skojarzenia z tym, co barwne, urokliwe. Elementem najbardziej stałym, wiecznym, choć wewnętrznie dynamicznym, okazuje się w tej przestrzeni personifikowany żywioł morski, gdyż to właśnie „ono, morze, wciąż przychodzi do brzegu, / fala za falą, jakby było ciekawe / co się stało z projektem lata / i z naszym marzeniem, / w co zamieniła się nasza młodość” (Zagajewski 2005: 26).

Zaduma Bogliasco

Żywioł morski okazuje się górować nad ludzkim również w wierszu *Bogliasco: placyk przed kościołem* (Zagajewski 2005: 27). Ponownie to właśnie morze stanowi tutaj ten element świata, który odczuwany jest jako najbardziej stały, wieczny, pozwalający nabrać dystansu wobec tego, co ulotne, a tym samym mniej istotne, gdyż „wieczorem powraca / tumult morza / i ten zgiełk / odsuwa w niepamięć / miniony dzień” (Zagajewski 2005: 27). Utwór oparty jest na sprzeczności semantycznej wynikającej z naprzemiennego przyspieszania i spowalniania tempa sytuacji lirycznej. Z jednej strony przeładowany jest czasownikami – i ta czynnościowość wydaje się znacząca, pozwalając poecie nie tylko zarejestrować letni klimat położonego 11 km od Genui, włoskiego miasta, lecz również dodać mu dynamiki – choć już po chwili wspomniana dynamizacja okazuje się zwodnicza, co rusz bowiem Zagajewski spowalnia monolog liryczny rzeczownikami sugerującymi zatrzymanie, zawieszenie, namysł. Oto: „Fotograf wywołuje filmy”, a jak wiadomo, czynność ta wykonywana być musi w odpowiednich warunkach, w ciemni, skupieniu; „kościelny przygląda się / murom i drzewom / bardzo uważnie”, który to stan także w ewidentny sposób sugeruje zatrzymanie; co więcej, zaraz potem dowiadujemy się, że „pralnia chemiczna / czyści sumienie / tego spokojnego miasteczka” (Zagajewski 2005: 27). Niemal wszystkie te sformułowania odsyłają uwagę odbiorcy w stronę pól semantycznych kojarzących się z mentalnym zatrzymaniem, spokojną refleksją. I tylko „chłopcy grają w piłkę”, choć i w tym obrazie da się wyczuć nutę nostalgii, tęsknoty za tym,

4 Zob. np. *That's Liguria!* <https://thatsliguria.com/camogli-romantyczne-domy-zon/> [dostęp: 24.03.2020].

5 Z tym też wiąże się prawdopodobnie sama nazwa Camogli, oznaczająca „dom żon” (casa delle Mogli).

co bezpowrotnie minione. To genialna umiejętność uchwycenia przez poetę istoty włoskich miast – gwarnej dynamiki, spokojnego rozleniwienia, a w przewidzianych zwyczajem i temperaturą porach – totalnego zatrzymania, następujących naprzemiennie i przez ową naprzemiennność nierozdzielnie z sobą związanych.

Kamienny spokój Staglieno

W utworze zainspirowanym wyprawą na znajdujący się w pobliżu centrum Genui, Monumentalny Cmentarz Staglieno⁶ Zagajewski udowadnia, że wiersz, nie tracąc nic ze swojej poetyckości, jest w stanie z niemal reporterską precyzją utrwać i przechowywać funeralno-nostalgiczny klimat miejsca. W tym przypadku cechami współtworzącymi ów klimat są kolorystyka i budulec (gips i marmur), które – podobnie jak w rzeczywistej przestrzeni cmentarza – okazują się nierozdzielnie ze sobą zrośnięte.

Nie zatrzymuj się długo na tym cmentarzu
gdzie wciąż jeszcze pokutuje wiek dziewiętnasty,
zakurzony, pozbawiony wdzięku: przyjmą cię
lekarze w gipsowych surdutach
zapiętych pod szyją, w kamiennych krawatach,
kamienni adwokaci z kamiennym, nieco smutnym
uśmiechem (obłuda przeżyła samą siebie).
Przyjmą cię ojcowie rodzin, profesorowie
i dzieci, marmurowe dzieci i gipsowe psy,
zawsze nienagannie posłuszne.
Zobaczysz przeszłość, spotkasz
twoich starszych braci, ujrzysz
Pompeję, którą zatopiła
szara lawa czasu.

(Zagajewski 2005: 28)

Szarość i kamiennność nekropolii sygnalizuje poeta poprzez poetyckie konceptualizowanie elementów sytuacji lirycznej, przywodzących ma myśl odpowiednią

6 Otwarty w 1851 roku, który stał się miejscem pochówku znanych osobistości, pochodzących nie tylko z Genui, ale i z zagranicy. Pod względem architektonicznym łączy w sobie strukturę neoklasycznej architektury cmentarza tradycji śródziemnomorskiej ze stylem romantycznym cmentarzy Europy Północnej <http://www.scoprogenova.com/pl/wycieczki-klasyczne/monumentalny-cmentarz-staglieno> [dostęp: 25.03.2020].

gamę barw. Obrazowanie to współtworzą więc metafory odnoszące się do czasu powstania cmentarza, jego niemal dokumentacyjnego charakteru („wciąż jeszcze pokutuje wiek dziewiętnasty, / zakurzony”, „szara lawa czasu”) oraz opisu konkretnych nagrobków („lekarze w gipsowych surdutach [...] / w kamiennych krawatach”, „kamienni adwokaci z kamiennym, nieco smutnym / uśmiechem”, „marmurowe dzieci”, „gipsowe psy”). Nad tym nieruchomym krajobrazem pobrzmiwa silna nuta melancholii, podkreślona inicjującą wiersz przestrogą („Nie zatrzymuj się długo na tym cmentarzu / [...] / Zobaczysz przeszłość, spotkasz / twoich starszych braci”). Długie przebywanie na terenie nekropolii nie służy spokojowi psychicznemu. Trzeba odpowiednio szybko wracać do życia (por. Najgeburska 2018: 212).

Mozaiki Rawenny

W innym wierszu, pochodzącym z tomu *Niewidzialna ręka*, możemy wraz z poetą poczuć klimat słynącej z mozaikowych technik zdobniczych Rawenny. To trzykrotnie zyskujące status stolicy miasto uwodzi poetę zanurzeniem w historii, spokojem i – często podkreślanym w obrębie monologu lirycznego – bogactwem zieleni: „Rawenna jest cicha, botaniczna. / Po płaskiej ziemi chodzą drozdy / [...] / Ta wilga śpiewała w języku bogów / [...] / Te akacje wspinały się do romańskiego sklepienia” (Zagajewski 2009: 51).

Mozaika, będąca najbardziej rozpoznawalnym symbolem Rawenny, oparta jest na wielości elementów składowych, a także na powtarzalności kształtu i formy. Właśnie ową powtarzalność wykorzystuje poeta na prawach tropu artystycznego, by wcielić się na moment w zwiedzającego miasto turystę lub przewodnika, który – stosując powtarzalne chwytły, używając wyuczonych na pamięć formuł, prowadzi odbiorcę po najważniejszych miejscach Rawenny, eksponuje jej najbardziej charakterystyczne rysy. Anaforyczny ciąg wyliczeniowy pomaga mu poradzić sobie z wielością wrażeń i miejsc godnych pokazania, nieco ograniczyć tę wielość i wyeksponować: „To małe senne miasto było kiedyś stolicą imperium. / Ten piekarz był cesarskim piekarzem. / Ten ogień płonął wysoko. / Ten krawiec pochylał się nad złotogłowiem. / Ta wilga śpiewała w języku bogów. [...] Te cegły dotykały palców. / Te palce dotykały drzew i żelaza. / Te akacje wspinały się do romańskiego sklepienia” (Zagajewski 2009: 51). Dzięki użyciu ciągu anaforycznego do tego stopnia zaciera Zagajewski granicę pomiędzy obrazem realnego świata a wizerunkiem uwiecznionym na zabytkach, że czytelnik nie może być pewien, czy liryczne „ja” relacjonuje świat realny, czy też właśnie w tym momencie, spoglądając na mozaiki, słucha przewodnika wskazującego mu widniejące na nich wzory, kształty, ornamenty. Wrażenie to

jest tym silniejsze, że poeta zaznacza płaskość obserwowanego obrazu: „Po płaskiej ziemi chodzą drozdy”, by zaraz potem podkreślić... „W mozaikach jeszcze się tli złoty płomień, / na pewno kiedyś zgaśnie. / Ale jedna zapałka wystarczy, / żeby go wzniecić od nowa. / Wystarczy chwila skupienia” (Zagajewski 2009: 51). Kończące ów ciąg wyliczeniowy pytanie retoryczne „Czy naprawdę?” może niepokoić, sygnalizując obawę poety „o trwałość blasku pochodzącego z mozaikowych dzieł sztuki” (Wydrycka 2013: 306), „o płomień tłący się *in opere musivo*” (Wydrycka 2013: 306), na co zwraca uwagę Anna Wydrycka, podkreślając, że „światło, płomień, blask ewokowane przez raweński ukryty skarb wskazują niewątpliwie tę sferę wartości, która może zostać utracona” (Wydrycka 2013: 306).

Sansepolcro

Sporą grupę wierszy w dorobku Zagajewskiego stanowią utwory odnoszące się do sfery sztuki, będące przynajmniej częściowo ekfrazami⁷ konkretnych przedstawień malarskich. Tak dzieje się w przypadku utworu *Senza flash* z tomu *Pragnienie*, w którym oglądany najprawdopodobniej w Museo Civico w Sansepolcro, nieopodal Arezzo, obraz *Zmartwychwstanie* Piera della Francesca staje się inspiracją i pretekstem do refleksji na temat sensu życia.

Senza flash! „Bez fleszu!”

(instrukcja często słyszana we włoskich galeriach)

Bez płomienia, bez nocy bezsennych, bez żaru,
bez łez, bez wielkiej namiętności, bez przekonania,
tak będziemy żyli; senza flash.

Spokojnie i miarowo, posłusznie i sennie,
dłonie poplamione czarną farbą gazet codziennych,
twarze tłuste od kremu; senza flash.

Uśmiechnięci turyści w bardzo czystych koszulach,
Herr Lange i Miss Fee oraz Monsieur et Madame Rien
wejdą do muzeum; senza flash.

Staną przed obrazem Piero della Francesca, na którym
Chrystus, prawie obłąkany, wynurza się z grobu,
zmartwychwstały, wolny; senza flash.

7 Na temat odmian ekfrazy zob. Gogler 2004: 137–152; Dziadek 2002: 136–151; Dziadek 2000: 141–151.

I może wtedy stanie się coś nieprzewidzianego:
poruszy się serce, ukryte pod gładką bawełną,
zapadnie cisza, błysnie flesz.

(Zagajewski 1999: 21)

Następująco o utworze tym pisał Tadeusz Sobolewski: „W jednym z piękniejszych wierszy Zagajewskiego napis »senza flash« we włoskim muzeum – zakaz używania fleszu – staje się metaforą splotonej wrażliwości” (Sobolewski 2015: 95). Zagajewski błysk flesza, zakazywany w tytułowym *Senza flash*, zestawia z błyskiem sygnowanym przez pojęcia takie, jak „płomień”, „żar”, „wielka namiętność”, konkretyzującym aksjologiczną lukę, wiersz rozpoczyna się bowiem od antycypacji opartej na silnie wybrzmiewającym wyliczeniu braku, jaki doskwiera refleksyjnej jednostce. „Bez płomienia, bez nocy bezsennych, bez żaru, / bez łez, bez wielkiej namiętności, bez przekonania, / tak będziemy żyli” (Zagajewski 1999: 21) – przepowiada liryczne „ja”, stając w obronie błysku, ale nie tego dosłownego, równoznacznego z przebłyskiem technologii, lecz mentalnego, który utożsamić można z wywołanym przez zachwyt dziełem sztuki nagłym ukłuciem religijności, epifanią *sacrum*, tęsknotą za transcendencją, szczęściem wynikłym z przeżywania chwili wyjętej ze sfery zwyczajności.

W wierszu pojawia się odniesienie do fresku z ok. 1463 roku, określanego często najwspanialszym obrazem świata (takim mianem w swoich esejach z podróży określił go Aldous Huxley). Dzieło – z uwagi na zainteresowania twórcy – emanuje symbolami i figurami matematycznymi. Namalowane zostało w kwadracie, choć jego układ kompozycyjny oparty jest na trójkącie. Podzielone horyzontalnie na dwie części – należący do martwych, śpiących, nieświadomych – dół oraz górę przeznaczoną dla tego, co żyje, okazuje się inspirujące również, gdy „czytać” je, podążając od strony lewej ku prawej (świat martwy budzi się wtedy do życia, zmartwychwstaje wraz z umieszczonym w centrum Chrystusem). Geometryczny kształt grobowca symbolizuje ołtarz, nawiązując jednocześnie do oznaczającej święty grób dawnej nazwy rodzinnego miasteczka artysty – Borgo San Sepolcro. W postaci jednego ze strażników – wspierającego głowę na chorągwi Chrystusa – uwiecznił artysta autoportret (gest ten stanowi wyraz jego stosunku do wiary). Inny ze strażników opiera ramię o leżący w rogu przedstawienia skalny głaz, mogący symbolizować (1) kamień węgielny, na którym w X wieku pielgrzymi Arcanus i Aegidius powracający z relikwiami Krzyża Świętego i kamieniem z Ziemi Świętej zbudowali miasto, (2) stanowić nawiązanie do zawartych w *Księdze Psalmów* słów „Kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym” (3) albo też, zgodnie z Escarpitowską zasadą podatności dzieła na twórczą zdradę, całkiem wkraczając w kontekst współczesności, przypominać o wydarzeniu z 1944 roku, kiedy to alianckie wojska zdobywały Monte Cassino, a angielski oficer Tony Clarke, wykształcony humanista

znający umiejscowienie dzieła, narażając się na sąd wojenny, nie wykonał rozkazu zbombardowania Sansepolcro, w którym ukrywali się niemieccy żołnierze (z tego właśnie powodu jedna z głównych ulic miasta nosi imię Tony'ego Clarke'a). Obraz ten uchronił więc miasto przed bombardowaniem, które najprawdopodobniej obróciłoby je w ruinę. To tylko część symbolicznych znaczeń zakodowanych we fresku Piera della Francesca (na podstawie: Farthing, red. 2008: 97; Montowski 2010; Cieślak 2013; Białkowska 2014).

Brązowe miasto drżące w upale. Siena

W wierszu *Czerwiec w Sienie* (Zagajewski 2009: 27) poeta próbuje uchwycić nie tylko klimat lata, ale i nastrój miejsca. By osiągnąć ten efekt, stosuje znaczące odwrócenie: oto personifikowana przyroda przejmuje cechy ludzkie („Lato krzyczało głośno”), podczas gdy ludzie – przeciwnie – nieruchomieją, a nawet można by rzec – rozpływają się w upale, tracąc kontury. Ich granice zacierają się („Zakochani zrośnięci z sobą na ławkach obliczali [...] / przyszłe zyski i straty”, „Suche usta czekały na deszcz”). Powietrze drży z upału, a obrazowanie miasta, mimo metaforyzacji, jest w pewnym stopniu realistyczne, szczególnie jeśli chodzi o akcentowanie tych cech, które zdają się być dominującymi. Píše Zagajewski: „brązowe miasto drżało” (Zagajewski 2009: 27).

...we shall never be in touch
with something greater than ourselves
Richard Rorty

Zdarzały się dni płaskie, kiedy rządziła wątpliwość,
dni oczywistej zgody.

Lato krzyczało głośno jak sprzedawcy warzyw
na targu w Paryżu.

Zakochani zrośnięci z sobą na ławkach obliczali już
przyszłe zyski i straty,

miesiące szczęścia i niezgody.

Czerwiec w Sienie: na każdym placyku chłopcy
ćwiczyli grę na werblach przed *palio* –

brązowe miasto drżało, jak armia przed bitwą.
Suche usta czekały na deszcz.

(Zagajewski 2009: 27)

W reporterskim teleobiektywie wiersza. Rzym

Stolicę Italii reprezentuje w poezji autora *Ziemi ognistej* kilka wierszy, m.in. *Rzym, miasto otwarte* z tomu *Anteny* (Zagajewski 2005: 9–10) oraz *Powołanie Mateusza* ze zbioru *Prawdziwe życie* (Zagajewski 2019: 42–43). Pierwszy stanowi zapowiedź drugiego. Co więcej, i jeden, i drugi zawiera wyczuwalne nawiązania do sfery prywatności.

W utworze *Rzym, miasto otwarte*⁸ wczesnowiosenny obraz stolicy współtworzą cztery płaszczyzny: obraz miejskiego pośpiechu i zgiełku, głos dzieł sztuki, malowideł oraz miejsc kultu, chaos planu zdjęciowego kręczonego nieopodal filmu, a także przebijający przez to wszystko ślad sprzeczki z ukochaną. Dzięki takiemu nałożeniu na siebie czterech płaszczyzn utwór przestaje być jedynie wspomnieniową migawką z podróży, stając się reportażowym dowodem, zdolnym utrwać świat w postaci, w jakiej wydarzał się przed oczyma poety. Zarejestrowanemu obrazowi brak jednak spójności, gdyż tym, co najbardziej doskwiera lirycznemu „ja”, okazuje się brak porozumienia. „Dlaczego przestaliśmy rozmawiać?” – zapytuje na wstępie wiersza. „Chciałbym dzisiaj zobaczyć twoje oczy bez gniewu” – wyznaje chwilę później. „Wybacz mi moje milczenie. Wybacz mi twoje milczenie” – prosi w finale, dodając afirmatywnie: „Spotkamy się na Piazza Navona, być może, jeśli zechcesz”.

Marcowy dzień, kiedy drzewa są jeszcze nagie; platany cierpliwie czekają na zielony żar liści.
 Świątynie pokryte kurzem; cynober i ochra, siena i bordeaux,
 szerokie plamy cynamonu
 Dlaczego przestaliśmy rozmawiać?
 W pałacu Barberini piękny Narcyz wpatruje się w swoją twarz,
 martwą.
 Brązowe miasto, które bez przerwy powtarza: mi dispiace.
 Brązowe miasto, do którego przyjeżdżają zmęczeni greccy bogowie
 jak urzędnicy z prowincji
 Chciałbym dzisiaj zobaczyć twoje oczy bez gniewu.
 Brązowe miasto, rosnące na wzgórzach.
 Wiersze to krótkie tragedie, przenośne jako radio tranzystorowe,

⁸ Tytuł wiersza stanowi aluzję do włoskiego dramatu wojennego z 1945 roku, wyreżyserowanego przez Roberta Rosselliniego, którego akcja toczy się podczas niemieckiej okupacji Rzymu w 1944 roku. Utwór Zagajewskiego i film mają ten sam tytuł. Być może obejrzany obraz filmowy wywołał skojarzenia ze wspomnieniem rzymskiego pobytu. Oba teksty kultury łączy również realizm przedstawienia. Film Rosselliniego, nominowany do Oscara, uważany jest za dzieło otwierające okres neorealizmu we włoskim kinie, natomiast wiersz Zagajewskiego opiera się na dość realistycznej, niemal reporterskiej próbie odtworzenia obrazu i klimatu miasta.

Paweł leży na ziemi, jest noc i pochodnia i zapach smoły.
W kawiarniach pośpieszne spojrzenia, ktoś krzyczy, na stole
leży stosik monet.
Dlaczego tak? Dlaczego nie?
W huku samochodów i skuterów, w huku wydarzeń.
Poezja często znika i zostają zapałki.
Nad Tybrem biegną dzieci w śmiesznych szkolnych pelerynach
z początku wieku;
obok kamery i reflektory. Biegną dla filmu, nie dla ciebie.
Dawid wstydy się zabójstwa Goliata.
Wybacz mi moje milczenie. Wybacz mi twoje milczenie.
Miasto pełne posągów, tylko fontanny śpiewają.
Zbliżają się święta, wkrótce poganie wejdą do kościołów.
Via Giulia: kwiaty magnolii strzegą swego sekretu.

Za minutę światła płacisz zaledwie pięćset lirów, które wrzucasz
do czarnej skrzynki.
Spotkamy się na Piazza Navona, być może, jeśli zechcesz.
Mateusz wciąż zadaje sobie pytanie: czy to naprawdę ja zostałem
powołany, by stać się człowiekiem?

(Zagajewski 2005: 9)

Wspomniane, prywatne nieporozumienie rzutuje na postrzeganie świata. Dosięga nawet odniesień do sfery dzieł sztuki, które zwykle w wierszach Zagajewskiego nie podlegają wartościowaniu, stanowiąc dla poety – można by rzec – *sacrum* bezwzględne, bezdyskusyjne. Tu jednak twarz Narcyza wydaje się podmiotowi wypowiadającemu martwa, greccy bogowie – zmęczeni, „Wiersze to krótkie tragedie”, zresztą „Poezja często znika i zostają zapałki”, przedstawieni na płótnach biblijni bohaterowie żałują swoich czynów („Dawid wstydy się zabójstwa Goliata”), a miasto okazuje się „pełne posągów”, a więc również częściowo martwe. Także właściwa sfera *sacrum* nie zdołała się oprzeć mentalnemu cieniowi rzucanemu przez wewnętrzny niepokój lirycznego „ja”: „Świątynie pokryte kurzem”, bohater obrazu Caravaggia *Nawrócenie Świętego Pawła* – wciąż jeszcze „leży na ziemi, jest noc i pochodnia i zapach smoły”, „Zbliżają się święta, wkrótce poganie wejdą do kościołów”. O głęboko prywatnym charakterze zarejestrowanego doświadczenia świadczyć może również fragment „Nad Tybrem biegną dzieci w śmiesznych szkolnych pelerynach / z początku wieku; / obok kamery i reflektory. Biegną dla filmu, nie dla ciebie”, stanowiący dyskretnie nawiązanie do wczesnego etapu kariery zawodowej towarzyszką życia poety.

Omawiany wiersz, za sprawą aluzji do obrazów Caravaggia *Nawrócenie Świętego Pawła* oraz *Powołanie Mateusza* („Mateusz wciąż zadaje sobie pytanie: czy to naprawdę ja zostałem / powołany, by stać się człowiekiem?”), stanowi przejście do

kolejnego rzymskiego, dużo późniejszego wiersza, pt. *Powołanie Mateusza* (Zagajewski 2019: 42–43), opatrzonego przypisem: „W bocznej kaplicy kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie znajdują się trzy arcydzieła Caravaggia; żeby je oświetlić, trzeba wrzucić monetę do automatu” (wiersz poprzedzony został mottem nawiązującym do opartego na podobnej zasadzie konstrukcyjnej utworu Wisławy Szymborskiej pt. *Pogrzeb*. Można byłoby wskazać również analogię do utworu Stanisława Barańczaka *Garden party*). I oto znów zabiera nas Zagajewski w reportażową podróż w sam środek akcji dziejącej się w konkretnym miejscu, w konkretnym czasie, przy udziale konkretnych uczestników – odwiedzających konkretną świątynię, którzy zdecydowali się obejrzeć konkretny obraz konkretnego artysty, których reakcjom przysłuchuje się niemy świadek, ukryty przed ich oczyma w mroku świątyni. Przy czym granica pomiędzy „przysłuchuje się” a „podstuchuje” okazuje się dość chybota. Urywki głosów wyrażających zachwyty kontaktem z arcydziełem mieszają się z głosami będącymi dowodem małostkowego oburzenia formą owego kontaktu, dociekliwością szczegółów, wyrazem pośpiechu, zniecierpliwienia, jednym słowem – głosami tworzącymi zakłócenia, szumy sytuacyjne. A wszystko to układa się w wiarygodny foniczny zapis atrakcyjnego kulturowo i turystycznie miejsca.

Ksiądz istny Belmondo

Wisława Szymborska *Pogrzeb*

- Spójrz na jego rękę, na dłoń, jak dłoń pianisty
- Ale przecież ten stary nic nie może widzieć
- Jeszcze czego, płacić w kościele
- Mamo, boli mnie głowa
- Ciemne tło, figury ludzkie mocno zindywidualizowane
- Bardzo proszę trochę ciszej, nie można się skupić
- Te monety na stole, ciekawe ile są warte
- Chyba są srebrne, tak, na pewno, z domieszką czegoś
- Boże, jakie to piękne
- Który to jest właściwie Mateusz, ten młody czy ten stary?
- Mało co nas nie okradli dzisiaj w metrze
- Zobacz, tam jest krzyż na oknie
- Znowu zgasło
- A z lewej strony taka czarna ściana, jakby koniec świata
- Masz jeszcze euro albo pięćdziesiąt centów?
- Na pewno nie ten młody
- Niedługo będą zamykali, pospiesz się
- Ciekaw jestem, na ile ubezpieczyli te obrazy
- Jezus jest w cieniu a jednak jego twarz jest jasna
- Ja już idę, poczekam na zewnątrz
- Dlaczego nikt też go nie pilnuje?

- Oni żyją w półmroku i nagle przychodzi światło
- I zaraz gaśnie

* W bocznej kaplicy kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie znajdują się trzy arcydzieła Caravaggia; żeby je oświetlić, trzeba wrzucić monetę do automatu.

(Zagajewski 2019: 42–43)

Poprzez tę kakofonię głosów przebija często powracająca w wierszach Zagajewskiego refleksja na temat wiecznego zmagania się ciemności ze światłem⁹. Zmagania te również i w tym wierszu, poza znaczeniem dosłownym (odnoszącym się do sytuacji spoglądania na ciemny obraz, który – by stać się dla patrzącego widocznym – musi zostać oświetlony), zyskuje wymiar metaforyczny, dotyczący zderzenia *sacrum* z *profanum*, a także blasków i cieni, z których składa się ludzkie życie („Ciemne tło”, „Znowu zgasto”, „A z lewej strony taka czarna ściana, jakby koniec świata”, „I zaraz gaśnie”, „Jezus jest w cieniu a jednak jego twarz jest jasna”, „Oni żyją w półmroku i nagle przychodzi światło”; Zagajewski 2009: 51). Wspomniana reportażowość pozwala Zagajewskiemu ukazać prawdziwy obraz świata, realny klimat miejsca, na który – poza aurą zabytków, *sacrum* przestrzeni, duchem miejsca/*genius loci* – składa się też – czasem dość barbarzyński w wyrazie – zgiełk zwykłego świata.

Samotność Syrakuz

W wierszu *Syrakuzy* (Zagajewski 2005: 56) dochodzi do interesującego odwrócenia perspektywy. Prawdziwym bohaterem lirycznym okazuje się tytułowe miasto, niepowtarzalne, „o najpiękniejszym imieniu”, osobne – „porzucone na skraju kontynentu”.

Miasto o najpiękniejszym imieniu, Syrakuzy;
o cienistym antyku twoich zaułków nie pozwól
mi zapomnieć, ani o twoich wydętych balkonach,
które były niegdyś klatkami hiszpańskich dam,
ani o tym, jak morze uderza o mury Ortygii.

9 Owo zmaganie się wyeksponowane zostało m.in. w tytule przywoływanej już wcześniej, jubileuszowej monografii zbiorowej, wydanej z okazji 70. urodzin poety. Zob. Czabanowska-Wróbel, red. 2015.

Platon poniósł tu porażkę, ledwie uszedł z życiem,
 cóż mówić o nas, nierealnych turystach.
 Twoja katedra urosła na greckiej świątyni
 i rośnie dalej, ale bardzo powoli,
 jak ciężkie prośby biedaków i wdów.

O północy łodzie rybackie, świecące
 ostrym światłem, dopominają się o modlitwę
 za zaginionych i samotnych, za ciebie,
 miasto porzucone na skraju kontynentu,
 i za nas, uwięzionych w podróży.

(Zagajewski 2005: 56)

Chybotliwy (wahający się pomiędzy *singularis* a *pluralis*, najczęściej kryjący się za zbiorowością) podmiot wypowiadający, przynależny do rzeszy „nierealnych turystów”, jest świadom swej niestabilności względem wiecznego, kulturowo wielowiekowego miasta, którego zaufki swą historią sięgają antyku. Odstające od tego wielowiekowego tła, tranzytywnie przepływające masy turystów „uwięzionych w podróży”, potrzebujących podniet i kontaktu ze śladami kultury, znajdują się – zdaniem poety – w sytuacji analogicznej do Syrakuz, miasta o bogatej historii, lecz odosobnionego i tak samo potrzebującego modlitwy.

Noto. Żółte miasto po katastrofie

W wierszu *Noto* (Zagajewski 2005: 49) upamiętnił poeta włoskie miasteczko, dwukrotnie doświadczone katastrofą: po raz pierwszy w roku 1693, kiedy na skutek silnego trzęsienia ziemi zostało całkowicie zniszczone, oraz w roku 1996, gdy w konsekwencji błędów popełnionych podczas renowacji oraz zaniedbań z lat wcześniejszych miał miejsce kolejny kataklizm – zawaliła się kopuła katedry wraz z fragmentami sklepienia naw: głównej i południowej. Po pierwszym, dramatycznym zniszczeniu miasto zostało odbudowane w nowym miejscu, 8 km dalej, jako realizacja „miasta idealnego”, inspirowanego architekturą Wiednia i Paryża. (Ruiny pierwotnego miasta, pod nazwą Noto Antica, można oglądać do dziś). Nowa przestrzeń miejska – zgodnie z ideą architektonicznego baroku – miała odwzorowywać strukturę społeczną: na górze ulokowane zostały pałace arystokracji, w centrum dolnej części – katedra postrzegana jako symbol życia religijnego, natomiast periferia przeznaczona była dla biedoty. Zapewne właśnie tę zamierzoną idealność koncepcji podkreśla poeta słowami: „Noto, miasto baroku gdzie nawet / stajnie

i altany są barokowe”, natomiast mieszkańców ukazuje jako ubezwłasnowolnionych przez nudę: „Po południu miejscowi młodzieńcy / zbierają się na głównej ulicy // i z nudów gwizdzą / jak drozd w niewoli”.

Podróżnicy opisujący Noto podkreślają w swoich relacjach dwie dominujące cechy miasteczka: niemal namacalne doznanie ciężaru kamienia, z którego wzniesiona została replika miasta, konkretyzujące się we wrażeniu masywności oraz jego ciepłą kolorystykę, będącą konsekwencją użycia jako materiału budowlanego żółtawego tufu, który pod wpływem wędrowki promieni słońca zmienia barwę, balansując pomiędzy miodowo-żółtą a różową.

Noto, miasto które byłoby doskonałe
gdybyśmy umieli mocniej wierzyć.

Noto, miasto baroku gdzie nawet
stajnie i altany są barokowe.

Kopuła katedry zawaliła się niestety
i dźwigi budowlane stoją przy niej
jak lekarze w szpitalu
przy łóżku obłożnie chorego.

Po południu miejscowi młodzieńcy
zbierają się na głównej ulicy
i z nudów gwizdzą
jak drozd w niewoli.

To miasto jest zbyt doskonałe
dla swoich mieszkańców.

(Zagajewski 2005: 49)

Obecnie katedra znajdująca się w centrum Noto jest odbudowana, a miasto w 2002 roku zostało wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO, jednak w wierszu Zagajewskiego zostało upamiętnione właśnie w momencie procesu jej odbudowy: „Kopuła katedry zawaliła się niestety / i dźwigi budowlane stoją przy niej // jak lekarze w szpitalu / przy łóżku obłożnie chorego” (Zagajewski 2005: 49) – pisze poeta.

* * *

Barbara Toruńczyk, analizując twórczość Adama Zagajewskiego, podkreśla, iż poeta „Zamierza utrwalić w poezji świat, o którym wie, że jest przemijający, a zarazem odwieczny i podległy ciągłym metamorfozom. Opisać go takim, jaki jest –

okaleczony, znikliwy, nieogarniony, piękny. Dostępny tylko w okamgnieniu, kiedy spojrzeniu objawia się ukryty ład, odbity w cichym trwaniu rzeczy lub twarzach przechodniów” (Toruńczyk 2015: 31). Takie zapewne założenia przyświecały Zagajewskiemu w trakcie pisania „wierszy włoskich”, temu też miała służyć tak często uruchamiana w obrębie monologu lirycznego reportażowość. Jego poetyckie oko i wyczułone na dźwięki miejsca ucho szczególnie inspiruje ten rodzaj nieoczywistego piękna, które uwidacznia się nagle, w chwilowym rozbłysku rozpraszającego mrok światła, pomimo czegoś, często w percepcji zmęczonej wędrownką, lecz zawsze skupionej na tym, co jednostkowe, znaczące, istotne. Dlatego właśnie poeta utrwala i zatrzymuje nie tylko to, co najbardziej oczywiste, bezsprzecznie piękne (jak mozaiki Rawenny lub oglądane w ciemnych muzeach czy bocznych kaplicach obrazy), ale też zgiełk stolicy, kamienny smutek odwiedzonej przypadkiem nekropolii, w końcu leniwy spokój włoskiego listopada. W tak powstałych mozaikach pamięci „jeszcze się tli złoty płomień, / na pewno kiedyś zgaśnie. / Ale jedna zapałka wystarczy, / żeby go wzniecić od nowa. / Wystarczy chwila skupienia [...]” (Zagajewski 2009: 51).

Bibliografia

- Białkowska Monika (2014): *Święci malowani. Najwspanialszy obraz świata*. „Przewodnik Katolicki”, nr 16. Online: <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2014/Przewodnik-Katolicki-16-2014/Archidiecezja-Gnieznienska/Swieci-malowani-Najwspanialszy-obraz-swiate> [dostęp: 17.07.2020].
- Cieślak Stanisława (2013): *Najwspanialszy obraz świata – „Zmartwychwstanie” Piera della Francesca*. Online: <http://edusens.blogspot.com/2013/03/najwspanialszy-obraz-swiate.html> [dostęp: 17.07.2020].
- Czabanowska-Wróbel Anna, red. (2015): *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*. Kraków.
- Drzewucki Janusz (2006): „Życie silniejsze niż nicość”. O „Antenach” Adama Zagajewskiego. Online: <https://culture.pl/pl/artykul/zycie-silniejsze-niz-nicosc-janusz-drzewucki-o-antenach-adama-zagajewskiego-tworczosc-marz> [dostęp: 24.08.2020].
- Dziadek Adam (2000): *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*. „Teksty Drugie”, nr 4.
- Dziadek Adam (2002): *Relacja tekst – obraz. Próba charakterystyki typologicznej*. W: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*. Red. B. Tokarz. Katowice.
- Farthing Stephen, red. (2008): *1001 obrazów, które warto w życiu zobaczyć*. Warszawa.
- Foucault Michel (2005): *Inne przestrzenie*. Przeł. A. Rejniak-Majewska. „Teksty Drugie”, nr 6.

- Gogler Paweł (2004): *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii”, nr 3–4. Online: <http://www.scoprogenova.com/pl/wycieczki-klasyczne/monumentalny-cmentarz-staglie-no> [dostęp: 17.07.2020].
- Kowalczyk Janusz R., (2015): *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków 2015. Online: <https://culture.pl/pl/dzielo/i-cien-i-swiatlo-na-jubileusz-adama-zagajewskiego> [dostęp: 20.06.2020].
- Montowski Michał (2010): *Jest taki obraz*. Online: <https://www.polskieradio.pl/24/290/Artykul/188136,Zmartwychwstanie-w-Borgo-San-Sepolcro> [dostęp: 17.07.2020].
- Najgeburska Karolina (2018): „*Słodycz Italii, słodycz miasteczek Toskanii*” – *podróże włoskie Adama Zagajewskiego*. „Anthropos?”, nr 27.
- Sobolewski Tadeusz (2015): *Projekt poezji niemożliwej*. W: *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków.
- That's Liguria!* <https://thatsliguria.com/camogli-romantyczne-domy-zon/> [dostęp: 24.03.2020].
- Toruńczyk Barbara (2015): *Czytając Adama Zagajewskiego*. W: *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków.
- Williams Charles Kenneth (2015): *Drogi Adamie*. W: *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków.
- Wydrycka Anna (2013): *Rawenna „snem malowana”*. *O kreacyjnych i onirogennych właściwościach Miejsca*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4.
- Zagajewski Adam (1999): *Pragnienie*. Kraków.
- Zagajewski Adam (2005): *Anteny*. Kraków.
- Zagajewski Adam (2009): *Niewidzialna ręka*. Kraków.
- Zagajewski Adam (2019): *Prawdziwe życie*. Kraków.

Abstract

Intrappolato in un viaggio...


Le immagini poetiche dell'Italia contemporanea di Adam Zagajewski

L'autore distingue e analizza queste poesie di Adam Zagajewski in cui il poeta ha cercato di catturare l'atmosfera delle città e dei paesi italiani, con i loro paesaggi affascinanti, i vicoli nostalgici, ma anche le metropoli frenetiche. Il suo occhio poetico e il suo orecchio sensibile al suono sono particolarmente ispirati da questo tipo di bellezza non evidente che è improvvisamente visibile, in un lampo momentaneo, spesso in una percezione stanca dal viaggio, ma sempre concentrata su ciò che è individuale, significativo e importante. I lavori successivi, insieme alle analisi ad essi dedicate, sono stati disposti in correlazione con il tracciato topografico della carta d'Italia, in linea con il vettore nord-sud (Camogli, Bogliasco, dintorni di Genova, Ravenna, Sansepolcro, Siena, Roma, Sicilia). Il poeta coglie e conserva non solo ciò che è più evidente e indubbiamente bello (come mosaici di Ravenna o dipinti visti nei musei bui o cappelle laterali),

ma anche il trambusto della capitale, la tristezza fredda di una necropoli visitata per caso, e infine la pigra pace del novembre italiano.

Parole chiave: Adam Zagajewski, poesie italiane, immagini poetiche dell'Italia contemporanea

Aleksander Nawarecki

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: aleksander.nawarecki@us.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0001-7271-2080>

„Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

Abstract

„What is poetry?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

The article takes the form of a triptych presenting the views on the poetry of Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski and Franco Berardi. It exposes the differences in the position of a philosopher, literary critic and political scientist, and at the same time the different sensitivity of a French, Pole and Italian. The initial question “What is poetry”, formulated in Italian, has important consequences, because in the opinion of many European nations, Italian sounds at once songful, childish and poetic. The effect of this stereotype is the “Italianization” of poetry associated with fun, pleasure, sensuality, sweetness, etc. Derrida – as the author suggests – dialogues with this myth comparing the poem to the hedgehog from a fairy tale for children. The philosopher from Bologna, on the contrary, rejects “infantile” associations, and attributes to poetry a healing, revolutionary, messianic power. Finally, Uniłowski, who has been reluctant to comment on poems, discovers the originality and topicality of Berardi’s position, which provokes a series of associations concerning both contemporary and ancient humanities.

Key words: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, poetry

Słowa kluczowe: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, poezja

Żebyś ty wiedział, jak to trudno z Włochami rozmawiać...

(Słowacki 2009: 75)

Co to jest?

Fundamentalne pytanie – co to jest literatura? – przynajmniej od półwiecza budzi zastanawiający opór. Od odpowiedzi uchylają się nawet literaturoznawcy, zaś autorzy popularnych podręczników, jak Jonathan Culler, uznają je za „pozbawione większego znaczenia” (Culler 1998: 27). To „głupie pytanie” wręcz zirytowało Gerarda Genette’a, zaś Roland Barthes wykpił się tautologią, jakoby „literatura była tym, czego się naucza, koniec, kropka” (Compagnon 1998: 22).

Nasze pytanie: co to jest poezja? – brzmi podobnie i też bywa kłopotliwe. Ale jest węższe i bardziej ekskluzywne. Aby uniknąć ogólności, spróbuję je osadzić w realiach narodowego języka, kultury, tradycji. Na kwestię sformułowaną po włosku, odpowiedzi udziela – filozof z Paryża, politolog z Bolonii i krytyk literacki z Katowic. Do włosko-francuskiej debaty włączą się jeszcze Niemcy i Rosjanie, jednak spór relacjonowany będzie z polskiej perspektywy, a nawet przeciągany na rodzimą stronę. Czeką nas zatem solidna debata – wielojęzyczna, interkulturowa, komparatystyczna... Czy nie obiecuję zbyt wiele?

Nie ukrywam, że za powagą inscenizowanego dialogu kryje się poetyka zapamiętanych z dzieciństwa, peerelowskich jeszcze dowcipów o Polaku, Niemcu i Rusku, w których pojawiali się także przedstawiciele innych nacji:

Co to jest poezja? – zapytał diabeł. Francuz odpowiedział, że przypomina jeża, Włoch, że to osobliwa wibracja głosu, natomiast Polak kazał szatanowi szukać odpowiedzi w Nazarecie (w piosence zespołu Nazareth).

Ten „kawał” można uznać za nieco groteskowe streszczenie niniejszego tekstu. Widać tu jednak pewne odstępstwo od komicznego wzorca, bo jeśli stary dowcip polegał na zderzeniu przewidywalnych, stereotypowych wypowiedzi cudzoziemców z szaloną ripostą Polaka, to w naszym dialogu prawo do oryginalności, a nawet wybryku przysługuje wszystkim rozmówcom. Jeśli słyhać tu patronat Marchońta czy Sowizdrzała, to uzasadnia go tęsknota za żywą rozmową, gadaniną, a nawet paplaniną, dość oczywista w roku 2020, w czasie zaleconego dystansu, społecznej izolacji, nauczania na odległość. Pisanie tego tekstu zbiega się z osobliwym doświadczeniem komunikacji z osobami niewidzianymi lub niesłyszczanymi, dublowanymi awatarami, symulującymi swoją obecność, albo obecnymi z czasowym poślizgiem – z podcastu albo w innym jeszcze elektronicznym trybie „gry na zwłokę”. To kłopotliwe, owszem, ale czy nie dokonało się zarazem porozumienie poza barierami przestrzeni i czasu? Literacka wyobraźnia podsuwa Lukianowe *Rozmowy umarłych*, gdzie do grona

rozgadanych łotrzyków dołączają przybysze z zaświatów. W inscenizowanym tu dialogu dzieje się podobnie, Jacques nie żyje od kilkunastu lat, Krzysztof opuścił nas nieoczekiwanie, niemal przed chwilą, zaś Franco pojawia się nagle – niby przybysz z kosmosu. O „Bifo” Berardim można bowiem powiedzieć, że jest przedstawicielem przyszłości, która wkracza w naszą dzisiejszość, choć zagadkowo uwikłana jest w przeszłość. Aktualność jego pomysłów dostrzegł – czy raczej: odgadnął – Krzysztof Uniłowski w swoim ostatnim tekście opublikowanym już pośmiertnie. To przeczuć wydaje się intrygujące; ledwie kilkadziesiąt dni po ogłoszeniu tego artykułu wraz z nadejściem pandemii uwiarygodniła się poetycka utopia Berardiego. Byłem zdumiony zarówno profetyzmem myśliciela z Bolonii, jak i intuicją idącego za nim (i przed nim) Uniłowskiego, więc natychmiast chciałem pogratulować Krzysztofowi przenikliwości, ale też wypytać go o szczegóły, podyskutować... Z tęsknoty za taką rozmową zrodził się niniejszy tekst.

Derrida – *viaggio italiano*

Włoskie czasopismo „Poesia” miało zwyczaj zapraszać wybitne postaci spoza swego kręgu do udzielenia odpowiedzi na pytanie – „Co to jest poezja?”. W ankiecie uczestniczył m.in. Tadeusz Kantor, a w roku 1988 Jacques Derrida. Filozof odpowiedział po francusku i zapewne w swoim języku korespondował z redakcją, tym niemniej w tytule gotowego tekstu powtórzył inicjalną kwestię w oryginalnym, włoskim brzmieniu. W ten sposób założycielska fraza *Che cos'è la poesia?* stała się tytułem słynnego eseju tłumaczonego na wiele języków, zawsze z zachowaniem włoskiej wersji nagłówka.

Dlaczego Derrida tak zatytułował swą wypowiedź? Najprostszym wyjaśnieniem byłaby kurtuazja wobec redaktorów i czytelników z Italii, ale trzeba pamiętać, że we włoskim przekładzie automatycznie znika włoskie brzmienie tytułu... Czyżby zatem ów italianizm zaadresowany został do rodaków autora? Raczej nie, bo różnica między pytaniem „Che cos'è la poesia?” a francuskim odpowiednikiem „Qu'est-ce que la poésie?” jest tak niewielka, że nie mogłaby nikogo zadziwić. Włoski tytuł rzuca się w oczy i uszy dopiero w przekładach na inne języki, choćby germańskie czy słowiańskie, także na polski, ale urok śpiewnie brzmiącego nagłówka rozwiewa się w pierwszych słowach tekstu.

„Któż ośmiela się o to pytać?” – słyszymy podniesiony głos autora odpowiadającego pytaniem na tytułowe pytanie (Derrida 1998: 161). Denerwuje go przymus wypowiadania się „pod dyktando”, co kojarzy ze szkołą i szkolnym rygorem, dokładnie zaś ćwiczeniem polegającym na repetycji dyktowanych wyrazów. Czyżby odpo-

wiedź na ankiecie okazała się aż tak dotkliwa? „Jam jest dyktandem, głosi poezja”, ale „Poezja” to także nazwa włoskiego czasopisma, które ośmieliło się „przepytać” zaproszonego gościa. Słynny „Filozof Powtórzenia” trafił zatem na dyktando, gdzie powtarza włoską frazę niby jękała, albo zalękniony uczeń niezdolny do riposty, mechanicznie dublujący niezrozumiałą kwestię, tylko po to, by zyskać na czasie...

Jeśli tak się dzieje, to włoska fraza „Che cos'è la poesia?” byłaby sygnałem alienacji wobec obcego języka i obcości sformułowanego w nim problemu; włoszczyzna brzmi tutaj jak chińszczyzna, lekcja zadana przez Włochów okazuje się tureckim kazaniem. Podobnie męczyci się koledzy Derridy, literaturoznawcy Barthes i Genette, nękanym szkolnym dylematem „Qu'est-ce que la littérature?”. Nie powinno zatem dziwić, że twórca dekonstrukcji próbuje wymknąć się logice metafizycznego pytania „co to jest?”. Ucieka przed definicją, jakby poszedł za radą romantycznego myśliciela z antypodów, który zamieszkał w lesie i tam pojął, że: „Żadna definicja poezji nie jest trafna, jeśli sama nie jest poezją” (Thoreau 2020: 12).

Poezję trzeba zatem definiować „pod jej dyktando”, więc filozof próbuje ułożyć bajkę, opowieść o jeżu zagubionym na autostradzie, alegorię, której bohaterem przebrany w zwierzęcą skórę (najeżoną igłami) jest poemat. Bajkopisarstwo okaże się jednak trudnym zadaniem dla uczonego („– powinienes wiedzieć, jak wyrzec się wiedzy, ale też nigdy o niej nie zapomnieć: obezwładnij kulturę, nigdy jednak w swej uczonej niewiedzy nie zapomnij o tym, coś stracił po drodze”; Derrida 1998: 155). Myśliciel stara się zatem pamiętać o swoim akademickim bagażu, gdy na poboczu filozoficznej ścieżki snuje opowieść o zwierzątku, które wtargnęło na szosę. A gdyby nawet zapomniał, to z podpowiedzią spieszy jego polski tłumacz i egzegeta Michał Paweł Markowski, który w toku translacji zauważył ślady uczonych lektur Derridy. W bajce o poemacie przypominającym jeża Markowski znajduje odwołania do pism Mikołaja z Kuzy, Friedricha Schlegla, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Friedricha Nietzschego, także braci Grimmów, zaś nade wszystko – Martina Heideggera. Te spostrzeżenia prowadzą ku hipotezie, że Derridiański tekst „nie jest niczym innym, jak tylko parodią Heideggerowskich medytacji nad istotą języka” (Markowski 1998: 166). Tłumacz czytający intertekstualne sygnały, swoiste „Wegmarken, na drodze między Derridą a Heideggerem” (Markowski 1998: 166), permanentnie balansuje między francuszczyzną oryginału i niemieczną źródłowych lektur. A jednak ani przez moment nie zastanawia się, dlaczego tekst spleciony w dwóch językach (francuski awers i niemiecki rewers), ostentacyjnie opatrzony został włoskim tytułem?

Być może Markowski zafrapowany niemiecką „głębią” zlekceważył włoską „powierzchnię” tej bajki. Derridiańska ucieczka od „jednojęzyczności” jest jednak wielojęzyczna i wielokierunkowa; absolwent Sorbony przekracza horyzont wyuczonej, akademicko-filozoficznej, kartezyjskiej francuszczyzny, zmierzając nie tylko na północny zachód, ale też na południe, by szukać tam innej odpowiedzi na pytanie „Che cos'è la poesia?”:

A jeśli odpowiesz inaczej, w zależności od sytuacji, wzięwszy pod uwagę czas i przestrzeń, jakie są ci dane, wraz z postawioną k w e s t i ą, (i oto mówisz po włosku), przez nią samą, [...] ryzykując przejście w stronę języka innego i mając na oku niemożliwe lub odrzucone tłumaczenie, konieczne, lecz upragnione niczym śmierć (Derrida 1998: 156).

Urywam cytata zaskoczony nawiasowym wtrąceniem, które w trybie didaskaliów informuje czytelnika, że w tej chwili (współ z autorem) „mówi po włosku”! Dzieje się to tak nieoczekiwanie, jak w przypadku Pana Jourdain, który nie wiedział, że peroruje prozą. Czyżby do zmiany języka wystarczyło jedno słowo nacechowane łacińskim rodowodem? Owszem, ale kiedy mówimy o „kwestii”¹, to „przez nią samą” rozumie się tytułowe pytanie *Che cos'è la poesia?* sformułowane przecież po włosku! A kto podejmuje tę „kwestię” (problem, dylemat, rozterkę, wątpliwość), ten nie tylko mówi, ale myśli w języku Dantego. Słysząc to zresztą w kilku innych wyrażeniach: *dyktando*, *imparare a memoria* (nauczyć się na pamięć), *sensu stricto* (w ścisłym znaczeniu), a zwłaszcza – *istrice* (jeź), bo nazwa głównego bohatera, co rusz kłuje w uszy ostrością brzmienia.

Wszystkie te frazy i wyrazy wyeksponowane zostały kursywą albo rozstrzelonym drukiem, co podkreśla ich obcojęzyczność, ale też najwyższą rangę – związek z poezją. Ta garść italianizmów, a zarazem słów kluczowych, powinna wystarczyć, by wypowiedź Francuza uznać za tekst intencjonalnie ułożony po włosku, choć literalnie jest raczej francusko-włoską hybrydą, a mówiąc fachowo – utworem makaronicznym (Janas 1996). Nie zapominajmy, że autor tego *makaronu* prowadzi realny dialog z redaktorami czasopisma „Poesia”, konwersuje zatem z włoskimi amatorami i twórcami poezji, sam przyjmując rolę artysty (czy nie wystarczy powiedzieć *istrice*, by stać się poetą?). Makaroniczne zmieszanie języków i hermeneutyczna fuzja horyzontów łączy nie tylko narodowe języki, ale też poezję z prozą, literaturę z filozofią, a nawet powagę dyskursu z dziecinadą, którą podszyte jest bajanie o jeżu zwanym *istrice*. Wspomina Osip Mandelsztam:

Kiedy zacząłem się uczyć włoskiego i po łebkach zaznajomiłem się z jego fonetyką i prozodią uderzyła mnie też infantylna włoskiej fonetyki, jej piękna dziecięcość, podobieństwo do niemowlęcego gaworzenia, jakiś odwieczny dadaizm (Mandelsztam 2007: 284).

Rosyjski poeta był przekonany, że to „najbardziej dadaistyczny z języków romańskich”, a owe „dziecięce *dada*” słyszał już u Dantego (Mandelsztam 2007: 284–285).

1 We francuskim oryginale pojawia się w tym miejscu *demande* (prośba, żądanie, skarga) bliskie brzmieniem i znaczeniem włoskiego *domanda* (pytanie), co Markowski kongenialnie oddał słowem *kwestia* (wł. *questione*) odsyłającym zarówno do znaczenia potocznego (pytanie), jak i filozoficznego (problem).

Infantylność często bywa kojarzona z włoskim językiem, śpiewnością rymów, a nawet całą kulturą (czy raczej jej stereotypem), także przez Rolanda Barthes'a, który przywołał *casus* swojego rodaka słynącego z Italomanii:

Stendhalowski obraz Włoch *alla meglio*, obejmujący wszystkie opowieści z podróży włoskich, przypomina paćkaninę lub jak kto woli, gryzmoły, w których widać jednocześnie miłość i niemożność jej wypowiedzenia, albowiem miłość ta dławi się swą żywością. To dialektyka skrajnej miłości i trudnej ekspresji, przypomina po trosze dialektykę, z jaką ma do czynienia dziecko – *infans* pozbawiony dorosłej mowy” (Barthes 2001: 232–233).

Ale czy Stendhalowsko-dziecinna dialektyka nie przypomina Derridiańskiej dialektyki? Jego „skrajnej miłości” do poematu i „trudnej ekspresji” (jak przytulić do serca „zjeżonego jeża”?). Dla autora *Pustelni parmeńskiej* Włochy są „krajem przyjemności”, tyleż dziecinne, co kobiece i matczyne w odróżnieniu od męskiej, jasnej i surowej, bo ojcowskiej Francji. Włochy są jak poezja: rozkoszne, zmysłowe, wręcz erotyczne, tu język nie jest logosem ani pismem, ale krzykiem niedokończonych nigdy zdań i muzyką równocześnie. W eksplozjach zachwyty zakochanego w Italii Stendhala dostrzegam podobieństwo do Derridiańskiego upojenia poematem – zawsze małym („powinien być krótki”), słodkim jak pocałunek i świętym jak hostia:

Zjedz, wypij, przełknij mój list, weź go, przenieś w sobie, jak prawo pisma, które stało się Twoim ciałem: p i s m a s a m e g o w s o b i e. [...] stworzenia zwiniętego w kłębek na autostradzie. Chciałoby się je zgarnąć z drogi, przygarnąć do siebie, ogarnąć myślą, ocalić dla niego samego, tuż przy nim samym.

Kochasz – zostań przy formie pojedynczej, można by rzec, przy niezastępowalnej *dostowności wyrazu* (Derrida 1998: 157).

Bo poezja, podobnie jak Italia Stendhala, ma ową „dostowność” cielesnego konkrety, a miłosny kontakt z nim (wierszem, jeżem, parmeńskim fiołkiem, włoskimi lodami itp.) jest – powiada Barthes – „świętem”. To radosne, promienne słowo rozjaśnia ostatnią stronę eseju opatrzonego zaskakująco melancholijnym tytułem *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*. Pamiętamy, że autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* jak mało kto rozumiał trud wyrażania uczuć i podobny żal rozpoznajemy w ostatnich słowach eseju *Che cos'è la poesia?*

Przypomnij sobie pytanie: „Czym...jest” opłakuje zniknięcie poematu – kolejna katastrofa. Zapowiadając to, co jest, jakie jest, pytanie to obwieszcza narodziny prozy (Derrida 1998: 161).

Derrida żegnający się z czytelnikiem ubolewa, iż jego poetyckie uniesienie opada, obsuwa się w prozę. Prozaiczne stwierdzenie podobnie jak sucha definicja spowalnia ruch myśli i bicie serca, co zagraża zarówno poezji, jak i miłości. Z tego samego powodu Stendhal namiętnie notujący wrażenia z włoskich podróży popadał w „zakrętasy” (*squiggles*) i dziecięcą „paćkaninę” jakże typową dla pisania w drodze, a także dla pisania zrównanego z podróżowaniem. To drugie doświadczenie bliskie jest Derridzie, dla którego „poetyckość [...] oznacza podróż, ślepe kluczenie po szlaku, strofę, która zbacza z tropu i może porządnie stropić wędrowca, który zbacza z kursu” (Derrida 1998: 156).

W obu przypadkach aktualizuje się fantazmat *italienische Reise*, z tą różnicą, że Stendhal spieszy do Włoch dyliżansem (podobnie jak Goethe, Mickiewicz czy Andersen), natomiast Derrida pędzi a u t o s t r a d ą, na którą niebezpiecznie wychodzą jeże oślepięne światłami aut. Jeszcze inaczej, bo koleją podróżuje Barthes:

Wieczorem na dworcu w Mediolanie było zimno, ciemno, brudno. Ruszył pociąg, na każdym wagonie wisiła wielka żółta tablica z napisem Milano–Lecce. Zacząłem marzyć: wsiąść do tego pociągu, podróżować całą noc i następnego ranka znaleźć się w dalekim mieście, pełnym światła, słodyczy, spokoju. Tak przynajmniej marzyłem i nieistotne, gdzie jest rzeczywiście Lecce, którego nigdy nie poznałem (Barthes 2001: 223).

Któż z nas Polaków (Francuzów, Niemców, Rosjan), nie chciałby wsiąść do pociągu z napisem Lecce i pojechać aż na koniec włoskiego buta? A może wsiąść nieco wcześniej na przystanku Bari, by przywitać św. Mikołaja albo oglądać baśniowe domki w Alberobello... „Więc ujrzę piękne Włochy! Jakież ja jestem szalony w moim wieku! Gdyż piękne Włochy są zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej” – tak Barthes parodiuje Stendhala (Barthes 2001: 223). *Questa è poesia!*

I oto mówisz po włosku.

Uniłowski – *contro la poesia*

Che cos'è la poesia? cieszy się na Uniwersytecie Śląskim szczególną popularnością, to dydaktyczny *evergreen*, z którym studenci polonistyki spotkać się mogą na kursie poetyki, teorii i metodologii literatury, a zwłaszcza w toku ćwiczeń z interpretacji i jeszcze na autorskich seminariach. Tę karierę uzasadnia lokalny splendor Derridy, doktora honorowego śląskiej uczelni, ale dlaczego wybór padł na ten właśnie tekst? Zapytać by należało tych, którzy ów tytuł wpisali na listę

lektur i wciąż chętnie go „zadają”. Nie przypadkiem są nimi pracownicy Zakładu Teorii Literatury założonego i kierowanego przez Ireneusza Opackiego, który przez lata uprawiał swoisty kult poezji, wynosząc na szczyty filologicznych umiejętności sztukę interpretacji pojedynczego tekstu, zazwyczaj wiersza. To „uświęcenie” liryki odziedziczył po swoim mistrzu – Czesławie Zgorzelskim, ten zaś – po Manfredzie Kridlu wpatrzonym w dokonania rosyjskich formalistów. Skupienie na „idiomatyeczności” wiersza zdaje się dziedzictwem formalizmu, który dotarł do nas, przez Wilno i Lublin, ale już w szkole lubelskiej wiara Rosjan w lirykę jako najdoskonalszą formę języka aplikowana została do arcydzieł polskiego romantyzmu i tak doszło do mariażu szkoły formalnej z hermeneutyką. Opacki rozwijał ten sposób lektury, sięgając chętnie po drobne wiersze Słowackiego, Mickiewicza czy Norwida. Lubił eksponować ich delikatność, wątlność formy, konwencjonalność tematu czy domniemaną błahość problemu w myśl Hölderlinowskiej zasady, że twórczość poetycka „to najbardziej niewinne z wszystkich zajęć” (Heidegger 1981: 185), a kiedy tak „rozbrojony” przedmiot analizy przypominał skulonego jeża, wtedy delikatny organizm wiersza nagle ujawniał kolce, zaś ugodzony nimi czytelnik dojmująco odczuwał moc arcydzieła. Słuchacze Opackiego sytuowali się wtedy blisko Heideggera, a jeszcze bliżej Derridy.

Ta refleksja o śląskiej recepcji *Che cos'è la poesia?* nie dotyczy jednak Krzysztofa Uniłowskiego, który najprawdopodobniej nigdy nie omawiał tego tekstu ze studentami. W stanowczej odmowie, czy raczej ominięciu tekstu Derridy, nie chodziło o autora, lecz o poezję, do której Krzysztof nigdy nie miał serca. Dlatego z zasady jej nie wykładał, nie komentował, nie badał ani też nie recenzował utworów lirycznych, co potwierdza zawartość jego 10 książek krytycznych². Jako przekorny student przynosił na zajęcia swoje parafrazy *Pana Tadeusza* w poetyce *science fiction*. Korzystając z inspiracji Gombrowicza i Mrożka, prozaizował i komicznie profanował „świętości” narodowej poezji. Po tych uroczych zamachach przeniósł swe animozje na łamy współredagowanego przez siebie czasopisma, gdzie, jak głosi legenda, nie zwracał uwagi na nadsyłane wiersze. Kiedy jednak w gotowym do druku numerze „FA-artu” ujawniał się drastyczny brak liryki, wtedy w ciągu nocy układał wierszydła wymaganych poetów i recenzje z nieistniejących tomików (echa tych operacji znajdziemy w rubryce Alojzego Trompki). Z antylirycznego nastawienia wynikał też programowy dystans do hermeneutyki. Metoda traktująca poezję niby mowę bogów grzeszyć miała esencjalizmem i logocentryzmem, a kult źródeł zdradzał jej tradycjonalizm, konserwatyzm i religianctwo, zaś w sensie ideowym – przechylenie na prawo. Uniłowski pryncypialnie przeciwstawiał jej dekonstrukcję (którą ja uważa-

2 Wyjątkiem potwierdzającym regułę była „sprozaizowana” liryka głosiciela „śmierci poezji”, Tadeusza Różewicza, któremu poświęcił studium pt. *Spóźniony moralista* (Uniłowski 1998b: 46–56). Występując publicznie, Uniłowski zwykł przeproszać słuchaczy, że ośmiela się mówić o poezji.

łem za „hermeneutykę radykalną”) i tak droczyliśmy się przez wiele lat, dopóki nie ukazała się książka o wymownym tytule *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi* (Norris 2000). A kiedy później wspólnie ze Stefanem Szymutką zainteresowałem się śląskimi „źródłami”, wtedy Krzysztof dzielił się z nami odmiennością własnego doświadczenia, chłopca urodzonego w Sosnowcu, który po przeprowadzce z rodzicami do Katowic długo nie zdawał sobie sprawy z plemiennych animozji. Wystawiony na razy tubylców z obu stron Brynicy naiwnie próbował zachować pokojową bezstronność. Pewnie dlatego nie polubił nigdy mocnej tożsamości lokalnej, więc nie zafascynował się nowym regionalizmem, mitem Kresów, literaturą „małych ojczyzn” ani jakąkolwiek „rdzenną” czy – jak chętnie mawiał – „korzenną” tendencją w kulturze. Czuł się niezakorzeniony czy wykorzeniony, co najlepiej wyraża tytuł jego książki *Skądinąd*, którą otwiera wymowny rozdział wstępny *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* (Uniłowski 1998a: 5–56). Brak przywiązania do miejsca i tradycji niejako naturalnie popychał go w stronę postmodernizmu, który stał się obiektem żarliwej fascynacji. Wybór nowej estetyki uwalniającej od dyktatu opozycji (tradycja – nowoczesność, powaga – śmiech, centrum – peryferie, PRL – Solidarność itp.) w oczach Krzysztofa okazał się zbieżny czy wręcz tożsamy z afirmacją prozy, której demokratyzm, wielogłosowość i ludyczną przyziemność przeciwstawiał arystokratycznej, uduchowionej, jednogłosowej poezji. W jego uwielbieniu polifonicznej powieści można rozpoznać Bachtinowski pierwowzór, ale Uniłowski nie szafował nigdy autorytetem Michaiła Michajłowicza, od którego oddalała go fascynacja postmodernistyczną „fabulacją” (Scholes 1972: 251–264). Tak „odcieleśniona” koncepcja prozy daleka jest od Bachtinowskiej apologii ludowo-średniowiecznego konkretności – zarówno somatycznych obrazów (dół cielesny!), jak i społecznie nacechowanego języka. Krzysztof wołał też lekkość nowej prozy amerykańskiej od ciężaru dostojewszczyzny, tak jak bliższa mu była rozigrana intertekstualność od dialogu i dialogiczności, pojmowanej przez Bachtina w sposób etyczny, a nawet religijny. Gdyby kiedyś miał powstać pomnik Uniłowskiego, to trzeba by go uwiecznić w charakterystycznym geście podniesionych rąk, których podkurczone palce sugerują pracę cudzysłowu.

Droga Uniłowskiego na pomnik najwybitniejszego krytyka i teoretyka polskiego postmodernizmu nie była prosta, miała bowiem znamienity zakręt. Pamiętam Krzysztofa jako charyzmatycznego przewodniczącego studenckiego Koła Teorii Literatury, był „cudownym dzieckiem” i nadzieją Zakładu Teorii Literatury, obracał się wśród teoretyków, uparcie z nami dyskutował (z Anną Węgrzyniak – aż do utraty tchu), a jednak nie zapisał się na teoretycznoliterackie seminarium magisterskie prowadzone przez Opackiego (wybrał profil poświęcony krytyce). Zaskoczył wszystkich tą decyzją rzutującą na przyszłość jego uniwersyteckiej kariery. Stawką nie były personalia, lecz ideowe pryncypia: odrzucając „kapłański” kult poezji, wybrał przygodę krytyka towarzyszącego narodzinom swojskiego postmodernizmu, głównie prozy, odczytywanej w aurze pantekstualizmu czy konstruktywizmu.

Powyższe argumenty powinny wystarczająco wyjaśnić, dlaczego Uniłowski nie zatrzymywał się nad dylematem *Che cos'è la poesia?*, ale znaczenie może także mieć doświadczenie wyniesione z dzieciństwa, silna relacja z matką pracującą w przedszkolu. Estetyka tej instytucji – urok wesołych żabek, kolorowych grzybków i małych serduszek – musiał być znany Krzysiovi aż do bólu. To wystarczający powód, żeby bajka o poezji porównanej do języka nie trafiła do jego serca, co jakoś potwierdziła nasza serdeczna rozmowa po publikacji tomu zbiorowego poświęconego literaturze dla dzieci i młodzieży, którego tytułowa fraza *Par coeur* i motto (Gralewicz-Wolny, Mytych-Forajter, red. 2016) zaczerpnięte zostało z wiadomego tekstu Derridy. Jako współautor wstępu zatytułowanego wymownie *Czarne krasnoludki* usłyszałem przepaszający głos Krzysztofa: „Nie gniewaj się Oluś, ale pisanie o zwierzątkach, pokrzywach i przedmiotach uważam jednak za michałki i dyrdymały...”. Nie chodziło mu o literaturę młodzieżową, ważniejsze były moje „dzieckiem podszyte” projekty badawcze – mikrologia, parafernalogia czy zoofilologia. Bynajmniej się nie wywyższał, sam nigdy nie ukrywał (wręcz przeciwnie!) chłopięcego przywiązania do komiksu, fantastyki, popularnych powieści historycznych, także do futbolu czy muzyki rockowej, co poświadcza jego najbardziej osobista książka opublikowana w tym samym czasie (Uniłowski 2016); jednakowoż nasz zwrot „przez serce” był dla niego zbyt infantylny, a na dodatek uderzająco „dziewczyński”.

Krzyś konsekwentnie uciekał od słodkiej dziecinady, także w najbardziej atrakcyjnym, włoskim wydaniu (co różni go od Derridy); bo jak głoszą uciężne plotki, kiedy na czas urlopu wraz z dziećmi do Umbrii wywoziła go żona, wtedy zamykał drzwi *appartamento*, by oglądać w tv piłkarski mundial, słuchać psychodelicznego rocka i redagować polskie teksty. A jednak w swoim ostatnim tekście wykorzystał kilka fraz (co najmniej 20 słów) w języku włoskim! Niespodzianek można znaleźć tam więcej, ale to, co pachniało Italią, równocześnie zmieniało jego dotychczasowe postrzeganie poezji. Jak do tego doszło?

Odpowiadam po kolei. Nowe tendencje w humanistyce przybierające na sile w trzecim tysiącleciu sprawiły Uniłowskiemu psikusa (lubił to słowo), gdyż „Okolo roku 2000 podjęto wiele prób rewizji tekstualnego paradygmatu, dominującego w humanistyce od lat 70. [...] chętnie podkreślano związek postmodernistycznego tekstualizmu z zasadami późnokapitalistycznej, neoliberalnej ekonomii” (Uniłowski 2019: 35). Literaturoznawcy związani z lewicą jak Frederic Jameson czy Terry Eagleton, krytycznie myśleli o estetyce postmoderny, której wierny wciąż pozostawał redaktor „FA-artu”. Mógł machnąć ręką na podejrzenia o „wsteczność”, bo jako krytyk i wydawca miał dobre relacje z lewicową młodzieżą, cieszył się też estymą środowiska feministycznego (był pierwszym mężczyzną zaproszonym do jury nagrody Gryfia), a swój ostatni wykład wygłosił na zaproszenie Koła Naukowego Myśli Lewicowej UŚ. Ale w roku 2019 dał się namówić redaktorom „Praktyki

Teoretycznej” i stanął wreszcie w obronie wyznawanej tekstualności i ukochanej intertekstualności, pamiętając, że te pojęcia ustanawiała marksizująca Julia Kristeva, (*La révolution du langage poétique* czytali nawet francuscy maoiści). Dlatego kategoria *textualité* otwiera tytuł jego polemicznego traktatu *Tekstualizm, materializm, imersja, interpretacja*, w którym Uniłowski powraca do rewolucyjnej atmosfery 1968 roku. Przypomina, że kiedy Barthes ogłosił „śmierć autora”, to równocześnie proponował: „Nowe rozumienie tekstu stanowiące – przynajmniej w zamierzeniu – formę negacji kapitalistycznego systemu. Wyznaczało sferę produkcji niepodległej kategorii zysku, czy szerzej, wartości wymiennej” (Uniłowski 2019: 35). Lecz po upływie półwiecza wolność w traktowaniu literatury nie zadawała już młodych, więc podejmują teraz swoje własne „próby odzyskania tego, co było stracone w późnonowoczesnej cyrkulacji znaków: ciała (również ciała społecznego), seksualności, doświadczenia zmysłowego etc.” (Uniłowski 2019: 35). Dodam, że z podobnych potrzeb wyłoniły się niektóre „zwroty” w humanistyce (przedmiotowy, sensualny, ekologiczny, afektywny), ale dla Uniłowskiego te nowinki metodologiczne miały posmak – jak się rzekło – „michałków”. Szczególnie kłopotliwy musiał być dla niego „Material Turn”, bo cóż sądzić mógł o materii ten, kto (w opinii kolegów) nigdy nie jadł, nie pił, nie spał, nie odpoczywał, nie uprawiał sportu, nie skarżył się na fizyczne dolegliwości... Słabo uczestnicząc w materialności świata i pozostając w zgodzie ze swoim egzystencjalnym doświadczeniem, uważał „materializm” za efekt tekstowej gry (iluzję, konwencję, fantazmat, mit itp.). I takie stanowisko wyraził w cytowanej już polemice, której internetowy „pierwodruk” ukazał się w dziale „Krytyka materialistyczna: nowe podejścia”. Jego własne, nienowe podejście, bo wciąż afirmujące tekstualność, doczekało się potwierdzenia w dwu efektownych, a zarazem odmiennych przykładach literackich: w prozie Lema (*Eden*) i Sapkowskiego (*Coś się kończy, coś się zaczyna*). Natomiast bezpośrednią polemikę z materializmem, a dokładnie z sensualnym traktowaniem tekstów, powiązał z trzema metodami badawczymi. Wskazał tu na krytykę feministyczną (spór o „esencjalizm” Lucy Irigaray), teorię komunikacji (możliwość „ucieleśnienia” w mediach) oraz teorię gier (wątpliwości związane z „imersją”). Za każdym razem posiłkował się przykładami, które fascynowały jego młodsze koleżanki i kolegów z macierzystego środowiska i okolic. Przywołując opinie Katarzyny Szopy, Michała Kłosińskiego czy Krzysztofa Maja, wsłuchiwał się w głosy swoich uczniów i ich przyjaciół, dzięki czemu nie zaangażował sporu starych „tekstualistów” z młodymi „materialistami”. Zapewne zależało mu na dialogu, a może nawet na budowaniu międzypokoleniowego „mostu”, bo ten Heideggerowski motyw nieoczekiwania pojawił się w jego dyskursie obok obszernego wywodu dotyczącego rozumienia gry przez Hansa-Georga Gadamera (wcześniej lekceważonego). Nie oznacza to bynajmniej „nawrócenia” na hermeneutykę, raczej oznacza otwartość na metody, estetyki czy idee (z lewa i prawa),

wobec których dotąd zwykł się dystansować. I dopiero zainteresowanie poezją uważam za sensacyjną przemianę.

Berardi – *poesia che viene*

Wspomniany przełom w myśleniu Uniłowskiego zainspirowała książka włoskiego antykapitalisty traktująca „o poezji i finansach”, a jej omówienie wypełnia III część artykułu. Ten wywód jest tak istotny, że powtarzam go w całości:

Ogłoszona w roku 2011 książka Franco Berardiego *La sollevazione. Collasso europeo e prospettive del movimento* (znana w Polsce najlepiej pod tytułem późniejszej o rok wersji anglojęzycznej – *The Uprising: On Poetry and Finance*) operuje retoryką mesjańską, podjętą zapewne pod wpływem lektury prac Giorgia Agambena. Berardi bowiem głosi pochwałę „poezji, która nadchodzi” (*poesia che viene*) i która płynnie, dzięki użyciu epifory, przeobraża się w „insurrekcję, która nadchodzi” (*insurrezione che viene*). Poezja, powstanie, insurekcja są tu zatem synonimicznym szeregiem, nie tyle pasażem, ile serią kolejnych reprezentacji kolejno następujących po sobie kolejnych przyjść (*altera adventa*). W ten sposób zapowiadana paruzja okazuje się Derridiańskim opóźnieniem i Barthes’owską „grą na zwłokę”, w ramach której „nieskończoność *signifiant* nie odsyła do jakiejś niewyraźnej idei (nienazywalnego *signifié*), lecz do idei gry [...]” (Barthes 1998: 190).

Projekt Berardiego zakłada, że poezja ożywi zarówno język (*La poesia rivitalizza il linguaggio*), jak i ciało (*rivitalizza il corpo*). Paralelność i wymiennosc tych formuł sugeruje, że chodzi o ucieleśnienie języka, uczynienie zeń (cielesnego) organu, jak również – instrumentu, „przedłużenia”, medium ludzkiej ekspresji. Jest to możliwe, ponieważ – jak wyklada jeden z polskich komentatorów Berardiego – „poezja zakłada obecność głosu, a zatem i ciała niezbędnego w procesie wypowiedzania się” (Kłosiński 2017: 123). Wszelako tym razem przejście od głosu do ciała dokonywa się zbyt szybko, na sposób życzeniowy. I jeśli Berardi powiada, że „poezja jest wyjątkową wibracją głosu. Ta wibracja może rezonować, a rezonans może tworzyć wspólną przestrzeń” (Berardi 2012: 147, cyt. za: Kłosiński 2017: 123–124), to jednocześnie przekierowuje uwagę ze źródła drgań (głos) na układ akustyczny. Pamiętajmy zaś, że w wyniku rezonansu dochodzi nie tylko do przekazania, lecz także do wzmocnienia, filtrowania lub zniekształcenia drgań. Wprowadzenie z kolei do układu akustycznego przetworników elektronicznych otwiera drogę do całkowitego odcieleśnienia głosu („Bo to był głos, i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!” (Leśmian 1983: 152) – ogłaszał poeta na progu epoki radia). Nieco

później odkryliśmy, że już samo pismo i tekst są swego rodzaju wzmocnieniem głosu („Turn on your receiver” – tym razem to zespół rockowy Nazareth), za którego sprawą głos ulega mechanizacji, zatracając się w labiryncie własnych odbić i przetworzeń (por. Derrida 1987).

Kiedy Michał Kłosiński określa projekt Berardiego mianem „utopijnej alternatywy”, a jego postulaty ocenia jako „banalne”, to w takiej kwalifikacji pobrzmiwa wyraźnie nuta rozczarowania. „Alternatywa utopijna” to, jak się zdaje, tyle co alternatywa nieprawdziwa, pozorna, fikcyjna, niemożliwa do realizacji... Wszystko to prawda, niemniej projekt Berardiego warto potraktować nie jako wypowiedź filozoficzną czy teoretyczną, lecz... poetycką. Nie chodzi więc o to, że włoski autor nie podołał piętrzącym się przed nim problemom i nie przedstawił metody, za sprawą której mógłby się dokonać podwójny cud ucieleśnienia języka i odzyskania (dla nas) mowy. W istocie utopijna wydaje się tu nie tyle alternatywa, ile sam materializm, rzec można – *materialismo cheviene* (ciąg zapośredniczeń pozostaje wszak „nieskończenie” otwarty). Nie wiem tylko, czy materializm jako przedmiot eschatologicznego pożądania jest alternatywą, czy też dopełnieniem kapitalistycznego procesu „upłynnienia świata”... (Uniłowski 2019: 39–41).

Ostatnie zdanie wyводу to brawurowa kontra wpisująca utopijną wiarę nowych materialistów w horyzont kapitalistycznej ekonomii. Przyganiał kocioł garnkowi – Uniłowski zręcznie odwraca oskarżenia kierowane przeciw „tekstualistom”, ale nie wyostrza polemiki. Zależy mu – powtarzam – na utrzymaniu wielogeneracyjnej wspólnoty krytyków kapitalizmu. Rozumuje wedle pojednawczej zasady: jeśli my, szukając lekarstwa na alienację, może utopijnie traktowaliśmy „tekst”, to teraz wy – „materię”. Niełatwo jednak pogodzić wyznawców słowa i ciała, bo to antytetyczne kulty, lecz wtedy pojawia się Berardi, który wierzy w „cud ucieleśnienia języka” i zarazem wstawia go w cudzysłów. Owszem, materializuje poezję, ale w poetycki sposób traktuje samą materię. Uniłowskiego najwyraźniej zachwyciła ta interpretacyjna sztuczka (dekonstrukcja?) w wykonaniu dziwaka z Italii. Komunisty, ale antystalinowskiego, antysowieckiego, antyputinowskiego, antyprzemocowego... Ateisty, ale aprobatywnie cytującego Jana Pawła II i papieża Franciszka... Marksisty, ale ponowoczesnego – wielbiciela i przyjaciela Guattariego, entuzjasty cyberpunka... Współorganizatora „pirackiej” radiostacji Alice, która w latach siedemdziesiątych XX wieku łączyła sytuacjonizm z dadaizmem (nie stroniąc od *rock and rolla*). Zwracam uwagę, że kilka lat później Uniłowski zaangażowany w pacyfistyczny ruch Wolność i Pokój współorganizował artystowsko-anarchiczny kwartalnik „FA-art”. W roku 2018, kiedy sprawował urząd dyrektora instytutu i był kandydatem na dziekana, desperacko wspierał antysystemowe protesty Akademickiego Komitetu Przyszłości UŚ. Wyczuwam jakieś podobieństwo, powinowactwo, a może nawet braterstwo Krzysztofa i Franco. Jeśli entuzjasta *insurrectio* wierzył, że poezja uznana

za „polityczną broń – ujawnia niewypłacalność języka, jest tak osadzona w zmysłach i pożądaniu, że nie można jej zredukować do informacji ani wymieniać jak pieniądź” (Berardi 2012), to pochwalę poetyckiej entropii Uniłowski sekundował Barthes’owską tezę o „sensoproduktywnej” ekonomii tekstu³. Zarówno Polak, jak i Włoch przy innych okazjach afirmowali wizję „chaosmosu” – paradoksalny pomysł Deleuze’a i Guattariego. Jeśli poezja ma stanowić wzór dla insurekcji, która musi mieć „językowy charakter”, to powtarzany przez filozofa z Bolonii postulat „rewolucji językowej” brzmi dziwnie znajomo, niby cytat z tekstu Henryka Berezę lansującego postmodernistyczne przemiany w polskiej prozie (pilnie komentowane przez Uniłowskiego)! „Tekst” czy „poezja” (zrównana z materią), cóż za różnica, skoro dla obu antykapitalistycznych aktywistów pełnią ratunkową funkcję. Dlatego rzecznik tekstualności i fabulacji okazuje się bardziej wyrozumiały dla „Bifa” niż młodszy o pokolenie Michał Kłosiński, któremu poezja jako „akustyczna wibracja i rezonans” zdaje się ideologiczną utopią. Uniłowski świadom jest logo-fallo-centrycznego sensu modernizacji „potężnego głosu”, lecz potrafi filuternie skojarzyć zamysł Berardiego z przekazem zespołu Nazareth wyśpiewanym na płycie pt. *Loud ‘N’ Proud (Głośny i dumny)*. Czyżby na myśli miał dźwięk „trąby jerychońskiej”, „harfy Wenedów” albo „złotego rogu”? Na pewno przywołany w tekście „głos” Leśmianowskiej *Dziewczyny* uwspółcześniony i zwielokrotniony przez wzmacniacze i głośnikowe kolumny – choćby szkockiej kapeli „dającej czadu” (może nawet w katowickim Spodku)? Wyczuwając osobiste asocjacje Krzysztofa, przypomniałem sobie moje jakże podobne marzenie o wystawieniu na rockowej scenie *Lilli Wenedy* (Kotliński, Nawarecki 2018: 228–229). Pewnie obaj aktualizujemy ten sam fantazmat, by z pomocą ogłuszającego hard rocka albo heavy metalu zjadaczy chleba przemienić w aniołów. Dlatego chętnie zaprosiłbym na ten koncert „Bifo” Berardiego, wręczając mu jako program serię rewolucyjno-poetyckich cytatów ze Słowackiego, Norwida albo Mickiewicza:

Prawdziwie liryczny poemat będzie początkiem nowej epoki, wypowie myśl Bożą; w nim złączą się ze sobą na zawsze i zespolą poezja artystyczna z poezją gminną, dwie dziedziny długo rozdzielane (Mickiewicz 1997: 76).

To powinno ująć autora *Uprising*, zaś autor *Skądiną* też może by przełknął teraz wieszczby romantycznego mesjanizmu? Przemawiają za tym jego ostatnie wypowiedzi, choćby to, co przy rozmaitych okazjach mówił o religijnych pomysłach Brzozowskiego, jego postsekularna polemika z Janem Sową, w której upomniał się o staropolski kult maryjny (Uniłowski 2016: 214–221), a wreszcie trzy teksty kryp-

3 Wypada dodać, że Derrida także podzielał przekonanie o nad-ekonomicznym statusie tekstu artystycznego, który „pozwała sobie na wszystko, pozwala się wykonać, bez żadnych działań, żadnej pracy, najbardziej umiarkowanym patosem, jaki można sobie wyobrazić, obcy wszelkiemu wytwarzaniu, a zwłaszcza tworzeniu” (Derrida 1998: 159).

toteologiczne opublikowane w pośmiertnym tomie *Krytyka po literaturze*. Autor eseju „*Nie tykaj mnie*”. *Jezus Chrystus jako hermeneuta radykalny* (Uniłowski 2020: 97–112) łatwo mógłby uświadomić Berardiemu, że jego głoszenie poezji jako głosu jednoczącego i wyzwającego ludzi, jest oczekiwaniem na słowo, które stało się ciałem – czyli na Chrystusa.

I tak oto pytanie *Che cos'è la poesia?* długo pozostające bez odpowiedzi, nieoczekiwanie doczekało się nabożnego *responsu*.

Post scriptum, post mortem

Na przywołany artykuł Uniłowskiego trafiłem przypadkiem w maju 2020 roku i nie od razu się zorientowałem, że to jego ostatnia publikacja, której już nie zobaczył w druku. Kiedy przeczytany tekst okazał się pożegnalnym, tym mocniej poruszył mnie jego nowy ton i zagadkowe źródło inspiracji. Kim jest ów Franco zwany „Bifo”? Powodowany ciekawością zajrzałem do najnowszej książki włoskiego autonomisty pt. *Oddychanie. Chaos i poezja*, by na jej pierwszych stronach rozpoznać dalszy ciąg wykładu o poezji w tonie przypominającym *Międzynarodówkę*:

Poezja jest nadmiarem, który łamie granice i wymyka się pomiarom. Wieloznaczność słów poetyckich można w istocie określić jako semantyczne nadznaczenie. Nadmiar jest warunkiem objawienia, wyzwolenia z okowów ustalonego sensu i ujawnienia niewidzialnego horyzontu znaczeń (Berardi 2019: 20).

Do rewolucyjnej pochwały dochodzi jednak nowy atut, walor terapeutyczny: poezja pomaga odetchnąć w coraz bardziej dusznej atmosferze i w bezdusznych relacjach między ludźmi. Punkt wyjścia stanowi opis śmierci czarnoskórego Amerykanina; ofiara brutalnej interwencji policji zdążyła 11 razy wyszeptać czy raczej wycharzczyć skargę – „Nie mogę oddychać!”. Kiedy czytałem tę relację, wtedy telewizja transmitowała z USA obrazy masowych protestów organizowanych dokładnie pod tym samym hasłem, więc nie mogłem pojąć, w jaki sposób Berardi zdążył napisać i opublikować książkę na tak aktualny temat. Nie od razu do mnie dotarło, że włoski filozof reagował na tragedię Erica Garnera (zamordowanego w lipcu 2012), zaś w maju 2020 ofiarą podobnego zajścia padł George Floyd, który także powtarzał błagalnie: „Nie mogę oddychać”. Pierwsza ofiara, zaduszona przez stróżów porządku chorowała na astmę (podobnie jak „Bifo”), druga zaś na COVID-19. Zdumiewa intuicja Berardiego, który przypomniał pierwszą tragedię w przededniu drugiej, zwracając uwagę na figurę oddychania, która dramatycznie zyskała na znaczeniu

za sprawą wirusa atakującego płuca, oraz kariery „respiratora”, słowa odmienianego teraz przez wszystkie przypadki. Ta intuicja, przeczucie – żeby nie powiedzieć: prorocstwo – usłyszane na początku wiosennego *lockdownu* wywołało wrażenie, że Berardi jest pierwszym, a może jedynym myślicielem na świecie, który w chwili globalnej zapaści ma coś ważnego do powiedzenia. Ale nie dotarłaby do mnie jego pochwała oddychania w rytmie wiersza, gdyby nie rekomendacja Krzysztofa. „Cóż za powiększenie wydechu, kiedy płuca mówią, śpiewają, i tworzą wiersze. Poezja pomaga dobrze oddychać” (Bachelard 1998: 208) – przypomina się tu kolejny głos z zaświatów rozwijający ideę *Respirer – Breathing – Respirare*. Może zapomniany dziś Gaston Bachelard mógłby pogodzić obie wykładnie poezji ratującej życie – Berardi i Derridy? Oddechową metaforę Franco i kordialną przenośnię Jacques’a, dla którego poemat oznacza: „wziąć sobie do serca [...] nauczyć się na pamięć: *imparare a memoria*” (Derrida 1998: 156). Dla obu filozofów ucieleśnione słowo jest „błogosławieństwem”, ale jeden sytuuje je w skali globalnej, a nawet kosmicznej, drugi – w kameralnej, wewnętrznej, wręcz intymnej (poemat jest „milczącym zaśpiewem, bezgłośną raną”; Derrida 1998: 159). Poezja to szeroki oddech, ale też efekt bolesnego skurczu serca.

Różnice muszą pozostać, lecz zwracam uwagę, że cała trójka: Derrida, Uniłowski i Berardi, tyleż mówi o poezji, co modli się jej słowami – w języku włoskim.

Bibliografia

- Bachelard Gaston (1998): *Poetyka marzenia*. Tłum. L. Brogowski. Gdańsk.
- Barthes Roland (1998): *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Barthes Roland (2001): *Nigdy nie daje się mówić o tym, co się kocha*. Tłum. M.P. Markowski. W: R. Barthes: *Lektury*. Warszawa.
- Berardi Franco (2012): *The Uprising: On Poetry and Finance*. Los Angeles. Online: <https://mitpress.mit.edu/contributors/franco-bifo-berardi> [dostęp: 10.01.2021].
- Berardi Franco (2019): *Breathing: Chaos and Poetry*. Los Angeles.
- Compagnon Antoine (1998): *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Tłum. T. Stróżyński. Gdańsk.
- Culler Jonathan (1998): *Teoria literatury*. Tłum. M. Bassaj. Warszawa.
- Derrida Jacques (1987): *Ulyse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris.
- Derrida Jacques (1998): *Che cos' è la poesia?* Tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie”, nr 11–12.
- Gralewicz-Wolny Iwona, Mytych-Forajter Beata, red. (2016): *Par coeur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*. Katowice.

- Heidegger Martin (1981): *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. K. Michalski. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. S. Skwarczyńska. T. 2, cz. 2. Kraków.
- Janas Janina (1996): *La letteratura maccheronica in Polonia*. Napoli.
- Kłosiński Michał (2017): *Poezja jako utopijna alternatywa dla nowomowy liberalnej*. W: *Ekonomia literatury*. T. 1: *Ekonomiczne teorie literatury*. Red. P. Tomczok, M. Kłosiński. Katowice.
- Kotliński Andrzej, Nawarecki Aleksander (2018): *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*. Warszawa.
- Leśmian Bolesław (1983): *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław.
- Mandelsztam Osip (2007): *Rozmowa o Dantem*. W: *Idem: Nieograbiony i nieorozgromiony. Wiersze i szkice*. Tłum i oprac. A. Pomorski. Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (1998): *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*. „Literatura na Świecie”, nr 11–12.
- Mickiewicz Adam (1997): *Literatura Słowiańska. Kurs drugi*. W: *Idem: Dzieła*. T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa.
- Norris Christopher (2000): *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*. Tłum. A. Przybysławski. Kraków.
- Scholes Robert (1972): *Fabulatorzy*. Tłum. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Słowacki Juliusz (2009): *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*. Oprac. J. Ławski. Wrocław.
- Thoreau Henry David (2020): *Dziennik*. Tłum J. Pielichowski. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Uniłowski Krzysztof (1998a): *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* W: *Idem: Skądinąd*. Bytom.
- Uniłowski Krzysztof (1998b): *Spóźniony moralista. O Nietzscheańskim dziedzictwie w poemacie „Spadanie” Tadeusza Różewicza*. W: *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Wójcik, M. Kisiel. Katowice.
- Uniłowski Krzysztof (2016): *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*. Katowice.
- Uniłowski Krzysztof (2019): *Tekstualizm, materializm, imersja, interpretacja*. „Praktyka Teoretyczna”. T. 34, nr 4: *Materialist Criticism: New Approches*. Online: <https://doi.org/10.147746/prt2019.4.3> [dostęp: 10.01.2021].
- Uniłowski Krzysztof (2020): *Krytyka po literaturze*. Katowice.

Abstract


“Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

L'articolo si presenta come un trittico sulla poesia di Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski e Franco Berardi. Espone inoltre, le differenze tra la posizione di un filosofo, un critico letterario e un politologo, e allo stesso tempo la diversa sensibilità di un francese, di un polacco e di un italiano. La domanda iniziale “Che cos'è la poesia” formulata in italiano, ha conseguenze importanti, poiché secondo l'opinione di molte nazioni europee, la lingua italiana risulta essere melodica, infantile e nel contempo

poetica. L'effetto di questo stereotipo è l'"italianizzazione" della poesia associata a divertimento, piacere, sensualità, dolcezza, ecc. Derrida (come suggerisce l'autore del testo) dialoga con questo mito paragonando la poesia a un riccio di una fiaba per bambini. Il filosofo bolognese al contrario, rifiuta le associazioni "infantili", attribuendo alla poesia un potere curativo, rivoluzionario, messianico. D'altra parte, Uniłowski, inizialmente riluttante nel commentare poesie, scopre l'originalità e l'attualità della posizione di Berardi, che provoca una serie di associazioni riguardanti le discipline umanistiche sia contemporanee che antiche.

Parole chiave: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, la poesia

Krystyna Jaworska

UNIVERSITÀ DI TORINO
e-mail: krystyna.jaworska@unito.it
 <http://orcid.org/0000-0002-0706-9313>

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Zofia Kozarynowa: l'apporto di una lettrice alla polonistica italiana

Abstract

Zofia Kozarynowa: the role of an academic teacher in the development of Polish studies in Italy

The paper deals with some relevant aspects of the role played by the writer Zofia Kozarynowa in the development of Polish studies at the University of Turin in the interwar period, where she was sent by the Polish Ministry of Education as an exchange language teacher and where she assisted the Turin scholars Maria and Marina Bersano Begey and especially Clotilde and Cristina Garosci in their translation and research work. The contribution of Zofia Kozarynowa, seen as part of the activities of promotion of the knowledge of the Polish culture in Italy supported by the Polish authorities, and for which Roman Pollak was responsible, is reconstructed on the basis of Kozarynowa's and other authors' writings, as well as on the basis of unpublished archival sources.

Key words: Zofia Kozarynowa, Polish studies, interwar Italy, Polish culture

Parole chiave: Zofia Kozarynowa, polonistica, L'Italia tra le due guerre, cultura polacca

Osservando la storia della polonistica italiana non si può non rilevare il ruolo in essa rivestito dalle lettrici e dai lettori di scambio, inviati in passato dal Ministero dell'istruzione polacco nell'ambito degli accordi governativi bilaterali italo-polacchi, come pure dai lettori scelti direttamente dagli atenei. A loro si devono importanti apporti non solo nel formare intere generazioni di studenti, ma anche nella ricerca. Ebbe a osservare Sante Graciotti: "La collaborazione con la polonistica polacca è uno dei fattori fondamentali per la vita della polonistica italiana" (Graciotti 1983: 10). Tale collaborazione è molto proficua e bidirezionale anche grazie ai lettori che oltre ad avvicinare la Polonia all'Italia spesso contribuiscono a una maggiore conoscenza dell'Italia in Polonia. Analogamente la permanenza in Polonia ha rivestito e riveste un'importanza rilevante nella formazione di eminenti polonisti italiani, basti qui ricordare Carlo Verdiani e Pietro Marchesani. Il soggiorno in un paese che non è il proprio porta infatti a raffinare la sensibilità verso la cultura locale, ad approfondirne la conoscenza osservandone gli elementi di contatto con la propria cultura e la propria lingua, traendone spunto per le proprie ricerche.

È opportuno a questo proposito ricordare brevemente i fattori che resero possibile la nascita della polonistica come materia universitaria in Italia (e non solo in Italia), ovvero il mutato quadro politico europeo al termine della prima guerra mondiale, la ricostituzione dello Stato polacco e l'allacciamento delle relazioni diplomatiche. Tutto ciò aveva creato le condizioni necessarie per diffondere la conoscenza della cultura polacca in quanto cultura di uno Stato sovrano. Ed è nell'ambito di tali rapporti che, grazie alla copertura finanziaria del Ministero dell'istruzione polacco, venne attivato nell'anno accademico 1923–24 il corso di lingua e letteratura polacca alla Sapienza di Roma. A ricoprirlo fu chiamato Roman Pollak, uno studioso che ebbe enormi meriti e a cui si deve un forte impulso allo sviluppo della disciplina negli atenei italiani.

Pollak tenne l'incarico fino al 1928, preparando il terreno per l'istituzione alla Sapienza della prima cattedra ordinaria di polonistica in Italia, ottenuta da Giovanni Maver nel 1930 e va ricordato in questa sede che un'allieva di Maver fu poi lettrice di italiano a Cracovia (Palmarini 2014). Durante la sua permanenza a Roma, ma anche dopo il rientro in Polonia nel 1928 per assumere la cattedra di polonistica all'Università di Poznań, Pollak continuò a seguire la crescita degli studi polonistici in Italia in qualità di Delegato del Ministero dell'istruzione polacco (Damiani 1941; Zieliński 2018: 21–35). Un ruolo importante nella formazione e nell'aggiornamento dei polonisti italiani ebbe il corso da lui voluto appositamente per i polonisti italiani a Zakopane nel 1928 (Damiani 1928), come pure i corsi per polonisti stranieri organizzati con la sua partecipazione dal Ministero dell'istruzione polacco dal 1931 a Varsavia e Cracovia (Majchrowski 1997: 163).

Tra le proposte di Pollak vi fu quella di creare un istituto di cultura polacca a livello universitario a Torino, città ritenuta particolarmente idonea per via del

clima di interesse per la Polonia risalente ancora alla seconda metà dell'Ottocento e che grazie soprattutto all'operato di Attilio Begey (1843–1928), towianista e grande propagatore della causa polacca in Italia (Maria Begey 1938; Sokołowski 2012), lasciava ben sperare per il futuro. Le aspettative di Pollak non andarono deluse, scrisse infatti alcuni anni dopo a Maria Bersano Begey il 21.11.1933 da Poznań: “Nigdzie we Włoszech, Francji, Anglii, Niemczech tyle się nie robi, nigdzie ta praca nie jest tak intensywna, tak serdeczna – jak właśnie w turyńskim gronie polonofilów” (AICPAB).

All'epoca nella città subalpina si erano infatti già formate due generazioni di polonofili e polonisti: basti ricordare, per la prima generazione, oltre a Begey, il traduttore dei *Dziady* di Mickiewicz e di altri capolavori romantici Aglauro Ungherini (1847–1934) (Grandi 1962: 28–56; Zanco 1998: 179–191), e, per la seconda generazione, la figlia di Begey Maria Bersano Begey (1879–1957) nonché le sorelle Cristina (1881–1966) e Clotilde Garosci (Pollak 1966: 699–702; Sokołowski 2013: 14–34; Amenta 2014: 27–35; Skuza 2018: 213–224), che si erano avvicinate alla cultura polacca ai tempi del Comitato Pro Polonia fondato a Begey durante la Prima guerra mondiale e che già avevano al loro attivo, tra le altre opere, la traduzione nel 1924 del *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz.

Il primo passo fu compiuto con l'attivazione nel 1928 del lectorato di lingua polacca, finanziato dal Ministero dell'istruzione polacco, presso la prestigiosa associazione Pro Cultura Femminile, in cui responsabile dei corsi era Cristina Agosti Garosci (Marina Bersano Begey 1981). Nella circolare alle “Illustre Signore”, ovvero alle socie, in cui se ne dà notizia, si sottolinea il

valore pratico e ideale che è nell'apprendimento della lingua di una Nazione risorta da poco a vita indipendente, ma già ricca di un secolare patrimonio di civiltà [...], dotata di una vasta e originale letteratura antica e moderna. È tutto un mondo spirituale che a traduttori e studenti si offre da esplorare e rilevare agli Italiani, in questo tempo in cui sono in continuo incremento le relazioni politiche, commerciali e culturali fra l'Italia e la Polonia (AICPAB).

Il complesso lavoro preparatorio mirato ad assicurare una struttura solida e duratura al centro salvaguardandone al contempo massimamente l'indipendenza dalle ingerenze politiche richiese due anni e fu svolto in particolare dalla figlia maggiore di Attilio Begey, Rosina, e da Arturo Bersano, marito dell'altra figlia Maria Bersano Begey, in stretta collaborazione con Roman Pollak. Finalmente il 12 marzo 1930 si giunse all'inaugurazione l'Istituto di Cultura polacca “Attilio Begey”, ente morale presso la Regia Università di Torino, che concesse come sede un locale attiguo alla Biblioteca di Lettere nel palazzo del Rettorato (Jaworska 1998: 256; [Maria Bersano Begey] 1937: 208–217; Szarejko 2019: 32–46).

Nello statuto si specificava che le attività dell'ente comprendevano il corso di lingua polacca, conferenze, premi, la promozione delle traduzioni, il fornire informazioni agli studiosi, alle scuole e altri enti sulla cultura polacca. Fulcro dell'Istituto era la biblioteca, costituita dai doni del ministero polacco e dai libri del Circolo Italo-polacco a suo tempo creato da Attilio Begey. Il lettorato fu affidato a Zofia Kozarynowa, nel gennaio 1929 delegata dal Ministero dell'istruzione polacco a succedere nell'incarico a Zofia Gąsiorowska Schmydtowa che era stata inviata nel 1928 a tenere il primo ciclo di lezioni alla Pro Cultura.

Se la scelta di Zofia Gąsiorowska Schmydtowa (1893–1977), nota studiosa di letteratura polacca e comparatista, all'epoca assistente all'Università di Varsavia, poteva essere dovuta al suo esserci laureata nel 1917 all'Università Jagellonica con una tesi su Andrzej Towiański, e a Torino è conservato l'archivio towianista raccolto da Attilio Begey, che aveva conosciuto (Schmydtowa 1928: 667–669), meno evidenti sono le ragioni che portarono alla scelta di Zofia Kozarynowa (1890–1992), una scrittrice e saggista che dopo un esordio letterario nel 1910 come poetessa e gli studi alla Sorbona, si dedicò alla prosa, autrice di romanzi editi sotto lo pseudonimo di T. Brudzewski e collaboratrice con diversi periodici.

Zofia Kozarynowa stessa nelle sue memorie narra di essere rimasta sorpresa della proposta di insegnare a Torino: “Naczelnik Wydziału Nauki [WRiPO] Faustyn Dzik, do spółki z prof. Romanem Pollakiem, organizatorem polonistyki we Włoszech, wytypowali właśnie mnie na ten wyjazd. Zaskoczyło mnie to, bo nie mogłam się połapać w ich motywach i nadziejach” (Kozarynowa 1982:218). Non conosceva Pollak e conosceva a malapena Dzik, che però pare apprezzasse i suoi romanzi e infatti all'epoca supposeva che proprio questa fosse la ragione della scelta. Poi però aggiunge:

Dopiero teraz, teraz! – a podjęłam ten rozdział w r. 1980 – olśniła mnie nagle myśl: Andrzej! Tylko Andrzej mógł Dzikowi mówić o mojej ciekawości do rzeczy włoskich, może o naszych lekturach, bo kazał mi czytać sobie głośno Dantego i przerabialiśmy wspólnie to i owo z literatury dialektalnej. (Kozarynowa 1982b: 218).

Sarebbe stato quindi suo fratello Andrzej Gawroński, un noto linguista e orientalista, narrando di come Zofia fosse interessata all'Italia e delle loro comuni letture dantesche, a far venire in mente al funzionario di proporle l'incarico (l'interesse per Dante troverebbe conferma anni dopo nella pubblicazione di un opuscolo dedicato al poeta intitolato *Letteratura italiana [Dante]. Appunti raccolti*, Torino: E. Gili 1939 (Dorosz 1996: 343), si tratta presumibilmente della litografia F. Gili, l'opuscolo però non risulta nel catalogo SBN e neppure nel catalogo della Biblioteka Narodowa).

Titubante ad accettare l'offerta, Kozarynowa cede alle pressioni del funzionario e della propria madre, che riteneva il clima torinese con l'aria fresca delle Alpi ideale per la salute cagionevole di Nina (l'amatissima figlia unica della futura lettrice) e aggiunge:

Tak było wtedy. Zimowe powietrze świeciło jak kryształ i pachniało lodowcami. Monte Rosa ukazywało się co wieczór w różowej glorii. Kiedy w kilka lat później zamieszkiwałyśmy na corso Re Umberto, miałyśmy naprzeciwko okien, u wylotu uliczki po przeciwległej stronie, i te jutrztenkowe kolory i to srebro i siwą niebieskość skał. Nad nimi, na przedwieczornym pastelowym niebie, zawisała Wenus [...] Teraz w Turynie nie widać już gór za dymną mgłą, rozległe corsa zatłoczone są korowodami samochodów [...] (Kozarynowa 1982b: 219).

A Torino la lettrice opera in un terreno molto favorevole, potendo contare sul supporto dei Bersano Begey nonché di altri studiosi bendisposti verso la Polonia. Indubbiamente la sua presenza ha significato molto per la polonistica torinese. Ha insegnato i rudimenti della lingua a diversi giovani e ha permesso in particolare alle traduttrici Cristina e Clotilde Garosci di potersi confrontare su tutta una serie di questioni legate alla piena comprensione dei testi di partenza. Kozarynowa è convinta che lo scopo primario della sua missione fosse appunto quello di aiutare le due traduttrici, scrive infatti nelle sue memorie:

Mnie tam posłano do pomocy tym paniom w tłumaczeniu "Popiołów". Po odważnym, nie najlepszym przekładzie prozą "Pana Tadeusza" i paru pomniejszych utworów powieściowych zaatakowały bohaterko Żeromskiego i pierwszych stron ręce im opadły. Nie było słowników, nie było żadnego oparcia w literaturze, mogła w pewnym stopniu dopomóc tylko porada ustna. (Kozarynowa 1982b: 219–220).

In effetti gli strumenti erano quasi inesistenti (Sosnowski 2005: 173–183; Palmarini 2018). Non risulta avessero il dizionario ottocentesco polacco-italiano di Erazm Ryczkowski né quello di inizio secolo di Fortunato Giannini, a casa avevano l'*Ilustrowany Słownik* di Arct, presumibilmente disponevano di qualche dizionario polacco-francese e per apprendere la lingua utilizzavano, come già aveva fatto a suo tempo Attilio Begey (MBB 1985), l'ottocentesca grammatica della lingua polacca composta per gli allievi della scuola polacca a Parigi ([R. Piotrowski] 1864) (Kozarynowa 1991: 7–12). Secondo Kozarynowa (*ibid.*), Cristina prendeva lezioni di lingua da una polacca residente a Torino, la signora Dhering. Marina Bersano Begey mi riferì che ai primi del Novecento a Torino i polacchi erano rarissimi, tra questi vi era un signor Hering che con la rivoluzione russa decise di tornare in Russia e di cui si persero poi le tracce (MBB 1985). Poi, tra le due guerre a Torino vi era un

altro polacco, Rieser, menzionato da Paola Agosti quale insegnante di polacco di sua nonna Cristina (C. Bergamaschi e P. Agosti 2004: 26).

A maggior ragione l'apporto che poteva dare alle traduttrici una madrelingua con una particolare sensibilità verso le sfumature della lingua letteraria, in quanto scrittrice, era estremamente utile e proficuo. Kozarynowa indubbiamente diede in questo un contributo significativo e sostenne le due sorelle nelle loro fatiche traslatorie. Il suo compito principale era costituito comunque dal lettorato (frequentato non solo da un numero esiguo di studenti universitari, ma anche da liberi uditori), di cui fu data notizia in una locandina in cui si specificava che si tratta di un "corso pubblico gratuito" e di rivolgersi per "schiarimenti" alla Facoltà di Lettere. Le lezioni si svolgevano due volte alla settimana e dalla relazione annuale risulta che si fosse iscritta una ventina di studenti, di cui la metà frequentò tutto l'anno. A partire dal 1931 lo studente migliore otteneva il Premio Ungherini, istituito con la somma che Aglauro Ungherini aveva ricevuto dal ministero polacco quale segno di riconoscimento per la sua intensa attività, ma che l'anziano traduttore e bibliofilo, pur vivendo in grandi ristrettezze economiche, volle devolvere all'Istituto Begey (MBB 1985).

Vinsero il premio gli studenti Carlo Gallo nel 1931–32, Silvana Lupo nel 32–33, il prof. Stefano Belmonte nel 34–35, Alma Borello nel 35–36. Il premio fu ancora assegnato durante la guerra, quando l'insegnamento di lingua era tenuto da Marina Bersano Begey: nel 1930–40 a Marcello Pacchiotti, uno studente di filosofia, e nel 1941–42 a Carlo Ferrero. Tra quanti studiarono il polacco con Zofia Kozarynowa vi furono anche Maria De Petri, traduttrice di una scelta di *kolędy* e di fiabe di Maria Konopnicka, e Alessandro Tassoni Estense di Castelveccchio, dopo la guerra ambasciatore d'Italia a Varsavia. L'unico studente che la lettrice menziona nelle sue memorie è però Carlo Gallo, che utilizzò il premio per un periodo di studio in Polonia e del quale racconta gustosi aneddoti del soggiorno varsaviano (Kozarynowa 1982: 276) e forse la ragione della scelta può essere attribuita alla mancanza di aneddoti altrettanto divertenti riguardo agli altri suoi discenti.

Gli studenti potevano presentare i propri lavori al concorso nazionale che l'Istituto Begey bandiva a cadenza annuale per il miglior lavoro polonistico. Ottennero il premio studenti e laureati dell'Università di Torino, Genova, Venezia e Roma. Nel 1931 si addottorarono a Torino due giovani promesse della polonistica: Giorgio Agosti, figlio di Cristina Agosti Garosci, in giurisprudenza con una tesi su Frycz Modrzewski, e Marina Bersano Begey, figlia di Maria Bersano Begey, in lettere con una tesi su Krasieński. Si può supporre che la scelta della giovane Marina Bersano Begey di approfondire in seguito i romanzi di Teodor Tomasz Jez fosse ispirata dalla lettrice, che era nipote dello scrittore.

Nel 1933 il lettorato di lingua polacca diventa un insegnamento ufficiale dell'Università di Torino. Avendone avuta notizia, Roman Pollak scrisse a Maria Bersano Begey:

Przemiana lektoratu p. Kozarynowej na oficjalny jest bardzo wartościowa. Chciałbym się jeszcze doczekać chwili kiedyby polonistyka na Uniwersytecie Turyńskim co najmniej zrównała się w swych uprawnieniach z nauką języka i literatury rosyjskiej. Przyznam się bowiem, że ta przewaga szczególnie jest przykra dla tych, którzy wiedzą dobrze, ile w Turynie od dawna dla wiedzy o Polsce pracowano, polonistyka zdobyła tam od wielu lat pierwszeństwo głównie dzięki wspaniałemu trudowi Attilia Begey więc i na Uniwersytecie ona powinna mieć o wiele większe prawa. Mam nadzieję, że to się zmieni, że doczekam się rychło jakiejś libera docenza wśród młodych turyńskich polonistów (AICPAB: 17.11.1933).

Le speranze di Pollak in una libera docenza torinese si realizzano in effetti in tempi brevi: nel 1935 essa fu conseguita da Marina Bersano Begey e da allora al lettorato si aggiunge il corso di letteratura.

Kozarynowa rappresentava un tramite con le novità letterarie polacche, che segnalava, al pari di Pollak e di altri studiosi, ai polonisti torinesi. Così se la riconoscenza nei confronti di Pollak per il suo apporto trova ad esempio espressione nella dedica all'antologia della poesia polacca contemporanea di Maria e Marina Bersano Begey del 1933 (laddove la scelta degli autori e dei brani pare soprattutto dovuta alla sensibilità delle due curatrice e traduttrici, sensibilità che si manifesta ad esempio per il maggior spazio dato alle autrici donna rispetto a quello loro dedicato nella coeva antologia di Skarbek Tłuchowski), ci si potrebbe domandare come mai nel 1931 Maria Bersano Begey traduca la *Storia del martire di Mosca* di Kazimiera Hłakowiczówna. Qui è difficile capire se fosse stata la figlia Marina e segnalare alla madre questo poemetto o Zofia Kozarynowa, in tutti i casi pare probabile che la lettrice in qualche modo abbia fatto da tramite, in quanto è menzionata in una lettera che Maria Bersano scrisse alla poetessa (Archivio ICPAB: 22.06.1931).

D'estate Zofia Kozarynowa tornava con la figlia in Polonia, partecipando alla vita culturale e accademica varsaviana. Aiutò Witold Doroszewski, che adorava e definiva *un charmeur* (Kozaryn: 1982:220) (tra l'altro autore di una monografia sulla lingua di suo nonno Teodor Tomasz Jeż), nel lavoro di redazione delle relazioni presentate al Congresso internazionale degli Slavisti tenuto a Varsavia nel settembre 1934. Su richiesta del Ministero dell'istruzione, partecipava in qualità di interprete al congresso, la cui lingua ufficiale era il francese, occupandosi in particolare della delegazione italiana guidata da Matteo Bartoli e di cui facevano parte Giovanni Maver e Enrico Damiani (Kozarynowa 1982: 222–223). In Polonia uscì anche una sua traduzione della biografia di Pier Giorgio Frassati: pur avendo per nascita lo stesso cognome, non era parente del diplomatico Jan Gawroński, che aveva sposato la figlia dell'ex proprietario della *Stampa* e sorella di Pier Giorgio Frassati, ma è probabile che a Torino avesse avuto contatti con la famiglia.

Il nome di Kozarynowa nell'ambito degli studi polonistici italiani è però in primo luogo legato alla sua imponente grammatica della lingua polacca. L'opera fu presentata, poco prima della sua pubblicazione, al Congresso internazionale dei polonisti tenuto a Varsavia nel settembre 1938, tra le varie comunicazioni volte a dare un quadro dei lettori attivi nei vari paesi e degli strumenti didattici di cui potevano disporre. Per l'Italia furono menzionati, oltre al lettorato torinese, i lettori tenuti a Roma nel 1937–38 da Maria Falkówna e a Firenze dal 1930 da Antonina Brzozowska. Nel verbale delle comunicazioni è riportato il significativo l'auspicio di Roman Pollak: "Najbliższym dezyderatem jest tworzenie innych placówek, utrzymywanych już nie przez Polskę, lecz przez Włochy." (Majchrowski 1997: 160).

L'intervento dedicato alla grammatica scritta da Kozarynowa costituì il punto di partenza per una discussione su come dovrebbero essere i manuali di lingua destinati ad apprendenti stranieri convenendo che oltre alle nozioni grammaticali dovrebbe avvicinare alla cultura della lingua studiata con un'accurata scelta delle letture. J. Aleksandrowicz la definì *pionierskie dzieło* (un'opera pionieristica) sottolineando che era destinato a un fruitore di *umysłowości włoskiej* (formazione italiana) e vi fu concordia nel ritenere che ogni area linguistica dovesse elaborare un manuale specifico per i propri apprendenti (Majchrowski 1997: 162).

La poderosa grammatica di Kozaryn (ben 662 pagine, di cui 43 di indice analitico e al termine l'elenco dei paradigmi), divisa come da prassi in fonetica, morfologia e sintassi, si caratterizza dall'unire finalità pratiche, di manuale di lingua, a notizia di carattere culturale e brani di testi letterari (e qui, a p. 20–21 e 62–63, un omaggio molto discreto alle poloniste torinesi è dato dall'aver incluso nella scelta alcune traduzioni da Maria Bersano Begey e Maria De Petri).

Irena Putka sottolinea che il manuale è particolarmente

ricco di materiale e spiegazioni. [...] Fin dalle prime lezioni vengono riportate informazioni sulla struttura del polacco [...] la parte della fonetica descrive nei minimi dettagli le lettere, i suoni [...] esercizi di lettura con indicazioni pragmatiche. [...] Il problema dei casi grammaticali e il loro uso viene trattato prima dal punto di vista morfologico e dopo da quello sintattico, funzionale" [...] La parte dedicata al verbo occupa ben 300 pagine! (Putka 2014: 196–197).

Inoltre la studiosa rileva che:

sono da apprezzare le informazioni precise su alcuni elementi del sistema, come ad esempio l'aggettivo dimostrativo *to* [...]. Stupisce la precisione con la quale tratta i problemi legati all'uso e alle funzioni di quella piccola parola. [...] Perfino i moderni manuali trascurano questi particolari. (Putka 2014: 196).

Forse l'attenzione per *to* potrebbe provenire dalle frequentazioni a Varsavia con Doroszewski. Sarebbe interessante cercare di ricostruire i testi su cui l'autrice si era basata per la sua grammatica. Indubbiamente utilizzò la grammatica di Szober, uscita nel 1924, che cita in una nota accanto agli studi di Król e Krasnowolski (Kozaryn 1938: 275), e presumibilmente avrà consultato la *Gramatyka języka polskiego* di Tytus Benni, Jan Łoś, Kazimierz Nitsch, Jan Rozwadowski, Henryk Ułaszyn, edita dall'Accademia delle scienze polacca a Cracovia nel 1923, come pure il manuale di Józef A. Teslar, *Methode pratique du polonais*, edita a Parigi nel 1934 (<https://gramatyki.uw.edu.pl/books>). In *Sto lat* Kozarynowa non menziona quali fossero le sue fonti, forse in quanto riteneva che ciò esorbitasse dalle finalità delle sue memorie scritte in forma di *gawęda*, e che dovevano quindi essere una lettura avvincente, leggera, e seleziona di conseguenza i fatti da narrare. Ricorda persone, aneddoti, episodi singolari e non questioni scientifiche. Sottolinea però più volte quanta fatica le fosse costata la grammatica. Così scrivendo dell'aiuto dato nel 1933 a Doroszewski nei preparativi del congresso mondiale degli slavisti, commenta:

Miałam czas do dyspozycji wedle dowolnego rozkładu. Był to czas nieuczciwie zyskany z odłożenia *pensum* wakacyjnego, którymi była praca nad podręcznikiem języka polskiego dla uniwersytetów włoskich, obowiązek nałożony mi siłą przez prof. Pollaka. Szło mi fatalnie i wyszło kulawo. O wiele przyjemniejsza była przelotnia robota redaktorska. Służyła mi jako alibi wobec własnego sumienia (Kozarynowa 1982b: p. 221).

Questo significa che Kozarynowa lavorò sulla grammatica almeno cinque anni e che ci mettesse più tempo del previsto trova conferma indiretta in una lettera del 25 aprile 1935 in cui Pollak chiede consiglio a Maver su dove pubblicarla (Rabenda 2013: 125), il che fa pensare che l'opera avrebbe dovuto essere, almeno nelle aspettative di Pollak, già a buon punto.

È comunque importante che l'opera sia giunta a compimento. Non ebbe uguale fortuna il dizionario italiano-polacco su cui lavorava a Roma (forse con spirito analogo) Wanda De Andreis, che riceveva i fondi ministeriali tramite l'Istituto Begey e che non riuscì a portare a termine prima dello scoppio della guerra, poi non con il mutato clima politico e la perdita del capitale dell'Istituto Begey e il progetto affondò definitivamente (MBB 1985).

È alquanto significativo che Kozarynowa nei ringraziamenti, datati Torino ottobre 1938, menzioni per ultimo il prof. Roman Pollak, in quanto "promotore del presente lavoro [...] frutto di alcuni anni di studi e dell'esperienza acquisita nell'insegnamento della lingua polacca presso la R. Università di Torino", per prima Cristina Agosti Garosci "per l'intelligente e accurata revisione del testo italiano e delle bozze" e in mezzo il prof. Matteo Bartoli "per le numerose indicazioni tecniche e il

felice suggerimento di alcuni termini linguistici e la cortese approvazione d'altri" (Kozaryn 1938: [V]).

Può essere interessante confrontare come Kozarynowa definisca l'aiuto datole del famoso glottologo, promotore dell'Atlante Linguistico Italiano, nelle sue memorie:

Bartoli, z całym swym niezgrabstwem, szpakowatą brodą, w zabytkowym czarnym żakiecie kamizelce zwykle niesymetrycznie pozapinanej, miał wzięcie zeszlowiecznego salonowca i ten poufały szacunek w stosunku do kobiet, który ujmuje. Wyrażam teraz swe pierwsze wrażenie, zgodne z charakterystyką postaci widzianej z daleka. Po środku było nasze prawie codzienne obcowanie, bo podjął się pomagania mi w trudzie pisania nieszczęsnego podręcznika języka polskiego idącego mi jak z kamienia. Nie, nie pomagał, przeszkadzał. Była to dla niego rozrywka i pretekst do gadania, z czego wywiązywał się świetnie, bo mówił treściwie i zajmująco, ale bez związku z moją robotą. O tyle tylko, że ona była dla niego odskocznią. Jeżeli np. usłyszał słowo "łuna", zapalał się do wywodów etymologicznych prowadzących do "luny". Był mistrzem żywego słowa. (Kozarynowa 1982b: 229).

Kozarynowa lo definisce un brillante erudito, affascinante nella conversazione, ma alquanto pigro e inetto a scrivere: tanto pigro però non era, a giudicare dalla voce dedicatagli nel *Dizionario Biografico degli Italiani* della Treccani (De Mauro 1964).

La grammatica uscì pochi giorni prima dell'inizio dell'ultimo anno accademico in cui Kozarynowa avrebbe insegnato a Torino. Il clima politico si stava inasprendo e l'autrice ricorda l'imbarazzo del Rettore dell'ateneo torinese nel ricevere il nuovo ambasciatore presso il Quirinale Boleslaw Wieniawa Długoszewski.

Dall'autunno del 1939 la lettrice restò in Polonia, prima a Varsavia e poi, dopo la capitolazione dell'insurrezione del 1944 (a cui aveva preso parte la figlia), fu evacuata con la popolazione civile nel campo di Pruszków e quindi raggiunse Cracovia, dove per alcuni mesi lavorò all'Università, come lettrice di italiano. In quegli anni drammatici a Torino Marina Bersano Begey si era fatta carico anche del lettorato, assicurandosi però che la retribuzione fosse regolarmente trasmessa per vie traverse a Kozarynowa in Polonia (inizialmente fu chiesto di fare da tramite a Wanda Gawrońska Frassati, e al suo rifiuto Giorgio Agosti trovò a Roma la disponibilità di una certa signora Potulicka (MBB 1985); non è però chiaro da quando la retribuzione della lettrice fosse coperta dall'ateneo torinese, se dall'anno in cui il corso divenne insegnamento ufficiale dell'ateneo o con lo scoppio della guerra). Intanto nell'incendio provocato "in seguito a incursione nemica", ovvero dal bombardamento del 13 luglio 1943, bruciarono tutte le copie disponibili in magazzino della grammatica polacca edita l'anno prima (AICPAB, Lettera dello Stabilimento Grafico

Impronta, Torino 8 ottobre 1943). Come mi riferì Marina Bersano Begey (MBB 1985), la grammatica era stata edita nella tipografia di Terenzio Grandi (1884–1981), un mazziniano al pari di Attilio Begey e Aglauro Ungherini.

Terminata la guerra, Marina Bersano Begey era riuscita a ottenere le necessarie autorizzazioni polacche e italiane per far venire la lettrice in Italia al fine di riprendere l'insegnamento come pure a persuadere l'ateneo torinese di continuare a farsi carico del suo stipendio. Questa però, una volta giunta a Torino, decise di raggiungere la figlia (che intanto si era sposata) in Gran Bretagna, antepo- nendo gli affetti più profondi a tutto il resto, lavoro compreso. La nipote di Attilio Begey, pur comprendendo le ragioni, se ne dispiacque, in quanto così Torino perse il posto di lettore.

Sebbene nelle sue memorie Kozarynowa asserisca di aver lasciato Torino, nonostante l'ateneo le avesse anche oltre all'assunzione anche un alloggio gratuito nel palazzo del Rettorato, in quanto non voleva sottostare alle ingerenze del regime polacco, dato che il Ministero dell'istruzione polacco si aspettava che ogni anno scrivesse una relazione sul lavoro svolto (Kozarynowa 1982b: 275), tale versione pare smentita dalle veline delle lettere che lei stessa scrisse dalla Scozia. In una di essa, datata Glasgow, 5 maggio 1947, si legge:

Ja zaś, zacząwszy na dobre pracę w dawnej placówce, stanęłam wobec konieczności powzięcia natychmiastowej decyzji, albo pozostanie tam i już zupełnego, ma czas niczym nie ograniczony, oderwania się od córki, albo porzucenia wszystkiego, aby przenieść się do niej. Wybrałam ostatnie, nie bez żalu opuszczając kraj, ludzi i pracę, które mi odpowiadały pod każdym względem. (PB POSK ZK).

Analogamente scrisse a L. Zaleski da Glasgow il 26 luglio 1947:

postanowiwszy za wszelką cenę dostać się do niej, skorzystałam z usilnych starań Uniwersytetu w Turynie o sprowadzenie mnie z powrotem, na zasadzie etatu, który mi tam przyznano w kresie wojny, aby mi ten powrót ułatwić. [...] Wobec groźby ponownego, bezterminowego rozstania z Ninką zrezygnowałam z Turynu (Pan Profesor bez trudu zgodnie, z jakim żalem!). (BP POSK ZK).

Lasciata l'Italia, Kozarynowa si immerse nella vita culturale dell'emigrazione polacca a Londra, collaborando con i principali periodici pubblicati dagli esuli in Inghilterra. Non scrisse più romanzi, attività che di fatto aveva interrotto agli inizi degli anni Trenta, ma, divenuta nonna, racconti per bambini, ma anche e soprattutto articoli, recensioni, saggi critici, occupandosi di vari autori tra cui Mickiewicz (Lutomirski 2010: 55–66). Tradusse nel 1958 con Jan Bielatowicz dall'originale inglese la storia della Polonia di Oskar Halecki per l'editrice Veritas di Londra, come

pure nel 1964 per Instytut Literacki di Parigi dall'italiano le memorie politiche di Silone e l'anno seguente dal francese la biografia di Padre Pio scritta da Maria Winowska sempre per Veritas.

Si possono osservare l'intensità con cui scrive come pure la ricchezza e la varietà dei temi che affronta nei suoi testi, anche negli scritti degli ultimi anni: lo spoglio della *Polska Bibliografia Literacka* per gli anni 1988–1992 annovera 75 titoli e comprende testi letterari e paraletterari, articoli e recensioni dedicati a scrittori del passato e contemporanei: Carlo Goldoni, François-René de Chateaubriand, Iosif Brodskij, Gunter Grass, Ella Maillart, Beata Obertyńska, Zofia Nałkowska, Józef Łobodowski, Leonardo Sciascia, pubblicati principalmente su *Tydzień Polski* e su *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, ma anche su *Zeszyty Literackie* e *Gazeta Niedzielną*.

Così come prima della guerra a Torino scriveva, anche sotto pseudonimo, per riviste polacche su vari aspetti della cultura e della vita italiana (Kozarynowa 1932), ora ne scrive sulla stampa polacca nel Regno Unito. La scrittrice mantenne i contatti con l'ambiente torinese e restò in corrispondenza soprattutto con Cristina e con Giorgio Agosti di cui era molto amica. Tornò varie volte a far loro visita e talvolta questi soggiorni servirono da spunto per degli articoli. Così nel settembre 1953 pubblicò un lungo resoconto del clima attorno al Congresso eucaristico allora tenuto a Torino, incentrandosi soprattutto sugli eventi collaterali: la mostra con opere di importanti pittori contemporanei, la mostra d'arte sacra e quella missionaria, la processione che potette vedere dal balcone della nuova sede dell'Istituto di Cultura Polacca Attilio Begey in via Po:

Niestrudzeni poloniści tamtejsi nie tylko nie dali upaść tej placówce, ale doszli do posiadania pięknego lokalu, zawdzięczając go wpływowi i wytrwałości do-centki literatury polskiej dr Mariny Bersano Begey, która zajmując dziś wysokie stanowisko w bibliotekarstwie, nie zaniedbuje polonistyki. Balkon Instytutu stanowił pierwszorzędną lożę (Kozarynowa 1952: 2).

Pure nel secondo dopoguerra Kozarynowa si servi talvolta nei suoi scritti di pseudonimi. Secondo il repertorio biobibliografico degli scrittori e degli studiosi di letteratura polacca, tra questi vi era Krystyna Jaworska, con cui pare avesse firmato alcune poesie edite su *Wiadomości* negli anni 1950–69 (Dorosz 1996: 343), ovvero lo stesso nome di colei a cui nel 1984 fu affidato il dottorato di polacco all'Università di Torino (che però quando la scrittrice avrebbe iniziato a usare questo pseudonimo non era ancora nata). Si tratterebbe di una coincidenza alquanto singolare, tanto più che Kozarynowa in una lettera a Marina Bersano Begey degli anni Ottanta segnala di non ricordare il nome della "nostra lettrice", che presumibilmente non avrebbe dimenticato fosse stato un suo pseudonimo. Per altro un testo edito con

il proprio nome della Krystyna Jaworska torinese (Jaworska 2011) è stato attribuito nella *Polska Bibliografia Literacka* a Zofia Kozarynowa (all'epoca non più vivente), come scritto sotto pseudonimo, e questo dimostra quanto i legami di Kozarynowa con Torino fossero noti anche ai catalogatori.

Purtroppo ci vollero infatti quasi quarant'anni per riattivare a Torino il lettorato di lingua polacca, che fu poi tenuto nel corso degli anni da eccellenti lettori: Wojciech Jekiel (che come lettore di scambio a Firenze aveva insegnato il polacco a Maria di Salvo e Giovanna Brogi Bercoff), Irena Putka (anche lei prima a Firenze dove ebbe tra i suoi allievi Luca Bernardini e Luigi Marinelli), e quindi (dopo che l'ateneo torinese ottenne nuovamente un lettore di scambio grazie agli sforzi di Pietro Marchesani dell'Università di Genova e di chi scrive motivati dall'alto numero di studenti di polonistica nei due atenei) Kwiryna Ziembra, Magdalena Pastuch, Agnieszka Szol, e dal 2008 Urszula Marzec. È anche grazie a tutti loro che la polonistica a Torino può continuare a svolgere proficuamente il suo ruolo (Szol 2007: 299–300; Sokołowski 2014: 95–103).

Alla Biblioteca Polacca di Londra tra i manoscritti di Kozarynowa si sono conservate alcune lettere degli anni ottanta che aveva ricevuto da Torino e che le servirono da spunto per alcuni articoli su *Tydzień Polski*. In uno di essi Kozarynowa ricorda la storia dell'Istituto di Cultura Polacca A. Begey e i meriti di Marina Bersano Begey nel mantenerlo vivo dopo la Seconda guerra mondiale per poi concentrarsi sull'iniziativa di ospitalità per bambini polacchi presso famiglie italiane promossa del sindacato Fim Cisl torinese in collaborazione con il sindacato *Solidarność* della FSO di Varsavia e la Comunità Polacca di Torino (Rasiej 2002: 285–294) a cui l'anziana Marina Bersano Begey partecipò in qualità di interprete, facilitando al telefono la comunicazione tra i bambini e le famiglie (Kozarynowa 1982: 7). Molto velatamente nell'articolo, laddove scrive che nella Repubblica Popolare Polacca “oficjalnie zdołano dość namącić, żeby wykreślić z polonistyki turyńskiej dziesięciolecie wkładu w nią wolnej Polski przedwojennej, która ją zorganizowała i umocniła.” (Kozarynowa 1982: 7), traspare l'amarezza dell'autrice per il silenzio in patria su quanto fatto dai polacchi nel periodo tra le due guerre per lo sviluppo della polonistica all'estero. All'amarezza esplicitata più chiaramente in una lettera del 29 luglio 1989 (BP POSK ZK) rivolta a un non meglio precisato “Szanowny Panie Dyrektorze” (presumibilmente si tratta di Janusz Odrowąż Pieniążek, direttore del Museo Mickiewicz di Varsavia), in cui si rammarica che il suo contributo alla polonistica torinese tra le due guerre non sia menzionato in un opuscolo che le era venuto in mano.

Mantenne nel corso degli anni l'interesse per le tematiche legate all'Italia e a Torino, tant'è che nel 1988 allorché studi internazionali datarono la Sindone al medioevo, ne prese spunto per scrivere sull'importante reliquia conservata nel duomo di Torino (Kozarynowa 1988). Tre anni dopo, quando aveva già superato la

soglia del secolo, uscì un suo articolo sulla romantica storia dell'infatuazione di Clotilde Garosci per un giovane ufficiale polacco dell'Armata Polacca in Italia formatasi alla Mandria di Chivasso, vicino a Torino, al termine della prima guerra mondiale (Kozarynowa 1991). Forse Kozarynowa in quanto scrittrice, ha ricamati alquanto, ravvivando i toni di questa vicenda, basandosi sulle scarse lettere e cartoline dei due giovani che aveva ricevuto dopo la morte di Clotilde dal nipote Giorgio Agosti. Nell'articolo vi sono alcune inesattezze volte a unire tra loro gli eventi narrati (suppone ad esempio che Roman Pollak fosse uno dei militari polacchi alla Mandria di Chivasso), ma sono imprecisioni comprensibili quando chi scrive si basa sulla propria memoria con intenti letterari e non storici. Il manoscritto di questo articolo è conservato tra le carte di Kozarynowa depositate nella Biblioteca polacca di Londra, ma non vi è traccia del materiale citato, il nome dell'ufficiale è comunque corretto: un suo ritratto si trova tra le fotografie dell'Armata polacca alla Mandria di Chivasso donate da Marina Bersano Begey al Museo Nazionale del Risorgimento Italiano (Jaworska 2018: 92, fot. 3).

È degno di nota che l'articolo sia uno dei quindici testi di Zofia Kozarynowa editi quell'anno su vari argomenti, alcuni basati sui ricordi, altri legati all'attualità politica e letteraria, essi evidenziano l'ammirevole vivacità intellettuale dell'autrice.

Fonti archivistiche

Archivio dell'Istituto di Cultura Polacca "Attilio Begey", Torino (abbreviato nel testo con la sigla AICPAB).

Biblioteca Polacca POSK a Londra, Sezione manoscritti, fondo Zofia Kozaryn, coll. 3.45.2 (abbreviato nel testo con la sigla BP POSK ZK)

Informazioni date da Marina Bersano Begey alla scrivente e appuntate in visione della relazione sulla storia dell'Istituto Begey presentata al Kongres Kultury Polskiej tenuto a Londra nel 1985 (abbreviate nel testo con la sigla MBB 1985)

Bibliografia

Amenta Alessandro (2014): *Le sorelle Garosci traduttrici dal polacco*. In: *I Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani*. A cura di P. Salwa e M. Ciccarini. Roma.

- Bergamaschi Camilla, Agosti Paola (a cura di) (2004): *Giorgio Agosti nelle lettere ai familiari dal 1915 al 1987*. Torino.
- [Bersano Begey Maria] (1937): *L'Istituto di Cultura polacca "Attilio Begey" presso la R. Università di Torino 1930–1937*. "L'Europa Orientale".
- Begey Maria (1938): *Attilio Begey. Memorie raccolte*. Torino.
- Bersano Begey Marina (1981): *I settant'anni della Pro Cultura Femminile*. Torino.
- Damiani Enrico (1941): *Gli studi polonistici in Italia fra la prima e la seconda guerra mondiale*. "L'Europa Orientale".
- Damiani Enrico (1928): *Un corso di conferenze per polonisti italiani in Polonia*. "Rivista di letterature slave", n. 3.
- D.B. [Dorosz Beata] (1996): *Kozarynowa Zofia*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury słownik biobibliograficzny*. T. 4. Red. J. Czachowska. Warszawa.
- Giannini Fortunato (1913): *Słownik włosko-polski i polsko-włoski, Vocabolario italiano-polacco e polacco-italiano*. Varsavia.
- Graciotti Sante (1983): *La polonistica in Italia*. In: *la polonistica in Italia e l'italianistica in Polonia 1945–1979*. A cura di S. Graciotti e K. Żaboklicki, con saggio bibliografico a cura di J. Kresálkowá. Wrocław.
- Grandi Terenzio (1962): *Aglauro Ungherini 1847–1934*. "Bollettino Domus Mazziniana", vol. VII.
- Jaworska Krystyna (1998): *La tradizione polonistica in Piemonte*. In: *La Polonia, il Piemonte e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey*. A cura di K. Jaworska. Alessandria.
- Jaworska Krystyna (2011): *Nabielak, Goszczyński i Towiański w Archiwum Begeya*. „Wiek XIX”, vol. IV (XLVI).
- Jaworska Krystyna (2018): *Da prigionieri a uomini liberi. L'Armata Polacca in Italia 1918–1919. Z niewoli do niepodległości. Armia Polska we Włoszech 1918–1919*. Torino.
- [Kozarynowa Zofia] (1932): T. Brudzewski: *Szkoła we Włoszech: rzut oka wstecz, szkolnictwo niższe i średnie dzisiaj*. „Przegląd Współczesny”, n. 125.
- Kozaryn Zofia (1938): *La lingua polacca. Grammatica – esercizi – letture*. Torino.
- Kozarynowa Zofia (1954): *Kongres Eucharystyczny w Turynie*. „Życie. Katolicki Tygodnik Religijno-Kulturalny”, n. 44. Online: https://kpbk.umk.pl/Content/221646/ArchEmig_POPC_C07_04_1953_nr_44_HD_011.pdf [accesso: 22.10.2020].
- Kozarynowa Zofia (1988): *Całun*. „Gazeta Niedzielna”, n. 33.
- Kozarynowa Zofia (1982a): *Najedzone dzieci*. „Tydzień Polski”, n. 23.
- Kozarynowa Zofia (1982b): *Sto lat. Gawęda o kulturze środowiska*. Londyn.
- Kozarynowa Zofia (1991): *Jeden dzień w życiu Klotyldy*. „Tydzień Polski”, n. 42.
- Lutomierski Marcin (2010): *Kozarynowa i Mickiewicz. Głosy do biografii twórczej pisarki*. „Pamiętnik Literacki”, vol. XL, Londyn. Online: <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/6090> [accesso: 22.10.2020].
- Majchrowski Jerzy (1997): *O lektoratach języka polskiego na Konferencji Polonistów Zagranicznych w Warszawie w dniach 5–6 września 1938 Roku*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” vol. XXXII.

- Palmarini Luca (2014): *Una padovana a Cracovia: il ricordo di Nelly Nucci (1901–1940) nell'insegnamento e nella diffusione della lingua italiana presso L'Università Jagellonica*. "Romanica Cracoviensia", n. 14.
- Palmarini Luca (2018): *La lessicografia bilingue italiano-polacca e polacco-italiana dal 1856 al 1946*. Berlin.
- [Piotrowski Rufin] (1864): *Zasady gramatyki polskiej dla użytku Szkoły Narodowej Polskiej (Batignolles w Paryżu) wyłączenie ułożone*. Paryż.
- Pollak Roman (1966): *Cristina Agosti (26 kwietnia 1881–2 maja 1966)*. „Pamiętnik Literacki”, n. 4.
- Putka Irena (2014): *La linguistica polacca in Italia*. In: *I Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani*. A cura di P. Salwa e M. Ciccarini. Roma.
- Rabenda Marcin (a cura di) (2013): *Roman Pollak Giovanni Maver. Korespondencja (1925–2969)*. Poznań.
- Rasiej Mieczysław (a cura di) (2002): *Comunità Polacca di Torino. Cinquant'anni di storia – Ognisko Polskie w Turynie. Pięćdziesiąt lat historii*. Pessano.
- Szuka Sylwia (2018): *Cristina Agosti-Garosci i Clotilde Garosci – zapomniane tłumaczkii największych dzieł literatury polskiej na język włoski*. „Rocznik Przekładoznawczy”, No 13.
- Sokołowski Mikołaj (2012): *Adwokat diabła Attilio Begey*. Warszawa.
- Sokołowski Mikołaj (a cura di) (2013): *Cristina Agosti Garosci (1881–1966)*. “pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi”. Online: <https://plitonline.it/pdf/2013/plit-4-2013-14-34-cristina-agosti-garosci-mikolaj-sokolowski.pdf> [accesso: 20.10.2020].
- Sokołowski Mikołaj (2014): *Gli argonauti della polonistica: la scuola torinese. Testi – personaggi – successi*. In: *I Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani*. A cura di P. Salwa e M. Ciccarini. Roma.
- Sosnowski Roman (2005): *Il dizionario italiano-polacco di Erazm Rykaczewski. Alcuni cenni sulla presenza dell'italiano in Polonia nel XIX secolo*. “Revista de italianística”, n. 9.
- Szarejko Sylwia (2019): *Początki Instytutu Kultury Polskiej im. Attilia Begey'a oczami Polaków i Włochów*. “pl.it. Rassegna italiana di argomenti polacchi”, n. 10. Online: <https://plitonline.it/pdf/2019/plit-10-2019-32-46-sylwia-szarejko.pdf> [accesso: 15.03.2021].
- Szmydtowa Zofia (1928): *Ś. p. Attilio Begey: 1848 [sic]–1928*. “Pamiętnik Literacki”, XXV, n. 4. Online: <http://bazhum.pl/bib/volume/3653/> [accesso: 15.03.2021].
- Szol Agnieszka (2007): *Historia polonistyki na Uniwersytecie w Turynie*. „Postscriptum”, n. 1(53).
- Zanco Claudio (1998): *Le traduzioni ungheriniiane dei romantici polacchi sullo sfondo del carteggio*. In: *La Polonia, il Piemonte e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey*. A cura di K. Jaworska. Alessandria.
- Zieliński Andrzej (2018): *Presenza polacca nell'Italia dell'entre-deux-guerres*. Milano.

Sitografia

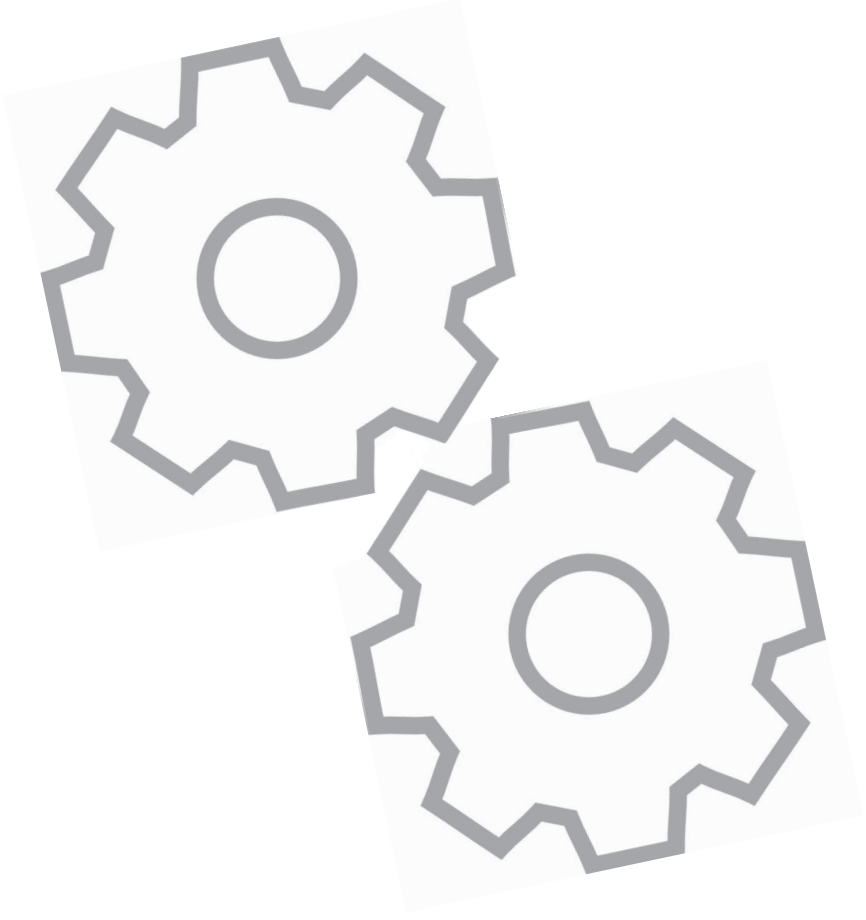
- De Mauro Tullio (1964): *Matteo Bartoli*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. T. 6. Roma. Online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-giulio-bartoli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-giulio-bartoli_(Dizionario-Biografico)) [accesso: 20.10.2020].
- Polska Bibliografia Literacka* Online: http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&p_autorid=1408 (nel testo abbreviato in PBL). [accesso: 20.10.2020].
- Teslar Józef A. (1934): *Methode pratique du polonais*. Parigi. Online: <https://gramatyki.uw.edu.pl/books> [accesso: 10.05.2021].

Abstrakt

Zofia Kozarynowa: rola nauczyciela akademickiego w rozwoju polonistyki we Włoszech

W artykule przedstawiono kilka istotnych aspektów roli Zofii Kozarynowej w rozwoju polonistyki na Uniwersytecie Turyńskim w latach, w których pracowała tam jako lektorka, pomagając turyńskim polonistkom Marii i Marinie Bersano Begey, a przede wszystkim Clotildzie i Cristinie Garosci w ich pracach tłumaczeniowych i badawczych. Działalność Zofii Kozarynowej, będąca częścią promocji kultury polskiej we Włoszech, prowadzonej przez polskie instytucje, jest rekonstruowana na podstawie pozostawionych przez nią pism, a także w odniesieniu do wspomnień innych uczonych oraz niepublikowanych źródeł archiwalnych.

Słowa kluczowe: Zofia Kozarynowa, polonistyka, Włochy w międzywojniu, kultura polska



VARIA

—

Francesco S. Perillo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO
e-mail: frasaperillo@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0001-5026-1805>

Echi della battaglia della Piana dei Merli (1389) nella storiografia e nella cultura italiana

Abstract

Echoes of the battle of Kosovo polje (1389) in Italian historiography and culture

On June 15, 1389 Serbian troops and their allies were defeated by the Turks on the Kosovo field. Many valiant Christian fighters and the Serbian prince Lazar Hrebljanović, who was sanctified by the Orthodox Church, fell in the battle. The disaster of the Christian army paved the way for the Ottoman invasion of the Balkan Peninsula, but the defeat assumed the value of a myth for the Serbian people, which accompanied their existence over the centuries as a model of sacrifice and love of the country.

Key words: Balkan Peninsula, battle of Kosovo Polje, Lazar Hrebeljanović, Kosovo Myth, Serbian popular epic, Italian historiography

Parole chiave: Penisola Balcanica, battaglia della Piana dei Merli, Lazar Hrebeljanović, mito di Kosovo, epica popolare di area serba, storiografia italiana

Il 15 (il 28, secondo il nuovo calendario) giugno del 1389, giorno di San Vito, segna una data fatidica nella storia della Penisola balcanica: sulla Piana dei Merli (Kosovo polje) si affrontano le truppe di una coalizione al comando del principe serbo Lazar Hrebeljanović (1371–1389) e quelle ottomane, guidate dallo stesso sultano Murād I (1360–1389). Avevano siglato l'alleanza antiturca i sovrani e i magnati di Serbia, Bosnia, Dalmazia, Albania e Valacchia, ma l'esercito sceso in campo era costituito essenzialmente dai contingenti serbi e da quelli di Tvrtko I Kotromanić, bano (1353–1377) e poi re di Bosnia (1377–1391), posti agli ordini di un illustre comandante, Vlatko Vuković Kosača, che già l'anno precedente aveva sconfitto gli ottomani di Lala Shāhīn Pascià nella battaglia di Bileća. Irrisolto rimane il problema della presenza di reparti croati: in merito le fonti storiche tacciono, ove si escludano gli *Annales forolivienses* della seconda metà del XV secolo, che annotano la partecipazione allo scontro dei soldati di un bano difficilmente identificabile e, in ogni caso, non menzionato in altri documenti, quando accennano a un *domino Johanne Banno cum Crucesignatis* (*Annales Forolivienses... 1733: 196*). Malgrado l'insistenza delle fonti sulle sue implicazioni confessionali, la battaglia non può tuttavia considerarsi solo e soltanto un momento della secolare contrapposizione tra due civiltà fondate su principi ideologici divergenti e tra due mondi animati da credi religiosi contrastanti, tanto più che nell'armata musulmana erano inquadrati, come in numerose altre occasioni, contingenti di paesi e principi cristiani vassalli della Sublime Porta e per ciò stesso tenuti a fornirle tutto l'appoggio militare richiesto.

Nel cruento combattimento cadono i condottieri di entrambi gli eserciti – Lazar, giustiziato dai turchi dopo la cattura, e Murād, ucciso dal pugnale di Miloš Obilić (Kobilić), impavido guerriero che con l'audacia del gesto si assicura un posto centrale nell'immaginario e nel folclore poetico delle genti serbe. Mitico paladino della cristianità e araldo della rinascita di un popolo che nel momento più buio acquisiva consapevolezza dell'identità nazionale, lo vediamo infatti protagonista di un ciclo di canti epici che, accanto a numerose altre figure, reali e leggendarie, esaltano il principe martire, definito con il titolo di *car*, ossia imperatore, e ne rampognano altre, come Vuk Branković, il presunto traditore. Tale lo ritenne la fantasia popolare che ne fece il capro espiatorio della sconfitta; tale lo descrissero i letterati e gli storiografi delle epoche seguenti quando si riferivano alla vicenda del 1389, ma ben diversa era la realtà storica: sposato a Mara, la figlia maggiore del principe Lazar, Vuk Branković, signore di un ampio territorio che a una certa data inglobava Priština e i principali centri macedoni (tra gli altri, Skopje e Prizren), non soltanto apportò il contributo delle proprie milizie alla battaglia, ma in appresso tentò anche di proseguire nella lotta antiturca. Nel 1392 le truppe ottomane occuparono tuttavia Skopje, posero guarnigioni in varie cittadelle, ridussero il despota a vassallo del sultano e, appena quattro anni dopo, lo privarono del potere, costringendolo a un esilio senza ritorno.

Per la stessa dislocazione geografica che la poneva all'intersezione di due rilevanti vie commerciali – una che da Costantinopoli conduceva alla Bosnia e alle coste dell'Adriatico, e un'altra che, partendo da Salonicco, raggiungeva il corso del Danubio e i paesi dell'Europa centrale – la vallata incisa dal fiume Sitnica era agevolmente percorsa tanto dalle carovane di mercanti che rifornivano i principali mercati, quanto dagli eserciti che si dirigevano verso il fronte o avanzavano verso mete di conquista. Su quella pianura, quasi snodo fatale della storia di molti popoli, furono combattute nel corso dei secoli innumerevoli scaramucce e battaglie campali: nel 1072 l'esercito bizantino respinse le forze di un'alleanza serbo-bulgara; per tre anni di seguito, dal 1091 al 1094, il *basileus* Alessio I Comneno (1081–1118) si oppose con successo a un tentativo di penetrazione serba nell'impero; intorno al 1190 il primo gran giuppano (*veliki župan*) di Serbia Stefan Nemanja (1166–1196) vi sconfisse i propri fratelli e i loro alleati bizantini in una tra le tante lotte fratricide che nel tempo minarono la compagine statale serba; nel 1437 la regione fu teatro di uno scontro tra le truppe imperiali austriache, inviate da Alberto II d'Asburgo (1404–1437) in soccorso dei serbi, e quelle ottomane, che ne uscirono vittoriose, come nel 1448, quando, comandate da Murād II (1421–1451), in tre giorni di azioni militari inflissero una pesante disfatta agli ungheresi di János Hunyadi. Un secolo e mezzo dopo, il 2 gennaio del 1690, le armate del Sacro Romano Impero, nel corso della cosiddetta grande guerra austro-turca, vi furono nuovamente battute da quelle ottomane, che si aprirono la strada per la riconquista di Belgrado; nel 1831 la località vide la lotta intestina tra i reparti di Istanbul e quelli ribelli dei grandi signori musulmani della Bosnia, contrari alla politica di riforme del potere centrale; durante il primo conflitto balcanico gli eserciti della Lega formata da Grecia, Serbia, Bulgaria e Montenegro ebbero la meglio sulle forze dell'ormai declinante impero turco, che di lì a pochi anni fu costretto ad abbandonare i Balcani (Léger 1916: 536, *passim*; Jačov 2001: 9, *passim*). Infine, altro sangue ha irrorato quella pianura ai nostri tempi, sul finire del Novecento, nelle fasi conclusive del violento e sanguinoso sfacelo della Jugoslavia, quando popolazioni che per anni si erano di mal genio piegate a una coatta convivenza si affrontarono, le armi in pugno, in uno scellerato rigurgito di odio e di sopraffazione.

L'infausta giornata di San Vito sopravveniva a trentaquattro anni dalla scomparsa di un sovrano, Stefan Dušan (1331–1355), che era riuscito non solo a innalzare la Serbia a un inaudito livello di potenza militare e prestigio politico, ma aveva anche ottenuto un risultato di grande rilevanza ecclesiastica quando nel 1346 il patriarca di Bulgaria, malgrado la dichiarata avversione della massima autorità religiosa ortodossa, aveva elevato alla dignità di patriarca dei serbi e dei greci l'arcivescovo Joanikije, capo della Chiesa serba. Forte di una serie ininterrotta di conquiste e consapevole dell'inarrestabile declino di Bisanzio, cui aveva già sottratto buona parte del territorio, Stefan cullò il grandioso disegno di assurgere al trono bizantino

e prese a conformare le cerimonie della propria corte sul modello di quella di Costantinopoli, assegnando ai collaboratori i titoli altisonanti di “arconte”, “despota”, “sebastocrate”, “cesare”. La domenica delle Palme del 1346 l’ambizioso sovrano si proclamava “*basileus* e autocrate dei serbi e dei romani” e, una settimana dopo, il 16 aprile, giorno di Pasqua, era dal patriarca Joanikije incoronato “imperatore dei serbi e dei greci” nel corso di una solenne liturgia nella cattedrale di Skopje (Hovorun 2018: 101); negli anni seguenti occupava l’Epiro, la Tessaglia e altre terre bizantine; sosteneva Giovanni V Paleologo (1341–1376) nella contesa dinastica con la casata dei Cantacuzino; otteneva il riconoscimento della dignità imperiale.

La morte prematura infranse il sogno di Stefan, che aveva anche tentato, ma invano, di trarre dalla propria parte la Serenissima, l’unico alleato in grado di consentirgli con il sostegno della poderosa flotta da guerra la conquista di Salonicco e di Costantinopoli. Per la debolezza del successore, Stefan V Uroš (1355–1371), la sua costruzione politica crollò in breve volgere di tempo, minata dai dissidi e dalle rivalità tra i grandi feudatari che nel proprio territorio si ergevano a signori indipendenti, proprio quando all’orizzonte si profilava, ormai tangibile, l’esiziale minaccia della Sublime Porta. L’impero bizantino si era liberato di un temibile nemico senza colpo ferire, ma non ne trasse alcun vantaggio a causa della grave crisi interna, politica e finanziaria. Abbozzò soltanto un timido tentativo di rientrare in possesso dei territori perduti, riconquistò la fascia costiera fino a Crisopoli e alla foce del fiume Struma, ma lasciò nelle mani dei serbi tutto il retroterra (Ostrogorsky 1968: 480); né ardì muovere contro gli ottomani. D’altra parte, nulla avrebbe potuto il suo debole esercito contro i fanatici guerrieri della potenza emergente, animati dall’odio irriducibile verso gli infedeli e pronti a sacrificare la vita in nome dei propri ideali religiosi.

Dall’apogeo glorioso del 1346 la Serbia sprofondava nel baratro di un’amara disfatta che si marcava a lettere di fuoco nella memoria e nella coscienza delle sue genti, assumendo un alto senso simbolico e catartico, capace di sostenerne, nei quattro secoli di servaggio, l’animo con la consolatoria premonizione dell’ineluttabile risveglio dell’amata patria. In quel lungo periodo di tenebre e scoramento l’unica parentesi di luce e di gioia rimaneva la celebrazione del *Vidovdan*, la festa di San Vito: al riparo delle mura domestiche le famiglie serbe si raccoglievano ogni anno in preghiera, riconoscenti verso gli eroi che con il sacrificio della vita avevano tutelato i valori spirituali della nazione, infuso nei cuori di tutti la speranza di un futuro radioso, impresso nelle menti la consapevolezza del riscatto entro i confini di una compagine statale libera e indipendente.

Ancora agli inizi del Novecento, il poeta serbo Milan Rakić (1876–1938) dedicava all’evento un ciclo di liriche in cui idilliaci bozzetti di natura si alternano a rievocazioni storiche segnate da forte tensione drammatica, in cui si muovono e fronteggiano protagonisti e comprimari di una lotta senza quartiere. Il quadro introduttivo,

Božur (La peonia), evoca un paesaggio del Cossovo nella quiete silente della notte, allor che “sogna la grande anima della luna”, ma immediato segue il richiamo all’atroce realtà del 1389, simboleggiata dal fiore che da quell’anno assunse, su una terra bagnata dal sangue di tanti caduti, anche il rosso colore, come recitano le strofe della straziante lirica (Perillo 1984a: 383), di cui traduciamo uno stralcio:

Tutto è pace. Silenzio. Tace il campo piano
 Ove un dì cadde schiera dopo schiera...
 – Sbocciata un tempo da tanto sangue,
 Rossa e azzurra, fiorisce per il Cossovo la peonia... (Rakić 1981: 101).

La notizia della morte dei capi di entrambi gli schieramenti è per la prima volta riportata nelle pagine di una delle tante descrizioni odepistiche che arricchiscono la letteratura russa di epoca medioevale, il *Choždenie Ignatija Smoljanina* (Viaggio di Ignatij di Smolensk) del diacono Ignatij. Scarse le notizie sull’autore e desumibili soltanto dalle pagine dell’opera; con tutta probabilità, il religioso era originario della città di Smolensk: lo apprendiamo da un passo del racconto in cui viene citato in terza persona con la denominazione di “Ignatij Smoljanin”; lo ricaviamo da talune peculiarità linguistiche del testo; lo ipotizziamo sulla base dei suoi stretti legami con il vescovo Michail attestati nel racconto; lo deduciamo, infine, dalla presenza di più diffuse notizie sul principato di Smolensk contenute in una breve esposizione annalistica interpolata in alcune varianti del manoscritto, della quale, tuttavia, non è sicura la paternità (Arsen’ev 1887: I). Ignatij viaggiava al seguito del suo vescovo che accompagnava il metropolita di Mosca Pimen in una missione a Costantinopoli, dove l’alto prelato, in contrasto con il gran principe Dmitrij Ioannovič Donskoj (1359–1389), si recava per la terza volta al fine di assicurarsi il sostegno del Patriarcato ortodosso nell’attuazione dei compiti pastorali in terra russa. Una volta appresa nella città di Astravia la notizia della caduta sul campo dei comandanti dei due eserciti nemici, i responsabili della delegazione, presagendo agitazioni e disordini in territorio turco, assunsero le opportune misure di cautela, come è annotato nel brano che riportiamo in traduzione:

E là [ad Astravia, cioè. *N. d. A.*] si trattenne il metropolita, cercando notizie su Amarat. Infatti Amarat era uscito in guerra contro il principe serbo Lazar, e la notizia fu: in battaglia erano entrambi morti, e Amarat, e Lazar. E, avendo temuto tumulti, giacché erano nello Stato turco, il metropolita lasciò libero il monaco nero Michail e il vescovo Michail – me, Ignatij, e Sergej Azakov, il suo monaco nero (*Choždenie... 1887: 6*).

La testimonianza del diacono russo taceva sull’esito dello scontro, ma, in ultima analisi, lasciava intuire, con il riferimento ai possibili tumulti che inquietavano

i vertici della delegazione, una sconfitta delle armi turche, e la medesima tesi propalarono a lungo le fonti politiche e diplomatiche dell'Europa occidentale, non sappiamo se per ignoranza, calcolo o parzialità di giudizio. Così, sei anni dopo l'accaduto, e cioè nel luglio del 1395, la cronaca detta del *Religieux de Saint-Denis* registrava che durante un'udienza alla corte di Francia l'ambasciatore della Serenissima aveva comunicato a Carlo VI di Valois (1380–1422) la disfatta dell'esercito musulmano, che nella battaglia aveva perduto la guida suprema e subito ingenti perdite – i caduti sarebbero stati addirittura centomila. Alla notizia seguiva l'entusiastica esaltazione dell'operato del re d'Ungheria al quale era attribuito tutto il merito della strepitosa vittoria: così scrive il cronista e, d'altra parte, allora come sempre, non era agevole orientarsi nel ginepraio dei Balcani, e per l'anonimo autore le terre o le genti magiare valevano quanto le serbe. Il giorno seguente, attorniato da familiari e cortigiani, il re presenziò nella cattedrale di Notre-Dame a un solenne *Te Deum* di ringraziamento, mentre in segno di giubilo le campane di tutte le chiese pagine suonavano a distesa (Léger 1916: 534).

Nella Penisola italiana la notizia era giunta a pochi mesi dall'accaduto, quando uno dei protagonisti, Tvrtko, aveva inoltrato alle autorità di Firenze un'epistola in cui informava della battaglia e se ne attribuiva la vittoria, come aveva già fatto qualche tempo innanzi, il primo agosto del 1389, in uno scritto analogo indirizzato agli abitanti della città dalmata di Traù / Trogir. Evitando qualsivoglia allusione all'alleato Lazar, lo scrivente rendeva noto che, grazie al soccorso della Provvidenza divina, le truppe cristiane avevano lasciato il campo quasi indenni, là dove il nemico musulmano era andato incontro a una vera e propria ecatombe. La missiva non è pervenuta, ma è agevole ristabilirne il contenuto sulla base della risposta che ottenne il 20 ottobre del medesimo anno. Espressa riconoscenza al re per la premura con la quale si era degnato di partecipare la vittoria sul Turco, il governo fiorentino riferiva di essere già venuto a conoscenza dell'evento per altre vie:

Nam quamvis jam diu tryumphum hunc sublimitati vestre celitus traditum, tum fama, tum multorum scriptionibus nostra devotio percepisset, nobisque notissimum foret, die XV. mensis Junii proxime elapsi superbam temeritatem temerariamque superbiam Maomecthicole Lamorathi, qui Frigum sive Turchorum imperio violenter adepto, Christianitatem et salvatoris nostri nomen ex orbis facie tolerare cogitabat, et si potuisset de libro viventum abolere, quique stulte fines nostrorum regnorum invaserat, in loco qui campus Turdorum dicitur, cum infinitis gentium suarum milibus cumque duobus filiis, multo cum sanguine cecidisse, nihilominus tamen, hoc fuisse humilitati nostre per regales literas intimatum, et gloriosum et gratissimum nobis fuerit (cit. in Makušev 1871: 173),

e, al pari dell'illustre corrispondente, lo reputava una "gloriosissima victoria" per le nazioni cristiane e un giorno di lutto per l'impero ottomano, che non soltanto aveva visto falciate le proprie schiere, ma aveva anche perduto il sultano Lamorathus con i suoi due figli. Quest'ultima informazione era tuttavia priva di fondamento: in effetti, alla morte del genitore, il giovane Bāyazīd (1389–1402) assunse con immediata risolutezza il potere; eliminò il fratello Ya'kūb, sospettato di tramare ai suoi danni; impartì l'ordine tassativo di tenere celata tanto al nemico, quanto ai connazionali la notizia dell'uccisione del predecessore – in una parola rivelò quelle doti di statista energico e perspicace che in prosieguo di tempo gli consentiranno di ingerirsi con esito felice negli affari interni dell'ormai esausta Bisanzio; di proseguire la marcia inarrestabile sia verso occidente che verso oriente; di ampliare a dismisura i confini dell'impero. Soltanto la comparsa sulla scena del mondo allora conosciuto di una possente armata guidata da un duce geniale e invincibile come Tīmūr Lang (1369–1405), il Tamerlano degli storiografi italiani, spezzò la parabola ascendente del sultano che, sconfitto nella battaglia campale di Angora (1402), l'attuale Ankara, fu catturato dai vincitori e si spense nel giro di pochi mesi nel buio di una cella.

La crisobolla del sovrano bosniaco agli alleati di Traù datava lo scontro sulla Piana dei Merli al 20 di giugno (e, probabilmente, la stessa indicazione era fornita in quella diretta in Italia), ma la risposta degli oligarchi di Firenze annotava il giorno esatto, il 15 di quel mese, segno che le informazioni pervenute in città erano nel complesso affidabili. D'altra parte, l'incertezza sull'esito del fatto d'arme era pienamente giustificabile, visto che a lungo la storiografia europea non fu in grado né di fornirne ragguagli oggettivi, né di valutarne appieno le conseguenze di ordine socio-politico. Nella basilare opera *De regno Dalmatiae et Croatiae libri sex*, uscita ad Amsterdam nel 1666, uno storico di sicura preparazione e di indiscusso rigore scientifico quale Giovanni Lucio (1604–1679; in latino, Iohannes Lucius; in croato, Ivan Lucić) riproduce per esteso il testo dell'epistola di Tvrtko nella quale si annunciava agli abitanti della città dalmata la vittoria delle armi cristiane:

Eya tandem inito cum eis bello die 20. Mensis Iunii proximè præteriti Dei dextera adjutrice & nobis propitia assistente, obtento penitus cum triumpho campo confliximus, devibimus, & humi prostravimus interemptos, paucis demum ex ipsis superstibus remanentibus, Dei laus licet cum aliqua strage nostrorum, attamen non multorum, quod præsentibus ecce vobis veluti nostris benevolis, & amicis ex quadam confidentia de amicitia vestra sumpta per nostrum hominem & nuntium specialem earum videlicet oblatorem ad exultationem, & gaudium nunciamus & nos offerimus ad omnia vobis grata libenter et libere facienda (*Iohannis...* 1666: 357),

e aggiunge che, proprio sull'onda del propizio accadimento, il sovrano avrebbe intrapreso nei mesi successivi una campagna di conquista e ampliamento territoriale ai danni del regno d'Ungheria: "Post quam victoriam ad majora aspirans Tuartkus misso exercitu Vngaros Vranam obsidentes recedere, Nonamque se recipere coegit, & Ostrovizam recepit" (*Iohannis...* 1666: 257).

Le fonti italiane seriori si mantengono sulla stessa linea allorché accennano alla disfatta che aveva dischiuso la strada all'invasione turca nei Balcani slavi, o, tutt'al più, insistono sull'alto numero di caduti in ambedue gli schieramenti. I già citati *Annales Forolivienses*, una tra le tante cronache locali che tramandarono le vicende delle municipalità italiane nel basso Medioevo, registrano la notizia sotto l'anno 1389, ponendola accanto alle annotazioni di aristocratiche nascite e sontuosi matrimoni, di frequenti congiure e conseguenti decapitazioni, di lotte efferate e tregue precarie tra i signorotti locali, di spaventevoli carestie e ricorrenti epidemie:

Eodem anno de mense Junij. Apud Durachium Amoratho Theucrorum Rege, Græciæ & Dalmatiæ agrum devastante, & omnia depopulante, contra Christianos horrida bella commintuntur; sed contra Theucros quibusdam conjuratis Christi-Fidelibus, rege Rassi, rege Ungariæ, Comite Lazaro, & Domino Johanne Banno cum Crucesignatis interemtus est ipse Amorattus, utroque exercitu in campis remanente, maxima tamen cum cæde (*Annales Forolivienses...* 1733: 196).

Grazie alla capillare rete di spie, informatori e diplomatici, già nell'immediato ne era stato edotto il governo della Serenissima, che seguiva con scrupoloso zelo la situazione socio-politica del "suo Golfo", il mare Adriatico, e, più in generale, della contigua Penisola balcanica, da secoli afferente alla sua diretta sfera d'influenza politica e di interessi economici. Prima della fine di luglio del 1389 il Consiglio dei Dieci aveva già appreso del conflitto del potente sultano con il principe Lazar e della morte di entrambi sul campo. Sulla scorta delle confuse notizie raccolte il doge Antonio Veniero, il 23 luglio di quell'anno, dispose che il vice-baillo, ossia il funzionario in seconda della legazione veneziana presso la Sublime Porta, chiedesse immediata udienza all'erede al trono e, con scaltrita accortezza, lo munì di due distinte lettere credenziali, indirizzate a ciascuno dei due figli del defunto sultano, notificandogli di avvalersi, all'occorrenza, di quella appropriata: "[...] tunc in bona gratia vadat et se presentet cum nostris litteris credulitatis, que ad cautelam fiant in personam amborum filiorum Morati separate, ut presentet illam illi, qui dominabitur" (*Listine...* 1874: 269).

Per ragioni di natura politica e socio-economica le due città-stato italiane palesano diversità di reazione e comportamento dinanzi all'accaduto: la classe dominante fiorentina, che non ne era direttamente toccata, esprimeva il più vivo compiacimento per il presunto trionfo cristiano ed elevava la più devota preghiera di ringraziamento al Signore per l'uccisione di Murād, "quique stulte fines nostro-

rum regnorum invaserat” (cit. in Makušev 1871: 173); allarmata da ogni mutamento ai vertici della Porta, la Serenissima, che temeva ripercussioni sui traffici mercantili con i Balcani e con il vasto impero ottomano, si affrettava invece a manifestare rammarico e condoglianze per la tragica fine del sultano, “[...] quia semper eum habuimus – era scritto nelle credenziali – in singularissimum amicum, et dileximus eum et statum suum” (*Listine...* 1874: 269).

La battaglia trova il dovuto rilievo in quasi tutte le trattazioni storiografiche là dove il discorso volge alle vicende politiche, economiche, sociali e belliche dell’area balcanica. Tra gli umanisti italiani, che di quello scacchiere si occuparono più di altri, una menzione particolare spetta all’ascolano Antonio Bonfini (1427 o 1434–1502, 1503 o 1505) e al comasco Paolo Giovio (1483–1552). Dotto umanista che si era distinto per gli scritti originali e le numerose traduzioni dal greco e dal latino (e in latino), il primo aveva svolto l’attività di precettore presso ricche famiglie in varie città italiane, entrando poi al servizio della corte ungherese con l’incarico di lettore della regina e, in seguito, di storiografo ufficiale del re Mátyás Hunyadi (1458–1490) e del suo successore, Vladislav II (1490–1516). In tale veste aveva approntato un’opera fondamentale, *Rerum Hungaricarum decades*, rimasta purtroppo incompiuta, che costituisce l’unica fonte disponibile per i conflitti dell’epoca tra l’Ungheria e la Sublime Porta (Hill 1971: s. v. Bonfini, Antonio); medico, biografo e storiografo, interessato più al racconto dei fatti d’arme che non all’analisi delle trame politiche, il secondo ha legato il proprio nome a due opere – *Historiarum sui temporis libri* (1550–1552), dove si sofferma sugli avvenimenti coevi, dalla spedizione di Carlo VII all’anno 1547, ed *Elogia veris clarorum hominum imaginibus apposita*, pubblicati in due serie, una dei letterati, l’altra degli uomini politici e dei condottieri. Una terza serie incompiuta, che doveva occuparsi in primo luogo di pittori e scultori, si concretò nella sola esposizione dell’attività di Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti, ma e perché precede l’edizione delle *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri* di Giorgio Vasari (1550), e perché si fonda su una ricca messe di informazioni non reperibili altrove, ha acquisito dignità di fonte (Price Zimmermann 2001: s. v. Giovio, Paolo), tanto che ai giorni nostri ne è stata pubblicata l’edizione in lingua italiana (2006).

Se Bonfini traccia nella sua ponderosa trattazione un ampio panorama storico-politico dell’Europa sud-orientale e accenna appena allo scontro sulla Piana dei Merli, dilungandosi invece sull’altro svoltosi nella medesima località nel 1448, che si era concluso con una nuova affermazione delle armi musulmane, ma non aveva in alcun modo fiaccato lo spirito di rivalsa del reggente d’Ungheria János Hunyadi, Giovio, pur tra le immancabili inesattezze, gli riserva più ampio spazio nel *Comentario de le cose de Tvrchi*, uscito nel 1531 e ristampato varie volte in breve lasso di tempo, con aggiornamenti della grafia dell’italiano e la correzione dei non pochi refusi della prima edizione (per esempio, quello relativo al nome del sultano, Amurathe

e non già Amirathe). Nell'opera dedicata a Carlo V, imperatore del Sacro Romano Impero, lo storico, tracciando le biografie dei sultani turchi, da Orkhān (1326–1359 ca.) a Sulaimān I, Solimano il Magnifico (1520–1566), si sofferma sui fatti del 1389:

[Murād, *N.d.A.*] si stese uerso la Seruia, dando terror' grandissimo à quel paese. Per il cho il Signor' Lazaro dispoto di Seruia, & Marco Signor di Bulgaria, & altri baroni, & Signori d'Albania si ristringono insieme, & uniro le forze per resister' à Turchi, assai presto uennero à giornata, nella qual' furono tagliati a pezzi li Christiani, & il Signor' Disposto restò prigion', il qual' poi fu fatto morir', Per la morte de l' Disposto Lazaro restò i sdegnato, uno schiauo di nation' seruiano, et per uendicar' la morte del suo natural' Signore, si deliberò morir' con la fama d'animo egregio, & così pigliando il tempo con un' pugnale ammazzò Amirathe, qual' regnò anni. xxij, et restò morto nel'.MCCCLxxij, nel Pontificato di Gregorio.xi (*Comentario...* 1537: 4),

che riprende negli *Elogi...*, senza aggiungere ulteriori informazioni, né emendare quelle errate:

& essendosi leuati in arme, & finalmente hauuto ardire d'affrontarsi seco Lazero Despoto di Seruia, & Marco Craiouico gli vinse in battaglia. Lazero preso in quella battaglia fu fatto morire: la cui indegna morte vno schiauo di natione Seruiano, & già suo seruitore si deliberò di vendicare, & mettendosi à certissima morte, scannò Amurathe con vn pugnale, hauendo regnato ventitre anni (*Gli Elogi...* 1554: 132).

Le cronache e l'epica popolare di area serba attribuiscono a Miloš Obilić il rango nobiliare e ne sottolineano i vincoli famigliari con il capo della coalizione cristiana: sarebbe stato, cioè, genero di Lazar, come Vuk Branković, colui che nel momento decisivo avrebbe tradito la causa cristiana, mentre in entrambi i passi dell'umanista italiano si indica la condizione servile dell'eroe serbo, e la notizia sarà reiterata da altri storiografi. Per esempio, Luigi Contarino scrive:

Amurate figliuolo d'Orcanna Imperator de Turchi huomo pieno d'ambitione, simulator, & senza fede hauendo con inganni scorsa la Grecia, prese Filopoli, & Andrinopoli, & andato in Seruia uccise molti Christiani, & uccise il signor Lazaro Dispoto della Seruia, per la cui morte vn Schiauo di nation Seruiano per uendicar la morte del suo signore animosamente con vn pugnale ammazzò Amurate, ch'era stato anni 23. nel regno (*Il vago...* 1589: 15),

e molti letterati dell'epoca e dei secoli seguenti ne riprenderanno in maniera acritica la falsa informazione. A nostro avviso, l'inesattezza potrebbe derivare dalla confusione intorno all'etnonimo degli slavi, sovente posto in relazione con la condi-

zione di schiavitù cui furono costrette nell'alto medioevo molte delle genti migrate dalla Penisola balcanica in quella italiana, tanto che il nostro termine "schiavo" si lega per l'etimo al latino medioevale *sclavus* / *slavus* che indicava il prigioniero di guerra slavo. Forse, proprio a ristoro di questa tesi denigratoria, l'ideologia panslavista volle considerare gli slavi, sulla scorta di un inverosimile testamento di Alessandro Magno, eredi del valore e della creazione politica dell'insigne sovrano dell'antica Macedonia, identificato come un antico esponente della loro stirpe, e ne poneva il nome in rapporto con la voce "slava", che nelle lingue slave significa "gloria", azzardando un'ipotesi etimologica priva di qualsivoglia fondamento scientifico.

Della battaglia del 1389 riferisce nelle sue miscellanee storiche anche Francesco Sansovino (1521–1583), figlio del celebre architetto Jacopo. Letterato e poligrafo, Francesco si cimentò nei più svariati ambiti – dalla poesia alla prosa, dalla retorica alla storiografia – e avviò uno stabilimento tipografico da cui torchi uscirono numerose edizioni di autori classici, di cui spesso era lui stesso traduttore e commentatore. Dedicò, tra gli altri, un volume a Venezia, un vero e proprio atto d'amore verso la città che lo aveva generosamente accolto dopo il 1527, quando il padre, ormai scultore e architetto di grande fama, dovette con la famiglia abbandonare Roma a causa del sacco dei lanzichenecchi.

Lo storiografo fornisce una datazione errata dell'evento, denomina in maniera imprecisa il luogo dello scontro, detto Cassovio, ma non definisce schiavo l'autore del regicidio, che annovera tra quanti erano al servizio di Lazar:

Fortificatosi adunque Lazaro co predetti parentadi, & trouandosi con forze assai poderose, si distese con le genti nella pianura di Cassouio, doue era parimente Morad con Baesit & Iagupo suoi figliuoli. Dicono i Turchi che Morad venuto al fatto d'arme con Lazaro, lo mise in fuga, & che correndoli dietro velocemente, si rincontrò in un Seruiano col quale venne a battaglia. Onde il Seruiano essendo a piedi, trahendo una freccia, ferì Morad ne gl'intestini, della quale ferita se ne morì. I Greci all'incontro dicono che Morad, non combattendo ne seguitando altri, ma trouandosi in ordinanza con le sue genti, un certo Meloe o Michele, chiamato anco Milosso Coblichio, huomo di gran cuore, volle fare un'impresa straordinaria & di grand'ardire, percioche hauendo chiesto a Lazaro che gli concedesse vna gratia, s'offerì d'andar tutto armato a trouar Morad, sotto sembiante d'essersi fuggito dal campo di Lazaro. Et che Morad uedendolo uenire, & credendo che si fosse ueramente fuggito, comandò a suoi che gli facessero largo per intendere cioch'egli uoleua. Onde Milosso fattosi innanzi, uccise Morad con vna hasta, & egli quantunque si difendesse, vigorosamente per saluar la vita, fu da circostanti della guardia ammazzato. La comune opinione è che hauendo Morad hauuta la vittoria del nemico, & morto Lazaro. un Seruiano seruidor del detto Lazaro, il quale sommamente amaua il padrone, penetrato doue era la persona del Re per

parlarli, lo ammazzò quasi come in sacrificio del suo Signore. Pero dicono che da questo s'è posto in perpetua osseruanza presso a Turchi, ch'ogni uolta ch'alcuno va a basciar la mano al Gran Signore, due della guardia lo tengono per le braccia in memoria del caso auuenuto a Morad. Altri scriuono che essendo le cose dell'Vngaria in pericolo, percioche Morad vi era andato con piu d'ottanta mila persone, dodici gentil'huomini Vngari fecero vna congiura fra loro di douer p ogni modo ammazzarlo, & che tratta la sorte di chi douesse andare per mettere ad affetto quei che fra loro s'era composto, toccò ad uno che l'ammazzò nel modo come noi habbiamo detto disopra. Mancò questo Principe l'anno di Christo 1373. hauendo regnato 23 anni. Il suo corpo fu condotto in Bursia doue era la sepoltura de suoi maggiori. L'interiora furono seppellite nella pianura di Cassouio (*Gl'Annali...* 1570: 14–15).

Quasi negli stessi anni il toscano Francesco Serdonati (1540–dopo 1602) rendeva in volgare l'opera *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio e l'ampliava con una "giunta" personale, ossia una lunga digressione sulla storia dei popoli slavi, dischiusa anche al racconto della battaglia tramandato dalla tradizione poetica popolare. Aveva attinto la materia da un'opera storiografica, il *De Turcarum origine, moribus & rebus gestis commentarius* del raguseo Ludovico Cerva o Cervario Tuberon (1455–1527; in latino, Ludovicus Cervarius Tubero; in croato, Ludovik Crijević Tuberon), che a giusta ragione gli sembrava più affidabile di Giovio, essendo l'autore vissuto a immediato contatto con i turchi nei confini della fiorente Repubblica dell'Adriatico orientale, indipendente ma tributaria della Sublime Porta: "[...] e però noi seguitiamo Ludovico Tuberon Abate, il quale fu Rauego, e molto meglio informato delle cose de' Turchi" (*I casi...* 1598: 14).

D'altra parte, lo stesso poligrafo era vissuto in quell'atmosfera di diretta contiguità con l'invasore ottomano, ormai padrone di quasi tutta la Penisola balcanica, quando aveva svolto l'incarico di rettore delle scuole di Ragusa / Dubrovnik (Appendini 1802: II, 318), e il soggiorno nella florida Repubblica di San Biagio, teatro di una vivace attività artistica e culturale, gli aveva consentito di apprendere non poche informazioni di prima mano sulla situazione di quelle terre, come rammemorava nell'epistola dedicatoria di una singolare opera, *Costumi de' Turchi e modi di guerregarli*, rimasta inedita fino alla metà dell'Ottocento: "[...] nel qual tempo io mi trovava in Raugia, e vidi più volte stuoli di lor gente [cioè, dei turchi. *N. d. A.*], e notai alcune cose intorno a questo soggetto [...]" (*Costumi...* 1853: 11).

Serdonati, che nel 1590 aveva personalmente curato l'edizione di *De Turcarum origine...*, estrapolandola dall'*opus magnum* del dotto umanista, gli undici volumi di *Commentaria de rebus quæ temporibus eius [...] gestæ sunt*, riprende alla lettera la narrazione del collega raguseo, ripete l'errata menzione del nome di uno dei protagonisti, detto Milone, ripercorre i momenti leggendari della battaglia e ne ricostruisce gli antefatti che tanto avevano colpito la fantasia popolare:

[...] e la sera innanzi al dì, che disegnavano far battaglia, Lazzero fece vn conuito a suoi Capitani, e Baroni con pensiero di rimproverare a vno d'essi nomato Milone il tradimento che gli era stato detto, che tramaua, disegnan- do d'osseruare la risposta, e gli atti suoi, e giudicandolo colpeuole punirlo incontanente, e trouandolo innocente liberare se dal sospetto. Il perche nel bel del banchetto beuendo l'vno all'altro secondo l'vso del paese, Lazzero presa in mano vna coppa d'ariento piena di vino si riuolse a Milone, e disse. Io ti offerisco, Milone, questo vino insieme con la coppa, benche mi sia stato detto, che tu vuoi tradirmi, ed egli senza mostrar nel viso verun segno di colpa, prese la tazza e beue il vino, e rizzandosi alquanto in segno di riuerenza, rispose. Questo non è tempo, signor mio, ne di contendere, ne di disputare, poiche il nemico è quasi in battaglia; ma domani vi farò vedere con l'effetto, che l'accusator mio mente, e che io son fedele al mio Principe. La mattina Milone per mostrare l'innocenza sua, e osseruare quello, che haueua promesso montò a cauallo assai per tempo, e riuoltando la lancia dietro le spalle con la punta verso i suoi, che appo quelle nazioni è segno di mutar bandiera, corse a ripari de' Turchi, e perche per lo valor suo era conosciuto anche da nimici fu accolto prontamente, e intromesso nel padiglion del Re, e gittandosi in terra a modo de' Turchi, l'adorò, e mentre che col capo basso baciaua la mano, che dal Re li fu porta, trasse fuori vn pugnol che haueua portato nascosto in seno, e diede due ferite al Re nello stomaco l'ammazzò e tentando d'vschir fuori fu dalle guardie vcciso dentro al padiglione. Di questo fatto dicono conseruarsi ancor oggi memoria in Bursia Città dell'Asia, oue è la mano di Milone coperta d'ariento sopra 'l sepolcro di Baiazet. Pensò Milone con con vccidere il Re de Turchi, che l'esercito si douesse dissoluere, e sbandare; ma la cosa passò d'alta maniera, perche primieramente i Cristiani non sapendo a che fine Milone fosse passato tra nimici, crederono, che si fosse ribellato, e ciò cagionò nelle menti di molti qualche turbamento, e i Turchi non presono spauento della morte del Signore, perche i Bassà la tenner celata. e vennero a battaglia, e alla fine furon vittoriosi, e Lazzero vi morì (*I casi...* 1598: 612–614).

Un paio di anni dopo si accostava agli avvenimenti da una diversa angolazio- ne, ma sempre nello spirito delle grandi descrizioni universali, il fecondo letterato Giovan Carlo Saraceni. Nativo della Serenissima, secondo Apostolo Zeno che si fondava sulla testimonianza d'altri (*Lettere...* 1785²: VI, 97–98); originario, invece, di Bologna, secondo Giovanni Fantuzzi che lo incluse nel suo repertorio di scrittori di quell'area culturale e ve lo mantenne, pur prendendo per buone le conclusioni del collega veneziano (*Notizie...* 1789: VI, 317), Saraceni espletò un'intensa attività di traduzione soprattutto nell'ambito storiografico, nel quale si provò anche con scritti originali. Nell'opera *I Fatti d'Arme Famosi, successi tra tutte le Nationi...* ri- percorreva i grandi conflitti che avevano segnato le vicende dell'umanità dall'epoca di Zoroastro al 1572, allo scopo di dedurne, attraverso un'attenta e documentata

analisi, spunti e argomenti per annotazioni di sapore moraleggiante che valessero da ammaestramento al lettore e da monito per i responsabili politico-militari delle grandi potenze. Di battaglie che si prestassero a siffatta lettura nella storia della Slavia ne identificava e illustrava tre in particolare – quella di Varna tra le forze del sultano Murād II e gli eserciti alleati di János Hunyadi e del re di Ungheria e Polonia Władysław III (1440–1444); quella sulla Brisna, o di Orsza del 1514, che contrappose le truppe del granduca di Moscovia Vasilij III (1505–1533) a quelle comandate da Konstanty Ostrogski, capitano generale dell'esercito del re di Polonia Zygmunt August (1506–1548), e, infine, quella sulla Piana dei Merli.

Nel 1443, dopo una brillante vittoria sul nemico ottomano, Władysław aveva firmato una vantaggiosa tregua con il sultano, che poteva così concentrare le forze su altri fronti bellici, ma per le pressioni della diplomazia pontificia aveva rotto l'accordo e deciso, senza la necessaria preparazione, una difficile campagna militare lungo le coste del Mar Nero, perdendo l'anno seguente la vita nella battaglia di Varna (Gieysztor 1983: 89). Saraceni incentra le critiche sullo sconsiderato e intempestivo intervento di papa Eugenio IV (1431–1447) il cui legato, Giuliano Cesarino, aveva dissipato le remore del sovrano, lo aveva sciolto da ogni obbligo e lo aveva convinto a riprendere le armi:

Et acciò la fede promessa non ritardasse l'animo del Re da si pietosa impresa, mostrogli il Legato Cesarino, non douersi seruar fede al mortal nemico della fede, ne vsar termini di religione con l'empio persecutore della religione: il quale drizzava, tanto la pace, tanto la guerra, tanto la osseruanza, quanto la contraffazione de gli accordi, a rouina, e distruttione della Christiana Fede (*I Fatti...* 1600: 468).

La fortuna tuttavia non arrise alla parte cristiana: sul campo caddero in gran copia, accanto al re e al legato papale, soldati semplici e ufficiali; si dissolse il nerbo della cavalleria polacca e ungherese, avvolta in passato dall'alone dell'invincibilità. La rovinosa disfatta agevolava la conquista ottomana di quasi tutta la Penisola balcanica, preannunciava la fine dell'impero bizantino, che si sarebbe verificata appena nove anni dopo, ed esponeva alla concreta minaccia turca il cuore stesso dell'Europa, le regioni centrali sottoposte alla corona degli Asburgo.

L'esito della battaglia sulle rive della Brisna suggeriva un altro insegnamento, e cioè che il successo di un'azione bellica non sempre dipende e scaturisce dalla consistenza numerica delle forze schierate in campo, avendo grande rilevanza, se non priorità, le doti strategiche dei condottieri, pronti a ordinare spostamenti rapidi dei combattenti e a escogitare qualsivoglia specie di tranello, come arretramenti e fittizie manovre di fuga, allo scopo di trarre in inganno il nemico, come dimostrava l'impresa delle forze lituane e polacche, che, quantunque inferiori di numero, erano riuscite a debellare l'esercito russo:

l'vno è, come all'acquisto delle vittorie molto più profittevoli sono le bene intese ordinanze, e disposizioni de gli esserciti, che il numero superiore de i combattenti: l'altro è, come souente le insidie ordite dal nemico, s'opprimono, e rompono dalla fortezza, e valore de i soldati (*I Fatti...* 1600: II, 560).

Dall'avvenimento della Piana dei Merli, le cui cause andavano ricercate a monte e individuate nella cecità politica dell'imperatore bizantino, reo di avere pochi anni prima richiesto l'appoggio turco pur di domare la sedizione dei propri vassalli, Saraceni trae, infine, una duplice lezione da additare al lettore – l'urgenza di evitare ogni forma di dissenso nel campo cristiano e l'opportunità morale di esaltare, a mo' di esempi vivificanti, gli atti di eroico valore. Quando affronta il tema dei risvolti pericolosi e delle conseguenze funeste delle discordie intestine, biasimate dagli storiografi occidentali dei secoli XV e XVI, e ne indica quale caso paradigmatico proprio l'esito di quella battaglia:

Il presente fatto d'arme di Sultan Amurate Primo di questo nome, Imperator de' Turchi, contra Lazaro Despota della Seruia, e contra Marco Craiouico Signore della Bulgaria, insieme collegati, ci insegna; come il principio de i grandissimi acquisti, c'hanno fatti sempre di mano in mano i Turchi in Europa, prouenne dalla discordia de' Christiani; e questa istessa discordia ha sempre il loro imperio poscia a i termini, ch'hora veggiamo, accresciuto (*I Fatti...* 1600: II, 400),

lo storiografo si pone sulla scia di un altro autore, Gherardo Borgogni (1526–ca. 1608), che giusto un decennio prima l'aveva trattato e arricchito di significative esemplificazioni nelle pagine delle corpose *Discordie Christiane...*, un'opera di pura compilazione:

Morto che fu Orcanna, gli successe nell'Imperio suo figliuolo Amurate Gran Turco, il quale, prestando il suo fauore à Giouanni Paleologo Imperator di Constantinopoli contra il Rè di Seruia, e Marco Coriaiuico, Dispoto di Bulgaria, & altri Baroni di Grecia, Amurate mandò in suo soccorso dodici mila Turchi; con i quali, l'imperatore ruppe il Rè di Seruia, & il Dispoto (*Le Discordie...* 1590: 11–12).

Saraceni esalta la nobiltà e l'esemplarità del gesto di Miloš Obilić, che non aveva esitato a sacrificarsi in nome della patria e del sovrano: “[...] e ci insegna parimente, quanta lode, e commendatione acquista vn seruo, vn vasallo, & vn soggetto; quando ei fà alcun'atto generoso di fedeltà verso il suo Signore, non sol viuente, ma dopo morte ancora” (*I Fatti...* 1600: II, 400), ed espone con dovizia di particolari le modalità dell'azione dell'eroico “soggetto” serbo:

Torcendo poscia Sultan Amurate con l'essercito verso la Seruia il camino, mise a quella Prouincia gran spauento. Là onde Lazaro despota della Seruia, e Marco Craiuico Signore della Bulgaria, con altri Principi dell'Albania, si leuarono in arme: e venuti con vn buon'essercito ne' campi Cassonij ne gli anni 1373. del Sig a giornata con Turchi, furono quasi tutti i Christiani tagliati a pezzi. Marco fuggendo si saluò dal conflitto. Lazaro venne viuo in potere de gli inimici, il quale fu da Amurate poscia fatto morire. La costui indegna morte vn Seruiano, già seruitore di Lazaro, & ora schiau de' Turchi, non potendo, per la grata memoria del suo Signore, sofferire; colta l'opportunità del luogo, e del tempo; scannò con vn pugnale Sultan Amurate: e quantunque fosse il fedele seruo tagliato da Turchi in mille pezzi, nondimeno, hauendo generosamente vendicata la morte del Padrone, sofferi la propria con animo forte, e costante. Così risuona la comunissima opinione: quantunque altri vogliano, che nel predetto conflitto, e Lazaro, & Amurate, morissero amendui virilmente combattendo (*I Fatti...* 1600: II, 400).

Permangono nella narrazione dello storiografo le incertezze sullo *status* sociale del pugnalatore di Murād I, già rilevate in altri scrittori, e risulta errata la datazione della battaglia, anticipata al 1373, come imprecisa appare, nella sostanza del racconto e nella datazione, l'esposizione di un altro scontro, quello che oppose Bāyazīd I alle forze cristiane. Lo storiografo ne indica le motivazioni nella volontà pertinace del nuovo sovrano di vendicare l'uccisione del padre:

[Bāyazīd, *N.d.A.*] si dispose con qualche gran piaga de' Christiani la morte paterna vendicare. Onde raunato vn potente essercito, se ne andò diritto contro Marco Principe della Bulgaria, il quale s'era nella precedente battaglia con Lazaro Despota della Seruia contra Sultan Amurate collegato, a guerreggiare (*I Fatti...* 1600: II, 401),

ma in realtà la campagna intrapresa dal sultano si proponeva una meta ben definita e da tempo perseguita, e cioè la conquista dei Principati romeni. Proprio in territorio valacco, a Rovine, nel 1395 (e non già nel 1374) si svolse il combattimento in cui perse la vita Marko Kraljević, non per mano dei turchi, ma combattendo dalla loro parte, come gli imponevano gli obblighi di vassallaggio. Un cronista romeno ricostruì i momenti decisivi di quello scontro, descrisse con plastica incisività di immagini il cielo oscurato da nugoli di frecce, come nell'ora più buia e sinistra della conquista turca di Costantinopoli, e il terreno disseminato di cadaveri e arrossato dal sangue dei valorosi caduti di ambo le parti, biasimò con parole di condanna l'ignominiosa ritirata di Bāyazīd verso il Danubio (Senatore 2019: 74]:

De-acii se rădică Baiazit cu turcii spre rumâni. Deci se loviră cu Mircea voievod și fu război mare, cîtu se întuneca de nu se vedea văzduhul de mulțimea

săgeatelor, și mai pierdu Baiazit oastea lui cu totul. Iară pașii și voievozii periră toți. Atunce peri Constantin Dragovici și Marco Kralevici. Așa de se vărsa sânge mult, cât era văile crunte. Deci se spărè Baiazit și fugi de trecu Dunărea (*Crestomație...* 1984: I, 188).

Rimangono oscuri e finanche misteriosi i motivi per i quali un combattente caduto al fianco dei conquistatori ottomani sia poi divenuto l'eroe prediletto dell'epica serba e bulgara. Come, d'altra parte, non si spiegano di primo acchito – e lo vedremo nelle conclusioni di questo nostro lavoro – le ragioni per le quali una sconfitta, quella sulla Piana dei Merli, sia assunta a mito fondativo della nazione serba.

Meglio informate e più attendibili delle occidentali appaiono le fonti orientali, in particolare quelle turche, che, rese disponibili ai lettori occidentali in eccellenti traduzioni, valsero a comprendere più a fondo lo svolgersi degli eventi politici e militari legati all'inarrestabile offensiva ottomana. Sia le *Historiae mvsvlmanae Tvrcorum...*, sia gli *Annales Svltanorvm Othmanidarvm...*, usciti per cura e con annotazioni di Johannes Löwenklau (1541–1594; in latino, Johannes Leunclavius), ricostruiscono le fasi drammatiche dell'assassinio del sultano; cercano di ristabilire, mediante la collazione critica dei testi e dei dati di diversi autori, le generalità esatte dell'attentatore (*Historiae...* 1591: 303–304); espongono con dovizia di particolari le fasi della cattura e dell'uccisione di Lazar:

Eodem tempore cepit Gases Murates Chan bellum cum Lazaro gerere. Quippe Lazarus praepotenti coacto exercitu, & iam in Cosouæ campos cum suis progressus, Murati per internuntium dici iussit, in aciem modo prodiret: adpariturum facile, cui cessura sit victoria [...] Ibi tum Christianus quidam ad Muratem transfugit, cum significatione voluntatis suæ, quasi si militare deinceps ei cuperet. Igitur ad Muratem deductus, vti pro more pedes eius oscularetur, quam sub veste abditam gestabat sicam, ea vi Muratis in ventrem adegit: vt is tam diro vulnere confectus, expiraret (*Annales...* 1588: 15–16).

L'uscita nel 1601 della corposa opera *Il Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni...* di Mauro Orbini / Mavar Orbini segna una svolta capitale nell'evoluzione della storiografia di espressione slava. L'ampollosa volume, degno frutto dell'epoca barocca, ambiva a offrire un quadro complessivo del variegato universo slavo, ma la parte pregevole risiede nell'esposizione del passato dei croati, dei serbi e dei bulgari, nazioni più vicine alla sensibilità e agli interessi dell'autore. Nata quando ancora la ricerca storica muoveva nei paesi slavi i primi e incerti passi, la trattazione risulta non priva di molteplici mende ed errori, che Arturo Cronia, il pioniere degli studi italiani sulla cultura e la letteratura dei popoli croato e serbo, rilevava con sapidità di critica:

[...] Non ci farà specie se vi troveremo difetti di razionalità, di inquadramento, di sincronizzazione e di informazione con infiniti particolari di ingenuità che degenerano nel nebuloso, nel leggendario, nel grottesco e ti presentano Slavi che assaltano l'Inghilterra, che passano in Egitto, che si azzuffano con Alessandro il Grande e via dicendo (Cronia 1958: 229),

ma si impose quale unico e diffuso modello per gli autori di altre nazioni quando volgevano il racconto alle vicende della Slavia, e contribuì alla migliore conoscenza della battaglia del 1389, ricostruita sulla scorta della tradizione orale negli antefatti fantastici o leggendari, secondo la lezione di Cerva Tuberone, e collocata per la prima volta nello spazio in cui si era realmente svolta:

Il luogo doue questa giornata si fece, fù il campo Cossouo, che (come scrie il Bonfinio) è alli confini della Rassia, & Bulgaria; gli Vngari lo chiamano Rigomezou, e i Latini campo Merulo. Francesco Sansouino lo chiama, ma corrottamente, campo Cassouino: per mezzo gli corre il fiume Scithniza, il quale scorrendo da i monti illirici, mette nel Danubio (*// Regno...* 1601: 318).

Lo storiografo pone in bocca al principe martire, che la Chiesa ortodossa aveva subito proclamato santo, un discorso denso di tensione, rivolto a esaltare, nello spirito del nascente panslavismo, il valore militare e, più in generale, le virtù umane e civili della nazione serba e di tutta la stirpe degli slavi, considerata, di là dalla frammentazione areale e politica, omogenea, unitaria e legata da forti vincoli di fratellanza:

Doue, doue sono fuggite al presente valorosi compagni miei, quelle vostre rare virtù, ferocità, e audacia, col dispreggio stesso della morte: le quali fino al giorno presente con somma gloria di tutta Slauonia, vi hanno alzati sopra le stelle? Che possiamo fare? possiamo morire, ma come huomini: possiamo perdere la vita, ma con honore nostro, & con danno de gli auversari: possiamo anticipare quell'vltimo fine, doue tutti i nati peruengono, ma con vantaggio nostro, e con perdita dell'inimico. Non è egli molto meglio morire gloriosamente, che viuere con vituperio? (*// Regno...* 1601: 315–316).

Rincuorati dalle alte parole di elogio del principe, i soldati del campo cristiano si gettarono all'unisono nella mischia e solo cedettero, allontanandosi in disordine, quando per un equivoco pensarono che il loro condottiero fosse caduto morto, mentre era soltanto sceso dal cavallo, ormai sfinite, per montare su di un altro (*// Regno...* 1601: 318).

Non sempre gli storiografi di altri paesi compresero, tuttavia, la valenza simbolica che la battaglia del 1389 aveva assunto per la coscienza nazionale serba.

Così, Giovanni Nicola Doglioni, autore dell'*Anfiteatro di Evropa...*, vi dedicava poche battute, peraltro attinte parola per parola (e con non pochi errori) dalla trattazione di Orbini, e riduceva l'avvenimento alla stregua di un episodio marginale dello scontro armato tra la potenza ottomana e le ultime forze in grado di ostacolarne l'irruzione nella Balcania slava:

[...] egli [cioè, il principe Lazar, *N.d.A.*] si rimase morto combattendo con essi Turchi, essendo caduto, fuggendo, in una profonda fossa nel campo di Cosouo del confin della Rascia, & di Bulgaria; gli Ungheri lo chiamano Rigomezou, & i latini Campo Merulo, & fu questo nell'anno 1389 & dicono fosse il Conte Lazaro tradito da Vuk suo genero, che perciò ebbe la Signoria di buona parte di Rascia, restando l'altra a Milizza moglie di Lazaro, & a due suoi figliuoli Stefano, & Vuka ancor fanciulli (*Anfiteatro...* 1623: 1022).

Del pari trascurava il contributo decisivo apportato da Orbini al chiarimento di molti punti nodali del passato degli slavi balcanici un sedicente storiografo del XVII secolo, Neriolava Formanti, il quale, per un'ennesima raccolta delle vite dei sultani turchi, attingeva a fonti bibliografiche di scarsa o nulla affidabilità. Di conseguenza sbagliava la datazione della battaglia sulla Piana dei Merli, segnalata sotto l'anno 1373, ripeteva l'errata indicazione della condizione sociale di Miloš, denominava costui con l'appellativo di 'Lazzaro Cherdo', chiamava Solimano e non già Ya'küb, uno dei due fratelli sopravvissuti alla morte del sultano, confondendolo con Sulaimān Celebi, figlio di Bāyazīd, che governò la Turchia dal 1403 al 1411:

Entrato poi nella Seruia l'an. 1372. diede vna gran rotta a' Christiani nei campi Cassoue in vn fatto d'arme, nel quale restò prigionie Lazaro Despota di Seruia, che poi fù fatto morire: per ilche essendo risoluto vn suo schiauo di nazione Seruiano chiamato Lazaro Cherdo, di vendicar la morte del suo Signore, entrò nel padiglione d'Amurathe fingendo di voler baciargli i piedi, e cacciando vn pugnale nel ventre l'ammazzò l'an. 1373., nel Ponteficato di Gregorio XI. & all' hora fù instituito, che quando alcuno vada a basciar la mano ad vn signore nella Turchia, due custodi gli tengano le mani: Regnò an. 23. e lasciò due figliuoli lacup, che i nostri chiamano Solimano è Baiazet: vogliono alcuni che la morte di Amurath accadesse auanti la bataglia, e che all' hora fosse fatto Imperatore Baiazeth con la perdita de' Seruiani (*Raccolta...* 1684: 12).

La prospettiva sotto la quale Orbini considera e apprezza la storica battaglia informa invece la narrazione di una singolare opera nata in ambito croato, il *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (Dilettevole conversazione del popolo slavo) del francescano dalmata Andrija Kačić Miošić (1704–1760). La compilazione narrava in prosa e rievocava in versi la storia unitaria degli slavi, esaltandone l'eroica de-

terminazione nella lotta antiturca, riproposta con le forme e le cadenze dell'epica popolare a lettori vogliosi di conoscere il passato "glorioso" della propria gente. Per la parte storica del ricco zibaldone, che ottenne un ampio e duraturo successo di pubblico, l'autore seguì senza ambagi la narrazione di Doglioni, allineata con le direttive politiche e culturali della Serenissima, perché un simile approccio gli sembrava una sicura malleva per i Riformatori dello Studio padovano, delegati a vigilare sulla liceità delle pubblicazioni stampate o poste in vendita nell'ambito territoriale della Serenissima. Sebbene gli fosse valso di sprone e modello lo *Cvit razgovora i jezika iliričkoga aliti rvackoga* (Fior di conversazione del popolo e della lingua illirica o croata; 1747) del confratello Filip Grabovac (1698–1749), Kačić Miošić si curò, in effetti, di evitare gli accenni alla miseranda condizione delle genti slave della Dalmazia veneziana che erano costati il carcere all'autore e le fiamme del rogo a quell'opera, evidentemente ammessa alla stampa per una svista dei censori padovani (Perillo 1984b: 28–30).

Ammaestrato dalla dolorosa vicenda, il dotto francescano si muove con circospezione e cautela al fine di non incorrere nei fulmini della censura, ma nel caso specifico della battaglia sulla Piana dei Merli condivide in pieno il pensiero di Orbini e, come lui, ne sottolinea la centralità nelle vicende dei popoli slavi. e poiché l'armonia dei suoi canti "ci ricorda, sin dalle prime battute, il patrimonio folclorico che l'autore si appropria e rende con vitalità e pienezza di accenti, non già come distaccato imitatore, ma come compartecipe della sensibilità poetica del suo popolo" (Perillo 1984b: 112), ignoti interlocutori suggerirono più tardi ad Alberto Fortis (1741–1803), quale esempio suggestivo di quel tesoro d'arte, una canzone tratta proprio dall'opera del francescano dalmata. Il naturalista di Padova, il cui contributo allo sviluppo delle scienze italiane, trascurato se non misconosciuto in passato, ha ottenuto proprio ai nostri tempi la debita rivalutazione (Ciancio 2013: s. v. Alberto Fortis), compiva allora, accanto a un illustre statista scozzese, John Stuart conte di Bute, un viaggio di ricerca scientifica nelle isole dalmate, alla testa di un novero di eminenti naturalisti, tra gli altri il medico Domenico Cirillo, patriota e martire della Repubblica Partenopea del 1799, che fu tra i suoi sostenitori quando si candidò per l'incarico di mineralogista alla corte di Napoli: in tale veste lo scienziato padovano, pur tra mille polemiche e invidie partigiane, concorse a scoprire nel Pulo di Mol-fetta un giacimento di salnitro, prezioso per la produzione della polvere da sparo.

I risultati della spedizione in terra dalmata confluirono nel *Saggio d'osservazioni sopra l'isola di Cherso e Osero...*, in cui l'autore includeva, ritenendola creazione del folclore orale, la traduzione di *Pisma od Kobilića i Vuka Brankovića* (Canzone di Kobilić e di Vuk Branković), la canzone del *Razgovor ugodni...* dedicata alla narrazione delle gesta eroiche di Obilić e, insieme, alla rampogna del (supposto) tradimento di Vuk Branković. Aperta da una figura retorica peculiare della poetica popolare, la cosiddetta antitesi slava, quella particolare struttura metaforica, quel

parallelismo negativo che una folclorista romena, Monica Brătulescu, definiva con felicità di espressione “metafora confutata” e ne ipotizzava l’origine nelle strutture linguistiche delle pratiche magiche delle genti balcaniche (Renzi 1969: 66):

Belle a veder son le vermiglie rose
 Nella bianca di Lazaro magione;
 Qual sia più bella, e rigogliosa, e quale
 Più colorita sia nessun distingue.
 Non sono quelle, no, vermiglie rose:
 Ma di Lazaro son le belle figlie
 Sir della piana Servia, a lui trasmessa
 Da’ bani antichi [...] (*Saggio...* 1771: 162),

la composizione svolge il tema dei fantasiosi antefatti dello scontro – le rivalità tra le due figlie del principe che eccitano e spingono i mariti, Miloš e Vuk, in un insanabile contrasto e contribuiscono in tal modo, almeno dal punto di vista della ricezione popolare, alla disfatta delle milizie cristiane – e si chiude con la descrizione dell’ardimentosa impresa dell’eroe serbo e con la rampogna del vile tradimento di Vuk:

Egli il coltello avea pronto; nel petto
 Amuratte colpì; passogli il core;
 Indi la sciabla sguainata alzando
 Di Viziri, e Pascià fe strage orrenda.
 Ma ad esso ancor fu la fortuna avversa;
 Poichè trinciato in mille pezzi ei cadde
 Sotto le sciabe. – Abbia mercè condegna
 All’empia frode sua Vuko di Branco (*Saggio...* 1771: 168).

Nel più famoso *Viaggio in Dalmazia* (1774) l’abate padovano traduceva e inseriva altri canti, come quello dedicato alla dolente sposa dell’agà Hasan (*Hasanaginica*), che offesero e resero fruibile ai lettori di altri paesi campioni significativi della creazione folclorica degli slavi del sud. Johann Gottfried von Herder ne accolse alcuni nel secondo volume di *Stimmen der Völker in Liedern* quale testimonianza del genio popolare “morlacco” e manifesta illustrazione dei traguardi raggiunti da una cultura poetica rimasta ai margini delle grandi correnti spirituali, e però potenzialmente capace di elevarsi al loro stesso livello. Valutando il meritorio apporto di Fortis alla conoscenza del folclore poetico degli slavi meridionali, Cronia a giusta ragione osservava: “Qui (cioè, in Italia. *N. d. A.*), prima di Herder, sorgeva dall’estetica di Vico e alla scuola del Cesarotti, colui che può essere considerato il primo e fortunato scopritore e rivelatore della poesia popolare serbo-croata” (Cronia 1958: 303).

E però il primato di avere trascritto una canzone epica del popolo serbo va a un letterato pugliese della seconda metà del Quattrocento, Rogeri de Pacienza, su cui sono pervenute scarse informazioni. Nel poema *Lo Balzino*, che coniuga lo stile del cantare alla narrazione odepica, l'agiografia alla cronaca (Addesso 2017: s. v. Rogeri de Pacienza), l'autore *de la città di Neritò* (cioè, di Nardò. N. d. A.) curò un cortigiano resoconto in versi del viaggio di Isabella Del Balzo dalla Puglia a Napoli, dove il marito Federico d'Aragona (1496–1501) era appena salito al trono, che perderà non molti anni dopo, tra sventure e umiliazioni, tanto che uno storiografo del Seicento, Camillo Tutini, lo definiva "il più infelice Principe, e Re, che fosse mai stato nel mondo" (*Dell'Origine...* 1644: 51). Tra le mura del castello di Gioia del Colle, l'ultimo giorno di maggio del 1497 il letterato neretino, dopo avere assistito a uno spettacolo di danze e canti dedicato dagli abitanti della locale colonia slavo-albanese all'illustre ospite, ebbe l'ardire di trascrivere alcuni versi di una canzone e di segnare perfino i nomi dei danzatori e dei cantori (Perillo 1985–1986: 25–28). Soltanto l'acribia filologica di Miroslav Pantić permise di stabilire l'appartenenza dello stralcio a una *bugarštica*, un'antica forma di poesia epica orale, e di ricollegare, sulla base dei termini onomastici, gli anonimi artisti di quell'esibizione a sudditi del despota serbo Juraj Branković (1427–1456), passati nella nostra Penisola sotto l'incalzare dei turchi (Pantić 1984: 21–22). Un secolo prima Benedetto Croce si era dovuto arrendere dinanzi al garbuglio indecifrabile del testo, di cui un suo amico, "dotto conoscitore di lingue slave", era riuscito ad afferrare soltanto il senso di poche frasi: "che il signore mi liberi dalla prigione [...] e se me ne libererò io ti pregherò [...]" (Croce 1897: 676, nota 1).

Uomo di scienze dai poliedrici interessi, Fortis compì opera di divulgazione tanto letteraria che geografica e antropologica: gli intellettuali di altra area culturale e linguistica entravano per la prima volta in contatto con pochi ma significativi tesori dell'*epos* popolare serbo, si accostavano, sia pure attraverso una ricostruzione artistica, a un evento cruciale nella storia di quella realtà socio-politica e trovavano preziose delucidazioni sul variegato tessuto etnico dei Balcani. In particolare, il nutrito capitolo *De' Costumi de' Morlacchi* della sua opera maggiore, quello chiuso con la traduzione della canzone della sposa di Hasan, si concentrava, con serietà e fondatezza di ragguagli, sulla questione dei morlacchi, gli abitanti di origine romanza della zona del Velebit, slavizzati nel corso dei secoli, sui quali scarse e confuse erano in generale le informazioni (*Viaggio...* 1774: 43–105).

Negli altri paesi d'Europa i frutti poetici del popolo slavo dei Balcani furono accolti con altrettanta ammirazione dagli uomini di cultura e dai letterati: Prosper Mérimée frugò con fiuto e acume nel *Viaggio in Dalmazia* e ne trasse materia per una cattivante mistificazione, *La Guzla* (1826), apparsa anonima e attribuita a un aedo, Hyacinthe Maglanovich, di cui, con esotismo e vivacità di particolari, si ricostruiva una fantasiosa biografia e si tracciava un plastico ritratto: "Quand il

chantait sur sa guzla, ses yeux s'animaient et sa figure prenait une expression de beauté sauvage, qu'un peintre aimerait à exprimer sur la toile" (*La Guzla* 1827: 11). Le canzoni che la compongono sono tutte di sua invenzione, tranne la *Triste ballade de la noble épouse d'Asan-Aga* ripresa dall'opera di Fortis. Nel 1842 Mérimée ne dava alle stampe una seconda edizione, chiusa da un poema che esaltava con vivacità di dizione e di immagini le gesta dell'eroico uccisore di Murād, *Milosch Kobilich*; l'originale del testo originale, a suo dire, gli era stato posto a disposizione dal conte Antonio Sorgo (1775–1841; in croato, Antun Sorkočević), uomo di profonda cultura letteraria e musicale, ultimo ambasciatore della Repubblica di Ragusa a Parigi: "Je dois le poème à l'obligeance de feu M. le comte de Sorgo, qui avait trouvé l'original serbe dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Il croyait ce poème écrit par un contemporain de Milosch" (*Chronique...* 1853: 436). Si trattava, in realtà, del già citato canto di Kačić Miošić, nel quale il poeta francescano evoca con la vena genuina dell'aedo popolare la contesa, nata dalle invidie e dalle gelosie tra le figlie di Lazar, descrive il clima psicologico nel campo cristiano alla vigilia dello scontro e ne ricostruisce, con drammaticità di accenti, la concitazione dei primi momenti, quelli culminati nell'assassinio del sultano e nella morte eroica del suo uccisore, descritta nella quartina finale da noi tradotta:

Ma anche a lui (cioè, a Miloš. *N. d. A.*) incolse la mala sorte,
perché i Turchi lo smembrarono con le spade.
Che facesti, Vuk Branković?
Quel che facesti, Iddio te lo renderà! (Kačić Miošić 1983: 98).

Già nella prima raccolta lo scrittore francese non soltanto aveva saputo, con accorta immedesimazione, ricreare contenuti e personaggi dell'*epos* orale, ma era anche riuscito a renderne figure stilistiche, cadenze e armonie con tanta abilità da trarre finanche in inganno due tra i massimi poeti della scena europea del tempo, Aleksandr Sergeevič Puškin e Adam Mickiewicz. Ritenendoli espressione autentica del genio popolare serbo, il vate russo ne tradusse alcuni canti per la rivista *Biblioteka dlja čtenija* (Biblioteca per la lettura) e li raccolse poi, assieme ad altri attinti da svariate sillogi o di sua mistificazione, nel volume *Pesni zapadnyh slavjan* (Canti degli slavi occidentali), elaborato nel biennio 1833–1834, quando per un momento parve tacere la sua musa lirica. In una di quelle canzoni rammenta l'eroe per eccellenza del ciclo di Cossovo, Miloš Obilić, la cui schiera costituiva ancor sempre una tempestosa minaccia per il secolare nemico turco, come testimoniano questi versi, da noi resi in italiano:

Lasciate le vostre bianche case,
Uscite nella gola di Veliška, –

Dove pei turchi si appronta la tempesta,
Dove raduna la sua schiera
Il vecchio serbo, il voivoda Miloš (Puškin 1948: 356).

Nei cinque anni trascorsi a Pietroburgo (1824-1829) dopo l'espulsione dalla Lituania, Mickiewicz frequentò i circoli culturali, ebbe fruttuosi contatti con le menti più vivide della cultura e delle lettere russe, si legò di fraterna amicizia con Puškin, che aveva di lui grande stima e ammirazione, sia come poeta, sia come patriota e instancabile lottatore per la libertà. Proprio allora gli uomini di lettere locali si appassionarono alla raccolta di Mérimée che schiudeva ai loro occhi, ancorché nelle forme di un falso, significativi frammenti epici e lirici del fratello popolo serbo. Non mancarono le imitazioni e le traduzioni, e lo stesso poeta polacco rese nella sua lingua la canzone *Le Morlaque à Venise (Morlak w Wenecyi)*, includendola nel volume *Poezye* uscito a Pietroburgo nel 1829.

Sulla scia di Fortis e ampliandone l'impresa, alla metà dell'Ottocento Niccolò Tommaseo, che aveva visto i natali sulla costa dalmata, a Sebenico / Šibenik, si accende di entusiasmo per la produzione orale dei croati e dei serbi, conosciuta e ascoltata negli anni giovanili, la studia in una dissertazione fondamentale, *Dei canti del popolo serbo e dalmata*; la rende fruibile nelle memorabili traduzioni dei *Canti illirici*, "corredati di notizie storiche e vivificati da questioni letterarie e filologiche pregevoli e attuali" (Marchiori 1959: 16). Convinto che la genuina poesia andasse ricercata tra le creazioni del popolo, lo scrittore aveva volto in italiano il folclore letterario di svariate aree etnico-culturali e aveva raccolto, nell'ultimo dei quattro volumi dei *Canti popolari toscani corsi illirici e greci* (1841-1842), quello della Slavia meridionale, di cui già aveva sottolineato in vari passi del succitato saggio critico i pregi artistici, più evidenti nel ciclo incentrato sulla desolante sconfitta del 1389:

Primieramente le memorie del secolo decimoquarto, allorché l'impero de' Nemenidi sorse potentissimo sopra il greco, e cadde ed ebbe col corpo di Lazzaro sepoltura consacrata dalla compassione de' popoli. Di questo tempo veramente epico pochi canti restano; ma tali da paragonarsi in bellezza ai migliori della greca epopea, e superarli in maestà di religioso dolore (*Intorno...* 1847: 22).

In pieno Ottocento, quando sulla scia della poetica romantica si diffondeva e invigoriva l'attenzione verso le piccole nazioni, che più delle altre erano rimaste fedeli alla propria identità culturale, quando si seguivano con vigile attenzione e convinta partecipazione le vicende del risorgimento nazionale in molti paesi d'Europa, Giosuè Carducci celebrò in *Sicilia e rivoluzione* la lotta dei popoli balcanici per la riconquista dell'autonomia politica e dell'indipendenza, ricordando, tra gli altri eventi, quello del 1389:

Serbo, attendi! su 'l pian di Cossovo
 Grande l'ombra di Lazaro s'alza;
 Marco prence dall'antro fuor balza,
 Ché il pezzato destriero annitri (*Poesie* 1871: 8).

In una nota esplicativa il poeta non soltanto chiariva la portata storica della battaglia, ma accennava anche ai suoi riflessi sul folclore orale serbo, che considerava espressione di gravidanza omerica, di gran lunga superiore all'analoga produzione di altri popoli del Vecchio Continente:

Su 'l piano di Cossovo fu combattuta il 15 giugno del 1389 la battaglia fra Serbi e Turchi ove cadde fra migliaia di prodi Lazaro re di Serbia e la nazione, e che è omericamente celebrata nei canti popolari serbi, al cui paragone si vede bene la gran miseria che sono certe altre poesie popolari. Quei canti narrano anche i grandi e gli ameni fatti di Marco Kraglievich (*principe*), l'Achille e il Rinaldo serbico. «Visse censessant'anni; second'altri, trecento. Altri immagina che dopo l'ultima battaglia si ritraesse in una caverna, quando vide la canna del primo moschetto. Dio a lui pregante diè un sonno che non si romperà se non quando gli cadrà da sé la spada del fodero. Si sente talvolta il suo cavallo nitrire; e la spada è già mezza fuori»; così il signor Bonè nella versione di N. Tommasèo, traduttore e illustratore degno della poesia illirica (*Poesie* 1871: 313–314).

Mezzo secolo dopo, nel novembre del 1915, Gabriele D'Annunzio componeva e pubblicava a proprie spese la truculenta *Ode alla nazione serba*, apparsa anche sul *Corriere della sera*, mutilata tuttavia dalla censura di guerra, che ne espunse i crudi riferimenti a Francesco Giuseppe, palese testimonianza di un profondo e connaturato odio verso gli Asburgo e l'Austria, in particolare verso il suo ultimo imperatore, di cui si delineava un ritratto fisico e spirituale nauseabondo:

Il boia d'Asburgo, l'antico
 uccisor d'infermi e d'inermi,
 il mutilator di fanciulli
 e di femmine, l'impudico
 vecchiardo cui pascono i vermi
 dal ciglio e dal mento la marcia
 anima in cispa ed in bava [...] (D'Annunzio 1939: 54).

Nel componimento in ventuno strofe il vate traeva spunto dall'infelice giornata del 1389 e dalle sue nefaste conseguenze per l'esistenza e la libertà di un popolo indomito:

Tronco s'ebbe Lazaro il capo
Nel piano di Còssovo, e perso
Fu il regno, fu spenta la gloria.
Da Scòplia il Bulgaro nero
Al piano di Còssovo sfanga
Fiutando l'ontosa vittoria.
Tieni duro, Serbo! Odi il ruggio
Di Vèlico che si rappicca
E possa rifà. Tieni duro!
Se pane non hai, odio mangia;
se vino non hai, odio bevi;
Se odio sol hai, va sicuro.
Non erbe coglie nel monte
La Vila, non radiche pesta,
per le piaghe a te medicare.
Non a ferita combatti,
a morte sì, per l'altare
combatti e pel focolare.
Se caschi in ginocchio, ti levi;
se piombi riverso, e ti levi
prono, e ti levi a lottare (D'Annunzio 1939: 60)

e nelle note ragguagliava sui personaggi storici citati, celebrava la forza d'animo e l'audacia della donna serba, accennava a taluni elementi della mitologia slava e del folclore poetico, descriveva la tragica fine del principe Lazar, sottolineava la *pietas* dei serbi verso il mansueto martire, assunto alla gloria degli altari:

Nell'anno 1389 sul piano di Cossovo fu dal Turco reciso a un tratto il vigore della nazione e a Lazaro il capo; che poi, gettato nella corrente, raggiò a miracolo. Venne il re misero dalla pietà della sua gente posto tra i santi, come confessore e martire della patria, in Ravàniza sepolto, nella chiesa da lui costrutta «del proprio pane e della propria ricchezza, e senza le lacrime dei poveretti» (D'Annunzio 1939: 75).

Così, l'evento fatale veniva ricordato al popolo italiano, che al pari di quello serbo aveva condotto, pur tra momenti di dubbio, sconforto e sofferenza, una sofferta lotta contro il dominio straniero e salutato, infine, l'alba del riscatto nazionale.

* * *

La giornata sulla Piana dei Merli non era il primo confronto militare tra i serbi (e i loro alleati) e gli ottomani: diciotto anni prima, sul fiume Marica si era combat-

tuta un'altra cruenta battaglia dall'identico risultato, nella quale avevano perduto la vita ambo i capi dell'alleanza antiturca, i fratelli Vukašin Mrnjavčević, imperatore di Serbia, e Jovan Uglješa, despota di Serres. Raccolto un formidabile esercito, i due condottieri avevano dato avvio alle azioni belliche e si erano inoltrati nei confini del nemico fin quasi a raggiungere Edirne, la nuova residenza dei sultani, ma, nonostante la preponderanza in uomini e armi, avevano dovuto soccombere dinanzi alle straordinarie capacità tattiche e strategiche di Lala Shāhīn, il comandante delle truppe nemiche. Anche di questo scontro poco si conosce, a parte i nomi dei capi degli eserciti, la data, il luogo e l'esito, ma molto si è scritto sulle conseguenze: d'un colpo perdevano l'autonomia due imperi, quello serbo e quello bizantino che, pur non avendo partecipato al conflitto, era costretto a pagare un tributo al vincitore; nel giro di pochi anni la Macedonia cadeva in mano turca; le verdi bandiere dell'Islam si aprivano la strada verso la conquista della quasi totalità della Penisola balcanica (*Istorija...* 1981: 599–601). e però questo evento non ha lasciato che tracce marginali nella coscienza collettiva e nello sviluppo della letteratura del popolo serbo, e trova appena risonanza nei canti epici popolari, l'unica forma di custodia e salvaguardia della memoria storica in un'epoca in cui rare e relegate tra le mura spesso fortificate e inaccessibili di un monastero erano le manifestazioni della cultura.

La battaglia del 1389 vi ha invece lasciato solchi indelebili, e il tema legendario ha percorso e animato tutte le epoche letterarie serbe: una peculiare rilettura se ne rinviene in epoca recente nella narrativa del periodo di grave crisi che si protrasse dal crollo del muro di Berlino allo sfacelo della Jugoslavia (Lazarević 2014). Sin dai primi momenti l'evento acquisì per il popolo serbo i lineamenti peculiari e la coloritura emblematica di un mito che non si è spento con il trascorrere delle generazioni e si è mantenuto saldo malgrado il mutare delle condizioni socio-politiche e culturali. Di norma, una creazione mitologica si fa strada e si afferma intorno a un personaggio o a un avvenimento decisivo e determinante per la sopravvivenza di una collettività o di una nazione, come lo furono, ad esempio, per i greci la vittoria di Maratona, che li salvò dall'invasione persiana, e per i franchi quella di Poitiers, che arrestò l'avanzata araba in Europa; come lo fu, altresì, la rottura dell'assedio di Vienna grazie al tempestivo intervento di Jan Sobieski, che significò un cruciale momento di svolta per l'intera Cristianità e fiaccò in maniera irreparabile l'impeto combattivo dell'impero ottomano.

Nel caso della giornata sulla Piana dei Merli ci troviamo dinanzi a una rovinosa sconfitta, ma, come era già accaduto per la rotta di Roncisvalle, la finzione poetica se ne appropriò, soverchiò la realtà storica e la piegò a un più alto senso religioso e teleologico: il comandante delle milizie serbe discese in campo conscio della sicura sconfitta, ma altrettanto certo che quel sacrificio avrebbe assicurato, a lui e alla sua gente, la ricompensa della 'Gerusalemme celeste'. In tal modo un

disastro bellico si tramutava in un evento glorioso, in un'apoteosi spirituale che sarebbe valsa di conforto nei secoli bui dell'oppressione straniera:

Il (cioè, Lazar. *N. d. A.*) avait perdu sur la terre, mais il avait gagné au ciel. Il avait forgé, sur la terre ingrate du Champ des Merles, une victoire d'une autre espèce. La victoire des vaincus sur des vainqueurs qui se révéleraient inopérants à les dominer spirituellement. On comprend pourquoi les Serbes sont si profondément attachés au Kosovo. C'est là, sur le Champ des Merles, que se forgea une identité qui n'est pas que territoriale. Mais, au contraire, prioritairement, et avant tout, d'ordre spirituel. Et au coeur de la philosophie orthodoxe (Frochaux 2008: 91).

Il motivo della battaglia trova principio e prima espressione nei versi di *Propast carstva srpskog* (La rovina dell'impero serbo), una delle canzoni del ciclo di Cossovo, il cui anonimo autore evince dalla disfatta terrena la materia per un elevato insegnamento morale e le conferisce il significato di pegno sicuro della salvifica giustizia oltremondana. Il canto epico popolare, di cui diamo qui in traduzione il prologo, aperto al pari di numerosi altri con la plastica incisività di un'antitesi slava:

Volò il grigio falco
Dai luoghi santi, da Gerusalemme
E porta una rondinella.
Non era il grigio falco.
Ma era sant'Elia;
Non porta una rondinella,
Ma una lettera della Madre di Dio,
La porta allo zar nel Cossovo,
La lascia allo zar sulle ginocchia (*Narodne...* 1845: 295),

entra subito nel vivo del racconto e illustra il contenuto dell'epistola della Madre di Dio in cui si annuncia e propone al principe una netta alternativa esistenziale: se aspira alle lusinghe del mondo, schieri le truppe, armi i cavalieri, li sproni all'attacco contro i turchi – la vittoria lo incoronerà, e del nemico sarà fatto scempio; se, invece, ha più caro il mondo celeste, eriga là sul posto, sulla piana del Cossovo, un tempio su fondamenta non di marmo, bensì di seta pura e scarlatta, convochi il patriarca e i dodici vescovi della Chiesa serba, faccia somministrare la santa particola ai combattenti – lo aspetterà sul campo una morte gloriosa, e con lui cadranno gli ardimentosi suoi paladini, che sono nel canto elencati a uno a uno, con alcune indebite e anacronistiche intrusioni però, come quelle dei fratelli Vukašin, e Jovan Uglješa, periti in precedenza sulle rive della Marica.

Dopo qualche attimo di umana esitazione Lazar assunse la decisione che lo avrebbe circondato dell'aureola della santità e segnato con lo stigma della sacralità, come era avvenuto in altre plaghe del mondo ortodosso, dove è attestato in termini laudativi il sacrificio di non pochi sovrani che avevano senza indugio o rimpianto rinunciato alla vita per battersi in difesa della vera fede e dei confini nazionali minacciati dai nemici. La medesima simbologia vale per la Serbia del XIV secolo, con una variante però, perché “nel culto del ‘santo principe’ vengono associati anche i cavalieri caduti al suo fianco nel terribile combattimento; tutti costoro, al pari di lui, sono presentati nelle opere storiche e agiografiche come eroi che scelgono coscientemente il martirio in nome della fede ortodossa, ma anche della patria serba” (Martelli 2017: 275). D'altronde, la scelta del principe santo collimava fino in fondo con la concezione escatologica asserita dalla Chiesa ortodossa serba che magnificava i suoi fedeli quali figli ed eredi di un popolo eletto, investito di un'eccelsa missione nel momento cruciale degli “ultimi tempi”, i tempi apocalittici dell'imminente giudizio finale.

Le fonti coeve alla battaglia tacciono sulla presenza di un traditore di parte serba, ma, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, un ignoto letterato dalmata, originario forse di Perasto / Perast o di Ragusa, traduce in italiano un compendio di storia bizantina, menzionando in un'appendice al testo un capo militare, Dragosavo Probisio (Dragosav Probić, Probiš o Pripčić?), che avrebbe lasciato il terreno di battaglia e provocato il disastro (Redžep 2012: 182). Da allora il *topos* del tradimento, attribuito per inspiegabili ragioni a Vuk Branković, prese forma e si conquistò udienza nelle narrazioni della storiografia e del folklore. Accanto all'inferiorità numerica, la percezione popolare ritenne causa principale della disfatta proprio la condotta del genero di Lazar, rammentato e condannato senza ambagi (“Che Iddio tolga la vita a Vuk Branković! / Egli tradì il suocero nel Cossovo”; *Narodne...* 1845: 298), ma, nel contempo, prese a considerare l'intera vicenda uno scrigno di precetti etici e morali, che per il bene supremo della patria insegnavano anzitutto a mantenere salda l'unità di intenti nelle ore più gravi della storia e a non spaurirsi dinanzi a nessun esercito invasore, per quanto possente e numeroso fosse.

Di sicuro, Lazar non si intimidì dinanzi al poderoso dispiego delle forze ottomane sulla pianura del Cossovo e, come annotano i cantori popolari, compì ogni sforzo per riportare la concordia tra i capi militari serbi, sebbene alla fine, con consapevolezza di decisione e docilità di animo, si fosse piegato al volere dell'Onnipotente, mallevadore del regno dei cieli per tutti i caduti, conquistando così per sé stesso e per i suoi uomini l'attributo e il rango di custodi della fede religiosa e di tutori dell'identità nazionale. e però possiamo ipotizzare che lo muovesse anche la necessità politica di non arrendersi senza combattere, di contrastare fino all'ultimo respiro i disegni del nemico, in maniera che la sua terra natia sopportasse, sì, il giogo straniero, ma conservasse intatto il lascito spirituale dei padri e, insieme,

preservasse la certezza del riscatto finale, là dove i popoli che si arrendevano senza impugnare le armi erano destinati a perdere, nei secoli dell'occupazione e del servaggio, oltre alle precipue tradizioni e costumanze, il credo avito, il più prezioso degli elementi costitutivi della coscienza nazionale.

Non accadde così in Serbia: le spoglie mortali del principe decollato, sepolte nel tempio dell'Ascensione di Priština, divennero da subito oggetto di venerazione canonica per la Chiesa ortodossa che ne celebrava la festività il giorno della morte, come attesta il brano di un sinassario tradotto dal greco in lingua slava già sul finire del XIV secolo: "Allora gli fu mozzato l'onorato capo insieme con una moltitudine di suoi nobili il mese di giugno, il giorno 15" (*Žitije...* 1989: 15). Nel 1392 i venerabili resti furono, con grande concorso di popolo, traslati a Vrdnik, nella chiesa del Salvatore nel monastero di Ravanica, fondato dallo stesso Lazar, ma in seguito andarono incontro a varie vicissitudini e peregrinazioni motivate dall'urgenza di evitarne il possibile annientamento nei frangenti storici più difficili. Nel periodo che va dalla grande migrazione del popolo serbo fino alle tragiche vicende dell'implosione della repubblica voluta da Tito, le venerabili reliquie furono, di volta in volta, inumate a Szentendre (1690), in terra ungherese, di nuovo nel monastero di Nova Ravanica (1697), poi nella Cattedrale di Belgrado (1942), da dove, al termine di un solenne viaggio, durato oltre un anno e segnato da lunghe soste nei luoghi più cari alla spiritualità serba, furono riportate nel 1989 a Nova Ravanica.

Le affollate adunanze religiose di quei mesi convulsi si trasformavano spesso in manifestazioni a sfondo politico che vedevano l'intervento dei maggiori esponenti del governo di Belgrado e dello stesso Slobodan Milošević: in discorsi sempre più infiammati, mentre d'intorno stava per crollare tutto il suo mondo, il presidente spronava all'unità della nazione serba nella lotta contro i nemici interni ed esterni, richiamandosi al retaggio spirituale e ai valori patriottici dell'antico mito (Arru 2010: 115–116). Non meraviglia che una delle poche voci dissonanti fosse quella di Milan Panić, per alcuni mesi primo ministro della Jugoslavia, ormai ridotta nei confini di Serbia e Montenegro, ma l'uomo politico, un cittadino statunitense di origini belgradesi, comprendeva bene quanto la fedeltà a un mito, che peraltro gli era divenuto spiritualmente estraneo, potesse intralciare i suoi utopistici progetti di pace. Un giorno arrivò finanche a dichiarare, in un serbo stentato, che il principe Lazar avrebbe fatto meglio, alla vigilia della battaglia, a darsi alla macchia anziché mirare al regno celeste (Pirjevec 2001: 194). e però, di là dalla strumentalizzazione che ne fecero i ceti dirigenti serbi, la sacralità dell'antico accadimento e della terra dove si era svolto, sentita e condivisa dalla gran parte del popolo, ripercorse come un filo rosso il drammatico crescendo degli eventi, inasprì i già difficili rapporti tra l'etnia serba e quella albanese del Cossovo, avvelenò ancor più gli animi, rinfocolò odi non mai sopiti, fino al violento distacco e all'indipendenza dell'antica regione autonoma (2008). E, questa volta l'opinione pubblica italiana, al pari di quella mon-

diale, poté seguire, ora per ora, giorno per giorno, l'evolversi dei fatti attraverso la radio, la televisione e la stampa, quasi ne fosse testimone diretta. I giornalisti e gli inviati di guerra avevano preso il posto dei cronisti e degli storiografi dei secoli trascorsi, ma, come nel passato, il loro racconto non sempre si sarebbe rivelato affidabile e, soprattutto, imparziale.

Bibliografia

- Adesso Cristiana Anna (2017): *Rogeri de Pacienza*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma.
- Alvise Milocco, all'Apolline (1774): *Viaggio in Dalmazia dell'Abate Alberto Fortis*. Venezia.
- Antonio Blado d'Asola in Campo de Fiore. (1537): *Comentario de le cose de' Tvrchi di Pavlo Iovio...* Roma.
- Appendini Francesco Maria (1802): *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*. Ragusa.
- Apud Andreae Wecheli heredes, Claudium Marnium & Ioannem Aubrium. (1588): *Annales Sultanorum Othmanidarum a Tvrkis sva lingua scripti... Ioannes Levnclavivs... illustravit & auxit...* Francofvrdi.
- Apud heredes Andreae Wecheli, Claudium Marnium & Ioann. Aubrium. (1591): *Historiae mvsvlmanae Tvrchorum, de monvmentis ipsorum excriptæ, Libri XVIII. Opus Jo. Levnclavii...* Francofvrti.
- Apud Ioannem Blaev. (1666): *Iohannis Lucii dalmatini De Regno Dalmatiæ et Croatiae libri sex*. Amstæledami.
- Arru Antonella (2010): *Un caso di uso politico della storia: la Battaglia della Piana dei Merli (1389)*. "Acta historica et archaeologica mediaevalia", n. 30.
- Arsen'ev Sergej Vasil'evič (1887): *Choždenie Ignatija Smoljanina*, In: *Pravoslavnyj palestinskij sbornik*. vol. IV/3, pod redakcieju S. V. Arsen'eva. S.-Peterburg.
- Arsen'ev Sergej Vasil'evič (1887): *Vvedenie*. In: *Choždenie Ignatija Smoljanina*, In: *Pravoslavnyj palestinskij sbornik*. vol. IV/3, pod redakcieju S. V. Arsen'eva. S.-Peterburg.
- Barbèra Editore. (1871): *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*. Firenze.
- Beltrano. (1644): *[Dell'] Origine, e fvndatione de' seggi di Napoli... Discorsi di Don Camillo Tvrtini Napoletano*. Napoli.
- Charpentier, Libraire-Éditeur. (1853): *Chronique du règne de Charles IX suivie de La double méprise et de la Guzla par Prosper Mérimée*. Parigi.
- Ciancio Luca (2013): *Alberto Fortis*. In: *Il contributo italiano alla storia del Pensiero – Scienze*. Roma.
- Co' Tipi di Angelo Marabini. (1853): *Costumi de' Turchi e modi di guerreggiarli. Ragionamento inedito di Mess. Francesco Serdonati*. Faenza.

- Comino Ventura. (1590): [Le] *Discordie Christiane, le quali cavsarono la grandezza di Casa Ottomana... da Gherardo Borgogni di nuouo poste in luce...* Bergamo.
- Croce Benedetto (1897): *Isabella del Balzo regina di Napoli in un inedito poema sincrono*. In: *Archivio storico per le province napoletane*. Vol. XXII.
- Cronia Arturo (1958): *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*. Padova.
- D'Annunzio Gabriele (1939): *Maia. Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro primo*. Gardone Riviera.
- Damian Zenaro. (1600): [I] *Fatti d'Arme Famosi, svccessi tra tutte le Nationi del Mondo... raccontati da M. Gio. Carlo Saraceni*. vol. II. Venetia.
- Đorđe Trifunović (1989): *Žitije svetoga kneza Lazara*. Belgrado.
- Editura Dacia. I. (1984): *Crestomație de literatură română veche*. Cuvînt înainte de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga. Coordonatori I. C. Chițimia și Stela Toma. Cluj-Napoca.
- Ex Typographia Societatis Palatinæ in Regia Curia (1733): *Annales Forolivienses ab anno MCCLXXV. usque ad annum MCCCCLXXIII*. In: *Rerum Italicarum Scriptores... Ludovicus Antonius Muratorius... collegit, ordinavit et præfationibus auxit...* Tomus XXII. Mediolani.
- Filippo Giunti. (1598): [I] *Casi Degl'Huomini Illustri di Messer Giovan Boccaccio... Con vna nuova giunta fatta per Messer Francesco Serdonati*. Fiorenza.
- Francesco Sansone. (1785²): *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino veneziano. Istorico e Poeta Cesareo... Seconda edizione. Volume sesto*. Venezia.
- Frochaux Claude (2008): *L'homme religieux. Essai*. Losanna.
- Giacomo Sarzina. (1623): *Anfiteatro di Evropa In cui si hà la descrizione del mondo celeste, et elementare... di Gio. Nicolò Doglioni, nobile Bellunese...* Venetia.
- Giacomo Storti. (1771): *Saggio d'osservazioni sopra l'isola di Cherso e Osero d'Alberto Fortis...* Venezia.
- Gieysztor Alexander (1983): *Storia della Polonia dalle origini ai nostri giorni*. Edizione italiana a cura di Ovidio Dallera. Milano.
- Girolamo Concordia. (1601): [II] *Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni. Historia di don Mavro Orbini Ravseo abbate melitense...* Pesaro.
- Heredi di Perin Libraro. (1589): [II] *vago e dilettevole giardino... Raccolto dal Padre Luigi Contarino Crucifero...* Vicenza.
- Hill Gerhard (1971): *Antonio Bonfini*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 12. Roma.
- Hovorun Cyril (2018): *Scaffolds of the Church. Towards Poststructural Ecclesiology*. Cambridge.
- I. Papsch & C. Tip. Del Lloyd Austr. (1847): *Intorno a cose dalmatiche e triestine. Scritti di Niccolò Tommaseo*. Trieste.
- Iacopo Sansouino. (1570): [GI'] *Annali overo le Vite de' Principi et Signori della Casa Othomana di M. Francesco Sansouino...* Venetia.
- Jačov Marko (2001): *L'Europa tra conquiste ottomane e Leghe Sante*. Città del Vaticano.
- Kačić Miošić Andrija (1983): *Razgovor ugodni naroda slovenskoga*. Glavni urednik: Hrvatin Gabrijel Jurišić. Spalato.

- Lazarević Di Giacomo Persida (2014): *La Wirkungsgeschichte della tradizione orale serba* (M. Savičević, D. Nenadić, A. Petrov). In: *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana. 15-21 agosto 2003)*. A cura di Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio. Firenze.
- Léger Louis (1916): *La bataille de Kosovo et la chute de l'empire serbe*. "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", n. 60/6.
- Levrault F. G. (1827): *[La] Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegowine*. Parigi–Strasburgo.
- Ljubić Sime (skupio) (1874): *Listine o odnošajih između južnoga slavenstva i mletačke republike (Od godine 1358 do 1403)*. Knjiga IV. Zagabria.
- Lorenzo Torrentino, stampator Ducale (1554): *[Gli] Elogi. Vite brevemente scritte d'homini illustri di guerra, antichi et moderni, di Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera...* Fiorenza.
- Makušev Vikentij V. (1871): *Prilozi k srpskoj istorii*. "Glasnik Srpskog učenog društva.", Vol. XXXII.
- Marchiori Jolanda (1959): *Emilio Teza traduttore di poesia popolare serbo-croata*. Padova.
- Martelli Fabio (2017): *La Russia degli zar. Aspetti del potere zariano tra sacralità e secolarizzazione (XVI–XIX secolo)*. Padova.
- Ostrogorsky Georg (1968): *Storia dell'impero bizantino*, traduzione di Piero Leone. Torino.
- Pantić Miroslav (1984): *Nepoznata bugarština o despotu Đurđu i Sibirjanin-lanku iz XV veka*. "Susreti s prošlošću". Belgrado.
- Perillo Francesco S. (1984a): *La lirica della ragione: Milan Rakić*. In: "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari". Terza serie, vol. IV/1–2.
- Perillo Francesco S. (1984b): *Storia e folklore*. "Rinnovamento e tradizione. Tre studi su Kačić". Fasano di Puglia.
- Perillo Francesco S. (1985-1986): *Una città chiamata Ljuba: Presenza slava a Gioia del Colle*. "Prilozi za knjevnost. jezik. istoriju i filologiju", vol. LI–LII/1–4.
- Pirjevec Jože (2001): *Le guerre jugoslave 1991-1999*. Torino.
- Price Zimmermann Thomas C. (2001): *Paolo Giovio*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma.
- Prodócimo (1684): *Raccolta delle Historie delle Vite degl'Imperatori Ottomani sino a Mehemet IV. Regnante di don Neriolava Formanti...* Venetia.
- Puškin Aleksandr Sergeevič (1948): *Polnoe sobranie sočinenij. (Stichotvorenija 1826–1836 – Skazki)*, t. III/1. Leningrado.
- Rakić Milan (1981): *Pesme*. Priredio S. Rakitić. Belgrado.
- Redžep Jelka (2012): *Sudbina Muratovog ubice (Istorijski izvori i predanja)*. In: *Belief Narrative Genres / Žarovi predanja / Žanry predanij* (urednici) Zoja Karanović, Willem de Blécourt. Novi Sad.
- Renzi Lorenzo (1969): *Canti narrativi tradizionali romeni: studio e testi...* Firenze.
- Senatore Adriana (2019): *Miron Costin. Cronista e poeta di un'epoca buia...* Bari.

Sima Ćirković (urednik prve knjige) (1981): *Istorija srpskog naroda, I: Od najstarijih vremena do Maričke bitve /1371/*. Belgrado.

Štamparija jermenskoga manastira. (1845): *Narodne pjesme. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić*. Vienna.

Stamperia di S. Tommaso d'Aquino (1789): *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*. t. VII. Bologna.


Abstrakt

Echa bitwy na Kosowym Polu (1389) we włoskiej historiografii i kulturze

W czerwcu 1389 roku wojska serbskie i ich sojusznicy zostali pokonani przez Turków na równinie kosowskiej. W krwawej bitwie poległo wielu dzielnych chrześcijańskich bojowników oraz sam książę Lazar Hrebljanović, który został uświęcony przez Kościół prawosławny. Katastrofa wojsk chrześcijańskich utorowała drogę do inwazji osmańskiej na Półwysep Bałkański, ale klęska nabrała wartości mitu dla narodu serbskiego, który przez wieki towarzyszył jego istnieniu jako wzór poświęcenia i miłości do ojczyzny.

Słowa kluczowe: Półwysep Bałkański, bitwa na Kosowym Polu, Lazar Hrebeljanović, mit Kosowa, włoska historiografia

Tadeusz Sławek

UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH (EM.)
e-mail: tadeuszslawek@poczta.onet.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-7148-5063>

Deszcz przenika wszystko. O pocieszeniu

Abstract

Rain permeats all. On consolation

Taking a lead from Jaroslav Seifert's short poem, we attempt a meditation on sadness and the possibility of consolation. Assuming that sadness is a part of the existential disposition of a human being, we are asking what a sense is. We look for assistance in Seneca and Cicero who formulated their own tactics of consolation. Finally, we offer a reading of Kafka who undertakes a critique of solace possible only within the narrow limits of language and equally narrow practices of social regimes of work and consumption.

Key words: sorrow, consolation, refreshment, language, work

Słowa kluczowe: smutek, pocieszenie, pokrzepienie, język, praca

Każda ludzka pociecha trwa krótko i jest pusta.
Tomasz à Kempis: *O naśladowaniu Chrystusa* (przeł. J. Ożóg)

1.

Oto dający do myślenia wiersz wybitnego czeskiego poety, noblisty, Jaroslava Seiferta zatytułowany *Pocieszenie*:

Marszczy pani czoło, dziewczyno,
bo padało przez cały dzień?
A cóż ma mówić ta jętka jednodniówka?
Padało przez całe jej życie.

Seifert 1985: 5

Czego dowiadujemy się o pocieszeniu z tej poetyckiej medytacji? Zaczniemy ostrożnie od namysłu, czy istotnie o pocieszenie tu chodzi. Wszak nikt nie skarży się tu otwarcie na nic, nie oznajmia smutku, nie artykułuje rozpaczy; mamy do czynienia ledwie ze „zmarszczeniem czoła”, co zresztą może sygnalizować różne stany – niezadowolenie, gniew, niechęć etc. Sytuacja, w której znajduje się ta, która „marszczy czoło”, nie jest szczególnie dramatyczna; deszczowy dzień nie wydaje się wystarczającym powodem do wywołania silnego kryzysu duchowego. Z kształtu pierwszego zdania nie wynika, że deszcz niesie jakieś szczególnie niszczące skutki. „[...] padało przez cały dzień” (deszcz będzie ważnym elementem naszej próby), gdy to słyszymy, nie stają nam przed oczami zalane miasta i zerwane mosty. Tym bardziej, że wyzwaniu deszczu odpowiada nie rozpaczliwy gest, rwanie włosów z głowy, lecz tylko zmarszczone czoło. Byłby to więc nasz pierwszy roboczy wniosek: pocieszenie winno pojawiać się tylko w szczególnych okolicznościach, które nazwijmy *d r a m a t y c z n y m i*. Gdy takowych nie ma, pocieszenie jedynie zmienia zabarwienie sytuacji: deprecjonuje okoliczności, dodatkowo wydobywając ich banalność, deprecjonuje też tego, kto znalazł się w tychże okolicznościach, czyniąc z niego lub niej osobę przeczuloną, przewrażliwioną, niepotrafiącą zharmonizować reakcji z sytuacją, na którą reakcja ta ma być odpowiedzią. Kto żąda pocieszenia, gdy deszcz popsuje mu plany, okazuje się istotą małoduszną, nierozumiejącą roli pocieszenia. Jest jak owa *La Precieuse*, której konterfekt zostawiła nam Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w pochodzącym z 1926 roku tomie *Pocałunki*:

Widzę cię w futro wtuloną,
wahającą się nad małą kałużą
z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem i z różą...
I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?

Pawlikowska-Jasnorzewska 1926: 12

2.

Cóż zatem powiemy temu, komu deszcz uniemożliwił spacer lub spotkanie? Dopasujemy nasze słowa do okoliczności tak, by wskazać możliwość odbycia spaceru lub spotkania w innym czasie, być może dodamy, że i inni mieli zapewne ten sam problem z deszczem, więc sytuacja naszego rozmówcy nie jest wyjątkowa czy też nadzwyczajna. Co każe nam zastanowić się, czy aby pocieszenie nie jest odpowiedzią na coś wyjątkowego i nadzwyczajnego właśnie. Nie lekceważymy „zwyczajnych” zdarzeń; wprost przeciwnie – dowartościowujemy je właśnie dlatego, że chcemy, by pozostały niejako „w swojej klasie”, nie wykraczały poza ową codzienność, w której ich znaczenie potrafi zmienić nasze plany i porządki. Ale właśnie dlatego takie zdarzenia nie potrzebują „pocieszenia”, ono bowiem niejako wyjętoby je z ich kategorii, uczyniło *n i e c o d z i e n n y m i*, a przecież nie o to chodzi. Nasze życie upływa w krzątaniu codzienności i próby „uwznioślenia” czynności tworzących ową krzątanie są oczywiście możliwe, ale zmieniają jej charakter, niemal ją karykaturują odmiennością rejestru języka i refleksji.

3.

Na tym jednak Seifert nie kończy swej medytacji. Pozostałe dwa wersy zmieniają perspektywę: zamiast człowieka – zwierzę, zamiast dziesiątek lat ludzkiego życia, ledwie jeden dzień. „A cóż ma mówić ta jętka jednodniówka? / Padało przez całe jej życie”. Pierwsza lektura udzieli nam zapewne lekcji względności. Jadwiga Mizińska w swej książce o pocieszeniu widzi smutek jako nieodłączną cechę bytu:

Zakładając, że natura ludzka jest biofilna, to jest, że sprzyja samemu życiu, już z góry należałoby uznać, iż wpisany w nią nieodłącznie smutek jest do czegoś niezbędny. [...] jakie miejsce przypisać wówczas pocieszeniu, którego, mniej lub bardziej świadomie, mniej czy bardziej rozgłośnie, oczekuje każdy pogrążony w smutku (Mizińska 2009: 159).

Ale smutek nierówny jest smutkowi i tu napotykamy jedno ze źródeł pocieszenia, które wypływa ze szczeliny między skałami dwóch smutków: mojego i kogoś innego. Wodę pocieszenia niesie nurt *p o r ó w n a n i a*. Seneka przypomina o tym nieustannie w swych pocieszeniach. Oto, co pisze do Marcji: „Rzuć wokół okiem na niezliczone tłumy znajomych i nieznanomych. Wszędzie napotkasz ludzi, którzy

znieśli jeszcze większe cierpienia” (Seneka 1963b: 328), a dalej uczyni z mechanizmu porównywania podstawową procedurę filozoficznej refleksji: „Każ poszczególnym ludziom porównać swe losy. Przekonasz się, że nikomu nie udało się przyjść na świat – bezkarnie” (Seneka 1963b: 333). Jest więc wiersz Seiferta zwięzłym zapisem porównującym dwie sytuacje i dlatego może sięgnąć po kategorię pocieszenia. Jego zawartość usprawiedliwia się tytułem. Pociesz się, mówi poeta-filozof do młodej dziewczyny, wszak (1) twój smutek jest ulotny i nie wypełnia całego twojego życia, (2) jego przyczyna nie jest wystarczająca (przecież chodzi tylko o deszcz), a (3) nawet gdyby uznać, że „deszcz” to tylko metafora poważniejszych powodów, i tak porównanie z innymi dowiedzie ci bez trudu, że winnaś miarkować swój smutek, gdyż „nikomu nie udało się przyjść na świat bezkarnie”.

4.

Sprawa nie jest jednak aż tak prosta. Chodzi bowiem nie tylko o porównanie smutków, ale także sposobów ich wyrażania. Dziewczyna „marszczy czoło”, dając wyraz niezadowoleniu, i tu musimy spytać: czy to wystarcza, czy fizyczny gest, niemal odruch, dorównuje smutkowi? Dlaczego bierze górę nad mową, w której upatrujemy swych przewag nad innymi formami istnienia? A pytanie to nabierze mocy w trzecim wersie medytacji; wszak Seifert zastanawia się nad tym, „cóż ma powiedzieć” niewielki owad, a to powiedzieć winniśmy rozumieć najdosłowniej. Chodzi nie tylko o to, czy można w ogóle coś powiedzieć o smutku, ale czy cierpienie i smutek w ogóle da się (w y) p o w i e d z i e ć. A skoro tak, czy pocieszenie, które nie może obyć się bez słów, do nich i argumentacji tak bardzo przywiązane, nie wikła się od razu w nierozstrzygalną trudność? Zależne od języka, nie wie, jak bardzo może mu zaufać i jak szybko mowa zdradzi sprawę tego, czemu ma służyć. A tymczasem logoterapia jest drogą pocieszenia, polega ona „właśnie na opowiadaniu o swoich bolesnych przejściach życzliwym i współczującym osobom. Słowo, konieczność nazwania nim pogmatwanych, smutnych i przykrych uczuć, od razu też pozwala je porządkować, a przy okazji nazywania – również się do nich dystansować” (Mizińska 2009: 125).

Gdy czytamy: „cóż ma powiedzieć, ta jętka jednodniówka”, napotykamy trzy trudności. Pierwsza dotyczy statusu smutku jako zjawiska ludzkiego, przynależnego – a podejrzenie to wydaje się silnie ugruntowane – substancji ludzkiej egzystencji. Owad nie wie, „cóż ma powiedzieć”, ale przede wszystkim nie wie, dla czego miałby to powiedzieć – wszak smutek nie należy do sfery jego egzystencji. A skoro tak, to pocieszenie nie należałoby się zwierzętom. Trudność druga

polega na tym, że zdolność do wypowiedzenia smutku jest istotna przede wszystkim dla cierpiącego, a dopiero w drugiej kolejności dla pocieszającego. Pocieszenie czerpie swą dynamikę z siły wypowiedzianego smutku. Gdy cierpienie pozostaje nieme, gdy nie znajduje wyrazu choćby w zmarszczeniu czoła, pocieszenie milknie, nie znajdując racji bytu. Wyrasta dopiero z gestów i słów tego, który cierpi; tam się zakorzenia i tylko dlatego może przynieść owoce.

5.

Stąd trudność trzecia: znalezienia formy wyrazu odpowiedniej dla przeżywanego smutku. Pytanie brzmiałoby więc nie tylko „cóż ma(m) powiedzieć?”, ale także „jak mam powiedzieć?”. Gdy przychodzi mu pocieszyć matkę cierpiącą po wyroku skazującym go na wygnanie, Seneca przychodzi zmagać się z tym właśnie problemem. A nie jest to problem błahy. Najpierw dlatego, że zwracając się do matki Seneka wie, że nie potrafi zachować dystansu, który – jak wiemy – jest nieodzowny dla złagodzenia cierpienia. Cała biblioteka filozoficzna nie będzie w stanie przyjść mu z pomocą: „Prócz tego, kiedy z uwagą przeczytałem wszystkie dzieła najznakomitszych umysłów napisane dla kojenia i łagodzenia smutku, nie znalazłem ani jednego przykładu człowieka, który by pocieszał swych bliskich, kiedy sam jest przez nich opłakiwany” (Seneka 1963a: 362). Sytuacja ta jest niebezpieczna, gdyż może prowadzić do pogorszenia stanu cierpiącego; zamiast leczyć będzie jedynie zaostrażać ognisko zapalne. Zwraca to uwagę na subtelność ocenę okoliczności, jaka musi poprzedzać decyzję o pocieszeniu; jakkolwiek grubiańskość czy powierzchowność może okazać się zabójcza. Kontynuuje więc Seneka cytowany fragment w sposób następujący: „Nic więc dziwnego, że chwiałem się w przedsięwzięciu nigdy nie spotykany i obawiałem, aby z pocieszenia nie stało się rozjątrzeniem rany” (Seneka 1963a: 362). Nie jest jednak niebezpieczeństwo jedyne, do usunięcia którego nieodzowna jest subtelność. Gdy pokonamy wspomnianą przeszkodę, pojawia się następna: trzeba znaleźć właściwe środki, zdolne do zapewnienia pocieszenia, leczącej mocy. Środki te nie mogą być pierwszymi lepszymi, które wpadną w rękę, bowiem sekret pocieszenia leży właśnie w proporcji między smutkiem, a mającym go uśmierzyć lekiem. Dalej Seneka wyznaje, że „Inna przeszkoda polegała na tym, że człowiekowi, już z śmiertelnego stosu podnoszącemu głowę dla pocieszenia swych bliskich, potrzeba było słów silnych i nowych, nie zaczerpniętych z pospolitej i codziennej mowy potocznej” (Seneka 1963a: 362). Im poważniejsze okoliczności powodujące cierpienie i im bardziej dokuczliwy smutek, tym silniejsza konieczność słów nienależących do kręgu – rzekłby Martin Heidegger – „gadaniny”. Ta bowiem

nie leczy smutku, lecz go pogłębia, dobitnie przekonując o nader ograniczonej mocy języka.

6.

Stąd brniemy w kolejny paradoks pocieszenia: smutek, który ma ono łagodzić, należy do substancji naszego codziennego życia, ale mowa, która ma prowadzić do uśmierzenia smutku, „codzienna” już być nie może. A i tu nie koniec naszych problemów, bowiem – zadawszy sobie trud wyjścia z kręgu słów „pospolitej mowy potocznej” – natrafiamy na grunt jeszcze bardziej niepewny. Oto język, nawet ten wyswobodzony z ograniczeń gadaniny, może okazać się niewystarczający wobec bólu przechodzącego wszelkie wyobrażenie. Wygląda więc na to, że pocieszenie jest zawsze działaniem w c i e m n o; nie wiemy, jak silny jest smutek cierpiącego, nie mamy dostępu do skali jego rozpacz, a zatem pocieszający jest kimś w rodzaju Don Kichota zmagającego się z okolicznościami będącymi projekcją jego własnego umysłu. W którymś momencie – a nigdy nie będziemy w stanie przewidzieć, kiedy ten moment nastąpi – będziemy musieli zamilknąć, ponieważ doświadczymy dramatycznej rozbieżności między granicami naszej projekcji cierpienia drugiej osoby, a najprawdopodobniej pozbawionym granic bólem i smutkiem cierpiącego. Granice mojego języka nie są granicami cierpienia Drugiego. Oto finał rozważań Seneki: „Ale każde cierpienie, które swoją wielkością przekracza pospolitą miarę, kiedy wymaga słów odpowiednio dobranych dla wyrażenia swego ogromu, pocieszeniu nierzadko odbiera mowę i zmusza do milczenia” (Seneka 1963a: 362).

7.

Mamy więc do czynienia z pewną asymetrią: to cierpiący chciałby dać wyraz swemu smutkowi w całej tego smutku dokuczliwości; dopiero dawszy wyraz cierpieniu może stworzyć szansę pocieszającemu. Im bardziej artykulacja ta będzie spontaniczna, tym bardziej prawdopodobne, że istotnie będzie zdolna niejako wyrosnąć z samego smutku. Pocieszający natomiast najpierw winien skrupulatnie rozważyć, jakim językiem posłużyć się w swej wypowiedzi. Cierpiący odwoła się do boleści, którą odczuwa w samej substancji życia; pocieszającemu nic nie stoi na przeszkodzie, by przestudiować literaturę dotyczącą smutku, poznać historię tych,

których los dopuścił podobne smutki. Z zachowanych fragmentów Cyceronowego traktatu o pocieszeniu wynika jasno, że dotknięty śmiercią ukochanej córki filozof dostrzegał asymetryczność sytuacji cierpiącego i pocieszającego: „Cokolwiek bowiem napisał ktoś o zmniejszaniu zmartwienia, wszystko to w domu twoim przeczytałem; boleść jednak ma przewagę nad wszelkim pocieszeniem” (Cyceron 1963: 203). Święty Augustyn zdaje się podzielać ten sąd, skoro w *Państwie Bożym*, z jednej strony, docenia wysiłki znakomitego filozofa i stylisty, ale z drugiej – powątpiewa w skuteczność podjętych przez niego wysiłków: „Któż zdołałby, choćby z pomocą najobfitszego potoku wymowy, przedstawić udręczenia tego życia? Uskarżał się na nie Cycero w »Pocieszeniu po śmierci córki«, jak tylko mógł, lecz ileż to jest, co on mógł powiedzieć” (św. Augustyn 1937: 339).

8.

Prawdopodobnie więc uzasadniony będzie sąd, iż milczenie zagraża człowiekowi smutnemu, natomiast może okazać się nieocenionym sprzymierzeńcem pocieszyciela. Pisze Jadwiga Mizińska, że podstawą dobrego pomagania jest „uważnie słuchać”. Bowiem „wysłuchując, okazujemy zainteresowanie i życzliwość, pomagamy uporządkować myśli, uczucia i wrażenia rozmówcy [...]. Bywa tak, że osoba prosząca o pomoc w gruncie rzeczy nie oczekuje niczego więcej, niż tylko opowiedzenia o swoich trudnościach komuś, kto ją wysłucha ze zrozumieniem” (Mizińska 2009: 172). Stąd przypomnienie, by nie bać się „momentów ciszy, [gdyż – T.S.] niejednokrotnie w ciszy łatwiej znaleźć głęboko ukrytą treść” (Mizińska 2009: 172). O tym, że cisza jest trudna dla dotkniętego smutkiem, bowiem drogą do złagodzenia bólu jest zdolność do jego artykulacji, przekonuje decyzja o tym, by niejako wyprojektować z siebie słuchacza zdolnego do empatycznej reakcji. Tak postępuje wielki melancholik Robert Burton, kiedy tysiące zapisanych przez siebie stron poprzedza uwagą, że tylko w ten sposób może próbować złagodzić swój smutek. Pisanie należy do ciszy wypełnionej odczytywanymi wciąż na nowo fragmentami pism tych, którzy cierpieli, a zatem, jak mówi Burton, jest *ut ex vipera theriacum*, antidotum wytworzonym z samej trucizny. Stąd odwołanie do autorytetu Erazma z Rotterdamu, w pismach którego Burton znajduje zasadę *vel ut lenirem animum scribendo*, terapię prowadzącą do złagodzenia cierpień duszy za pomocą pisma. I wreszcie niepozostawiająca wątpliwości konkluzja – pisanie przynosi ulgę temu, komu smutek spoczął wielkim ciężarem na duszy: „miałem bowiem w głowie szpetny wrzód, którego pragnąłem się pozbyć, a nie mogłem znaleźć lepszej metody niż ta” (Burton 1948: 21; tłum. – T.S.).

Nie inaczej czyni Cycero przyznający, że wstępuje na ścieżkę nowej, niepodjętej dotychczas terapii: „Zrobiłem nawet coś takiego, czego przede mną nikt nie robił: pocieszałem pisemnie sam siebie”, a obiecując przyjacielowi przesłanie tego dzieła, dodaje: „Upewniam cię, że takiego pocieszenia jeszcze nie było” (Cyceron 1963: 203).

9.

„A cóż ma mówić ta jętka jednodniówka? / Padało przez całe jej życie”. Czy więc możemy zetknąć się z życiem całkowicie pogrążonym w smutku? Z życiem, którego smutek byłby bez wyrazu, gdyż istnienie to byłoby tak bardzo pozbawione wszelkiej odmiany, a zatem i możliwości porównania z losem innych? I czy życie takie nie polegałoby na tym, że syciłoby się swym własnym smutkiem, a wobec tego byłoby życiem w rozpacz? Czy usprawiedliwione byłoby mniemanie, że to życie Hioba? Owszem, gdy „pada przez całe życie”, wszystko wydaje się pasmem udręk, lecz – jak powiedzieliśmy – byt jednodniowy nie zna niczego innego, nie ma więc możliwości, by zestawić to, co teraz, z tym, co kiedyś. Inaczej Hiob, który zaczyna jako mąż bogobojny i prawy, opływający we wszelkie dostatki, póki nie stanie się stawką bożego zakładu z szatanem. Ale mam wątpliwości, czy faktycznie bezbrzeżny smutek Hioba, któremu Bóg odebrał wszystko i sprawił, wracając do metafor Seiferta, że słońce zgasło i zaczęła się deszczowa nawałnica, doprowadził w rzekomo szczęśliwym (jakież to „szczęście”, gdy stoimy na ziemi spustoszonej przez śmierć i bezprawie) finale opowieści do tego, że Hiob „pojął, że Bóg jest istotą tajemniczą, nieprzeniknioną, a rozum ludzki nie jest w stanie sprostać owej Tajemnicy” (Mizińska 2009: 172). Nie pozostaje wobec tego nic innego, jak „pogodzić się ze swoją niewiedzą i zaufać boskiej wiedzy, a nade wszystko – boskiej do ludzi miłości” (Mizińska 2009: 172). Pierwsza część postulatów interpretatorki nie wydaje się wątpliwa: istotnie, krytyka zadufania, sceptycyzm wobec zbłąkanej racjonalności, są zadaniem, które musimy podjąć. Natomiast zaufanie wobec wiedzy boskiej, zwłaszcza w perspektywie miłości Boga do ludzi tak okrutnie potraktowanych przez historię, nie może nie wzbudzić pytań. Może więc rację ma Franz Kafka w nocy rozpoczynającej się od słowa „depresja”, gdy radzi:

Pozostaje więc tylko jeden zbawienny środek, a mianowicie znosić wszystko spokojnie, zachowywać się jak ciało nieruchome i nawet gdybyśmy czuli, że jesteśmy igraszką wiatru, nie zmuszać się do żadnego niepotrzebnego kroku, spoglądać na innych ze zwierzęcym spokojem, nie doznawać uczucia żalu,

krótko mówiąc, tę całą resztę naszego upiornego życia zdławić własnoręcznie, to znaczy pomnożyć jeszcze nasz ostatni, właściwie grobowy już spoczynek i nic poza nim w sobie nie pozostawić (Kafka 1991: 248).

10.

„A cóż ma mówić ta jętka jednodniówka? / Padało przez całe jej życie”. Lekcja Kafki: spoglądać na wszystko „ze zwierzęcym spokojem”, nie doznawać żalu. Nie eliminuje to smutku, smutku, który najprawdopodobniej nie znajdzie wyrazu, choć musimy podejmować wysiłek, by wyrazić to, co sprawia, że nic prócz smutku w nas nie zostanie.

11.

Dla Kafki cierpienie jest nieposkromione. Stanowi żywioł ludzkiej egzystencji, a może nawet samo sedno wszelkiego bycia. Nie musi być boleścią zadawaną z prze-myślnym okrucieństwem; okrucieństwo bowiem polega na opresywnej monotonii losu, wobec której człowiek jest całkowicie bezradny. Poprawmy przywołany sąd: nie chodzi o zwykłą monotonię, o rodzaj nudy czy znużenia, lecz o gwałtowne i radykalne jej nasycenie powodujące, że człowiek niejako kumuluje całą ową grzeszną monotonię w sobie i wokół siebie. Świat zostaje wyrwany spod jej władzy, cała jej siła skupia się bowiem na jednostce. Rzeczywistość zostaje wyzwolona, wykupiona od grzechu, gdyż ja przyjmuję go na siebie. Kafka, podobnie jak Seifert, sięga po wyobrażenie deszczu. W krótkim fragmencie zapisanym w konwulcie z 1920 roku nieznamy poucza swego rozmówcę, że „nieprzerwanie pada deszcz” (Kafka 2019: 244). Nie jest to niezwykle, chociaż długotrwałość opadu („zaczęło padać wczoraj [...] i dzisiaj o czwartej jeszcze pada”; Kafka 2019: 244) „może niejednemu dać do myślenia” (Kafka 2019: 244). To myślenie dojdzie do kresu i będzie musiało albo skapitulować, albo wykonać zwrot w stronę procedur myśleniu logicznemu obcych, bowiem „Podczas gdy normalnie pada tylko na ulicy, a w pokojach nie, tym razem zdaje się inaczej” (Kafka 2019: 244). Sytuacja nie jest więc „normalna”: dowiadujemy się, wyjrawszy przez okno, że „na dole jest sucho”, tymczasem w pokoju „poziom wody wciąż się podnosi” (Kafka 2019: 245).

12.

Jętka jednodniówka Seiferta i człowiek Kafki, w którego życiu nieustannie pada, są w tej samej sytuacji. Niezależnie od tego, jakich nie przedsięwzięliby środków, by się chronić, okazują się bezbronni. Nie jest to kwestia braku wytrzymałości; można wiele ścierpieć („Odrobina dobrej woli, i człowiek to wytrzyma”; Kafka 2019: 245), ale ostatecznie nieuchronnie pojawi się ostatnia kropla, która pokona wszelką zaporę. Wytrzymałość załamie się pod ciężarem tej kropli. W opowieści Kafki są to dosłownie krople deszczu bijące o głowę narratora, a tego właśnie znieść nie może. Kafka mówi tu o „drobnostce” („właśnie tej drobnostki nie zniosę”; Kafka 2019: 245), i to słowo wydaje się kluczem do filozofii, którą można by określić jako *d e - k o n s o l a c y j n ą*. Nie wyklucza ona możliwości pocieszenia; owszem, dopuszcza je, ale jednocześnie wykazuje, że wcześniej czy później pojawi się „drobnostka”, „kropla”, wobec której taktyka pocieszenia okaże się bezradna. Pocieszenie działa bowiem wtedy, gdy człowiek dysponuje instrumentami pozwalającymi projektować wyjście z sytuacji; taktyka pocieszenia jest taktyką mobilizowania i posługiwania się środkami obrony. Tymczasem ostatecznie człowiek okazuje się *b e z b r o n n y*. „Jestem bezbronny: nakładam na głowę kapelusz, rozkładam parasol, trzymam nad głową deskę, nic nie pomaga, albo deszcz przenika wszystko, albo też nowy deszcz zaczyna padać z podobną siłą pod kapeluszem, parasolem, deską” (Kafka 2019: 245).

13.

Ta metaforyczna „kropla” lub „drobnostka” ujawniająca człowieczą bezbronność ukrytą wśród mnogości zgromadzonych narzędzi obrony odstawia granicę, nieprzekraczalną dla naszych działań obronnych. Tą granicą jest język. Wszak szukamy słów pocieszenia, nawet więcej – całych słownie wyrażonych strategii wyjścia z sytuacji, w której, posługując się metaforą Kafki – „poziom wody wciąż się podnosi”. Nie bez powodu od takiego właśnie projektu strategicznej naprawy życia rozpoczyna Kafka swą przypowieść. Tajemniczy gość narratora, siedząc na krześle pośrodku pokoju, oferuje szczegółowy plan:

Twoje zachowanie jest całkowicie pozbawione sensu. Co ci się stało? Twoje interesy nie idą doskonale, ale i nie kiepsko; nawet jeśli splajtujesz – o tym jednak nie ma mowy – łatwo znów gdzieś znajdziesz miejsce, jesteś młody,

zdrowy, silny, pilny, masz wykształcenie kupieckie, musisz się troszczyć jedynie o siebie i matkę, a więc proszę cię, człowieku, weź się w garść i wyjaśnij, dlaczego wezwałeś mnie w środku dnia i dlaczego tak siedzisz? (Kafka 2019: 244).

Sprawa jest więc niebagatelna: nieznajomy został wezwany w trybie nagłym („w środku dnia”) zmuszającym go do przerywania zajęć, i owego zakłócenia zatrudnień, nagłej przerwy w pracy nie należy lekceważyć. Musiała mocno zbulwersować nieznajomego, skoro tak mocno uderza go widok bezczynności gospodarza siedzącego „na parapecie”; uderza tak mocno, że nazywa to zachowaniem „całkowicie pozbawionym sensu”. Zaczynamy od chęci ratowania sensu zachowania poprzez przywołanie człowieka do porządku („weź się w garść”) będącego, bez wątplenia, porządkiem pracy i wszystkiego, co praca owa wymaga (siła, pilność, wykształcenie, kapitał). Ratuje to, co rzeczywiste, a rzeczywiste jest z kolei tym, co pozostaje w sprawczej i obliczalnej relacji ze światem. Pocieszenie zaczyna się od takiego właśnie pouczenia: przeliczywszy siły i środki, chłodnym okiem skalkulowawszy ryzyko, szanse powodzenia są całkiem spore. Wracając do metaforyki Kafki: znajdziesz kapelusz, parasol lub deskę, które osłonią cię od deszczu.

14.

Zwrot ku pracy i dobrom, których nabycie stanowi główny mechanizm pocieszenia, jest strategią świata nowoczesnego. Mniej więcej w tym samym czasie, w którym Kafka zapisuje swe bruliony, Max Scheler mówi, że struktura przeżyciowa człowieka nowoczesnego opiera się na „pracy i nabywaniu”. Dawniej były one „działalnością dowolną, dyktowaną w mniejszym lub większym stopniu przez potrzeby życiowe, a dla człowieka nowożytnego stały się czymś popędowym i dlatego czymś pozbawionym granic” (Scheler 1994: 93). W konsekwencji, czytamy dalej niemieckiego filozofa, „wspólnota życiowa zaczyna składać się z ludzi kalkulujących i pogrążonych w interesach [...], myślenie staje się liczeniem”, a „rzeczywiste jest to, co da się obliczyć” (Scheler 1994: 94). Taka jest natura pocieszenia, z którą przychodzi nieznajomy. Odwołując się do „wykształcenia kupieckiego” i „interesów”, wzywa do „wzięcia się w garść”, czyli podjęcia trudu pracy. Innymi słowy, jest to również wezwanie do samoopanowania, skoncentrowania swych sił („garść”) po to, by można ich było użyć, przywracając sens swemu zachowaniu.

15.

Sprawa jednak zaczyna się komplikować, bowiem – jak wiemy z innych tekstów Kafki – ani samoopanowanie ani gorączkowe zatrudnienie nie są jego celem. Wprost przeciwnie, wydaje się, że to właśnie *bezczynność* może nieść jakiś załączek pocieszenia. Stąd wywód aforyzmu 31 z sekwencji *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*:

Nie dążę do samoopanowania. Samoopanowanie oznacza: chcieć działać w przypadkowym miejscu nieskończonego promieniowania mojej duchowej egzystencji. Jeśli jednak muszę zataczać wokół siebie takie kręgi, wolę to robić *bezczynnie*, podziwiając tylko ogromny kompleks, i zabierać do domu pokrzepienie, które *a contrario* daje ten widok (Kafka 1991: 303).

Robić *bezczynnie* – to postulat Kafki, przy czym ważne, by między tymi dwoma słowami pozostała pustka. Nie chodzi przecież o to, by robić *coś*, lecz o to, by robić *nic*, dźwigać „ogromny kompleks” tego *nic* i czerpać z niego nie tyle pocieszenie, ile „pokrzepienie”. Na tym słowie przyjdzie nam jeszcze skupić uwagę, na razie wrócimy do pokoju, w którym rozmawia dwóch mężczyzn. Zachodzi w nim szczególny zwrot. Niosący pocieszenie przystępuje do wyjaśniania powodów zachowania swego *bezczynnego* gospodarza, a wyjaśnienia te podważają wszelkie zasady strategii pocieszenia, z którą wszedł do pokoju. To on wygłasza znane nam już frazy o nieprzerwanie padającym deszczu i ostatecznej bezbronności człowieka pokonanego przez „kroplę” lub „drobnostkę”. Pocieszenie jest więc nader ograniczone w swym zasięgu: działa jedynie w granicach przyjętych mechanizmów społecznych (porządek pracy i nabywania), natomiast nie dotyka tego, co moglibyśmy nazwać *nagim* byciem człowieka. Parasol, kapelusz, deska działają skutecznie w reżimie zatrudnienia i nabywania, ale nie egzystencjalnej trwogi. Tam zawsze pod kapeluszem pada „nowy deszcz”. Pocieszenie funkcjonuje więc w sferze *coś*, gdy dramatycznie potrzebujemy go tam, gdzie wznosi się niewidoczny kompleks *nic*. Tam zaś moc dostępnego nam pocieszenia nie sięga.

16.

Człowiek Kafki szuka więc co najwyżej „pokrzepienia”, a *k r z e p k o ś ć* odnosi się również do podłoża, na którym chciałby oprzeć swe stopy. Nie jest to sprawa

prosta, bowiem nawet wtedy, gdy wydaje się, że ziemia, po której stąpa, jest niewzruszona, nie ofiaruje żadnego pewnego oparcia. Żniwiarz zaczął żąć, lecz – jak mówi – „dużo przede mną padało” (Kafka 2019: 243), a ponieważ następane dwa słowa to „ciemne masy”, nie wiemy, czy chodzi o deszcz, czy też o nieznaną („nie wiedziałem co to”) ofiary żniwiarza, który w tym momencie staje się figurą zwaną w literaturze anglosaskiej jako Grim Reaper. Tak czy inaczej, stąpamy po niepewnym gruncie, w czym utwierdza nas ostatnie zdanie cytowanego fragmentu brzmiące: „Wtedy cofnąłem się na twardy grunt, by podpytać tamtego człowieka, ale już go nie było”(Kafka 2019: 243). Wcześniej czy później, stopy grzęzną, jak mówi tytuł innej notatki, „Pośrodku lasów bagiennych” (Kafka 2019: 244), a pytanie nie doczeka się odpowiedzi: „Zwrot. Odpowiedź wężsy wokół pytania, przyczaja się lękliwie, w nadziei, przygląda się w zwątpieniu jego niedostępnej twarzy, podąża za nią najbardziej absurdalnymi (tzn. możliwie najdalszymi od odpowiedzi) ścieżkami” (Kafka 2019: 239).

17.

Nawet o „pokrzepienie” trudno w sytuacji, w jaką Kafka wprowadza swego człowieka, a pocieszenie jest praktycznie niemożliwe. Generalnie z dwóch podstawowych powodów. Pierwszy, to uderzająca i paraliżująca działająca asymetria między egzystencją będącą formą uwięzienia, a potrzebą pociechy płynącą z aktu wolnej woli. Jeśli życie jawi się jako uwięzienie, trudno o praktykowanie w nim dyspozycji należących do sfery wolności. W dodatku brutalność penitencjarnej metafory unicestwienia miękkiego dyskursu pociechy wymagający delikatności. Pomieszczona w dwunastym zeszyte nota mówi o tym wyraźnie:

Na tej ziemi czuje się więźniem, ciasno mu, smutek, słabość, choroby, wybuchają w nim obłąkane wizje więźniów, żadna pociecha nie może go pocieszyć, bo to jedynie pociecha, delikatna, wywołująca ból głowy pociecha w obliczu brutalnego faktu uwięzienia. Jeśli go jednak spytać, czego się właściwie domaga, nie umie odpowiedzieć, ponieważ nie ma – oto jeden z jego najmocniejszych dowodów – żadnego wyobrażenia wolności (Kafka 2019: 179).

By móc obdarzyć kogoś pociechą, niezbędne jest przynajmniej „wyobrażenie wolności”, a to właśnie jest człowiekowi niedostępne. Skromna uwaga, że pocieszenie „to jedynie pociecha”, nie pozwoli zapomnieć o jeszcze jednej ważnej przyczynie ostrożności Kafki wobec pociechy: gdy smutek dotyka samej materii życia, pociecha

jest j e d y n i e językiem, stanowiącym dodatkową kratę celi, w której zamieszkuje człowiek. Jak pisze Kafka, „z jednej strony [...] ludzkość wprost się lubuje w mówieniu, z drugiej zaś mówienie jest tylko tam możliwe, gdzie pragnie się kłamać” (Kafka 2019: 298).

18.

I powód drugi: pociecha została człowiekowi odmówiona, gdyż, o ile jest p r a w d z i w a, wymagałaby od człowieka porzucenia życia, poświęcenia własnej egzystencji. Pociecha jako ofiara z życia dla życia nieodzowna, ale jednocześnie życie to niszcząca. Przeczytajmy uważnie inną notę z dwunastego zeszytu:

Nie chce pociechy, nie dlatego jednak, że jej nie chce – ktoś by jej nie chciał – lecz dlatego, że szukać pociechy znaczy: poświęcić tej pracy swoje życie, żyć na marginesie własnej egzystencji, zawsze niemal poza nią, już prawie nie wiedzieć, dla kogo się szuka pociechy i z tego powodu nie być już nawet w stanie odnaleźć pociechy skutecznej (skutecznej, nie zaś, dajmy na to, prawdziwej, która nie istnieje) (Kafka 2019: 185).

Idźmy po kolei: krok pierwszy przynosi spostrzeżenie, że pociecha nie jest czymś wyjątkowym ani właściwym tylko niektórym jednostkom – „któż by jej nie chciał”, mówi Kafka, a więc być człowiekiem, to domagać się i szukać pociechy. Ale – krok drugi – pociecha nie jest łatwa do znalezienia; jak baśniowy skarb wymaga ofiar, pracy, w której, odmiennie niż w baśniach, poszukiwacz nie będzie miał magicznych pomocników. Poszukiwanie pociechy to zadanie na całe życie, zadanie wymagające wielkiego wysiłku i poświęcenia, bowiem – krok trzeci – pociechy spodziewalibyśmy się zwykle z zewnątrz, oczekując interwencji pocieszyciela, tymczasem Kafka zdaje się twierdzić, że to jednostka sama musi być sobie owym pocieszycielem. A skoro tak, musi więc stanąć na samej rubieży siebie, na granicy swego życia, by stworzyć choćby namiastkę oczekiwanego głosu z zewnątrz. Dopiero wyprowadziwszy siebie na ostatnią granicę siebie, żyjąc „na marginesie własnej egzystencji”, można by ewentualnie mieć nadzieję na jakąś pociechę. Ale wówczas, krok czwarty, będziemy musieli przyznać, że znalazłszy się „niemal poza” własnym życiem, nie będziemy już wiedzieli dla kogo pociecha jest przeznaczona, i nic dziwnego, że pociecha nie okaże się „skuteczna”. I wreszcie, krok piąty przywiedzie nas do finału owej medytacji, z której wynika przekonanie o braku „prawdziwej” pociechy („która nie istnieje”)

oraz nieskuteczności jakichkolwiek wypowiedzi mających charakter pociechy (człowiek „nie jest w stanie odnaleźć pociechy skutecznej”).

19.

Gdy zaś uświadomimy sobie, że pociecha skuteczna, nawet gdyby była możliwa, nie byłaby pociechą prawdziwą, dotrzemy do samego sedna antropologii Kafki: człowiek pragnący pociechy („któżby jej nie chciał”), poza możliwością jej odnalezienia, dysponuje kulturą, która przekonuje go, że gdyby odnalazł pociechę i chciał z niej skorzystać, byłaby to jedynie imitacja pocieszenia.

Bibliografia

- Augustyn, św. (1937): *Państwo Boże*. Przekł. anonimowy. Poznań.
- Burton Robert (1948): *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 1. London.
- Cycon (1963): *Fragmety „Pocieszenia”*. Przetł. W. Kornatowski. W: *Cycon: Pisma filozoficzne*. T. 4. Warszawa.
- Kafka Franz (1991): *Postanowienia*. Przetł. A. Kowalkowski. W: *F. Kafka: Nowele i miniatury*. Gdynia.
- Kafka Franz (2019): *Prozy utajone*. Przetł. Ł. Musiał. Warszawa.
- Mizińska Jadwiga (2009): *Filozofia pocieszenia*. Kraków.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1926): *Pocątunki*. Warszawa.
- Scheler Max (1994): *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*. Przetł. A. Węgrzecki. Warszawa.
- Seifert Jaroslav (1985): *Pocieszenie*. Przetł. L. Engelking. „Literatura na Świecie”, nr 3.
- Seneka Lucjusz Anneusz (1963a): *O pocieszeniu do Helwii*. W: *Idem: Dialogi*. Przetł., wstępem poprzedził i przypisami opatrzył L. Joachimowicz. Warszawa.
- Seneka Lucjusz Anneusz (1963b): *O pocieszeniu do Marcji*. W: *Idem: Dialogi*. Przetł., wstępem poprzedził i przypisami opatrzył L. Joachimowicz. Warszawa.

Abstract

La pioggia permea tutto. A proposito di consolazione

Partendo da una poesia di Jaroslav Seifert, proviamo a riflettere sulla tristezza e sulla possibilità di conforto. Presupponiamo che la tristezza sia un'importante dotazione esistenziale umana, inalienabile e inevitabile. Allora cos'è la consolazione? Cerchiamo risposte negli scritti di Seneca e Cicerone, che hanno sviluppato le loro tattiche di consolazione, fino ad arrivare a Franz Kafka e alla sua critica del conforto, il quale pur essendo possibile, risulta essere in realtà solo un'imitazione, poiché presenta dei limiti. Uno di questi sono le attività della vita sociale, all'interno delle quali è possibile mobilitarsi per mantenerle consolatorie, ma non per quanto riguarda la tristezza esistenziale. Il secondo è il linguaggio e le sue limitate possibilità in questo campo.

Parole chiave: tristezza, consolazione, rinvigorismento, lingua, lavoro

Giuseppe Moscati

FONDAZIONE CENTRO STUDI ALDO CAPITINI DI PERUGIA
e-mail: giuseppe.moscati@fondazionebrunellolocucinelli.it
 <http://orcid.org/0000-0001-8597-1954>

Relazioni in relazione: vedi alla voce alterità

Abstract

Relationships in relation: towards “otherness”

We are beings in relationship and the identity concept itself is unthinkable without the concept of otherness, which moves us, provokes us, even hurts us but, at the same time, transforms us and makes us free. Thus the co-evolutive relationship is a precious critical key which allows us to read what violence is, its first logics, its differentiated praxis. «I am born – as Aldo Capitini said – every time I say “you”». Going back to good human relationships, provided they are loyal and free of empty rhetoric, means to propose a nonviolent strategy to tackle conflict, starting by denouncing the mechanism of reduction of the “other” (reduced to a victim, or an enemy or a mere object) and aiming to the construction of a new community.

Key words: relationship, identity, otherness, power, nonviolence

Parole chiave: relazione, identità, alterità, potere, nonviolenza

«Come si porta il peso del proprio corpo senza sentirlo, mentre invece si sente quello di ogni corpo estraneo che si voglia muovere, così non si notano i propri difetti, ma solo quelli degli altri»

(Arthur Schopenhauer,
Aforismi sulla saggezza del vivere)

«Nella tempesta fra tutte più sacra / cada in rovina il muro
del mio carcere / ed avanzi il mio spirito, sovrano, / libero,
nella terra sconosciuta»

(Friedrich Hölderlin, *Il destino*, da *Le liriche*)

Volendo tentare una ricognizione sul mondo delle relazioni che tenga conto, nella maniera più esplicita possibile, del fatto fondamentale che si giocano in virtù dell'idea e della prassi di alterità, non si può non partire da una premessa. Semplice, per certi versi anche banale se si vuole, ma essenziale, cruciale direi: la relazione, ogni relazione, è tale solo nella misura in cui è essa stessa in relazione. Al pari del ruolo, non può darsi una relazione che possa considerarsi fissa, immobile o in qualche modo predeterminata.

Ripartiamo allora dal concetto di alterità, che è di origine scolastica, essendo afferente alla filosofia cristiana medioevale: alle sue origini semantiche appartiene una connotazione di vera e propria opposizione all'identità, ma già *in nuce* in chiave trasformativa (dell'identità stessa). L'altro trasforma in ogni caso la mia identità. E il "tu", possiamo aggiungere, integra e libera l'"io": da qui arriviamo perciò all'alterità come liberazione, una liberazione creativa e allo stesso tempo creatrice di nuove relazioni, o meglio di relazioni in senso nuovo.

È opportuno tendere l'orecchio a quanto ci suggerisce Platone, in particolare il Platone del *Sofista* e di altri dialoghi di eco socratica: il "non essere" di fatto è un "essere altro", vale a dire che l'alterità trasforma la realtà identitaria persino in termini di "essere"/"non essere" e di "realtà del già"/"realtà del non ancora" o "realtà del possibile" o, ancora, "realtà del desiderabile".

Muovendo dalla dialettica, però, ci dobbiamo spingere più in là, sino all'idea della partecipazione reciproca delle idee: dalla contrapposizione di "essere" e "non essere" nasce così il "divenire" e dal "divenire", a sua volta, fiorisce proprio la possibilità del cambiamento e dell'alternativa della quale siamo in cerca.

Prende poi la parola Aristotele, e lo fa legittimamente, per ricordarci che alterità è anche "antitesi" (ancora una volta "opposizione" nel senso tradizionale del termine) e per non lasciarci abbandonati al rischio di costruire edifici astrattamente metafisici senza passare attraverso l'esperienza delle concrete relazioni che animano la quotidianità di tutti gli uomini e di tutte le donne.

Classici per classici, va ricordato in questo contesto anche un altro autore – che spesso lo si accompagna alla porta, ne esce, ma solo per poi rientrare dalla finestra –, Hegel. Il quale ci dice che l'alterità ha a che vedere con l'“essere altro” (*Anderssein*) nel senso dell'essere diversamente, ma è insieme un essere e un fare altro/alterità (cfr. Hegel 2008: 14). Interessante, a questo punto, è tenere presente la volontà di quel lucidissimo intellettuale *sui generis* di Günther Stern, che cambiò il suo nome in Günther Anders.

Cosa c'entra la violenza?

Vediamo pertanto che l'alterità può tornarci preziosa chiave di lettura delle relazioni: relazioni che formano, relazioni che legano, relazioni che favoriscono percorsi di autonomia, relazioni che generano coevoluzione, relazioni che liberano.

Se l'identità ha dettato legge per secoli – nella storia del pensiero come nelle guerre e nella quotidianità dei rapporti di genere –, l'alterità lancia la sua provocazione: non adagiarsi sul reale, non avallare le logiche di violenza e, quindi, non obliterare le differenze. Anche grazie ad autori ed autrici della riflessione filosofica (e non solo) contemporanea, è possibile attraversare questa provocazione in cerca di un beneficio per il pensare, per il sentire e per il farsi capaci di gestire i conflitti in maniera alternativa.

Venendo ancor più apertamente alla questione violenza/nonviolenza che ci sta a cuore, è necessario ripartire da una constatazione, quella per la quale la violenza di genere – che può manifestarsi come violenza fisica, come violenza psichica o anche come violenza morale – ripresenta un po' tutte le caratteristiche peculiari della violenza *tout court*. Anche la violenza di genere, infatti, innesca drammatici fenomeni di reificazione e di alienazione dell'altro.

Il dominio dell'“io”, lungo la tristemente nota direttrice della logica di auto-legittimazione ad offendere, si nutre sostanzialmente di azioni e strategie che codificano la vittima, che anzi hanno bisogno di ridurre la vittima a cosa, squalificandola da soggetto ad oggetto. La *reductio* è tutta qui: la vittima, da soggetto di sensibilità e di pensiero e di azione autonoma, passa ad essere vista alla stregua di un oggetto in un certo qual modo etichettabile. L'etichetta, in tal senso, finisce per coincidere con una sorta di bollino di certificazione di una presuntamente legittima operazione violenta.

Ma la violenza di genere è imparentata essa stessa con l'ignoranza del reciproco, dell'incontro e della comunione. Proprio in quanto non passa attraverso la trasformazione creativa-creatrice di cui scrivevo sopra, l'identità può

imprigionarsi da sola nella gabbia di un'autoreferenzialità altamente pericolosa e violenta. Da qui il potere che scade a dominio; da qui la pretesa dell'"io" che il mondo gli risponda e corrisponda; da qui l'antropocentrismo con tutti i suoi derivati violenti.

Ivan Illich, che ha insistito sulla necessità di reimparare i nostri bisogni, ha parole molto chiare e molto stimolanti quando denuncia la condizione del genere come "genere dimidiato" e tra l'altro scrive:

Come l'asceta e il poeta meditano sulla morte, e *godono* in tal modo con gratitudine della squisita vitalità del presente, così noi dobbiamo affrontare la dolorosa perdita del genere. Ho il forte sospetto che *si possa* recuperare una contemporanea arte di vivere, a patto che la nostra austera e lucida accettazione del doppio ghetto dei neutri economici ci induca a rinunciare alle comodità del sesso economico. La speranza in una vita di tal fatta si fonda sul rifiuto del sentimentalismo e sull'apertura al sorprendente (Illich 2013: 211).

Siamo ad un punto di svolta: la violenza di genere alimenta e allo stesso tempo nasce da una pseudocultura stereotipata; ecco in primo luogo gli stereotipi sessuali, ma ecco anche gli stereotipi comportamentali, di pensiero, che favoriscono un certo modo di intendere l'altro come terreno di conquista e di possesso piuttosto che come terreno di fertilità relazionale. Di quella fertilità relazionale che non può non abbracciare in pieno una persuasione nonviolenta nel senso più positivo e attivo possibile del termine, come la intendeva Aldo Capitini: nonviolenza (tutto attaccato) non è da ridursi a mera negazione della violenza, ma è e deve essere radicalmente *altro* dalla violenza. Non a caso egli è autore di un così stupendo verso: "La mia nascita è quando dico un tu" (Capitini 1956: 13). L'"io", nonviolentemente, si dà solo grazie al "tu". Da qui può trarsi tutta una serie di conseguenze pratiche proprio per ripensare le relazioni.

Nel momento in cui viene meno questo incontro fondamentale dell'"io" con il "tu", tra l'altro, si arriva ad essere testimoni di un progressivo, preoccupante impoverimento delle esperienze (e del vissuto) relazionali. Tutto pare appartenere a un passato inesorabilmente sempre più impersonale e drammaticamente sempre più lontano e rischiamo di perdere il contatto con l'esperienza del guardare/essere guardati e dell'incontro di sguardi, appunto; ma anche con la risorsa del condividere la ricerca dell'alternativa e con quella del "mondo del possibile" (Mottana 2014).

Rappresentando(ci)

Una trattazione a parte merita il tema della rappresentazione di genere, ma forse dovremmo dire delle rappresentazioni di genere, che hanno a che fare con tutto un mondo di modi di sentire, di percepire, di comportarsi e di agire.

Anche sulla scorta della frase di Schopenhauer (2003) qui posta in esergo, va rimarcata l'importanza della rappresentazione: molta parte del nostro agire è legata a doppio filo con le rappresentazioni che ci facciamo di noi, degli altri, delle relazioni che instauriamo o che siamo capaci di instaurare con gli altri. *Rappresentando(ci)* agiamo e mettiamo in atto l'opzione fondamentale tra violenza e nonviolenza. Siamo allora nello stesso momento attivi, passivi e... riflessivi! Ma soprattutto dobbiamo essere consapevoli fino in fondo che abbiamo a che fare con uno scenario di colonizzazione delle menti e dei corpi altrui; a volte, d'altra parte, ci rendiamo anche protagonisti di una forma di colonizzazione non voluta dell'altro, ma in quanto non ci siamo impegnati a prendere consapevolezza di essere inseriti in un meccanismo strutturale di dominio. Il che pertiene principalmente alla nostra responsabilità.

Un'autrice che bene ha chiarito le dinamiche di fondo della violenza – di genere – che sottostà alla rappresentazione – di genere – è senza dubbio Luce Irigaray (1985; 1992; 2008), la quale ha elaborato una “filosofia della differenza sessuale” che trovo particolarmente efficace contro la suddetta logica colonizzatrice. Al suo volentieri accosto il nome della statunitense Judith Butler, docente di Letteratura comparata e di Retorica presso l'Università della California (Berkeley) nonché teorica del *gender trouble*: è il “genere inquieto” o “genere instabile”, ma in Italia l'omonimo saggio butleriano è stato reso con “Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio” e si parla di “genere confuso” o “genere difficile” (Butler 2004).

Grazie alla pagina di Judith Butler possiamo cogliere l'elemento dell'inquietudine delle identità. Nello specifico, è soprattutto in “Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo” che emerge come della vulnerabilità si può avere e troppo spesso si ha un'idea sbagliata (Butler 1996; 2003; 2004b). Come del resto si può avere e troppo spesso si ha un uso politico dell'angoscia; da qui la sottolineatura della necessità di ripensare alla radice le libertà individuali e la stessa metodologia di azione politica anche perché sono in gioco la questione dell'attribuzione o meno di dignità all'altro, la questione della responsabilizzazione/deresponsabilizzazione e ancora una volta la questione del genere (Zanardo 2014: 379-391).

Dichiarandosi senza mezzi termini contro il genere costituito – a cui è attribuibile un certo “umanesimo imperialista” e “universalista” – Judith Butler nega l'esistenza della donna, del maschio, dell'omosessuale, dello straniero (torna il

problema dell'etichettatura) e richiama l'attenzione sull'urgenza di promuovere una cultura della reciprocità del sentire.

Occorre dunque ripensare, con lei e con Luce Irigaray, la genesi dei concetti di donna, corpo, etero- ed omosessualità, facendo attenzione a quelle che sono le stratificazioni semantiche, a quelli che sono i costrutti ideologici e non da ultimo a quelli che sono appunto gli stereotipi pseudoculturali. Perché, per esempio, parlare di eterosessualità/omosessualità in termini di opposizione?

Non solo: grazie al loro stimolo e a quello offerto da altre autrici e da altri autori contemporanei, è bene lavorare ad una seria riconsiderazione della logica di potere e dei rapporti di dominio – e direi anche, in termini lacaniani, di attribuzione di senso – per elaborare e condividere finalmente un pensiero critico della differenza capace di mettersi continuamente in gioco: ogni critica autentica nasce da un'autocritica.

Il potere del genere e il potere della differenza

Il pensiero della differenza, tra l'altro, suggerisce una riflessione originale su rivoluzione e trasgressione: è possibile e anzi assai fecondo lavorare sui confini della norma, in controtendenza rispetto all'ossessione del delimitare continuamente e a tutti i costi i confini dei corpi (identità strutturate), di per sé già escludenti l'alterità e la differenza autentica.

Scopriamo così che il genere stesso è un qualcosa di artificioso, di posticcio, in realtà di funzionale alla giustificazione del potere esistente; basti pensare al dominio imperante del paradigma eterosessuale: va segnalata con energia, in tal senso, la necessità di una decodifica dell'ideologia eterosessuale.

La legge, in quanto norma riconosciuta con i suoi "schemi regolativi", ci intima di scartare delle parti di noi per far trionfare solo quella cui essa attribuisce pieno significato. Subiamo continuamente delle perdite, delle mancanze, delle privazioni in nome di un significato unico, appunto, ovvero un significato da affermare e confermare, spacciato dal sistema dominante per completo, totale e di per sé esauriente ogni orizzonte di senso. Tutto ciò che insomma fuoriesce dal contenitore di questo significato unico ed univoco viene bandito, cassato, annichilito o comunque mistificato a tal punto da renderlo sgradevole ai più.

Se ci pensiamo bene, il potere di genere comincia dalla volontà di definire incessantemente il sesso e le appartenenze sessuali (pregiudizio sessuale, razziale, nazionalistico...), mentre un sano potere della differenza riapre la questione, arricchendola di significati e di inedite intersezioni semantiche.

Ma cos'altro se ne può dedurre se non che il punto fondamentale della questione è quello che riguarda la differenza di genere? La quale a sua volta costituisce una questione educativa, è essa stessa una sfida educativa, che ci costringe a rivedere abitudini mentali e comportamentali, ergo relazionali.

Bodies that matter ("corpi che contano") è il grido levato da Judith Butler – la quale ragiona sull'origine semantica di *mater* e di *matrix*: "madre" e "utero" (materia) – contro quella gerarchia, quel potere distorto, quel dominio. Il corpo si trasforma allora in complice, in prezioso alleato nella battaglia contro l'autoreferenzialità, l'autofondatività e l'autoriproduzione del pensiero unico, dell'ideologia dominante dei "corpi obliterati" (con significato, storia e funzioni fissi), ma anche obliati: i corpi che contano, appunto, a scapito di altri corpi negati, esclusi. Con Jacques Derrida (2011) e con altri autori "di rottura", diciamo pure: contro l'identità forte, che il filosofo francese traduce nelle efficacissime espressioni "carnologofallocalcentrismo" e "carnologofallocalcrazia". Ciò allo scopo di tornare a declinare il potere in chiave libertaria, se è vero come crediamo che potere sia sinonimo di liberazione e non di esclusione o di sfruttamento o di esercizio di forza.

Corpo significa anche emozioni. Da prospettive differenti e tuttavia in parte convergenti, due brillanti autrici del nostro tempo propongono una politica e una sociologia delle emozioni: si tratta, rispettivamente, di Martha Craven Nussbaum (2004) e Arlie Russell Hochschild (2013), le quali prendono in considerazione una vasta gamma di dimensioni emozionali, dall'angoscia alla compassione, passando per la frustrazione, la rabbia, la paura...

È necessario, dunque, ripensare il corpo, primo stadio dell'identificazione dei soggetti. Lo si può fare anche a partire dalla semplice constatazione che siamo legati l'un l'altro: il nostro "essere noi" passa necessariamente attraverso l'ascolto della relazione che ci cambia come "io" e come "tu". Tu sei già parte di me, costitutivamente. Io non sono senza il tu, ne possiamo concludere feuerbachianamente e quindi anche buberianamente.

Ecco l'inedito, ecco l'umano che, di nuovo e sempre, coincide con ciò che ancora dobbiamo conoscere. Relazionalmente.

Bibliografia

- Butler Judith (1996): *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*. Milano.
 Butler Judith (2003): *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*. Torino.
 Butler Judith (2004): *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Firenze.

- Butler Judith (2004b): *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Roma.
- Capitini Aldo (2017): *Colloquio corale* [1956]. Pisa (poi 2005, Napoli).
- Capitini Aldo (2017): *Poesie*. A cura di D. Piccini. Bracciano (Rm).
- Derrida Jacques (2011): *"Il faut bien manger". O il calcolo del soggetto* [1989, dialogo-intervista con Jean-Luc Nancy]. A cura di S. Maruzzella e F. Viri. Milano.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (2008): *Fenomenologia della Spirito* [1807]. Torino.
- Hölderlin Friedrich (1993): *Le liriche*. A cura di E. Mandruzzato. Milano.
- Illich Ivan (2013): *Genere. Per una critica storica dell'uguaglianza* [1984]. Vicenza.
- Irigaray Luce (1985): *Etica della differenza sessuale*. Milano.
- Irigaray Luce (1992): *Io tu noi. Per una cultura della differenza*. Torino.
- Irigaray Luce (2008): *La via dell'amore*. Torino.
- Mottana Paolo (2014): *La scomparsa dello sguardo*. Online: <https://comune-info.net/scomparsa-sguardo/> [accesso: 10.03.2021].
- Nussbaum Martha Craven (2004): *L'intelligenza delle emozioni*. A cura di G. Giorgini. Bologna.
- Platone (2008): *Sofista*. A cura di B. Centrone. Torino.
- Russell Hochschild Arlie (2013): *Lavoro emozionale e struttura sociale*. Roma.
- Schopenhauer Arthur (2003): *Aforismi sulla saggezza del vivere*. Milano.
- Zanardo Susy (2014): *Gender e differenza sessuale. Un dibattito in corso*. "Aggiornamenti sociali", Vol. LXV, n. 5.


Abstrakt

Więzi w relacjach: w stronę inności

Jesteśmy bytami funkcjonującymi w relacji i sama koncepcja tożsamości (identyczności) jest niewyobrażalna bez koncepcji odrębności, która to nieustannie nas porusza, prowokuje, czasem rani, niemniej zawsze nas przemienia i uwalnia. W takim znaczeniu relacja koewolucyjna może być cennym kluczem do krytycznej odpowiedzi na pytanie: czym jest przemoc, jej pierwotna logika i jej zróżnicowane praktyki? „Moje narodzenie – można powtórzyć za Aldo Capitinim – ma miejsce, gdy mówię «ty»” (*“Colloquio corale”, 1956*). Powrót do dobrych relacji, pod warunkiem że będą one autentyczne i wolne od wszelkiej pustej retoryki, oznacza zatem zaproponowanie bezprzemocowych strategii rozwiązywania konfliktów, począwszy od wychwycenia mechanizmów “redukcji” drugiego (do ofiary, do wroga, do rzeczy...) oraz utrzymywanie w horyzoncie poznawczym: r e - k o n s t r u k c j i nieustannie nowej wspólnoty.

Słowa kluczowe: relacja, tożsamość, odmiennność, władza, *non violence*

Daniel Słapek

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie
e-mail: daniel.slapek@uj.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-3755-9778>

Sull'impostazione delle tavole di coniugazione dei verbi italiani ad uso degli stranieri: esempio polacco

Abstract

The Conjugation Tables of Italian verbs for foreigners published in Poland: contrastive analysis

In this paper, the author intends to examine the conjugation tables of Italian verbs published in Poland with special regard to a) the general textbook structure, b) the simplified grammar presented in the introduction, c) some phonetic/orthographic peculiarities of the Italian conjugation, d) the presentation of the third conjugation verbs in *-ire* that require the insertion of *-isc-* before the ending, e) the overabundance in Italian verb inflexion, f) defective verbs, g) verbs with prefixes.

Key words: conjugation, conjugation tables, verb inflexion, Italian grammar

Parole chiave: coniugazione, tavole di coniugazione, flessione verbale, grammatica italiana

Le tavole di coniugazione, ovvero pubblicazioni interamente dedicate al verbo che ne presentano per esteso i paradigmi flessivi (invece che il suo significato, come nel caso dei dizionari dei verbi)¹, hanno in Italia una lunga tradizione. Tra le prime vere e proprie tavole – quindi non un inserto all'interno di un manuale/dizionario – possiamo citare *Prospetto di verbi toscani tanto regolari che irregolari* di Giovanni Batista Pistolesi, uscito nel 1761, a Roma, per Niccolò e Marco Pagliarini, e *Teoria e prospetto ossia Dizionario critico de' verbi italiani conjugati specialmente degli anomali e malnoti nelle cadenze*, del 1814, opera di Marco Mastrofini, pubblicata sempre a Roma, nella Stamperia De Romanis². Da allora, sul mercato editoriale italiano sono apparse decine di volumi simili, dedicati sia al pubblico italiano sia a quello straniero³.

In Polonia, le prime tavole dei verbi italiani escono relativamente tardi, nel 1992 (*Włoskie czasowniki nieregularne* di Zofia e Andrzej Szewc), ma l'offerta delle case editrici nazionali – o internazionali ma operanti anche in Polonia – si allarga rapidamente e oggi abbiamo a disposizione (almeno) ben otto volumi dedicati al lettore polacco. Un simile numero potrebbe anche stupire perché il contenuto delle tavole non dovrebbe differire, se non per il numero dei lemmi presi in considerazione (si tratterebbe quindi di una semplice manovra economica degli editori). Tuttavia, in realtà ci si verificano alcune differenze, non solo nell'impostazione generale dei volumi, ma anche per quanto riguarda le forme flesse che presentano.

In questo breve contributo cercherò, quindi, di esaminare le eventuali divergenze tra i vari titoli, in particolare: la loro strutturazione generale, le note relative alla grammatica del verbo, il trattamento delle particolarità ortografiche/fonetiche (verbi in *-care, -ciare* ecc.), l'attenzione posta al cosiddetto paradigma IIIb (ovvero flessione dei verbi uscenti in *-ire* che, per alcune forme, richiedono l'infixo *-isc-*), al fenomeno della sovrabbondanza verbale (specie dei verbi uscenti in *-ere* al passato remoto), ai verbi difettivi, nonché ai verbi prefissati. Spero di poter trarre, in

1 I dizionari dei verbi escono anche prima, come l'opera di Giovanni Margini, *Reggia Oratoria in cui sono tutti i Verbi Italiani, ed altri molti Vocaboli dell'ultima Crusca, con tutti i loro diversi significati [...]*, pubblicata nel 1718 a Venezia, nella stamperia Baglioni, ristampata varie volte nell'arco del Settecento, in diverse città italiane.

2 Ristampato poi a Milano nel 1830 da Giovanni Silvestri. Tra le prime tavole possiamo citare, inoltre, *Coniugazioni de' verbi italiani* di Benedetto Buommattei, del 1931 (Torino, per Giacinto Marietti).

3 Il primo volume ad uso degli stranieri che sono riuscito a rintracciare è dedicato al pubblico tedesco: *I verbi italiani coniugati senza abbreviature, con l'aggiunta di frasi idiomatiche, esempi e proverbi per Tedeschi che studiano la Lingua italiana* di E. Castelnovo e R. Gulisano (Firenze 1940, Sansoni); invece il volume che probabilmente ha avuto il maggior successo è quello di Pietro Elia, *I verbi italiani ad uso degli stranieri* (1ª ed. del 1955; Milano, Mondadori), che solo fino al 1972 ha avuto 13 edizioni.

tal modo, alcune conclusioni di portata generale quanto alla presentazione della flessione verbale in italiano, non solo ai parlanti stranieri.

Tavole di coniugazione dei verbi italiani pubblicate in Polonia: impostazione generale

Vedremo esaminati in seguito otto volumi pubblicati in Polonia, scritti sia da autori polacchi che stranieri (nel secondo caso le corrispettive edizioni hanno subito un certo adattamento per il pubblico polacco). I testi sono ordinati a seconda dell'anno di pubblicazione⁴.

I. *Włoskie czasowniki nieregularne wraz z wykazem czasowników nieprzechodnich odmieniających się z czasownikami posiłkowymi avere lub essere* di Zofia e Andrzej Szewc (1992)⁵.

Il volume, vista la sua impostazione, ha alcune caratteristiche di un lavoro scientifico, non solo didattico, e si compone di: 1) premessa; 2) introduzione alla grammatica del verbo (*Krótkie wiadomości o odmianie czasowników włoskich*, ivi: 9–29), 3) tavole di coniugazione dei verbi irregolari (in totale 145); 4) note sui verbi difettivi; 5) elenco dei verbi intransitivi con i loro ausiliari (separatamente per i verbi che si coniugano con *avere*, *essere* ed entrambi gli ausiliari)⁶; 6) indice dei verbi⁷; 7) bibliografia e note.

II. *Czasowniki włoskie: dopełnienia, odmiana* di Daniela Zawadzka (1995)⁸.

4 Sul mercato polacco si trovano, inoltre, 1) un breve compendio *Czasowniki włoskie* pubblicato nel 2006 dalla casa editrice Rea (Warszawa), che però non è un insieme di tavole di coniugazione, bensì un brevissimo schedario delle desinenze verbali (per di più, sul volume non appaiono i nomi delle autrici, che ritroviamo soltanto ricorrendo alla versione originale ceca: Ivana Doubravová e Pavlína Vaňková), e 2) *Czasowniki włoskie "w małym palcu". Repetytorium* di Aleksandra Uplawa (Poznań 2020, Nowela), che invece è un eserciziario.

5 Il titolo ha avuto diverse ristampe/edizioni: 1993, 1996, 2000, 2009.

6 Dalla 4ª edizione, del 2000, il titolo si limita alla prima parte, *Włoskie czasowniki nieregularne*, e dal volume scompare il capitolo dedicato ai verbi intransitivi (in realtà si tratta di 2ª edizione, poco riformulata, che segue le prime tre ristampe).

7 Se ricorre, nell'indice vengono indicati – in tutti i volumi esaminati – sia i verbi riportati per esteso nelle schede sia i verbi per la cui flessione si rinvia a un modello di coniugazione presentato nel testo.

8 Sul volume stesso non appare alcuna data di pubblicazione. Riporto qui la data citata nel catalogo della Biblioteca Jagellonica di Cracovia.

Il volume contiene: 1) elenco di verbi con la loro reggenza e traduzione in polacco⁹, p. es. “arrabbiarsi con qu / rozzłościć się na k.” (ivi: 9); 2) tavole dei verbi ausiliari; 3) tavola del verbo *lavare* in quanto esempio di un verbo transitivo con la sua forma attiva, riflessiva e passiva; 4) tavole dei verbi regolari del primo paradigma, separatamente per i verbi uscenti in *-are, -care, -gare, -ciare, -giare, -iare* (con la *i* di *studiare*), *-iare* (con la *i* di *sciare*, ovvero dove si verifica lo iato), del secondo e del terzo paradigma (separatamente, il gruppo IIIa di *servire* e IIIb di *finire*); 5) elenco di 180 verbi irregolari seguiti dai loro participi passati e dal verbo da cui si riprende il modello di coniugazione, p. es. “coincidere” / “coinciso” / “ridere” (ivi: 66); 6) tavole dei verbi irregolari (in totale 73), sotto le quali ritroviamo diversi commenti ed espressioni fisse¹⁰; 7) un breve elenco dei verbi impersonali¹¹.

III. *Czasowniki włoskie* di Maria Morris (1999), traduzione e adattamento in polacco di Barbara Sławomirska.

Il testo si apre con un'introduzione, seguono 1) parte grammaticale relativa al verbo (*Co to są czasowniki i jak ich używać?*; ivi: VIII–XXIII); 2) tavole di coniugazione dei verbi sia irregolari che regolari (in totale 200); 3) elenco di 3000 verbi (“circa”, come spiega l'autrice; ivi: 201).

IV. *Czasowniki włoskie* di Andrew Wilkin (2001), tradotto in polacco da Sylwia Kamińska.

Composto da 1) introduzione, in cui si spiega l'uso dei tempi e dei modi verbali (le questioni morfologiche non vengono trattate); 2) tavola della forma passiva; 3) tavole dei verbi, sia regolari che irregolari (in totale 211); 4) indice dei verbi.

V. *Czasy i czasowniki włoskie: reguły, przykłady w tabelach* di Mimma Diaco e Laura Kraft (2001)¹², traduzione e adattamento in polacco di Aleksandra Powalska¹³.

Nel volume troveremo: 1) particolarità ortografiche (dove si spiegano le modifiche ortografiche che si verificano nei verbi uscenti in *-care, -gare, -ciare, -giare* ecc.); 2) tavole dei verbi, tra cui quelli regolari; sono stati separati: verbi ausiliari,

9 1046 strutture argomentali dove un solo verbo può essere coinvolto in più strutture.

10 A proposito di *porre* leggiamo, per esempio (tutte le traduzioni dal polacco sono mie), “È un verbo arcaico sostituito più spesso dal verbo *mettere*. *Porre* ricorre tuttavia nei numerosi verbi prefissati” (Zawadzka 1995: 115); *piangere*: “Si dice *piange miseria* di persona che si lamenta spesso, soprattutto della propria situazione economica” (ivi: 114).

11 È l'unico volume sprovvisto di un indice generale dei verbi.

12 Il volume è stato ristampato varie volte, tra cui nel 2003, 2004, 2009.

13 Nel 2008 esce la 2ª edizione, curata da tre autori (si aggiunge Guglio Recchia), con il sottotitolo leggermente modificato: *Czasy i czasowniki włoskie. Pełna odmiana czasowników w tabelach*; tuttavia, il numero e la scelta dei verbi è uguale, vengono invece aggiunte – accanto a ogni scheda verbale – esempi d'uso, indicazioni ortografiche/morfologiche e note di diversa natura, oltre a una breve introduzione relativa alla grammatica del verbo (pp. 7–23); in seguito tale edizione verrà indicata come TCS⁽²⁾.

verbi della 1^a, 2^a e 3^a coniugazione (in tutto 61 tavole; dopo la parte dedicata ai verbi uscenti in *-ere* c'è una breve panoramica di 52 verbi aventi le forme flesse irregolari del passato remoto e del participio passato) e, infine, tavole della forma passiva; 3) lista di 138 verbi con le loro strutture frastiche (p. es. "sapere qc di qc/qu"; *ivi*: 84); 4) indice dei verbi.

VI. *Nowe wzory odmian czasowników włoskich: tablice odmian, wskazówki gramatyczne, rekca* di Hanna Florczak (2007)¹⁴.

Sono tavole di 1) verbi ausiliari (tra cui vengono annoverati i verbi modali); 2) verbi della 1^a, 2^a e 3^a coniugazione, in capitoli separati (in totale 227); seguite da 3) indicazioni grammaticali relative alla formazione dei tempi composti, alla flessione dei verbi riflessivi, nonché alla forma passiva; 4) 113 strutture sintattiche dei verbi (p. es. "congratularsi con qu di/per qc"; *ivi*: 139); 5) indice dei verbi.

VII. *Tablice czasowników włoskich* di Marta Kaliska (2009).

Il volume si compone di 1) una breve introduzione; 2) 180 tavole dei verbi; 3) glossario di 200 verbi con le loro corrispettive reggenze; 4) indice di 1800 verbi accompagnati dai loro equivalenti in lingua polacca.

VIII. *Czasowniki włoskie z odmianami* di Dorota Mierzejewska (2012).

1) grammatica semplificata del verbo (*Tryby i czasy w języku włoskim*; *ivi*: 3–13); 2) presentazione dei verbi ausiliari, della forma passiva e riflessiva; 3) tavole dei verbi appartenenti al 1^o, 2^o e 3^o paradigma flessivo, separatamente (in totale 90 schede; i verbi che aprono ogni paradigma sono regolari); 3) indice dei verbi.

D'ora in poi, tutti i volumi verranno indicati con l'abbreviazione TC (tavole di coniugazione) seguita dal numero corrispondente a quello del sopraccitato elenco.

Grammatica semplificata del verbo

Cinque volumi comprendono una parte grammaticale (TC1: 2–29; TC3: VIII–xxiii; TC4: 9–22; TC5⁽²⁾: 7–23; TC8: 3–13) dove si spiegano, in maniera semplificata, la morfologia (formazione delle forme flesse), l'uso dei tempi e dei modi verbali (TC4 si limita solo all'uso, ma – per un breve compendio che è – lo fa con una certa attenzione)¹⁵, nonché varie tipologie dei verbi (transitivi, intransitivi, riflessivi,

¹⁴ Lo stesso editore ha pubblicato nel 2005 una prima edizione, intitolata *Wzory odmian czasowników włoskich: kompletne formy w przejrzystych tablicach*, che, però, è un compendio molto più limitato (40 verbi) e non riporta alcun cognome dell'autore. Per questo motivo, nella presente analisi mi riferirò all'edizione del 2007.

¹⁵ A titolo d'esempio, quanto all'uso del presente indicativo, si dice che esso esprime: 1) lo stato attuale delle cose; 2) fatti/conoscenze universali; 3) l'immediato futuro; 4) azioni che si

servili). I problemi grammaticali trattati da singoli autori sono: 1) l'uso dei pronomi allocutivi (solo in TC3)¹⁶; 2) la posizione dell'accento (solo in TC5: 5–6)¹⁷. Mancano, invece, commenti relativi alla morfologia dei verbi irregolari (nel TC troveremo un capitolo intitolato – per l'appunto – “verbi irregolari” che, però, porta soltanto osservazioni di natura teorica su diverse categorie verbali, quali a) verbi irregolari veri e propri, b) ausiliari, c) difettivi, d) impersonali, d) servili, f) sovrabbondanti (*ivi*: 22–29)¹⁸.

Sarebbe, invece, opportuno indicare le eventuali affinità strutturali – per non dire “regolarità” – tra i verbi tradizionalmente considerati irregolari, come nel caso di alcune classi di verbi che condividono la stessa terminazione dell'infinito e del participio passato (p. es. l'infinito uscente in *-dere* e *-ndere* cambia al PP in *-so*: *prendere* > *preso*; *-ngere* cambia in *-nto*: *mungere* > *munto*; *-gliere* cambia in *-lto*: *togliere* > *tolto*; *-rgere* cambia in *-rso*: *spargere* > *sparso*, oppure in *-rto*: *accorgere* > *accorto*; *-ggere* cambia in *-tto*: *friggere* > *fritto*; *-durre* cambia in *-dotto*: *dedurre* > *dedotto*, ecc.) o le corrispondenze tra la forma del participio passato e quella del passato remoto (p. es. PP uscente in *-so* cambia al PR solitamente in *-si*: *preso* > *presi*, fa eccezione *parere*; *-nto* cambia in *-nsi*: *dipinto* > *dipinsi*; *-lto* cambia in *-lsi*: *tolto* > *tolsi*; *-sto* cambia in *-si*: *posto* > *posi*, fa eccezione *vedere*; *-tto* cambia in *-ssi*: *cotto* > *cosi*, fanno eccezione *rompere*, *stringere*, nonché i verbi che terminano in *-durre*; *-sso* cambia in *-ssi*: *scosso* > *scossi*, tranne *mettere*, ecc.)¹⁹. Certo, i verbi

verificano nel momento in cui si parla; 5) azioni abitudinali; 6) fenomeni naturali; 7) nei detti popolari e proverbi (per ogni punto seguono degli esempi; TC4: 9–10).

- 16 Dove leggiamo: “*Lei*, scritto sempre meno spesso con la maiuscola, corrisponde a *pan*, *pani*, invece *Loro* corrisponde in polacco a *panie*, *panowie*, *państwo*. Sempre più spesso, al plurale la forma *Loro* viene sostituita con *voi*” (TC3: ix). Per uno studio sul trattamento della forma di cortesia al plurale nelle grammatiche per stranieri si veda Grochowska-Reiter & Słapek 2019: 11–12.
- 17 “L'accento delle forme flesse dell'indicativo presente è mobile. Al singolare cade più spesso sulla penultima sillaba, più raramente sulla terzultima sillaba. Nelle forme della 1ª e 2ª pers. plur. cade sempre sulla penultima sillaba. Nelle forme della 3ª pers. plur. l'accento cade sulla terzultima sillaba (se al sing. cade sulla penultima) o sulla quartultima (se al sing. cade sulla terzultima)” (TC5: 5–6); similmente si spiega l'uso dell'accento per tutti i modi e tempi verbali.
- 18 Come dicono gli autori, “i verbi irregolari in senso stretto a) hanno una vasta gamma di forme in tutti i modi, tempi, voci, numeri e generi; per cui i verbi difettivi e impersonali non si annoverano tra quelli irregolari; b) mostrano deviazioni dal paradigma flessivo cui appartengono, dalle quali deviazioni non si possono trarre regole più generali [...]. Le deviazioni dal paradigma flessivo [...] possono verificarsi con una o più anomalie: a) alterazione della radice verbale, a volte anche il cambiamento della radice; b) desinenze diverse da quelle regolari di un dato paradigma; c) presenza di più forme flesse per una data forma personale del verbo” (TC1: 24). L'ultimo è il caso della sovrabbondanza verbale, di cui parlerò anche in seguito.
- 19 Sulla presentazione delle (ir)regolarità flessive nelle grammatiche d'italiano per stranieri per quanto riguarda i tempi passati si veda Słapek 2020b.

irregolari vengono poi presentati per esteso nelle tavole, ma dato che si tratta di pubblicazioni interamente dedicate alla flessione verbale che, per di più, devono aiutare uno studente straniero, la parte grammaticale (se è presente) dovrebbe – come credo – dare simili indicazioni.

Particolarità flessive: alternanze ortografiche/fonetiche

Poca attenzione viene dedicata ai verbi che subiscono alcune alternanze ortografiche/fonetiche, come p. es. i verbi uscenti in *-care, -gare, -scare*, che richiedono l'aggiunta della *h* davanti alle desinenze *-i-* (es. *paghi, paghiamo* ecc.) ed *-e-* (es. *pagheremo, pagheranno* ecc.), o verbi uscenti in *-ciare, -giare, -sciare*, che invece perdono la *i* in alcune forme flesse (es. *comincerò, lasceremo* ecc.). Solo due volumi hanno cercato di esporre simili particolarità flessive in maniera sistematica: 1) TC5, che introduce un apposito capitolo grammaticale, dove espone le regole relative ai verbi uscenti in *-care, -gare* (mancano quelli in *-scare*), *-ciare, -giare, -sciare, -iare, -cere, -gere, -cire* (*ivi*: 7); 2) TC2, che inizia con le schede dedicate ai verbi regolari, tra cui – presentati separatamente – i verbi che terminano in *-care, -gare, -ciare, -giare* e *-iare* (quindi meno terminazioni rispetto a TC5)²⁰.

Tra le schede verbali esposte da diversi autori, in realtà, troveremo tali verbi (si veda la Tabella 1, in cui sono elencati i verbi uscenti in *-care* e *-gare* ritrovati nelle tavole). Tuttavia, visto che nella maggior parte si tratta di verbi regolari (p. es. *attaccare, revocare, zoppicare* – l'ultimo, oltretutto, è anche un verbo che si caratterizza per una bassa frequenza d'uso), in tal caso basterebbe sceglierne uno per poi rinviare a un dato modello di coniugazione nell'indice dei verbi.

Tabella 1
Verbi uscenti in *-care* e *-gare* esposti nelle tavole di coniugazione esaminate

Lemma	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
attaccare						+		
bloccare						+		
cercare			+	+	+	+		+
convocare						+		
dimenticare			+	+				
giocare		+		+				

²⁰ In TC3 troviamo soltanto una breve annotazione: “i verbi come *mangiare, cominciare* perdono la *-i* della radice al futuro semplice e al condizionale semplice” (*ivi*: xi).

Tabella 1, segue

Lemma	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
nevicare				+				
revocare						+		
sacrificare						+		
toccare				+		+		
vendicare						+		
zoppicare			+			+		
allungare						+		
asciugare			+	+				
pagare			+	+	+	+		+
spiegare		+						

Particolarità flessive: infisso *-isc-*

I verbi della terza coniugazione si dividono in due sottogruppi, quelli che seguono il paradigma di tipo *partire* (IIIa) e quelli che richiedono l'infisso *-isc-*, come *finire* (IIIb), prima delle desinenze della 1^a, 2^a, 3^a pers. sing. e della 3^a pers. plur. dell'indicativo presente, del congiuntivo presente e dell'imperativo. Sono pochi i commenti relativi a questo paradigma flessivo e, se presenti, 1) si concentrano sulla morfologia e non sulla frequenza delle forme flesse (come in TC8: 5), 2) indicano il gruppo IIIa come "modello di coniugazione dei verbi uscenti in *-ire*" (TC5²: 8; ciò potrebbe suggerire che tale variante è anche più frequente), o 3) sono poco precisi quanto alla scelta del tipo flessivo ("in alcuni verbi di questo paradigma, p. es. *capire*, a volte appare *-isc-* tra la radice verbale e la desinenza [...]"; TC3: xi).

In realtà, i verbi del paradigma IIIa, che fungono spesso come esempio di coniugazione (non mancano testi in cui il paradigma IIIb viene chiamato irregolare)²¹, sono di gran lunga meno numerosi (Anna Grochowska-Reiter ne conta 19; 2020: 50), anche se caratterizzati da un'alta frequenza d'uso²². Inoltre, alcuni verbi uscenti

21 A titolo d'esempio, la *Grammatica d'uso della lingua italiana* presenta i verbi del paradigma IIIb nel capitolo intitolato "I verbi irregolari in *-care* e *-gare*. I verbi irregolari in *-isco*" (Celi *et al.* 2019: 20); similmente, la *Grammatica attiva* – nel capitolo "Il presente indicativo (verbi irregolari)" (Landriano 2012: 52); nel volume *Gramm.it* troviamo un capitolo ibrido, per così dire, "Presente indicativo di alcuni verbi irregolari e verbi in *-isc-*" (Iacovini *et al.* 2009: 62; nella parte "Presente indicativo dei verbi regolari" c'è soltanto il tipo *aprire*; *ivi*: 55).

22 Nel lemmario del CoLFIS (Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto; si veda Bertnetto *et al.* 2005), che contiene all'incirca 80 mila lemmi, i verbi del paradigma IIIa si caratterizza-

in *-ire* sono sovrabbondanti, ovvero ammettono la flessione sia di tipo IIIa che IIIb (come vedremo in seguito)²³. Tutto ciò andrebbe esposto *expressis verbis* agli apprendenti stranieri.

Sovrabbondanza verbale

Sono tradizionalmente detti sovrabbondanti i verbi che appartengono a due coniugazioni diverse che a) hanno lo stesso significato, p. es. *adempiere/adempire*, o b) cambiano il significato a seconda del paradigma flessivo, p. es. *sfiorare/sfiorire* (nel secondo caso vengono talvolta chiamati falsi sovrabbondanti; cf. Serianni 1989: 123–124; Thornton 2017)²⁴. Nel senso più ampio, per sovrabbondanza verbale si intende la presenza di due o più forme che realizzano una stessa cella del paradigma flessivo (Thornton 2011: 360).

Nelle tabelle che seguono, vedremo tutti i verbi che hanno registrato forme flesse sovrabbondanti nei volumi analizzati. Mi limito alle forme presentate nelle schede e non nelle note a piè di pagina che appaiono in alcuni volumi e che commentano diverse voci arcaiche/poetiche (p. es. in TC1, sotto il lemma *essere*, leggiamo “arcaico ind. pres. *io so’* [egli èe, noi semo, essi enno], imperf. *io era* [noi eramo], pass. rem. *tu fusti* [egli fo’, essi furo], fut. *io serò* [egli fia, essi fiano], cond. *io saria* [fora], cong. imperf. *io fussi* [tosc.], part. pass. *essuto, suto, ger. sendo*”; *ivi*: 81). La prima colonna di ogni tabella riporta l’infinito di un dato verbo, la seconda colonna: le sue eventuali forme alternative; nelle colonne successive sono indicate le forme flesse citate in un dato volume (i numeri 1, 2 e 3 si riferiscono rispettivamente alle forme flesse della seconda colonna).

In tal modo, i verbi sovrabbondanti riscontrati nelle tavole di coniugazione prese in esame si possono dividere nei seguenti gruppi, a) verbi uscenti in *-ire* che alternano la presenza/assenza dell’infisso *-isc-*, p. es. *applaudo/applaudisco*

no per un altissimo rango d’uso, p. es. *sentire* (rango d’uso 123), *sequire* (235), *aprire* (255), *servire* (290), *offrire* (332), *partire* (379).

23 L’alternanza tra i tipi IIIa e IIIb può avere diverse restrizioni di natura morfologica, semantica e stilistica; inoltre, le forme flesse possono differire quanto alla frequenza d’uso (a questo proposito si veda Grochowska-Reiter 2020: 53–60; per uno sguardo diacronico sull’origine del tipo *finire* in italiano si veda Da Tos 2013).

24 Così leggiamo anche in TC1 (pp. 27–28): “I verbi sovrabbondanti o verbi che manifestano alternanze morfologiche del tema o della desinenza sono, in primo luogo, verbi che hanno lo stesso tema e lo stesso significato, ma appartengono a paradigmi flessivi diversi [...]. Inoltre, i verbi sovrabbondanti sono anche quelli che hanno lo stesso tema e cambiano significato a seconda della coniugazione [...]”.

(tabella 2), b) verbi in cui si verifica il dittongo mobile *uo/o*, p. es. *nuociamo/nociamo*; la presenza/assenza del dittongo può verificarsi sia all'interna di una stessa cella sia tra i vari tempi e modi (tabella 3; se le due forme sono presentate come alternative per una stessa cella, ciò viene segnalato come "1/2"; se invece le due forme non sono presentate come equivalenti nell'intera coniugazione, ma in un dato tempo e modo verbale si verifica il dittongo, che invece è assente in un altro tempo e modo verbale, ciò viene segnalato come "1 o 2", p. es. in TC2 il verbo *muovere*, all'indicativo presente ha solo le forme dittongate *muovo, muovi* ecc., all'indicativo imperfetto registra solo le forme monotongate *movevo, movevi* ecc.; *ivi*: 109); c) verbi che presentano forme contratte o meno al futuro semplice e al condizionale semplice, p. es. *godrei/goderei* (tabella 4); d) verbi che hanno più forme della 2ª pers. sing. dell'imperativo, p. es. *da'/dai* (tabella 5); e) forme alternative dei verbi *sedere* e *possedere* all'indicativo presente nonché al futuro semplice e al condizionale semplice (tabella 6); f) forme alternative regolari e irregolari del passato remoto, di cui parlerò in una sezione a parte²⁵.

Va sottolineato che in questa sede non si tratta di uno studio complessivo sulla sovrabbondanza verbale. Vedremo invece l'attenzione posta dagli autori delle tavole di coniugazione ai verbi che possono avere forme flesse alternative.

Tabella 2

Doppie forme flesse dei verbi uscenti in *-ire* (infixo *-isc-*)

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
apparire	appaio/apparisco	1/2	1/2	–	–	1/2	1/2		1/2
applaudire	applaudo/applaudisco	–	–	–	–	–	1/2	–	–
assorbire	assorbo/assorbisco	1/2	–	–	–	–	–	1/2	–
compire	compio/compisco	1/2	–	–	–	–	–	–	–
comparire	compaio/comparisco	–	–	–	1/2	–	1/2	–	–
mentire	mento/mentisco	–	–	1/2	1	–	–	–	–
nutrire	nutro/nutrisco	1/2	–	–	–	–	1/2	–	–
scomparire	scompaio/scomparisco	–	–	1/2	–	–	–	–	–

25 Altre forme parallele registrate sono: 1) *andare*: ind. pres.: *io vado/vo* (TC1: 35); 2) *dolere*: ind. pres. *noi doliamo/dogliamo* (una simile alternanza al cong. pres, 1ª e 2ª pers. plur., nonché all'imp., 1ª pers. plur; TC1: 72; TC5:33; TC6: 50; TC7: 81; TC8: 48); ind. pres. *tu duoli/doli, lui/lei duole/dole* (TC1: 72); cong. pres. *io dolga/doglia* ecc. (TC8: 48); 3) *dovere*: ind. pres. *io devo/debbo, loro devano/debbano*, similmente al cong. pres., 1ª, 2ª, 3ª pers. sing., nonché 3ª pers. plur.; registrato in tutti i volumi, tranne TC5 (p. 37), che riporta *devo*, per ind. pres. e *debba* per il cong. pres.); 4) *soddisfare*: ind. pres. *io soddisfaccio/soddisfo* ecc.; fut./cond. semp. *soffisfar-/soddisfer-*; cong. pres. *soddisfaccia/soddisfi* ecc. (TC6: 83); 5) *tacere*: ind. pres. *noi taciamo/tacciamo* (similmente, al cong. pres, 1ª e 2ª pers. plur.; TC5: 49); 6) *togliere*: imp. *tu togli/to'* (TC1: 161).

Tabella 3

Il dittongo mobile *uo/o* in alcune forme verbali

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
cuocere	cuoc-/coc-	1/2	1 o 2	1 o 2	1 o 2	1/2	1/2	1/2	1/2
muovere	muov-/mov-	1 o 2	1 o 2	1/2	1 o 2	1/2	1/2	1 o 2	1/2
nuocere	nuoc-/noc-	1/2	–	1/2	1 o 2	1/2	–	–	1/2
scuotere	scuot-/scot-	1 o 2	–	–	1 o 2	1/2	1 o 2	1/2	–

Tabella 4

Forme alternative (contratte o meno) del futuro/condizionale semplice

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
godere	godr-/goder-	–	1/2*	1	1	1	–	1	1
morire	morr-/morir-	2	2	2	2	1/2	1/2	2	1/2
udire	udr-/udir-	1/2	–	1/2	2	1/2	1/2	1/2	1/2

* L'alternanza *godr-/goder-* è ammessa al cond. semp.; al fut. semp. vengono presentate soltanto le forme contratte *godr-* (TC2: 103).

Tabella 5

Forme alternative della 2ª pers. sing. dell'imperativo

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
andare	va, vai, va'	1/2/3	2/3	1/2/3	2/3	2/3	1/2/3	1/2/3	1/2/3
dare	dà, dai, da'	1/2/3	2/3	2/3	2/3	2/3	2/3	1/2/3	1/2/3
dire	di, di', di	2/3	2	2	2	2	2	1/2	2/3
fare	fa, fai, fa'	1/2/3	2/3	2/3	2/3	2/3	2/3	1/2/3	1/2/3
stare	sta, stai, sta'	1/2/3	2/3	3	2/3	2/3	2/3	1/2/3	1/2/3

Tabella 6

Forme alternative di *sedere* e *possedere*

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
possedere	possiedo/posseggo	–	–	1/2	–	–	1	1	–
	posseder-/possieder-	–	–	1	–	–	1	1/2	–
sedere	siedo/seggo	1	1	–	1/2	1/2	1/2	1	1/2
	seder-/sieder-	1/2	1	–	1	1/2	1	1/2	1/2

Tra le categorie di cui sopra, l'alternanza flessiva più volte notata è quella relativa alla 2ª pers. sing. dell'imperativo, visto che si tratta di verbi irregolari più frequenti e, quindi, riportati da tutti gli autori (anche se il numero delle forme registrate può cambiare, come p. es. nel caso di *stare*: con tre forme flesse – *sta/*

stai/sta' – in TC1 e una sola forma – *stai* – in TC3). Similmente, vengono spesso registrati i verbi che presentano alternanze fonetiche *uo/o* (di tipo *muov-/mov-*) e *V/∅* (di tipo *godr-/goder-*), ma sono verbi che presentano in più altre irregolarità (p. es. *morire* > *morto*, *udire* > *odo* ecc.); in effetti, come risulta dalle tabelle 3 e 4, la sovrabbondanza verbale in questo caso è meno nota. I verbi meno registrati sono, invece, quelli che oltre alle eventuali forme flesse alternative non presentano altre irregolarità flessive, vale a dire i verbi appartenenti al terzo paradigma flessivo in *-ire*, sia di tipo a che b (*-isc-*).

Sovrabbondanza verbale: passato remoto

Il passato remoto è probabilmente il tempo verbale che si caratterizza per il massimo numero di forme flesse alternative. In effetti, ritroviamo 19 verbi sovrabbondanti che hanno forme regolari e irregolari (o due forme irregolari, come nel caso di *dare*: *diedi* o *detti*), alcuni dei quali registrano addirittura tre forme alternative (p. es. *comparire*: *comparii* o *comparvi* o *comparsi*; si veda la tabella 7). Tuttavia, andrebbe detto che molte di quelle voci sono entrate in disuso o la loro frequenza è relativamente bassa (a questo proposito in: Słapek 2016)²⁶.

Tabella 7

Forme alternative del passato remoto (regolari e irregolari)

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
apparire	apparii/apparvi/apparsi	1/2	1/2/3	–	–	1/2/3	1/2/3	1/2	1/2/3
aprire	aprii/apersi	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2
bere	bevvi/bevetti/bevei	1/2	1	1/2	1/2	1	1	1/3	1
comparire	comparii/comparvi/comparsi	–	–	–	1/2/3	–	1/2	–	–
concedere	concessi/concedei/concedetti	1/2/3	–	1/2	1/2/3	–	–	–	–
connettere	connessi/connettei	1/2	–	–	–	–	–	1/2	–
coprire	coprii/copersi	1/2	–	–	1/2	–	1/2	1/2	–
costruire	costrussi/costruui	1/2	–	–	1/2	–	–	–	–
dare	diedi/detti	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1	1/2	1/2

26 Inoltre, andrebbe detto che le forme flesse del passato remoto dei verbi *riflettere* e *succedere* cambiano a seconda del significato: a) *riflessi* nel senso di “rispecchiare”, *riflettei* nel senso di “pensare”; b) *successi* di “accadere” e *successi/succedette* (talvolta anche *succedé*) di “subentrare”.

Tabella 7, segue

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
elidere	elisi/elidei/elidetti	1/2/3	–	–	–	–	–	–	–
empire	empii/empiei	1/2	–	–	–	–	–	–	–
offrire	offrii/offersi	1/2	–	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	–
perdere	persi/perdei/perdetti	1/2/3	1/2/3	1	1	–	–	1/2/3	1
riflettere	riflessi/riflettei	–	1/2	1/2	1/2	–	–	–	1/2
risolvere	risolsi/risolvetti/risolvei	–	1	1/2	1/2/3	–	1/2/3	1/2/3	1
scomparire	scomparii/scomparvi	–	–	1/2	–	–	–	–	–
scoprire	scoprii/scopersi	–	–	1/2	–	–	1/2	–	–
soffrire	soffrii/soffersi	–	–	1/2	1/2	–	1/2	–	–
succedere	successi/succedetti/succedei	–	1/2/3	1/2	1/2	–	–	1/3	1

Sono, inoltre, numerosi i verbi uscenti in *-ere* che al passato remoto ammettono le due serie di desinenze: a) *-ei, -esti, -é, -emmo, -este, -erono*; b) *-etti, -esti, -ette, -emmo, -este, -ettero*²⁷, come p. es. *temere* che può avere le corrispondenti forme *temei* o *temetti* ecc. Secondo le grammatiche, per motivi fonetici si preferisce non usare le desinenze con la doppia *tt* (serie b), quando la radice del verbo finisce già con una *t* (cf. p. es. Dardano & Trifone 1995: 325), quindi *fletté* e non *flettette* (come, giustamente, è stato dimostrato in TC1 e TC6), e *poté* e non *potette* (invece varie tavole presentano in questo caso le due serie di forme flesse in parallelo; si veda tabella 8). Va anche detto che i verbi uscenti in *-stere*, dove la *t* finale è preceduta da una *s*, richiedono oggi le desinenze lunghe *-etti, -ette, -ettero* (Ślapek 2020a: 254), quindi *esistetti* e non *esistei* ecc. (nelle tavole esaminate tutti i verbi in *-stere – assistere, esistere, insistere –* registrano le due forme flesse sovrabbondanti; vedi tabella 8)²⁸.

27 È interessante, inoltre, notare l'accento grafico che usano alcuni autori sulla 3ª pers. sing., che dovrebbe essere acuto. A titolo d'esempio, TC1, benché nel modello della coniugazione regolare presenti la forma *credé* (*ivi*: 19), in varie schede usa frequentemente l'accento grave: *cedè, dovè, esigè, potè* ecc.; similmente, TC4 usa più spesso l'accento grave, p. es. *godè, insistè, ricevè* ecc., tranne che per la forma *temé*.

28 È lecito commentare ancora due verbi esposti nella tabella 8: a) *solere*, presente in TC1, TC6 e TC8, sempre con le desinenze brevi, *-ei, -é, -erono*, che andrebbe considerato difettivo del passato remoto perché questo tempo verbale non può avere interpretazioni abituali (Bertinetto 2001: 99; in effetti, tali forme flesse non ricorrono nei corpora d'italiano scritto; cf. Ślapek 2020a: 250); b) *spandere*, che – secondo vari autori – preferisce le desinenze regolari, invece nei corpora ricorrono più frequentemente le forme flesse irregolari: *spansi, spanse, spansero* (a questo proposito in Ślapek 2016: 91).

Tabella 8

Forme alternative dei verbi regolari uscenti in *-ere* al passato

Lemma	Flessione	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
assistere	assistei/assistetti	–	–	1/2	–	–	–	1/2	–
cedere	cedei/cedetti	1/2	–	–	–	–	1/2	1/2	–
credere	credei/credetti	–	–	1/2	1/2	–	–	1/2	–
dovere	dovei/dovetti	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2
esigere	esigei/esigetti	1/2	1/2	1/2	–	–	–	1/2	1
esistere	esistei/esistetti	–	1/2	1/2	–	–	–	1/2	1/2
fendere	fendei/fendetti	1/2	–	–	–	–	1/2	–	–
flettere	flettei/flettetti	1	–	–	–	–	1	–	–
godere	godei/godetti	–	1/2	1/2	1/2	1/2	–	1/2	1/2
insistere	insistei/insistetti	–	–	1/2	1/2	–	–	–	–
mescere	mescei/mescetti	1	–	–	–	–	–	–	–
possedere	possedei/possedetti	–	–	1/2	–	–	1/2	1/2	–
potere	potei/potetti	1	1/2	1/2	1/2	1	1	1	1/2
premere	premei/premetti	1/2	–	–	–	–	1/2	–	–
ricevere	ricevei/ricevetti	–	–	1/2	1/2	–	–	–	–
sedere	sedei/sedetti	1/2	1/2	–	1/2	1/2	1/2	1/2	1/2
solere	solei/soletti	1	–	–	–	–	1	–	1
spandere	spandei/spandetti	1	–	–	1	–	1	1	–
temere	temei/temetti	1/2	–	1/2	1/2	–	–	–	1/2
vendere	vendei/vendetti	–	–	–	–	–	1/2	–	–

Verbi difettivi

Una categoria verbale interessante dal punto di vista morfologico è costituita dai verbi difettivi, ovvero verbi nel cui paradigma flessivo mancano alcuni tempi/modi o soltanto alcune persone verbali (cf. Dardano & Trifone 1995: 334)²⁹. L'unico volume che dispone di una sezione dedicata ai verbi difettivi è TC1 (capitolo "Informazioni sulla flessione dei verbi difettivi"; *ivi*: 175–178), dove vengono elencati

²⁹ In TC1 (p. 26) leggiamo a questo proposito: "Alcuni verbi italiani non hanno tutte le forme flesse. Spesso, per esempio, non hanno il participio passato o si usano soltanto all'indicativo presente o nei tempi semplici. Questi verbi si chiamano difettivi. La loro flessione incompleta è sempre motivata da uno dei due fattori: le forme flesse mancanti non si sono mai sviluppate o sono scomparse nel corso dell'evoluzione della lingua attraverso secoli".

44 verbi seguiti da brevi commenti (p. es.: “*competere*: in quanto manca del participio passato, non si usa nei tempi composti”; *ivi*: 176)³⁰. TC2 include, invece, un capitolo sui verbi impersonali, divisi in a) predicati delle frasi il cui soggetto è indefinito, b) il verbo *bisogna* (“dal verbo *bisognare* [...] ha soltanto le forme della 3ª pers. sing. dei tempi semplici”; *ivi*: 146), c) i verbi atmosferici³¹. Altri titoli sono meno attenti e, semmai, indicano con un trattino le forme mancanti nelle schede dei singoli verbi.

È interessante notare come discordano gli autori quanto alla presenza (o meno) di una data forma flessa, come p. es. a) il participio presente dei verbi: *essere* (*essente*, ammesso solo da TC7³² e TC8)³³, *dovere* (*dovente*, ammesso solo da TC7), *potere* (*potente*, assente in TC6)³⁴; o b) le forme dell'imperativo dei verbi modali: *dovere* (ammesso solo da TC1³⁵ e TC7), *potere* (presente solo in TC7), *volere* (assente in TC4). Similmente, la presentazione di un dato verbo può differire riguardo a vari tempi e modi, come nel caso del verbo *solere* (esposto in TC1, TC6 e TC8) che a) in tutti i volumi registra i seguenti tempi e modi verbali: presente dell'indicativo, imperfetto dell'indicativo, passato remoto (anche se T6 ammette solo: *solei*, *solesti*, *solé*, -, *soleste*, -; sono quindi escluse la 1ª e la 3ª pers. plur.), congiuntivo presente, participio passato e gerundio; b) manca di: futuro semplice, condizionale semplice, congiuntivo imperfetto imperativo (le cui forme sono invece presentate in TC1)³⁶.

Verbi prefissati

Nella maggior parte dei casi, i verbi prefissati vengono coniugati come il verbo base (con alcune eccezioni, p. es. *concedere* > *concesso*, ma *cedere* > *ceduto*), perciò basterebbe, in tal caso, esporre, per l'appunto, le forme flesse basilari seguite

30 Ci sono 44 verbi elencati: *addirsi*, *affarsi*, *aggradare*, *arrogere*, *aulire*, *beare*, *calere*, *capere*, *colere*, *competere*, *delinquere*, *dividere*, *divergere*, *esimere*, *fallare*, *fervere*, *fiedere*, *fulgere*, *gelare/gielare*, *giovare*, *gire*, *ire*, *licere*, *liquare*, *lucere*, *molcere*, *ostare*, *prudere*, *recere*, *riedere*, *rifulgere*, *rilucere*, *serpere*, *solere*, *stridere*, *suggere*, *tangere*, *tepere*, *tralucere*, *turgere*, *urgere*, *vertere*, *vigere*; alcuni sono esposti anche nelle tavole: *fulgere*, *gire*, *solere*.

31 I verbi elencati sono: *accadere*, *avvenire*, *bastare*, *convenire*, *dispiacere*, *scadere*, *succedere*, *lampeggiare*, *nevicare*, *piovere*, *tuonare* (*ivi*: 146–147).

32 Con una nota a piè di pagina: “forma molto rara” (TC7: 91).

33 Il vocabolario *Treccani* on line indica *essente* con il marchio d'uso “raro”.

34 TC4 e TC5 non presentano affatto le forme del participio presente.

35 Con un'annotazione: “tranne le forme *devi*, *dovete*, usato raramente” (TC1: 73).

36 Il participio presente è escluso da tutti gli autori.

da un apposito rinvio a un dato modello di coniugazione nell'elenco finale dei verbi. Sono, invece, numerosi i volumi tra le cui schede ritroviamo diversi verbi prefissati insieme ai verbi da cui derivano (tabella 9 dà l'esempio dei prefissati di *porre*, *trarre* e *tendere*). I meno attenti a questo problema paiono TC3³⁷, TC6³⁸ e TC7 (l'ultimo volume si caratterizza per il numero massimo di prefissati esposti nelle schede)³⁹.

Tabella 9

I prefissati di *porre*, *trarre* e *tendere* presentati nelle tavole esaminate

Lemma	TC1	TC2	TC3	TC4	TC5	TC6	TC7	TC8
porre	+	+	+	+	+	+	+	+
contrapporre							+	
imporre			+					
opporre			+			+		
proporre						+		
trarre	+	+	+	+	+	+	+	+
attrarre						+		
distrarre			+			+	+	
estrarre						+		
tendere	+			+		+	+	
attendere				+				
distendere						+		
estendere			+			+		
intendere						+	+	
stendere				+		+		
pretendere						+		

37 In TC3, oltre ai prefissati di *porre*, *trarre* e *tendere*, troveremo: *convincere*, *eleggere*, *interrompere*, *ottenere*, *prevenire*, *promettere*, *provvedere*, *restare*, *riconoscere*, *rimpiangere*, *riuscire*, *scommettere*, *trascorrere*.

38 Similmente: *appartenere*, *assalire*, *avvenire*, *consentire*, *contenere*, *discendere*, *disperdersi*, *distare*, *distogliersi*, *interdire*, *mantenere*, *prevalere*, *provenire*, *provvedere*, *respingere*, *risentire*, *riuscire*, *rivolgersi*, *sconvolgere*, *scoprire*, *sfuggire*, *sospendere*, *svenire*.

39 Similmente: *accrescere*, *appartenere*, *arrendersi*, *astenersi*, *avvalersi*, *commuovere*, *compiacere*, *compromettere*, *contraddire*, *convincere*, *disperdersi*, *distare*, *distogliere*, *interrompere*, *iscrivere*, *percorrere*, *prevenire*, *ravvedere*, *riconoscere*, *ricoprire*, *rincorrere*, *riscuotere*, *rivolgere*, *sopravvivere*, *sporgere*.

Conclusioni

Redigere un volume composto di tavole di coniugazione non è un compito facile. Sull'impostazione generale incidono, tra l'altro, l'obiettivo che l'autore prefigge (analisi sincronica vs studio diacronico della flessione verbale) e il pubblico cui verrà rivolto il dato titolo (parlanti nativi o parlanti stranieri; nel primo caso si deciderà forse di elencare anche diverse forme flesse arcaiche, poetiche e – soprattutto – erate⁴⁰, nel secondo caso ci si concentrerà forse di più sull'uso corrente della lingua).

Di prima importanza è, di sicuro, la lista dei verbi le cui schede intere l'autore/trice decide di presentare. I volumi esaminati nelle precedenti pagine variano a questo proposito, non solo per il numero di lemmi (alcuni testi non arrivano a 100 schede, come TC2, con 73 verbi, o TC5, con 60 verbi esposti; alcuni superano addirittura 200 verbi, come TC3, TC4, TC6; l'ultimo ne presenta 227, più 5 nella parte dedicata ai verbi ausiliari e modali), ma soprattutto per quanto riguarda la loro scelta (può, per esempio, stupire il numero di verbi regolari uscenti in *-are* esposti in TC6: 33 verbi, tra cui *equipaggiare*, *stenografare*, *umiliare* o *zoppicare*, quindi verbi relativamente poco frequenti⁴¹; invece, solo 28 verbi si presentano in tutti i volumi)⁴². Sembra, invece, lecito selezionare attentamente i verbi modello, ovvero verbi il cui paradigma flessivo viene ripreso da altri, per poi redigere un ampio indice finale con degli appositi rinvii ai corrispondenti paradigmi flessivi (quanto ai volumi esaminati: TC2 è sprovvisto di un simile indice, TC8 include 236 verbi nell'indice, TC7 ne presenta 1800, TC3 arriva a quasi 3000).

Quanto alle diverse categorie verbali di cui si è parlato sopra, 1) sarebbe opportuno esporre in maniera sistematica diverse particolarità ortografiche/fonetiche proprie dei verbi regolari, p. es. nella parte dedicata ai verbi regolari (alcuni volumi introducono una grammatica semplificata del verbo, altri espongono prima le

40 Già, citati nell'introduzione, Pistolesi (1761) e Mastrofini (1814) dividevano le loro tavole in quattro colonne: "regolare, antico poetico, idiotismi e errori" (Pistolesi); "regolare, antico, poetico, incerto/erroneo" (Mastrofini). Tuttavia, una simile impostazione, riprodotta poi da vari autori, era nota anche prima: nelle *Regole per la toscana favella* di Girolamo Gigli (1721, Roma, Stamperia di Antonio de' Rossi), nel capitolo dedicato al verbo, troveremo – per l'appunto – quattro simili categorie: "corretto, antico, poetico, corrotto".

41 Altri verbi regolari in *-are*, le cui schede intere vengono presentate in TC6, sono: *abitare*, *affacciare*, *allungare*, *appoggiare*, *attaccare*, *baciare*, *bloccare*, *bocciare*, *cercare*, *collaborare*, *comprare*, *consigliare*, *convocare*, *denunciare*, *inviare*, *lasciare*, *mangiare*, *meravigliare*, *navigare*, *pagare*, *picchiare*, *pigliare*, *revocare*, *rischiare*, *sacrificare*, *toccare*, *vendicare*, *viaggiare*, *viziare*.

42 Questi sono: *andare*, *aprire*, *avere*, *bere*, *cadere*, *cucire*, *cuocere*, *dare*, *dire*, *dovere*, *essere*, *fare*, *morire*, *muovere*, *piacere*, *porre*, *potere*, *rimanere*, *salire*, *sapere*, *stare*, *trarre*, *uscire*, *valere*, *vedere*, *venire*, *vivere*, *volere*.

schede che illustrano i tre paradigmi flessivi regolari, *-are, -ere, -ire*; altri ancora si dividono in parti corrispondenti alle tre coniugazioni; ogni scelta dà adito alla presentazione delle relative particolarità, che invece sono state esposte solo da due autori); 2) i verbi regolari uscenti in *-ire* che appartengono al paradigma flessivo IIIa, che non richiedono quindi l'infixo *-isc-*, andrebbero meticolosamente elencati, visto il loro numero molto limitato; similmente, i verbi in *-ire* che ammettono le due forme flesse (di tipo IIIa e IIIB) andrebbero esposti nelle schede; 3) i verbi sovrabbondanti andrebbero esposti nelle schede e le forme loro flesse alternative andrebbero ordinate secondo la frequenza d'uso nell'italiano contemporaneo, con eventuali note relative alle forme arcaiche o entrate in disuso; 4) bisognerebbe, infine, prestare più attenzione ai verbi difettivi, poco presenti nei volumi esaminati.

Bibliografia

- Bertinetto Pier Marco (2001): *Il verbo*. In: *Grande grammatica italiana di consultazione, Vol. II. I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*. A cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti. Bologna.
- Bertinetto Pier Marco, Burani Cristina, Laudanna Alessandro, Marconi Lucia, Ratti Daniela, Rolando Claudia, Thornton Anna Maria (2005): *Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto (CoLFIS)*. Online: linguistica.sns.it/CoLFIS/Home.htm [accesso: 10.11.2020].
- Da Tos Martina (2013): *The Italian FINIRE-type verbs: a case of morphomic at-traction*. In: *The Boundaries of Pure Morphology*. A cura di S. Cruschina, M. Maiden, J.C. Smith. Oxford.
- Dardano Maurizio, Trifone Pietro (1995): *Grammatica italiana con nozioni di linguistica* (terza edizione). Milano.
- Grochowska-Reiter Anna (2020): *Międzyrostek -sc- w trzeciej koniugacji włoskich czasowników*. In: *VI Spotkania Naukowe Badaczy Historii Języka*. A cura di M. Woźnicka, M. Nkollo. Poznań.
- Grochowska-Reiter Anna, Słapek Daniel (2019): *Discordanze teorico-pratiche nella presentazione di alcune norme grammaticali al livello A1/A2 nelle grammatiche di italiano LS/L2*. "Italica Belgradensia", vol. 1/2019. DOI: <https://doi.org/10.18485/italbg.2019.1.1>
- Słapek Daniel (2016): *Forme verbali alternative (regolari e irregolari) del passato remoto*. "Studia universitatis hereditati", vol. 4/1. DOI: [https://doi.org/10.26493/2350-5443.4\(1\)](https://doi.org/10.26493/2350-5443.4(1))
- Słapek Daniel (2020a): *Doppia coniugazione regolare del Passato Remoto in italiano contemporaneo: la (falsa?) alternanza tra le forme verbali uscenti in -ei, -é, -ero-*

- no ed -etti, -ette, -ettero*. "Zeitschrift für romanische Philologie", vol. 136/1. DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0009>
- Ślapek Daniel (2020b): *La presentazione delle (ir)regolarità flessive nelle grammatiche d'italiano per stranieri: il caso dei tempi passati*. "Italica Belgradensia", vol. 1. DOI: <https://doi.org/10.18485/italbg.2020.1.8>
- Thornton Anna Maria (2011): *Overabundance (multiple forms realizing the same cell): A noncanonical phenomenon in Italian verb morphology*. In: *Morphological autonomy: Perspectives from Romance inflectional morphology*. A cura di M. Maiden, J. C. Smith, M. Goldbach, M. O. Hinzelin. Oxford.
- Thornton Anna Maria (2017): *Sovrabbondanza verbale: compiere, compire, adempiere, adempire, empiere, empire, riempire, riempere*. "Italiano digitale", vol. 1 (aprile-giugno).
- Serianni Luca, con la collaborazione di Alberto Castelvechi (1989): *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*. Torino.

Grammatiche italiane per stranieri citate nel testo

- Celi Monica, Medaglia Cinzia, Giarratana Marco (2019): *Grammatica d'uso della lingua italiana. Teoria ed esercizi. Seconda edizione (A1/B2)*. Milano.
- Iacovoni Gabriella, Persiani Nadia, Fiorentino Barbara (2009): *Gramm.it. Grammatica italiana per stranieri con esercizi e testi autentici (A1/C1)*. Torino.
- Landriani Maria Rita (2012): *Grammatica attiva. Italiano per stranieri (A1/B2+)*. Firenze.

Tavole di coniugazione analizzate

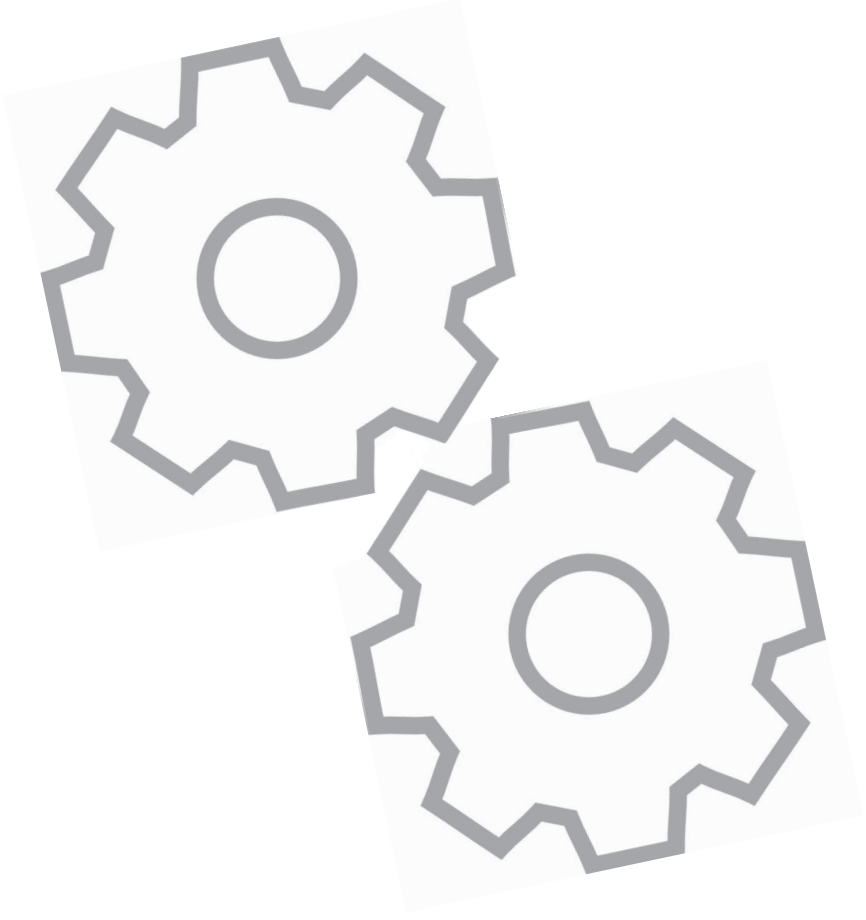
- Diao Mimma, Kraft Laura (2004): *Czasy i czasowniki włoskie. Reguly, przykłady w tabelach*. Przekład i adaptacja A. Powalska. Poznań.
- Diao Mimma, Kraft Laura, Recchia Giulio (2008): *Czasy i czasowniki włoskie. Pełna odmiana czasowników w tabelach*. Przekł. i adaptacja A. Powalska. Poznań.
- Florczak Hanna (2007): *Nowe wzory odmian czasowników włoskich. Tablice odmian, wskazówki gramatyczne, rekcja*. Warszawa.
- Kaliska Marta (2009): *Tablice czasowników włoskich*. Warszawa.
- Mierzejewska Dorota (2012): *Czasowniki włoskie z odmianami*. Warszawa.
- Morris Maria (1999): *Czasowniki włoskie*. Przekł. i adaptacja B. Sławomirska. Kraków.
- Szewc Zofia, Szewc Andrzej (1992): *Włoskie czasowniki nieregularne wraz z wykazem czasowników nieprzechodnich odmieniających się z czasownikami posiłkowymi avere i essere*. Warszawa.
- Wilkin Andrew (2001): *Czasowniki włoskie*. Tłum. S. Kamińska. Warszawa.
- Zawadzka Daniela (1995): *Czasowniki włoskie: dopełnienia, odmiana*. Warszawa.

Abstrakt

Tablice koniugacyjne czasowników włoskich wydane w Polsce: analiza porównawcza


Celem artykułu jest analiza porównawcza tablic koniugacyjnych czasowników włoskich wydanych w Polsce. Omówione zostały: a) struktura tablic, b) uproszczona gramatyka przedstawiona we wstępie, c) wybrane alternacje fonetyczne/ortograficzne czasowników włoskich, d) czasowniki trzeciego paradygmatu fleksyjnego, które wymagają infiksu *-isc-* przed morfem gramatycznym, e) czasowniki mające równoważne formy fleksyjne czasowniki defektywne, g) czasowniki z prefiksem.

Słowa kluczowe: czasownik włoski, koniugacja, fleksja czasownika, tablice koniugacyjne, gramatyka włoska



PREZENTACIJE

Zuzanna Hanuszewicz

UNIWERSYTET WARSZAWSKI
e-mail: zuzannahanuszewicz@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0002-8475-3792>

Kreacja androgynicznej kobiety-rycerza w *Tredici canti del Floridoro* Moderaty Fonte

Abstract

Creation of an androgynous female knight in *Tredici canti del Floridoro* by Moderata Fonte

The author of the article analyzes how Moderata Fonte characterised Risamante as an androgynous female knight in *Tredici canti del Floridoro*. The Italian woman writer, inspired by Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* and Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*, decided to write her own chivalric romance, in which she presented a new perspective on literary women warriors: Risamante is a protagonist in which female and male elements coexist harmoniously; that is not stigmatized by society, which allows her to express her androgynous personality.

Key words: androgyny, female knight, Risamante, Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, Italian cinquecento, protofeminism

Słowa kluczowe: androgynia, kobieta-rycerz, Risamante, Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, włoskie cinquecento, protofeminizm

Dawniejsze białogłowy wielką sław miały,
W bojach się i w naukach często obrały
I wszytek świat, jak wielki, dźwiękiem napęliły
Swoich dzieł zawołanych, które porobiły.
Arpalice, Kamilla, bohaterki dawne,
Z dzielności są na świecie do tych czasów sławne;
Z nauk uczona Safo i Korynna słynie
I dokąd świata stanie, imię ich nie zginie.

(Ariosto 1905, T. 2: 113)

W szesnastowiecznych Włoszech powstawały najważniejsze utwory europejskiego kanonu, takie jak: *Orland szalony* Ludovica Ariosta, *Sofonisba* Giana Giorgia Trissina, *Księżka o dworzaniu* Baldassarego Castiglione i *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa, dzieła mające ogromny wpływ na kolejne pokolenia literatów. Był to także okres, kiedy do głosu dochodziły wykształcone pisarki i poetki, jak: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Isabella Andreini, Maddalena Campiglia, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Laura Terracina, Gaspara Stampa i Laura Battiferri. Na szczególne wyróżnienie zasługują lata 1580–1602 – w schyłkowym okresie włoskiego cinquecento opublikowano aż trzydzieści siedem dzieł autorstwa kobiet: dramaty duszpasterskie, utwory o treści religijnej, romanse rycerskie, a także pierwsze dzieła o charakterze profeministycznym w formie dialogu i traktatu (Cox 2008: 131). Moderata Fonte zadebiutowała w 1581 roku swoim najśłynniejszym utworem pod tytułem *Tredici canti del Floridoro* (*Trzynaście pieśni o Floridorze*), wzorowanym na *Orlandzie szalonym* Ariosta. Poemat ten, zadedykowany wielkiemu księciu Toskanii Franciszkowi I Medyceuszowi i jego żonie Biance Capello, znacznie różnił się od pozostałych dzieł stworzonych przez renesansowe twórczynie. Warto zaznaczyć, że w tym okresie najczęściej pisały one utwory o charakterze religijnym, konserwatywnym lub tradycjonalistycznym. Włoska pisarka, w swoim profeministycznym romansie dworskim, postanowiła odbiec od literackiej ekspozycji tradycyjnych ról związanych z płcią i przedstawiła nowy typ bohaterki renesansowej: androgyniczną kobietę-rycerza Risamante.

Rycerki najczęściej pojawiały się w nowożytnej literaturze europejskiej. Wprowadzenie nowego typu postaci do renesansowych eposów rycerskich sprawiło, że zaczął się formować nowy rodzaj bohaterek literackich: heroicznym wojowniczek o amazońskich rysach, będących uosobieniem etosu rycerskiego. Dwoma najpopularniejszymi romansami dworskimi, w których występowały kobiety-rycerze – *Bradamanta* i *Marfiza* – były *Roland zakochany* Mattea Marii Boiarda i *Orland szalony* Ariosta, które zresztą zapisały się w historii jako pierwsze najlepiej sprzedające się dzieła w nowożytnych Włoszech. Szczególnie utwór Ariosta cieszył się ogromną popularnością – śpiewano go na placach, omawiano podczas spotkań towarzyskich, odbywających się na dworach królewskich. Rodzice uwielbiali nadawać swoim

córkom imiona dwóch kobiet-rycerzy z *Orlanda szalonego*: Bradamanta i Marfiza. Co więcej, pierwsze aktorki, którym pozwolono wystąpić na włoskiej scenie, czyli Vincenzy Armani, Vittorii Piissimi i Flaminie Romanie zdobywały sławę poprzez wykonywanie scen z eposu rycerskiego Ariosta, związanych z Bradamantą i Marfizą (Finucci, ed. 2006: 16–18). Głównie w literaturze pojawiały się liczne nawiązania do *Orlando furioso* – do renesansowego *magnum opus* Ariosta odwoływał się m.in. Teofilo Folengo w *Orlandino*, Edmund Spenser w *Królowej wieszczek*, Robert Greene w *The Historie of Orlando Furioso*, William Shakespeare w *Wiele hałasu o nic*, Luis Barahona de Soto w *Las lágrimas de Angélica* czy Luis de Góngora y Argote w *En un pastoral albergue*.

Orland szalony w czasach nowożytnych był fenomenem kulturowym, inspirowującym licznych literatów, malarzy, muzyków, aktorów etc. I tak jest do dziś. Nic dziwnego zatem, że renesansowe kobiety chwyciły za pióro i również nawiązywały do dzieła Ariosta – pierwszą z nich była Laura Terracina, autorka *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando furioso*. Utwór renesansowej poetki był przedrukowywany aż trzynaście razy, od momentu wydania go w 1551 roku w Wenecji. Najbardziej udaną parafrazą zarówno *Rolanda zakochanego*, jak i *Orlanda szalonego* jest *Tredici canti del Floridoro* Moderaty Fonte, utwór przedstawiający losy niezwyklej bohaterki Risamante. Zdaniem Valerii Finucci:

[...] *Floridoro* Fonte jest przykładem pierwszego utworu, sporządzonego przez kobietę-pisarkę na wzór epickiego romansu renesansowego Ariosta i Boiarda. Nie było to łatwym przedsięwzięciem. Nie chodzi o to, że kobiety nie umiały pisać np. o scysjach, skoro książki związane z tą tematyką były popularne i łatwo dostępne. Czy też nie było trudno kobietom zagłębić się w źródła klasyczne, zwłaszcza że przez całe stulecie [XVI wiek – Z.H.] z wigorem tłumaczono wiele dzieł klasycznych na język włoski. Kobiety-pisarki również nie bały się przedstawiać scen polowań, ponieważ sokołnictwo, strzelanie i wyścigi były wtedy modnymi wydarzeniami, odbywającymi się jeżeli nie co tydzień, to nawet codziennie. Problem mógł bardziej polegać na widocznym braku wybitnych żeńskich postaci w ogólnodostępnej, drukowanej literaturze. W beletrystyce kobiety przedstawiano nieszczególnie realnie, często jako zbyt dobre albo zbyt złe. Fonte niemal od razu deklaruje, że istnieje szerszy wachlarz charakterystyk kobiet, nieobecny w literaturze, który należy uwzględnić, bowiem kobiety umiały robić wszystko to, co mężczyźni, szczególnie w przypadku, gdy były wychowywane w równości czy to na polu bitwy, czy nad biurkiem (Finucci, ed. 2006: 22; tłum. – Z.H.)¹.

1 W oryginale fragment ten brzmi: „[...] Fonte's *Floridoro* represents the first sustained effort on the part of a woman writer to pen a Renaissance epic romance on the model of Ariosto and Boiardo. The task was not easy. It is not so much that women did not know how to write of jousts, for example, since books on the subject were popular and easily available. Nor was it

W ostatnich latach coraz więcej literaturoznawców włoskich i anglojęzycznych zaczyna interesować się literacką spuścizną Moderaty Fonte (właśc. Modesta dal Pozzo), a sama autorka *Tredici canti del Floridoro* staje się prominentną postacią włoskiego cinquecento; jedną z czołowych protofeministek epoki renesansu. W Polsce pisarka pozostaje nieznaną, chociaż poświęciła kilka okolicznościowych wierszy Stefanowi Batoremu (Skowron 2020: 210). Niewiele informacji biograficznych zachowało się o włoskiej pisarce, ale jej wuj, Giovanni Niccolò Doglioni, podał kilka szczegółów z jej życia w dziele pt. *La Vita della Signora Modesta Pozzo dei Zorzi, nominata Moderata Fonte* (Russel, ed. 1994: 128), dołączonego do pośmiertnego wydania *Il merito delle donne (Zasługi kobiet, 1600)*. Szesnastowieczna protofeministka urodziła się 15 czerwca 1555 roku w Wenecji jako córka prawnika Girolamo da Pozzo i Marietty da Pozzo. Jej rodzina należała do wyższej klasy zwanej *cittadini originari* (Finucci, ed. 2006: 2). Według relacji Doglioniego, gdy przyszła pisarka miała zaledwie rok, jej rodzice zmarli w wyniku dżumy (Malpezzi Price 2003: 28). Wychowaniem Fonte i jej brata Leonarda zajęła się ich babka ze strony matki Cecilia de’Mazzi i jej drugi mąż Prospero Saraceni. Autorkę *Tredici canti del Floridoro* wysłano do klasztoru w Santa Marta, aby nauczyła się pisać i czytać (Finucci, ed. 2006: 2). Miała niezwykłą pamięć oraz inteligencję i z tego powodu nazywano ją cudownym dzieckiem. W wieku 9 lat wróciła do domu babki, gdzie korzystała z książek i wiedzy Prospera Saracenięgo. Dodatkowo autorka *Il merito delle donne* codziennie pytała brata o to, czego się nauczył w szkole – w taki sposób nauczyła się czytać i pisać po łacinie, rysować, śpiewać, grać na lutni i klawesynie. Giovanni Niccolò Doglioni poprosił Fonte, aby zamieszkała z nim i jego żoną. Uczył ją, zachęcał do pisania i pomógł jej opublikować pierwsze dzieła, wydane pod pseudonimem Moderata Fonte. 15 lutego 1582 roku kobieta renesansu wyszła za mąż za Filippo de’ Zorzi, z którym miała czwórkę dzieci (Malpezzi Price 2003: 28–35). Zmarła przy porodzie czwartego dziecka – w 1592 roku, i pochowano ją w bazylice Santa Maria Gloriosa dei Frari, znajdującej się w Wenecji (Finucci, ed. 2006: 4–5).

W renesansowym eposie rycerskim Fonte głównym bohaterem nie jest tytułowy Floridoro, którego włoska pisarka wprowadza do swojej opowieści dość późno, lecz Risamante, postać występująca w niemal każdej pieśni (Finucci, ed. 2006: 10).

too difficult for women to dig into classical sources, since many classics had been vigorously translated into Italian throughout the century. Women writers were not put off by representations of scenes of hunting either, since falconry, shooting, and races were popular weekly, if not daily, events. The problem was rather the noticeable lack of successful female models offered by the available printed literature. Women in fiction were hardly real, often either too good or too bad. Fonte declares almost right away that there was, however, a wider range of feminine facets unrepresented in literature that needed to be accounted for, since women could do all things men did when the circumstances of their upbringing were equal, whether on the battlefield or the writing table” (Finucci, ed. 2006: 22).

Początkowo, w *Canto I*, „guerriera” jest bohaterką bez tożsamości (Malpezzi Price 2003: 107), bezimiennym rycerzem, przybywającym do Grecji w celu podjęcia walki z Macandrem. Dopiero w *Canto II*, gdy zdejmuje hełm, przestaje być postacią anonimową – narrator dostarcza czytelnikowi informacji o jej przeszłości. Okazuje się, że Risamante ma siostrę bliźniaczkę Biondaure; jest dawno zaginioną księżniczką Armenii:

[...] questa donzella [...]
 Che Risamante per nome s'appella,
 Con la bella Biondaura a un parto nacque.
 Figlie del re d'Armenia e questa e quella,
 Pari in tutto fra lor come al ciel piacque,
 Eccetto ch'una è molle e delicata
 E l'altra va come guerriero armata. (Canto II, stanza XXX)

Jako dziecko rycerka została porwana przez czarodzieja Celidante, który ukrywał ją przez wiele lat w zamku, znajdującym się na środku oceanu: „[...] le stelle / La inclinavano ad opre alte e leggiadre” (Canto II, stanza XXXI). Mężczyzna wychowywał bohaterkę jak własną córkę, ucząc ją sztuki rycerskiej i jednocześnie przygotowując ją do spełnienia osobistego przeznaczenia:

Per questo non rimase Celidante
 Con diligenza e con paterno amore
 D'allevar la fanciulla Risamante,
 Di cui previsto avea l'arte e 'l valore,
 Tal ch'ella poscia a tutti gli altri inante
 Andò nell'arme e n'ebbe eterno onore. (Canto II, stanza XXXII)

Dopiero po siedemnastu latach Risamante dowiedziała się o swoim królewskim pochodzeniu. W podobny sposób została przedstawiona historia rekonstruująca lata dzieciństwa Ruggiero, bohatera *Orlanda szalonego* Ariosta. Kolejno: traci rodziców; ma siostrę bliźniaczkę Marfizę, dorasta w zamku, znajdującym się na szczycie (monte di Carena) w Afryce i jest wychowywany przez czarnoksiężnika Atlanta, który uczy go, „jak zostać rycerzem”. Widoczne jest tutaj nawiązanie do arturianizmu – w jednej z wersji legend mały Artur został przekazany w ręce Merlina, który dbał o to, aby przyszły król Brytanii został wychowany na prawego rycerza (Berthelot 2003: 47). Co więcej, po śmierci króla Bana, ojca Lancelota, bohater cyklu rycerskich opowieści okrągłego stołu jako niemowlę zostaje porwany przez Vivianę. Lancelot mieszka z nią w jej pałacu na dnie jeziora, aż do 18. roku życia (Makowiecki 2000: 420). Według starofrancuskiego cyklu *Lancelot-Graal*, powstałego w latach 1215–1235, Pani z Jeziora szkoli Lancelota i przygotowuje go do podjęcia roli rycerza.

Risamante najbardziej przypomina kobiecą wersję króla Artura, kreowaną przez Fonte jako ucieleśnienie platońskiego mitu androgynii – bez względu na sytuację rycerka nieustannie utrzymuje złoty środek w swoim kobieco-męskim usposobieniu. Jej dychotomiczna natura jest uwydatniana szczególnie podczas bitew i turniejów. Na końcu *Canto I* Risamante, przedstawiona jako tajemniczy rycerz, postanawia wziąć udział w turnieju, odbywającym się w Grecji. W początkowych oktawach *Tredici canti del Floridoro* czytelnik dowiadyuje się o przyczynie podjętych walk: przed królem Cleardo, obok którego znajdują się jego córka Celsidea, żona, damy dworskie i greccy bohaterowie, staje Macandro opisany jako król Partii i gigant, przybywający z Armenii do Grecji w celu obrony honoru swojej ukochanej, księżniczki Biondaury:

Or mentre egli in Armenia alla gran corte
Beato serve e altier di tanta dama [Biondaura],
Ode quanto gran biasmo il grido apporte
Di questa greca a lei ch'egli tanto ama,
E gli accende una rabbia in cor sì forte
Che (se potesse) uccideria la fama,
Pur, quando altro non può, disegna almeno
Sfogar nel regno acheo tanto veleno. (Canto I, stanza XII)

Przywołany *passus*, w którym pojawia się Macandro przypomina scenę z *Rolanda zakochanego* Mattea Marii Boiarda, w której Karol Wielki, otoczony rycerzami i dworzankami, widzi, jak z daleka czterech gigantów wchodzi do sali królewskiej (Finucci, ed. 2006: 59). Macandro również chciał udowodnić, że Biondaura jest nie tylko piękniejsza od Celsidei, ale także nie ma sobie równych pod względem urody. W taki sposób rozpoczęły się turnieje, trwające trzy dni; podczas których wielu rycerzy walczyło przeciwko królowi Partii, stając w obronie urody przyszłej władczyni Grecji, Celsidei. Jednakże Macandro wygrywał za każdym razem i tak jak Rodomonte z *Orlanda szalonego* zbierał tarcze przegranych, traktując je jako rodzaj trofeum. Sytuacja zmieniła się w trzecim dniu turniejów, kiedy pojawił się „Un cavallier ch'alla ventura andava” (Canto IV, stanza II) gotowy do pokonania króla Partii. Tym rycerzem okazuje się Risamante, co zostaje ujawnione dopiero w *Canto II* – Fonte celowo używa wyłącznie zaimków rodzaju męskiego, aby nie doszło do przedwczesnego zdemaskowania prawdziwej tożsamości bohaterki. Od momentu wkroczenia Risamante na literacką scenę, jej postać zostaje przez autorkę *Il merito delle donne* poddana „permanentnej apoteozie” i zaczyna ucieleśniać archetyp idealnego rycerza:

Il cavallier pareo gagliardo e franco
Alla presenza, e sopra ogn'altro ardito.

Era sua insegna in verde scudo un bianco
Giglio, era verde e candido il vestito. (Canto II, stanza V)

Risamante odznacza się siłą i odwagą; posiada zieloną tarczę, na której widnie symboliczny emblemat: biała lilia. Warto wspomnieć o tym, że w romansach dworskich kolor biały był często używany do reprezentowania kobiet-wojowników (Finucci, ed. 2006: 72). Fonte przedstawia swoją bohaterkę w podobny sposób do Ariosta, który w *Orlandzie szalonym* początkowo nie ujawnia prawdziwej płci Bradamanty, opisując ją jako rycerza, odzianego w szaty o śnieżnym kolorze:

A wtem mu się ukazał, gdzie beł wąż ciasny,
Ile mógł znać z postawy, jakiś rycerz straszny;
Szata na niem białością mogła zrównać z śniegiem,
Kita także u hełmu, a biegł wielkiem biegiem.
(Ariosto 1905, T. 1: 16)

Przybycie Risamante do Grecji jest niezmiernie istotne – przychodzi w sukurs ludowi greckiemu, witającemu ją z otwartymi ramionami: „A pena entrò che gli fur cento al fianco / Che gli fero accoglienza e grato invito” (Canto II, stanza V). Kobieta-rycerz, będąca „cortese e d’animoso core” (Canto II, stanza VI), oferuje pomoc zbrojną królowi Cleardo, „che l’acettò di core” (Canto II, stanza VI) i tak dochodzi do pojedynku pomiędzy nią a Macandrem. Podczas turnieju Risamante wykazuje się znajomością sztuki rycerskiej, niezwykłą tężyzną fizyczną i wytrzymałością. Jest jedynym rycerzem, któremu udaje się pokonać Macandra:

Già tutto il fatto avea dalla muraglia
Scorto Cleardo e tutta insieme Atene,
Però che da vicin fu la battaglia
Fatta, e ciascun potea mirarla bene.
Onde, come a quel re la Parca taglia
Lo stame e ’l mira spento in sull’arene,
Scende dal muro e corre ogni persona
E ’l vincitor di lode orna e corona. (Canto II, stanza XXIII)

Gdy Risamante zdejmuje hełm, nikt nie jest zdziwiony, że rycerzem, który pokonał króla Partii, okazuje się kobieta. W tej scenie dochodzi do ostantacyjnej prezentacji androgynii. Hełm rycerki symbolizował internalizację kobieco-męskiego *psyche* bohaterki, a dopiero gdy go ona zdejmuje, daje wyraz swojej osobowości androgynicznej. W utopijnym świecie *Tredici canti del Floridoro*, eksternalizacja dychotomicznego usposobienia Risamante nie spotyka się z potępieniem ze strony innych osób. Ludzie zgromadzeni podczas turnieju pomiędzy nią a Macandrem, są

zaintrygowani jedynie tym, że wygląda tak samo jak ukochana króla Partii, księżniczka Biondaura. Chociaż rycerka ma urodę podobnej do Laury z *Canzoniere* Petrarki, to autorka *Tredici canti del Floridoro* nie dodaje do swojego dzieła mizoginistycznych uwag, dzięki czemu przedstawia Risamante jako niezależną kobietą, która wykorzystując inteligencję i umiejętności bitewne (Malpezzi Price 2003: 107), walczy o tron Armenii. W taki sposób za sprawą Risamante szesnastowieczna pisarka chciała pokazać czytelnikom, że w renesansowym, patriarchalnym społeczeństwie istnieją kobiety, które potrafią być samodzielne i gdy dostają szansę na zdobycie wykształcenia, mogą odnosić sukcesy (Malpezzi Price 2003: 109–110). W *Tredici canti del Floridoro* bohaterka nie jest piętnowana przez mężczyzn, wręcz przeciwnie – każdy z nich jest pod wrażeniem jej siły fizycznej i okazywanego heroizmu. Poza tym podczas pojedynku z królem Babilonii Cloridabello, jeden z wojowników nazywa Risamante najdzielniejszym rycerzem świata:

– Quel cavallier dal lato di levante
Ch'in verde scudo arrega il giglio bianco
È la nostra regina Risamante,
Che non ha 'l mondo un cavallier più franco. (Canto XIII, stanza LI)

W opisie walki Risamante ze smokiem, Fonte wyeksponowała harmonijnie koegzystujące z sobą cechy kobiece i męskie w rycerce. Tuż po wygranej bitwie z Macandrem bohaterka wyrusza do Azji. Podczas swojej podróży znajduje się nieoczekiwanie w „bel giardin” – ogrodzie pełnym akantów, jaśminu, narcyzów, krokusów i krzewów różanych, przypominającym celtycki Avalon. W tej pięknej scenerii napotyka smoka, który „Salta dei cespi sibilando fuori / E strugge col suo fiato l'erbe e i fiori” (Canto III, stanza XIII). W trakcie walki bohaterka ponownie prezentuje swoje umiejętności rycerskie: smok stara się wyrządzić jej krzywdę, lecz nieskutecznie – paladynka doskonale potrafi się bronić i ostatecznie udaje jej się zgładzić bestię. Fonte uwydatnia waleczność Risamante, porównując ją do księcia fenickiego Kadmosa, znanego z poskromienia smoka w Tebach. Podobną scenę do tej z *Tredici canti del Floridoro*, znajdujemy w mitologii irlandzkiej. W Cyklu Feniańskim pojawiają się opowieści – odnoszące się do realiów III wieku n.e. – mówiące o mitycznym wojowniku Fionnie mac Cumhailu, który tak jak Risamante stracił ojca, został po urodzeniu oddzielony od matki, był wychowywany przez druidkę Bodhmall oraz wojowniczkę o imieniu Liath Luachra i słynął z zabijania smoków. Warto wspomnieć o tym, że topos walki z wężem/smokiem sięga czasów starożytnych – w religii mezopotamskiej, w babilońskim poemacie *Enuma eliš* jest mowa o walce Marduka, najważniejszego boga panteonu babilońskiego z boginią Tiamat, często przedstawianą jako wąż morski lub smok. Ten stary topos Fonte wykorzystała w swoim eposie, poddając go jednak pewnej modyfikacji – w *Tredici*

canti del Floridoro to kobieta walczy ze smokiem. Tutaj włoska pisarka poprzez „androgynizację Risamante” pokazuje, że nie ma zasadniczych różnic pomiędzy przedstawicielami obu płci; kobiety i mężczyźni mogą być obdarzeni tymi samymi predyspozycjami fizycznymi.

Risamante wyróżnia się na tle innych literackich kobiet-rycerzy. Jest postacią androgyniczną, która nie musi postępować zgodnie z normami społecznymi – wszak zostaje wychowywana z daleka od patriarchalnego środowiska (Aydoğdu Çelîk 2019: 374–375). Fonte, kreując taką postać jak Risamante, chciała pokazać, że bohaterka nie musiała tłumić swojej kobiecości, aby osiągnąć wyznaczone cele. Protagonistka nie wyrzeka się swej kobiecości, nie dominują w niej też męskie cechy charakteru – posiada typ osobowości „zintegrowanej”, jednając harmonijnie cechy kulturowo przypisywane kobietom i mężczyznom (Aydoğdu Çelîk 2019: 376–377).

Bibliografia

- Ariosto Ludovico (1905): *Orland szalony*. Tłum. P. Kochanowski. T. 1–2. Kraków.
- Aydoğdu Çelîk Merve (2019): *Androgyny in Moderata Fonte's Tredici canti del Floridoro*. „Selçuk University Journal of Faculty of Letters”, vol. 36, nr 2.
- Berthelot Anne (2003): *Król Artur i rycerze Okrągłego Stołu*. Tłum. A. Choińska. Warszawa.
- Cox Virginia (2008): *Women's Writing in Italy, 1400–1650*. Baltimore.
- Finucci Valeria, ed. (2006): *Floridoro: A Chivalric Romance*. Transl. J. Kisacky. Chicago.
- Makowiecki Andrzej (2000): *Słownik postaci literackich*. Warszawa.
- Malpezzi Price Paola (2003): *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-century Venice*. Madison.
- Russell Rinaldina, ed. (1994): *Italian Women Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Westport.
- Skowron Maja (2020): *Kobiece reguły gry. Spór o kobiety w dialogu „Il merito delle donne” Moderaty Fonte*. „Terminus”, vol. 22.

Abstract

Creazione di una cavaliere androgina in *Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte

L'autrice dell'articolo analizza come Moderata Fonte abbia creato il personaggio della guerriera Risamante nei *Tredici canti del Floridoro*. La scrittrice italiana, attingendo alle

conquiste delle epoche precedenti e ispirandosi principalmente all'*Orlando innamorato* di Matteo Boiardo e all'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, ha deciso di scrivere la propria epopea, in cui ha presentato un nuovo tipo di eroina rinascimentale: un cavaliere androgino, con caratteristiche tipiche degli stereotipi sia femminili, che maschili.

Parole chiave: androginia, Risamante, Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, cinquecento italiano, profemminismo

Magda Morello

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II
e-mail: magdaxmorello@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0001-6797-6604>

O malarce, która „osiągnęła w szkicu i rysunku poziom wyższy od jakiegokolwiek innej artystki naszych czasów”*

Autoportret Sofonisby Anguissoli

Abstract

On a female painter who “achieved in sketch and drawing a level higher than any other female artist of our time” Sofonisba Anguissola’s self-portrait

The article is about the life and artworks of an Italian renaissance female painter, Sofonisba Anguissola. Its objective is to compare her self-portraits in three different layers- the first one concentrates on formal matters such as composition, colours and theme, the second layer steps out from the frame of the painting and delves into cultural aspects of her life and tries to understand her works in that context. And the third, final layer tries to reveal her own motivations and dreams and looks at her, an artist from those times, through the eyes of a modern woman who, even though living almost 500 years later, thanks to impermanence of art can still feel and experience similar emotions. By analysing her self-portraits, it is possible to see different stages of her life: youth, adulthood and elderly years. Each portrait corresponds to a different

* Dokładny cytat z *Żywotów* Vasariego (1568: s. 174) w języku włoskim brzmi w ten sposób: (Sofonisba) „ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de’ tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno”.

type of sensibility, aspirations and desires: from passionate young artist nearly stepping into her professional life, through matured and self-assured woman, till an old matron fulfilled by her life and expecting the end with peace. This great painter not only laid out the style of female portraits for the next hundreds of years but also left us with something like a portrait- journal which can lead to transcendental and timeless perspective into art.

Key words: Sofonisba Anguissola, renaissance, female painter, self-portrait, Italian art

Słowa kluczowe: Sofonisba Anguissola, renesans, malarka, autoportret, sztuka włoska

Le donne son venute in eccellenza di ciascun'arte
ov'hanno posto cura.
(L. Ariosto 1928: 112)

Tymi słowami, cytowanymi za renesansowym poetą Ludovico Ariosto, słynny włoski historiograf Giorgio Vasari kończy opis żywota kilku współczesnych mu artystek i choć główna część jego wywodu poświęcona została twórczości bolońskiej rzeźbiarki Properzii de' Rossi, to w zakończeniu rozdziału Vasari nie omieszkął umieścić kilku istotnych faktów dotyczących kobiety, która, w jego ocenie, osiągnęła w szkicu i rysunku poziom wyższy od jakiegokolwiek innej artystki wówczas działającej (Vasari 1568: 172). Mowa o, mającej w chwili druku drugiego wydania *Żywotów* 33 lata, Sofonisbie Anguissoli – pochodzącej z arystokratycznego rodu ambitnej, młodej malarce.

Mało kto wie, że ród Anguissola wydał na świat nie jedną, lecz aż pięć uzdolnionych artystek¹ i choć nie wszystkie są tak rozpoznawalne jak bohaterka niniejszego artykułu, to każda z nich już od najmłodszych lat przejawiała niewątpliwy talent malarski, odziedziczony zapewne po którymś z rodziców². Dziś, jak wspomniano, najbardziej rozslawioną jest najstarsza z siostr – Sofonisba. Głowa rodu Amilcare nazwał swoją pierwszą córkę na cześć żyjącej w III wieku p.n.e. kartagińskiej królowej, córki wodza Hazdrubala³, który w obronie Kartaginy walczył z Rzymianami w drugiej wojnie punickiej. Sofonisba jako jedna z nielicznych kobiet, tuż obok legendarnej założycielki Kartaginy – Dydony, zapisała się w kartach historii na wiele lat. Być może więc ojciec Anguissoli przeczuwał, że pamięć o jego córce, jako jej imienniczki, również przetrwa.

1 Cztery siostry Sofonisby: Elena, Lucia, Europa i Anna Maria również zostały malarkami. Elena porzuciła później karierę artystyczną i wstąpiła do zakonu. Piąta siostra, Minerva, została nauczycielką i pisarką, a ich jedyny brat, Asdrubale – muzykiem.

2 Zarówno ojciec, Amilcare Anguissola, jak i matka – Bianca Ponzoni, pochodzili z arystokratycznych rodów.

3 Na cześć samego wodza został natomiast nazwany brat dziewcząt – Asdrubale.

Historia jej życia jest już przez badaczy dość dobrze opisana⁴, w związku z czym, w niniejszym artykule zostaną przywołane jedynie najistotniejsze wydarzenia dotyczące jej biografii, natomiast główna część zostanie poświęcona malarstwu, w sposób szczególny roli autoportretu, gdyż stanowi on zdecydowaną większość wszystkich realizacji Sofonisby i jest tym samym istotnym elementem jej twórczości. Autoportrety Sofonisby, choć rozproszone są dziś w muzeach na całym świecie, a historia ich wędrówek pozostaje w wielu przypadkach wciąż nieodgadniona (tak jak ma to również miejsce w kontekście obrazu z Muzeum Zamkowego w Łańcucie)⁵, stanowią fascynujący powód dociekań naukowych, który pomimo upływu lat nieustannie inspiruje i zachęca do odkrywania i zgłębiania twórczości tej wyjątkowej artystki. Swoje pierwsze zetknięcie z twórczością Sofonisby pamiętam bardzo dobrze. Jako rozpoczynająca dopiero swoją naukę studentka historii sztuki, pierwszy raz spotkałam się wówczas z kobietą malarką i jej autoportretem tak genialnym, że od spojrzenia zamieszczonej na nim postaci trudno oderwać wzrok.

Celem niniejszego artykułu jest próba zestawienia najciekawszych – w mojej, subiektywnej opinii – autoportretów renesansowej malarki z trzech różnych okresów jej życia oraz spojrzenie na nie z kilku różnych perspektyw. Pierwsza dotyczyć będzie typowo malarskich rozwiązań dzieła – a więc techniki, faktury, kolorystyki, kadrowania, sposobu zaaranżowania kompozycji i przedstawienia osób oraz przedmiotów – jednym słowem, wszystkiego tego, co interesuje historyka sztuki z formalnego punktu widzenia. Druga perspektywa polega na wyjściu nieco poza ramy obrazu. Dokonując wstępnej analizy symbolicznych aspektów dzieła w kontekście kulturowym i ówczesnych standardów społecznych, spróbuję odpowiedzieć na pytanie o istotę dzieła. Wreszcie, po trzecie, podejmę próbę zrozumienia motywacji, aspiracji i założeń samej malarki. Będzie to spojrzenie na kobietę okiem drugiej kobiety i choć dzieli nas kilkaset lat, dzięki nieprzemijalności sztuki możemy stanąć niemal twarzą w twarz i spojrzeć sobie głęboko w oczy.

Przenieśmy się teraz na moment do północnych Włoch i urokliwej Cremony w Lombardii – rozległej, malowniczej krainy, która mimo swych burzliwych losów i przechodzenia spod panowania jednych najeźdźców w ręce drugich, przez wieki, w sposób niezwykły, nie tylko wzbogacała dorobek kulturowy naszej cywilizacji wspianymi zabytkami, ale także wydała na świat wielu znamienitych artystów,

4 Do najważniejszych zaliczyć można: Caroli 1994; Pizzagalli 2003; Borghini 2006.

5 Przypuszcza się, że obraz trafił do Łańcuta dzięki Izabeli Lubomirskiej, choć do dziś niepewne jest, gdzie dokładnie został zakupiony. Co ciekawe, bardzo podobny, przypisywany Sofonisbie portret, z nieco innym, szerszym kadrowaniem, został jakiś czas temu sprzedany prywatnemu kolekcjonerowi na licytacji jednego z największych światowych domów aukcyjnych – nowojorskiego Christie's. Przedstawiona na tym portrecie kobieta, mimo nasuwającego się na pierwszy rzut oka podobieństwa do Sofonisby, ma jednak zgoła odmienną urodę – jasnozłote włosy i znacznie pełniejsze policzki.

począwszy od architektów, rzeźbiarzy czy też malarzy⁶. W połowie XVI wieku, w końcowym etapie wojen włoskich, nastał dla Cremony czas długiego i powodującego powolny upadek panowania Hiszpanów zwieńczony wstąpieniem na tron Filipa II w 1546 roku. Zanim to nastąpiło, Cremona była miejscem ścierania się różnorodnych wojsk. Jednak w latach 1526–1546 Republika Wenecka, próbując odeprzeć Hiszpanów, na krótko zapanowała w mieście. To właśnie wtedy, w arystokratycznej rodzinie Anguissolów przyszła na świat Sofonisba. Choć niektóre ze źródeł podają dzień jej narodzin – 2 lutego 1532 roku, część badaczy kwestionuje tę datę (Chadwick 2015: 84). Nieco pewniejsze natomiast jest to, że Sofonisba już jako mała dziewczynka przejawiała zamiłowanie do malarstwa i wykazywała posiadanie wysokich zdolności manualnych, co skutecznie zdawał się pielęgnować jej ojciec – pasjonat sztuki i literatury. Zafascynowany powieścią autorstwa Baltazara Castiglione *Il Cortigiano*⁷ ochoczo zachęcał zresztą wszystkie swoje dzieci do doskonalenia własnych talentów i podejmowania się takiej pracy, jaką pragną wykonywać (Kuiper 2009). Nie sposób nie wspomnieć tutaj o panujących wówczas, odmiennych nieco od dzisiejszych, standardach kulturowych, także i tych, dotyczących kwestii zawodów wykonywanych przez kobiety. Problem ten, choć bardzo istotny, jest z całą pewnością zagadnieniem nieco bardziej złożonym, wielowątkowym i wymagającym dużo dokładniejszego opracowania niż takiego, na jakie mogą sobie pozwolić w zaledwie kilku zdaniach. Faktem jest, że kobiet malarek znamy dziś znacznie mniej niż mężczyzn, a przyczyny tego są różne, zresztą samo zagadnienie, mimo wszystko, jest bardzo niejednoznaczne. Jedni badacze wskazują na kwestie nierówności społecznej i pośrednio obwiniają model społeczny oparty na patriarchacie. Są także i tacy, którzy, zachowując nieco większą powściągliwość w interpretowaniu historii z punktu widzenia współczesności, będą wskazywać także na inne, pomijane niekiedy czynniki, które taki stan rzeczy mogły powodować. By dogłębnie zrozumieć owe kwestie, należałoby przyjąć kilka różnych, adekwatnych do miejsca, czasu i kontekstu, punktów widzenia.

Wracając do bohaterki artykułu, w 1546 roku możni rodzice posłali dwie ze swoich najstarszych córek, Sofonisbę i Helenę, na naukę do jednego z czołowych przedstawicieli kremoańskiej elity artystycznej – Bernardino Campiego (Pizzagalli 2003: 25). Choć po około trzech latach Sofonisba kształciła się już u innego malarza

6 Wystarczy choćby wspomnieć o dużej liczbie artystów emigrujących do różnych miejsc Europy na przestrzeni wieków, ale w sposób najaktywniejszy w wieku XVI (jak np. Francesco Borromini, Domenico Baldassare i Paolo Antonio Fontana, Domenico Merlini), których zwykło nazywać się Komaskowie – od jeziora Como, w pobliżu którego wielu z nich się urodziło.

7 Pełny tytuł brzmi: *Il libro del Cortegiano. Książka o Dworzaninie* to ponadczasowe dzieło, oprócz wspaniałego opisu życia dworskiego, wskazuje także na pewne istotne kwestie egzystencjalne, takie jak potrzeba człowieka do samorozwoju i możliwość dążenia do realizacji własnych celów i marzeń.

rza – Bernardina Gattiego zwanego Il Sojaro, to wskazówki Campiego miały zdecydowanie najmocniejsze przełożenie na późniejszą twórczość Anguissoli i wyraźnie widać, że charakterystyczna stylistyka nawiązująca do manieryzmu północnego, która cechuje jego dzieła, towarzyszyć jej będzie już od początków kariery. To właśnie tego pierwszego mistrza i nauczyciela ukazuje jeden z najbardziej rozpoznawalnych obrazów z wczesnego okresu jej twórczości, znajdujący się w Pinakotece Narodowej w Sienie. Campi przedstawiony został w trakcie pracy, przy sztaludze, na której widnieje wizerunek Sofonisby. To z pozoru proste zarówno kompozycyjnie, jak i tematycznie dzieło jakże wymowne jest w swej istocie. Zdaje się pokazywać jeszcze dobitniej, że także sama Anguissola świadoma była ogromnego wpływu, jaki wywarł na nią Campi. Można wręcz pokusić się o twierdzenie, że to właśnie on stworzył, czy też „namalował” ją jako artystkę – dał jej narzędzia i pokazał drogę, którą może podążać. Obraz ten, będący jednocześnie przedstawieniem pierwszego autoportretu Sofonisby, jest – jak się wydaje – także wyrazem podziękowania i uznania dla roli nauczyciela w życiu młodej malarki.

Dalsze losy artystki związane są z jej podróżą do Rzymu w 1554 roku, podczas której poznała między innymi Michała Anioła (Jacobs 1994). To wskutek tego niesamowitego spotkania i dalszej korespondencji tych dwóch, genialnych umysłów, powstał niesamowicie ekspresyjny szkic, tak zwanego płaczącego chłopca. Szkic, którym niemal pół wieku później zachwyił się i dał dzięki niemu upust swojej szaleńczej kreatywności kolejny fenomenalny twórca, formujący już pierwsze podstawy malarstwa doby baroku. Mowa o Caravaggiu i dziele *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę*. Osiągnąwszy już wówczas na gruncie włoskim sławę, w 1558 roku Sofonisba udała się do Mediolanu. Tam zachwyił się nią książę Alby Ferdynand Álvarez toledański. Dzięki jego poleceniu, już w rok później Sofonisba została zaproszona na dwór hiszpański do króla Filipa II, gdzie następnie jako nadworna dama i nauczycielka sztuki nastoletniej Elżbiety von Valois pracowała przez kolejne lata. Pozostała w Hiszpanii jeszcze przez kilka lat po przedwczesnej śmierci młodej królowej, przez cały okres pobytu na dworze malowała portrety członków królewskiej rodziny.

Zdaje się, że dożywszy niemal 40 lat, Sofonisba nie związała się z żadnym mężczyzną na stałe. W kontekście panujących wówczas konwenansów społecznych tak długie panieństwo było rzeczą niezwykłą. Wart podkreślenia jest również fakt, że malarka podówczas utrzymywała się z własnej pracy twórczej. W 1571 roku sytuacja ta uległa zmianie. Artystka zawarła z arystokratą Fabrizio Moncadą aranżowane małżeństwo⁸. Wspólnie zamieszkali w ojczyźnie Moncady – na Sycylii. Beztraska nie trwała jednak długo i po niespełna 8 latach Sofonisba została wdową. Okoliczności śmierci Fabrizia wciąż nie są do końca wyjaśnione, choć prawdopodobna wydaje się

8 Zamieszkali w miejscowości Paternò, niedaleko Katanii (choć niektórzy autorzy podają, że para mogła także pozostać w Hiszpanii. Zob. Kuiper 2009).

informacja wskazująca za przyczynę panującą wówczas zarazę, to istnieje także dość szczegółowa relacja o napadzie na statek, którym płynął do Hiszpanii Fabrizio (Gago 2020: 97). Po śmierci męża, w drodze do rodzinnych stron, na statku płynącym do Cremony Sofonisba poznała młodszego o 15 lat kapitana z Genui – Orazia Lomellina. Para wzięła ślub i pozostała w związku przez długie lata. Jego kres wyznaczyła śmierć artystki. W 1625 roku, w Palermo, Anguissola odeszła z tego świata, pozostawiając po sobie wspaniały pomnik artystyczny w postaci dzieł, portretów innych osób, jak i swoich, dzięki którym jej wizerunek przetrwał.

Warto zastanowić się, jakie cechy charakteryzują dzieła Sofonisby? Spoglądając na jej twórczość, nie tylko autoportrety, można wyodrębnić kilka charakterystycznych elementów, które wyróżniają jej styl. Oprócz siebie malowała także członków rodziny – siostry, brata oraz rodziców⁹. Już w pierwszych pracach dostrzec można pewną dozę delikatności i coś, co jest w kontekście opisu dzieł sztuki, ze względu na swą niejednoznaczność, jednym z najmniej odpowiednich określeń, ale mimo to nie sposób się przy okazji opisu jej prac powstrzymać od użycia go. Mowa o *w d z i ę - k u*, który przejawia się zarówno w pozach przedstawionych postaci, taktownych gestach, które te postaci wykonują, ale także w formalnych właściwościach obrazu, takich jak sposób rozłożenia barw, dokładność, a zarazem miękkość w oddaniu wszelkich linii i szczegółów stroju, biżuterii czy innych elementów kompozycyjnych.

Wszystkie omówione wyżej cechy możemy dostrzec w tym niezwykłym, znajdującym się w Muzeum Zamkowym w Łańcucie, autoportrecie (zob. ilustracja nr 1). Na prostokątnym płótnie malarka ukazała się przy pracy, obok sztalugi. Przedstawiona w półpostaci i zwrócona lewym bokiem do widza, delikatnie spogląda na niego z półprofilu. Kobieta o wyraźnych, mocno osadzonych oczach o owalnym kształcie, zadartym lekko nosie, wąskich ustach i młodzieńczej, porcelanowej cerze zdaje się skupiona i spokojna. Jej przenikliwe spojrzenie i harmonijna mimika twarzy sprawiają, że jawi się jako osoba wyważona, pełna powagi. Rudobrzązowe włosy spięte są w typową dla tego okresu fryzurę – zebrane w wysoki kok dwa, grube warkocze. Prosty ciemny strój, mimo iż skromny i stonowany kolorystycznie, jest bardzo wyrafinowany. Nie uderza tutaj bogactwo dekoracji i ornamentów sukni czy też pełna przepychu droga tkanina. Znajdująca się z prawej strony bohaterki sztaluga zdradza powstające jeszcze dzieło z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem. Malarka, trzymając w prawej ręce pędzel i podpierając ją trzymanym w lewej dłoni narzędziem malarskim, zwanym malstokiem, nadaje płótnu ostatnie szlify. Nie jest jednak pewne, czy obraz ten powstał naprawdę, czy też była to tylko kompozycja utworzona na potrzeby omawianego autoportretu.

9 Drugie ze znajdujących się w Polsce dzieł autorstwa Sofonisby znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu i przedstawia jej grającą w szachy siostry oraz stojącą obok służącą. To niebywałe dzieło, mimo z pozoru lekkiej tematyki, wydaje się posiadać drugie, symboliczne znaczenie. Więcej o jego ukrytej treści w artykule: Gerrard 1994.



Il. 1. Sofonisba Anguissola: *Autoportret przy sztaludze* (1556),
olej na płótnie, 66 × 57 cm, Zamek w Łańcucie
Fot. Magda Morello.

Widzimy tutaj zatem portret młodej, lecz świadomej już swojej wartości artystki, która, będąc pewna swych umiejętności malarskich i możliwości podjęcia się dowolnej tematyki twórczej, prezentuje je niemal wszystkie. Jest zdolna do tworzenia scen religijnych – o czym poświadcza namalowany w tle obraz Madonny, jest także w stanie odwzorować bardzo dobrze anatomię człowieka, o czym przekonuje nas subtelnie przy okazji przedstawienia nagiego Dzieciątka Jezus. Nie jest jej także obce malowanie elementów świata nieożywionego, o czym zapewnia, choć przedstawiona zaledwie częściowo, to jednak w sposób bardzo dokładny, sztaluga, farby oraz narzędzia malarskie. Świadczy to o kolejnej z cech dobrego malarza – niezwykle ważnej zdolności do łączenia i komponowania barw. Skrót perspektywiczny użyty przez Sofonisbę do ukazania siebie na pierwszym planie, tła w postaci sztalugi z obrazem oraz sceny religijnej na płótnie (z podobnym schematem kompozycyjnym, czyli pierwszoplanowymi postaciami oraz rysującym się w tle krajobrazem) jest kolejnym potwierdzeniem jej umiejętności.

Artystka przedstawiła więc tutaj wachlarz swych kompetencji jako pełnoprawnej malarki i z nienachalną, lecz bardzo subtelną i jak najbardziej uzasadnioną dumą, spogląda na odbiorcę dzieła. W jej spojrzeniu można dostrzec także charakterystyczny blask, towarzyszący niemal każdemu młodemu człowiekowi wkraczającemu w dorosłe życie. Od kobiety bije optymizm i radość. Być może malujący się na jej twarzy uśmiech powstaje na myśl o stojącej dla niej otworem karierze? A ta rzeczywiście nabrała znacznego tempa już w niedalekiej przyszłości – niespełna trzy lata po namalowaniu omawianego autoportretu, Sofonisba przybyła na dwór króla Filipa II i rozpoczęła tam pracę.

Nieco później, około roku 1560, a więc już jako nadworna malarka Filipa II, Sofonisba przedstawiła się w nieco inny sposób – nie jako rozpoczynająca swą karierę, młoda malarka, ale jako dojrzała, spełniona i świadoma swojego szlacheckiego urodzenia kobieta. Portret przedstawia ją z półprofilu. Zwrócona lekko w lewą stronę twarz kobiety wypełnia niemal całą powierzchnię niewielkiego (bo o wymiarach zaledwie 36 x 30 cm) płótna. Choć w katalogu Muzeum Condé w Chantilly we Francji obraz widnieje pod nazwą *Portret kobiety*, można przypuszczać, iż jest to autoportret malarki. Świadczy o tym duże podobieństwo w wyglądzie – te same, przenikliwie patrzące na widza, okrągłe, ciemnobrązowe oczy, ta sama, wciąż jeszcze gładka i perłowa cera z wyraźnym rumieńcem, wąskie usta o bladoróżowym zabarwieniu i nieduży, zadarty lekko nos. Zwraca uwagę bogactwo stroju i biżuterii oddane z pieczołowitą dokładnością – misternie ułożone rudobrązowe włosy o złocistym połysku ozdobione są perłowymi spinkami, będącymi prawdopodobnie kompletem z podobnymi, perłowymi kolczykami. Istotnym elementem stroju jest także wysoki, wykonany z jasnej tkaniny i ozdobiony koronką kołnierz, tak zwana kryza, poniżej której gruby, złoty łańcuch wysadzany kamieniami szlachetnymi oplata suknię na wysokości dekoltu.

Portret ten, już po pobieżnych oględzinach, zdaje się mieć zupełnie inny wydźwięk niż poprzedni. Tam – dumna z siebie, lecz pogodna, bardzo młoda jeszcze dziewczyna patrzy z optymizmem w przyszłość – jak gdyby nie mogła się doczekać wszystkich tych wspaniałych przygód, jakie ma przynieść życie. Tutaj – dostojna, lecz nieco zdystansowana kobieta, która tymi samymi oczami spogląda przed siebie już z nieco mniejszym entuzjazmem. Choć jej kariera malarska kwitnie, wyraz jej twarzy sprawia wrażenie, że czegoś jej brakuje. Obraz namalowany został krótko po przyjeździe na dwór hiszpański. Być może więc emocja, która dostrzegalna jest w jej spojrzeniu, to tęsknota za domem i ojczystą Italią? A być może strach przed osamotnieniem i niepewność związana z nowym dla niej światem? Wszystkie te troski mogły towarzyszyć malarce, jak każdej niemal osobie stawiającej czoła nowym wyzwaniom. Choć jeszcze kilka lat wcześniej życie zdawało się ekscytującą wędrówką i kusilo możliwościami – w obliczu zmian, które przynosi, pojawia się obawa, a dotychczas atrakcyjna tajemniczość zmienia się w dręczącą niewiedzę.

Wspaniałym podsumowaniem tej artystycznej drogi jest ostatni, wykonany przez Anguissolę autoportret. Rok przed śmiercią, w 1624 roku, mającą 92 lata Sofonisbę odwiedził flamandzki malarz Anton van Dyck, który w relacji z wizyty wspomina malarzkę jako w pełni sił mentalnych. Jedynym uszczerbkiem zdrowotnym, który sugerował jej sędziwy wiek, był słabnący wzrok (Tanzi 2014). Ostatni autoportret kobiety, znajdujący się dziś w kolekcji Muzeum w Niwie w Danii, namalowany został w 1620 roku. Ukazana w półpostaci, z prawego półprofilu, odziana w ciemną, obszerną suknię i płaszcz kobieta siedzi na drewnianym krześle z profilowanym oparciem. Jej twarz, choć obarczona znakiem czasu, zdradza znajome z poprzednich dzieł cechy urody – delikatne rysy, lekko zadarty nos i węższe nieco wskutek postępującego już wieku usta. Jej cera, mimo że z zaznaczonymi gdzieś zmarszczkami, jest nadal gładka. Zwracają uwagę te same, głęboko osadzone i przepełnione spokojem, ciemne oczy. O zaawansowanym wieku przypomina dobitnie jedynie fryzura – włosy nie są już tak gęste i błyszczące, a spod zasłoniętej chustą głowy ukazują się gdzieś cienkie kosmyki o siwym odcieniu. Jako dojrzała kobieta, u progu swojego życia Sofonisba spogląda na nas z poczuciem spełnienia. Zdołała osiągnąć sukces, żyć godnie i w dostatku, a także, jak się zdaje, poślubić prawdziwą miłość. Choć umiera bezdzietnie, pamięć o niej zachowały jej dzieła – a w sposób szczególny autoportrety.

Sofonisbie udało się osiągnąć w życiu zawodowym bardzo dużo, o wiele więcej niż większości kobiet tamtych czasów. Jej wysoka ranga na hiszpańskim dworze, imponujący majątek oraz duże umiejętności malarskie sprawiły, że już za życia cieszyła się ogromną sławą. Niestety, po śmierci pamięć o niej na wiele lat uległa rozproszeniu, a niektóre z jej dzieł przypisywano innym artystom płci męskiej – na przykład Tycjanowi. Jej dzieła potwierdzają jednak, jak dużym poważaniem cieszyła się przez wszystkie niemal lata swej artystycznej drogi. *Autoportret przy sztaludze* jest wyraźnym podkreśleniem znaczącej roli na zdominowanym wówczas przez mężczyzn rynku sztuki. Późniejsze płótno, powstałe w okresie pracy u Filipa II, pokazuje, iż jej sława sięgała także poza granice Italii. Najpóźniejsze autoportrety są potwierdzeniem spełnienia zarówno zawodowego, jak i osobistego, duchowego.

Anguissola to artystka, która w sposób wyjątkowy urozmaiciła losy światowego malarstwa. Jej styl wyznaczył w portretowym malarstwie kobiecym kierunek na następne kilkadziesiąt lat, a uznanie, jakie osiągnęła jeszcze za życia, dorównać może niejednemu artyście płci męskiej. Szczególnie ciekawe są jej autoportrety, będące dokumentem różnych etapów życia malarki, których przykłady zostały wymienione i opisane w niniejszym artykule. Artystka przedstawiała siebie zarówno jako młodą, pełną pasji dziewczynę, rozpoczynającą karierę początkującą malarzkę, dojrzałą i świadomą swych walorów kobietę, jak i jako sędziwą matronę, spełnioną i w gotowości oczekującą na śmierć. Różne stadia wieku informują nas także o odmiennych pragnieniach, marzeniach i aspiracjach artystki i jak w zwierciadle ukazują

odpowiadające danemu okresowi cechy osobowości – zarówno w kontekście życia samej malarki, jak i życia każdego z nas. To także rozmaite role, jakie zmuszony jest przyjąć człowiek w zależności od sytuacji, w której się znajduje. Autoportret jawi się więc tutaj jako pewnego rodzaju zapis życia, pamiętnik, a zarazem spowiedź artystki. Ten szczególny typ malarstwa, silnie skoncentrowany na psychologicznym i emocjonalnym aspekcie, tak często podejmowany przez Anguissolę, nabiera więc nowego wymiaru i stanowi ponadczasowe przesłanie.

Bibliografia

- Ariosto Ludovico (1928): *Orlando furioso*. Ed. S. Debenedetti. Bari. Online: [https://it.wikisource.org/wiki/Orlando_furioso_\(1928\)](https://it.wikisource.org/wiki/Orlando_furioso_(1928)) [dostęp: 19.02.2021].
- Borghini Millo (2006): *Sofonisba. Una vita per la pittura e la libertà*. Milano.
- Caroli Flavio (1994): *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Milano.
- Chadwick Whitney (2015): *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*. Tłum. E. Hornowska. Poznań.
- Costa Patrizia (1999): *Sofonisba Anguissola's Self-portrait in the Boston Museum of Fine Arts*. *Arte Lombarda, Nuova Serie*, Nr 125. Online: <http://www.jstor.org/stable/43132413> [dostęp: 5.07.2020].
- De Tolnay Charles (1941): *Sofonisba Anguissola and her relations with Michelangelo*. „Journal of the Walters Art Gallery”, Vol. 4. Online: <https://www.jstor.org/stable/20168754> [dostęp: 2.07.2020].
- Gago Baltasar (2020): *Galere perdute*. Ed. E. Lodi. Milano.
- Gamberini Cecilia (2016): *Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II*. In: *Women artists in Early Modern Italy*. Ed. S. Barkes. Brepols. Online: https://www.academia.edu/10375100/_Sofonisba_Anguissola_at_the_Court_of_Philip_II_in_Women_artists_in_Early_Modern_Italy_ed_by_Sheila_Barker_Brepols_2016 [dostęp: 9.07.2020].
- Gerrard Mary (1994): *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*. „Renaissance Quarterly”, No 3. Online: https://www.academia.edu/43811467/Heres_Looking_at_Me_Sofonisba_Anguissola_and_the_Problem_of_the_Woman_Artist [dostęp: 4.07.2020].
- Jacobs Federica (1994): *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge.
- Perlingieri Ilya Sandra (1992): *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*. New York.
- Pinessi Orietta (2008): *Sofonisba Anguissola*. Milano.
- Pizzagalli Daniela (2003): *La signora della pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*. Milano.

- Tanzi Marco (2013): *Sofonisba tra parenti e infante*. In: *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*. Ed. P. Artoni, E. Dal Pozzolo [et al.]. Treviso. Online: https://www.academia.edu/31518500/Sofonisba_tra_parenti_e_infante_in_Il_tempo_e_la_rosa_Scritti_di_storia_dellarte_in_onore_di_Loredana_Olivato_Treviso_2013_pp_180_184 [dostęp: 18.07.2020].
- Tanzi Marco (2014): *Anguissola family*. Online: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T003005> [dostęp: 1.07.2020].
- Tramelli Barbara: *Sofonisba Anguissola, „Pittora de Natura”: A Page from Van Dyck’s Italian Sketchbook*. Online: https://www.academia.edu/29811820/Sofonisba_Anguissola_Pittora_de_Natura_A_Page_from_Van_Dyck_s_Italian_Sketchbook?email_work_card=title [dostęp: 10.08.2020].
- Vasari Giorgio (1568): *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze. Online: [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)) [dostęp: 9.07.2020].

Netografia

- Kuiper Kathleen (2009): <https://www.britannica.com/biography/Sofonisba-Anguissola2009> [dostęp: 3.07.2020].
- https://it.wikipedia.org/wiki/Bernardino_Campi_ritrae_Sofonisba_Anguissola [dostęp: 16.07.2020].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola [dostęp: 5.07.2020].
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Sofonisba> [dostęp: 6.07.2020].

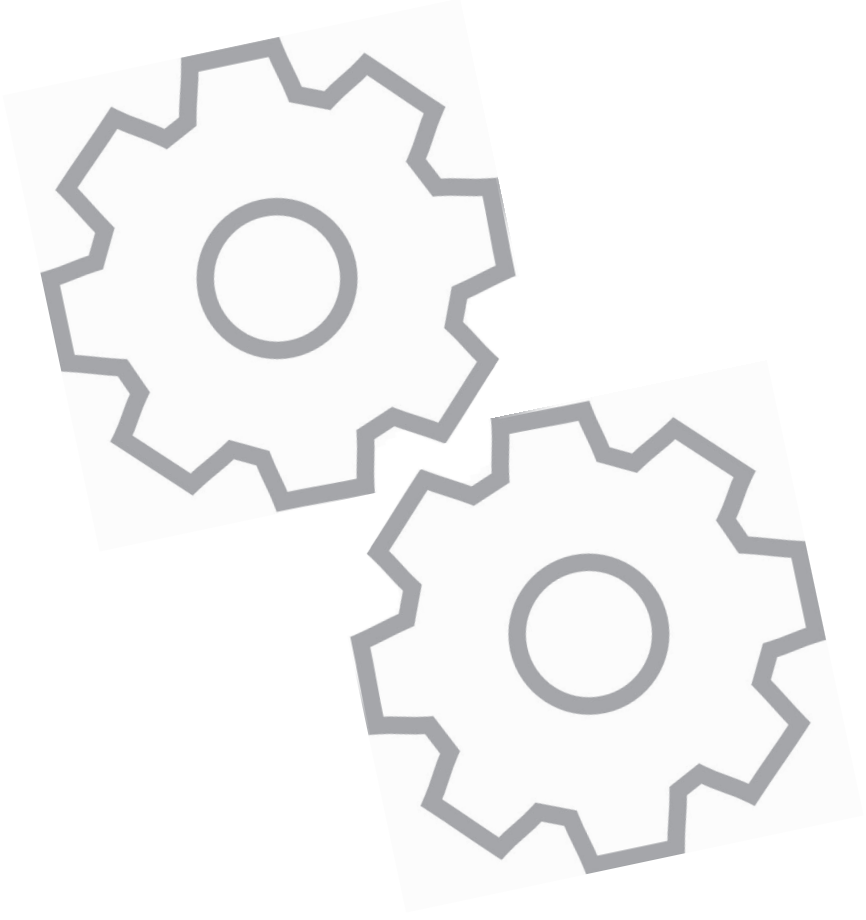
Abstract

La pittrice che „ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de’ tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno” Autoritratto di Sofonisba Anguissola

L’articolo tratta della vita e delle opere di Sofonisba Anguissola – una famosa pittrice italiana del Rinascimento. L’obiettivo è quello di provare a confrontare e analizzare i suoi autoritratti su tre diversi livelli. Il primo livello si concentra su aspetti formali, come composizione, colori o il tema dei ritratti. Il secondo livello uscirà un po’ dalla cornice del dipinto e approfondirà la biografia di Sofonisba e gli aspetti culturali, provando a capire le sue opere in quel contesto. Per ultimo, terzo strato cercherà di svelare le proprie motivazioni della pittrice. Di vedere l’artista di quei tempi, attraverso gli occhi di una donna di oggi. Nonostante siano separate da quasi 500 anni, grazie all’eternità dell’arte riescono a stare quasi faccia a faccia, e a provare emozioni simili. Analizzando i suoi autoritratti è possibile vedere le diverse fasi della sua vita: giovinezza, età adulta e anzianità. Ogni ritratto corrisponde a un altro tipo di sensibilità, di aspirazioni e di desideri. Da giovane artista appassionata che sta quasi entrando nella sua vita

professionale, attraverso una donna matura e sicura di sé, fino a una vecchia matrona soddisfatta, che aspetta la fine della sua vita in pace con se stessa. Sofonisba non solo ha definito lo stile dei ritratti femminili per i prossimi secoli, ma ci ha anche lasciato un diario di ritratti che la documenta in ogni fase della sua vita. Questo specifico tipo di pittura, fortemente incentrato sul riflettere la vera personalità e il carattere di una persona, così spesso intrapreso da Sofonisba, racchiude in sé una nuova dimensione e un messaggio intramontabile.

Parole chiave: Sofonisba Anguissola, rinascimento, pittrice, autoritratto, arte italiana



PRZEKŁADY

—

Dante Alighieri

PRZEKŁADY

Pieśń X*

Kiedy byliśmy za progiem bramy,
która złą miłość unicestwia
bo sprawia, że kręta droga wydaje się prosta,

z dźwięku usłyszałem, że jest zamykana;
i gdybym ja zwrócił na nią oczy,
jakież usprawiedliwienie byłoby godne tego błędu?

My wspinaliśmy się po pękniętej skale,
która wiła się w jedną i w drugą stronę
tak jak fala, co ucieka i się przybliża.

„Tu trzeba użyć nieco sztuki –
zaczął mój przewodnik – żeby się zbliżyć
to tędy, to tamtędy do zewnętrznego boku”.

I to sprawiło, że nasze kroki stały się powolne,
tak że wcześniej resztką księżycy
doszła do swego łóżka, żeby się położyć,

* Fragment *Boskiej komedii (Czyśćciec)* Dantego Alighieri pochodzi z przekładu autorstwa Jarosława Mikołajewskiego, który ukaże się w Wydawnictwie Literackim.

© by Wydawnictwo Literackie. All rights reserved.

niż my byliśmy poza tym uchem;
lecz kiedy byliśmy wolni i otwarci
tam gdzie góra skupia się do tyłu,

ja zmęczony, a obaj niepewni
naszej drogi pozostaliśmy na równinie
samotnym bardziej niż ustronne drogi.

Od krawędzi, gdzie graniczy z pustką,
do stóp wysokiej skarpy, która wciąż się wznosi,
mierzyłaby trzy razy ludzkie ciało;

i na ile moje oko mogło wzbić swoje skrzydła,
tak po lewym jak po prawym boku
ten okrąg taki mi się zdawał.

Tam w górze naszych stóp nie ruszyliśmy jeszcze,
kiedy ja zobaczyłem, że ta ściana dokoła,
która mniej się odchyłała do góry,

że była z marmuru białego i zdobionego
cięciami tak, że nie tylko Poliklet,
lecz natura została tam upokorzona.

Anioł, który przyszedł na ziemię z dekretem
o pokoju od wielu lat upragnionym,
który otworzył niebo od swojego długiego zakazu,

przed nami zdawał się tak prawdziwy
wyrzeźbiony tutaj w delikatnym geście,
że nie wydawał się milczącym obrazem.

Można by przysiąc, że on mówi *'Ave!'*,
skoro tam przedstawiona była ta,
która klucz przekręciła by otworzyć wysoką miłość;

i w geście miała odcisnięte te słowa
'Ecce ancilla Dei', właśnie tak
jak pieczętuje się figurę z wosku.

„Nie skupiaj umysłu tylko na jednym miejscu”,
powiedział słodki mistrz, który miał mnie
po tej stronie, gdzie ludzie mają serce.

Zatem ja ruszyłem twarzą i widziałem
za Marią, po stronie,
gdzie był mi ten, którzy mnie prowadził,

inną historię naniesioną na skałę;
przez co wyprzedziłem Wergiliusza i przysunąłem się
po to by była ukazana moim oczom.

Był wyrzeźbiony tam w jednym marmurze
wóz i woły ciągnące świętą arkę,
z czego jest lęk przed niespełnionym zadaniem.

Przed nim widoczny był tłum, a cały,
podzielony na siedem chórów, do dwóch moich zmysłów
kazał mówić jednemu ‘Nie’, drugiemu ‘Tak, śpiewaj’.

Podobnie wobec dymu kadzideł,
który był tam wyobrażony, oczy i nos
stają się niezgodne czy mówić tak czy nie.

Tam poprzedzał błogosławione naczynie,
pokorny psalmista tańcząc podkasany,
i bardziej, i mniej był niż królem w tym razie.

Naprzeciw, ukazana w oknie
wielkiego pałacu, Mikal patrzyła
tak jak kobieta wzgardliwa i smutna.

Ja ruszyłem stopy z miejsca gdzie ja stałem
żeby zobaczyć z bliska inną historię,
która za Mikal mi się biała.

Tu była przedstawiona wysoka chwała
rzymskiego księcia, którego cnota
popchnęła Grzegorza do jego wielkiego zwycięstwa;

ja mam na myśli cesarza Trajana;
a u jego uzdy była wdówka,
w geście płaczu i cierpienia.

Wokół niego jawiła się ciżba i pełno
rycerzy, a orły na złocie
nad nimi widomie się ruszały na wietrze.

Biedaczka wśród nich wszystkich
zdawała się mówić: „Panie, pomścij
mojego synka, który umarł, przez co ja cierpię”;

a on jej odpowiadał: „Zaczekaj więc
aż ja powrócę”, a ona: „Panie mój –
jak osoba, w której ból się spieszy –

jeśli ty nie wrócisz?”; a on: „Kto będzie gdzie ja,
on to zrobi”; a ona: „Cudza dobroć
na co ci będzie, jeśli własną poddasz zapomnieniu?”;

więc on: „Pociesz się zatem; bo jest słuszne
bym spełnił moją powinność zanim odjadę:
sprawiedliwość chce tego, a powstrzyma mnie litość”.

Ten, dla którego nic nie było nowe,
wytworzył tę widzialną mowę,
nową dla nas, bo tutaj się jej nie znajdzie.

Kiedy ja rozkoszowałem się patrzeniem
na obrazy wielkiej pokory,
i przez ich kowala drogie w oglądaniu,

„Oto tutaj, lecz kroki stawiają powoli –
szeptał poeta – wielu ludzi:
ci odeślą nas na inne stopnie”.

Moje oczy, które były zadowolone patrzeniem,
by zobaczyć nowości, których zawsze łakną,
nie zwlekały by spojrzeć ku niemu.

Lecz nie chcę, czytelniku, byś ty się odwodził
od dobrych postanowień przez to że słyszysz
jak Bóg chce, żeby dług się spłacało.

Nie czekaj na formę kary:
pomyśl o tym co dalej, pomyśl, że w najgorszym razie
nie może trwać dłużej niż do wielkiego sądu.

Ja zacząłem: Mistrzu, ci, których widzę
jak idą ku nam, nie wydają mi się osobami,
a nie wiem czym, tak w widzeniu się gubię”.

A on do mnie: „Ciężka postać
ich męki do ziemi ich kurczy,
tak że moje oczy zmagają się wcześniej.

Ale przypatrz się uważnie tam, i rozsuptaj
wzrokiem to, co idzie pod tymi głazami:
już możesz dostrzec jak każdy się zмага”.

O, pyszni chrześcijanie, nędzni nieszczęśnicy,
co chorzy na widzenie umysłu
pokładacie ufność we wsteczne kroki,

wy nie spostrzegacie, że są z nas robaki
zrodzone by tworzyć anielskiego motyla,
który leci do sprawiedliwości bez osłon?

Czemu wasz duch się wysoko unosi
skoro jesteście niemal marnym przypadkiem,
właśnie jak robak, w którym wzrost zawodzi?

Jak po to, by podeprzeć sufit albo dach,
jako wspornik czasem postać
widać, której kolana dochodzą do piersi,

co z nieprawdy prawdziwe cierpienie
wytwarza w tym co to widzi, tak zrobionymi
ja ich zobaczyłem kiedy się dobrze przyjrzałem.

Prawdą jest, że bardziej lub mniej byli skurczeni
zależnie od tego czy więcej czy mniej mieli na sobie;
i kto najwięcej cierpliwości miał w gestach,

z płaczem zdawał się mówić: 'Już nie mogę'.

Tłumaczył *Jarosław Mikołajewski*

* * *

O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych

Przekłady *Boskiej komedii* na język polski są liczne i mam wobec ich autorów rozmaite długi, zwłaszcza dług czytelniczej wdzięczności. Wychowałem się – jak pewnie większość czytelników Dantego w Polsce – na tłumaczeniu Edwarda Porębowicza. Inne przekłady poznawałem znacznie później, w miarę jak odkrywałem je dla siebie: Aliny Świdorskiej, Juliana Korsaka, Agnieszki Kuciak, częściowe tłumaczenie Tomasza Łubieńskiego, fragmentaryczne spolszczenia autorstwa Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Barańczaka... To lista niepełna, ta krótka nota o moim przekładzie ma bowiem charakter nie noty biograficznej, lecz osobistego wyjaśnienia, wytłumaczenia się z dwóch rzeczy: „dlaczego właśnie tak” i „według jakiej zasady”.

Pierwszy przekład całej pieśni *Boskiej komedii* opublikowałem w „Tygodniku Literackim” w 1990 roku. Było to spolszczenie rymowane, dwunastozgłoskowcem (w odpowiedzi na jedenastozgłoskowiec oryginału). Przychylność, z którą została przyjęta ta pierwsza próba, ośmieliła mnie do kontynuacji, i wytrwałbym może w zamiarze przetłumaczenia całego poematu rymowaną tercyną, jedenasto- lub dwunastozgłoskowcem, gdyby nie zajęcia, które prowadziłem w Katedrze Italianistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Kiedy bowiem postanowiłem poprowadzić jedną z lektur Dantego na podstawie własnego przekładu *I Pieśni*, okazało się, że odchodzi on od oryginału na tyle dalece, że ta rozbieżność aż mnie zawstydziła. Sprawdziłem, jak to wygląda u innych tłumaczy, którzy podjęli się przekładu wiernego formalnie (czyli rymowaną tercyną i jedenastozgłoskowcem), i zdałem sobie sprawę, że polscy czytelnicy mają, owszem, spolszczenia piękne, miejscami porywające, ale wiedzą tylko w przybliżeniu to, co dla samego Dantego-poety było nie mniej ważne od poetyckości czy poetyczności: to, co zobaczył, poznał, usłyszał, przeżył w zaświatach

Dante-wędrowiec, bohater poematu. Muszę przyznać, i przyznaję z wdzięcznością, że krytyczna lektura studentów – zwłaszcza Roberta Pawlika (dziś cenionego naukowca i wykładowcy filozofii) i Piotra Szofa (wciąż wnikliwego czytelnika Dantego i świetnego tłumacza) – kazała mi zmienić zamiary. Owszem, podjąłem jeszcze próbę przekładu związanego nie rymem co prawda, lecz asonansem – modlitwę św. Bernarda z ostatniej *Pieśni Raju*, którą ogłosiłem w „Arkuszu” – lecz i ten efekt wydał mi się niezadowolający. Ostatecznie w zamiarze przekładu takiego, jaki właśnie oddaję, utwierdził mnie Ryszard Kapuściński.

Był koniec roku 2006, od kilku miesięcy przebywałem w Rzymie. Ryszard, z którym łączyła mnie głęboka przyjaźń, często odwiedzał mnie, pytał co piszę, co robię. O tym, że w wolnych chwilach tłumaczę sobie *Boską...*, chyba nie wspominałem, myślę, że z głębokiego braku pewności o efekt. Był to jednak czas, kiedy postanowiłem poddać czytelniczemu sprawdzianowi fragment przekładany nowym dla mnie sposobem, ogłosiłem więc *III Pieśń Piekła* w „Nowej Okolicy Poetów” prowadzonej przez zainteresowanego Dantem poetę Jacka Napiórkowskiego, i przestałem reporterowi egzemplarz czasopisma jako odpowiedź na pytanie: „co piszesz?”.

23 grudnia, jadąc samochodem z Rzymu do Warszawy, odebrałem telefon. „Jarku – usłyszałem ciepły, dobrze znany głos. – Kiedy dojedziesz, przyjdź do mnie od razu, proszę”. W tym głosie była nie tylko prośba. Była prośba proszalna. Prośba, której nie mogłem nie spełnić. „Chciałem ci powiedzieć – oznajmił, kiedy poszedłem do niego w Wigilię, w południe, zaraz po przyjeździe – że mam raka trzustki, i z początkiem roku idę na operację...”. W Wigilię rano siedziałem u Ryśka na fotelu, on polegiwał na kanapie, aż zdjął ze stosiku książek „Nową Okolicę Poetów” i powiedział: „Czytałem twój przekład, i w końcu rozumiem, co to jest. To jest reportaż z Piekła. Ja w końcu wiem, jak wygląda Charon, jego łódka, te dusze na brzegu...”. Rozmawialiśmy o tym jeszcze potem, w szpitalu, przed operacją, której w końcu się poddał. Potem wyjechałem i 23 stycznia wieczorem dostałem telefon od Alicji Kapuścińskiej, że „Rysiek nie żyje”.

Tak więc przekład, który oddaję, jest przekładem takim, jak gdyby – i tak jest – najważniejsze w nim były szczegóły znaczące dla reportażu. Takie jak „wełniste policzki” Charona.

Dante nigdzie nie napisał, że świat, o którym opowiada, był snem czy przestrzenią wyobraźni. „Znalazłem się”, „byłem”, „zobaczyłem”, „usłyszałem”, „poczułem”... Autor *Boskiej...* co wers zaświadcza, że jest nie fantastą, lecz świadkiem, obserwatorem, reporterem. I jeśli wierzyć tej perspektywie, w 1321, w roku śmierci Dantego, w którym ukończył dzieło, ludzie żyjący na ziemi dostali od niego jedyne w historii świadectwo wędrowki przez całe zaświaty, od początku do końca.

Stąd myśl, że najważniejsze jest oddać co do szczegółu rzeczywistość dantejskiego Piekła, Czyśćca i Raju. Wystawiając się na, swoiście słuszne, zarzuty o językową brzydotę, niezgrabność stylu. Po więcej niż trzydziestu latach przymiarek czuję, że

nie chcę pisać przekładu potrójnie rymowanego, jedenastozgłoskowcem, gubiąc nieuchronnie w pogoni za rymem i metrem treści zaświatów. Mając do wyboru tłumaczenie dążące do piękna i tłumaczenie zogniskowane na szczegółach, wbrew własnej naturze, postanowiłem wykonać to drugie. Dopowiadając sobie z nadzieją, że przy dzisiejszej świadomości filologicznej każdy, kto zechce, może podłożyć sobie pod świat, w którym znalazł się Dante, melodię wiersza pisanego jedenastozgłoskową tercyną, choćby *Nieznaną podróż Sindbada Żeglarza* czy brawurowy przekład *Boskiej komedii* Porębowicza. I jedyną nagrodą niech mi będzie, że ktoś może powtórzy słowa Ryszarda: „w końcu wiem, jak wygląda Charon”.

Podsumowując: jest to przekład brzydki i dopuszczam z pokorą nawet to, że będąc brzydkim, komuś wydać się może piękny. W rysunku i strukturze poematu zachowuję tercynę. Długości wersów nie mierzę. O rytm i melodię dbam marginalnie, przypominając tylko czasem, że jest to tekst archaiczny, gdzie inwersja bywała normą. O muzykę dbam tylko tam, gdzie komponuje się ona niemal mimowolnie.

Jeśli zmieniam kolejność słów, to tylko w ramach każdego wersu. Czyli nie przenoszę – nawet po to, by ułatwić rozumienie – tego, co jest w jednym wersie do wersu innego. To ważne spostrzeżenie i ostrzeżenie: Dante nierzadko kończy myśl nie tylko w wersach następnych, lecz nawet po kilku tercynach, i ja to zachowuję. I inna obserwacja, którą przyjmuję z ulgą: Dante jest tylko człowiekiem. Poetą boskim, jak mawiają Włosi, ale głównie ludzkim. Bywa, że gorset jego tercyny i metrum pęka pod naporem rzeczy, które ma do powiedzenia. Rozpryśnięte odłamki mogą znaleźć się daleko od głównego korpusu. Często nie wyrabia się (ten właśnie czasownik przychodzi mi do głowy jako trafny) z rymami, więc tworzy nowe słowa, o pożądanych końcówkach – w języku włoskim początków XIV wieku, który dopiero nabiera twardości, autor mógł więc nie tylko w nim rzeźbić. Miał także prawo w nim lepić. Niekiedy, nie tylko dla charakterystyki postaci, lecz również w poszukiwaniu rymu i długości słowa, miesza dialekty, skraca. Przekład, gdzie tylko jest to możliwe (przecież nie w dialektach czy skrótach), podąża za nim także w jego trudach.

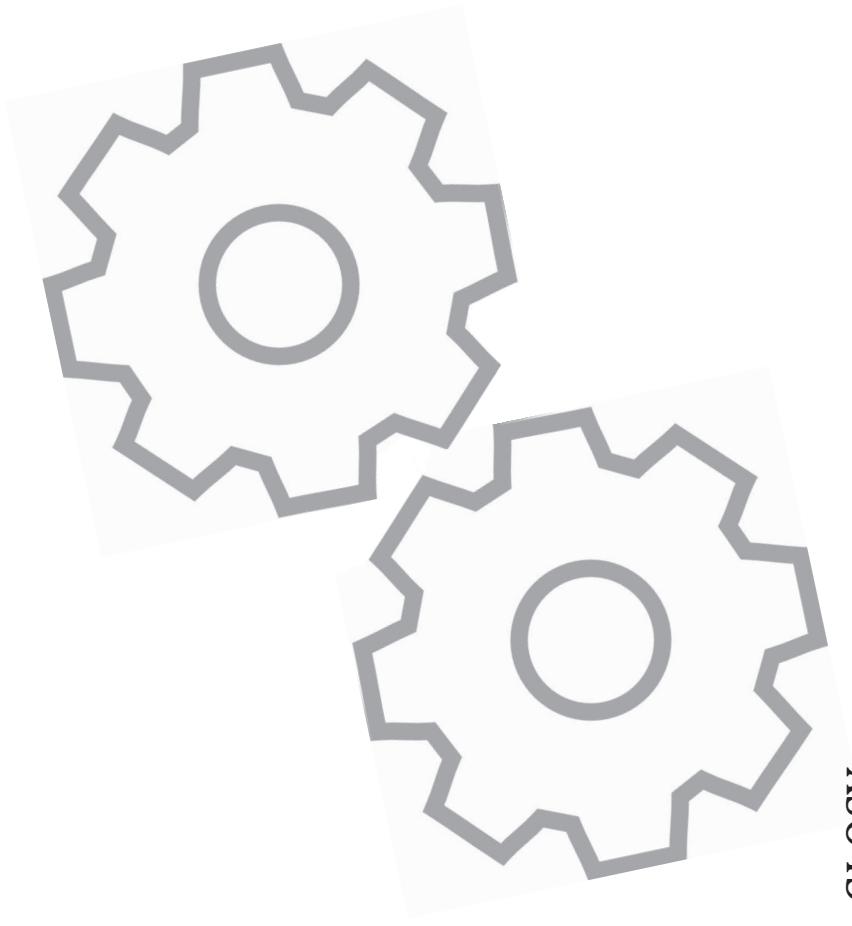
Bardzo proszę Czytelnika, żeby nie podejrzewał mnie o nieznamość synonimów czasownika „robić” i jego pochodnych. Język Dantego bywa – wydaje się wręcz, że programowo – sprowadzony do szkieletu języka. Po długich potyczkach nabrałem pewności, że ograniczenie palety synonimów do podstawowego słowa jest tylko w części wynikiem niedojrzałości samego języka włoskiego, przeważnie – postanowieniem sprowadzania jego zasobów do samej esencji. Kiedy więc Beatrice przedstawia się Wergiliuszowi „l’ son fatta da Dio”, proszę nie mieć mi za złe, że uważam je za zdanie doskonałe i, nie szukając gdzieś dalej i ładniej, piszę: „Ja jestem zrobiona przez Boga”.

Proszę też – tam, gdzie Dante stosuje formy bierne czy bezosobowe czasowników – nie podejrzewać mnie, że nie znam form czynnych. Wchodząc w tekst, tłumacz miewa wrażenie, co jest wynikiem oporu materii, a co decyzji poety. Kie-

dy w pierwszej tercynie autor *Boskiej komedii* pisze, że znalazł się w „w ciemnej dziczy, / bo prosta droga była zgubiona”, w formie biernej odczytuję zamiar, by powiedzieć: ja się zgubiłem, bo droga była zgubiona przez autorytety – papieża, cesarza i innych, którzy powinni ją wskazywać. Lecz nie zawsze wyczuwam tak mocne uzasadnienie. Mam często poczucie, że stroną bierną, formą bezosobową, neologizmem czy skrótowcem autor wspiera się, by domknąć wers jedenastą sylabą czy rymem. Jako tłumacz towarzyszę mu także jak umiem w zmaganiach, które uważam za nieporadne – tym, co Dante zostawił, nie są glosy ani wahania, lecz sam tekst *Boskiej komedii*.


Podsumowując: tłumacz, którym jestem, stawiał sobie za cel przełożenie na język polski relacji z najbardziej śmiałej i pełnej podróży w dziejach ludzkości. Obaw mam co niemiara, ale zrobić to inaczej w tym lesie, w którym znalazłem się teraz, po prostu sobie nie wyobrażam.

Jarosław Mikołajewski



DYSKUSJE, OMÓWIENIA, GLOSZY

Karolina Najgeburska

UNIWERSYTET GDAŃSKI
e-mail: karolina.najgeburska@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0003-0272-6000>

W „szkatułce myśli”

Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*.
Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s.

Abstract

In the “box of thoughts”

Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s.

The article discusses the literary representation of an Italian journey in the essayistic book *Syrakuzańskie* by Jarosław Mikołajewski – a poet, writer, reporter and translator from Italian. Since every attempt of writing about the journey through Italy must be confronted with the tradition of writing about this country and its culture, the aim of the research is to explore to what extent the book in question falls within this narrative scheme of the „Italian texts” and what kind of problems the writer must face when undertaking this issue. The author analyses the figures of a traveler and a tourist, trying to examine in what manner each of them determinates the way of experiencing the „unknown”. The important context of the analysis is also the refugee crisis which sheds a new light on the image of Syracuse in present times.

Key words: Jarosław Mikołajewski, Italian journey, Syracuse, refugee crisis

Słowa kluczowe: Jarosław Mikołajewski, podróż włoska, Syrakuzy, kryzys migracyjny

Analizując powstałe w ostatnich dekadach książki poświęcone miastom i sztuce Italii, można odnieść wrażenie, że swoistą dominantą tego pisarstwa stała się konieczność zmierzenia się z tradycją pisania o Włoszech, zabrania głosu niejako „wobec”, do-pisania własnych słów do istniejącej już opowieści, stworzenia „zapisów na marginesach cudzych dzieł” (Szczuciński 2008: 61). Dariusz Czaja sytuuje ten osobliwy stan „między udręką i ekstazą” (2010: 13), lecz przekonuje, że mimo mnogości włoskich tekstów kultury, możliwości oryginalnego podjęcia tego tematu nie zostały wyczerpane. Potwierdzeniem tej tezy jest książka Jarosława Mikołajewskiego *Syrakuzańskie* (2019), będąca swobodnym, przeplatany licznymi dygresjami, zapisem wrażeń autora z podróży do Syrakuz.

Ta niewielka objętościowo pozycja ukazała się w wydawnictwie Austeria w ramach serii Z Rękopisów, obejmującej drobne formy literackie o charakterze esejistycznym. Istnieją liczne rozbieżności w charakteryzacji i typizacji tego gatunku, co wiąże się z niemal nieograniczonymi możliwościami tematycznymi eseju oraz brakiem ściślej dyscypliny formalnej (Sendyka 2006). Jeśli przyjąć, za Witoldem Ostrowskim, że esejem nazywamy niefikcyjną

[...] wypowiedź na pewien temat, przekazującą w dowolnie upatrzonym celu i za pomocą wybranych przez autora środków kompozycyjnych i stylistycznych jego osobiste doświadczenie, wiedzę, sądy, refleksje, wrażenia lub uczucia związane z tematem (2006: 237),

Syrakuzańskie mieszczą się w tej definicji, choć niejednorodna forma tekstu skłania do rozważań nad jego klasyfikacją genologiczną.

Książka ta tylko częściowo wpisuje się w tradycję dwudziestowiecznych relacji z podróży: znajdziemy tu nierozbudowane opisy miasta i jego mieszkańców, próby ekfrazy czy intertekstualne nawiązania do innych dzieł sztuki i literatury. Opowieść składa się z luźno powiązanych motywem zwiedzania Syrakuz fragmentów, z których każdy stanowi osobną całość. W toku narracji pierwszoosobowej, charakterystycznej dla tekstów podróźniczych, autor dzieli się również swoimi wątpliwościami związanymi z warsztatem pisarskim i regułami gatunków literackich: „A w ogóle jak to jest z tematycznością reportażu? Czy mam prawo pisać w sycylijskim tekście o rzymskim epizodzie poezji Julii, która nigdy na Sycylii nie była?” (Mikołajewski 2019: 19) – zastanawia się, po tym jak ciąg swobodnych skojarzeń prowadzi go z wyspy Ortigii do wiersza Julii Hartwig. Na końcu książki zaś pyta: „Czy książeczka podróżna może kończyć się na »donikąd«? Nie wiem. Ale się kończy. Choć nie kończy się nic” (Mikołajewski 2019: 65). Podobnych dylematów jest w *Syrakuzańskich* więcej, tak jakby Mikołajewski negocjował niejako zasady organizacji tekstu, z jednej strony starając się wpisać go w tradycję, z drugiej zaś – podejmując grę z formą, postulując jej otwarcie.

Ryszard Nycz w swej znanej rozprawie zauważa, że współcześnie pisarze chętnie sięgają po formę heterogeniczną, łączącą w sobie cechy różnych gatunków, i często tematyzują sposób organizacji tekstu, wchodząc w polemikę z tradycją danego gatunku czy stylu. Dla takich niejednorodnych i lubujących się w cytowaniu innych dzieł form wypowiedzi literackiej badacz, w nawiązaniu do staropolskich *silva rerum*, proponuje pojęcie sylw współczesnych. Utwory utrzymane w tej poetyce stają się dokumentacją aktywności podmiotu piszącego, który swobodnie porusza się wśród konwencji gatunkowych, mieszając je i łącząc dowolnie w ramach jednego dzieła. Jak wyjaśnia autor *Sylw współczesnych*:

Metatekstowość form sylwicznych ma przy tym charakter dwukierunkowy: poprzez aluzje, autocytały występujące w wielkiej obfitości i komentarze do poprzednich tekstów – wpisuje się w porządek indywidualnej twórczości; poprzez zespół rozmaitych technik dialogicznego nawiązania do innych, obcych tekstów – wprowadza wypowiedź w przestrzeń mowy i wyznacza jej miejsce wśród innych wypowiedzi (Nycz 1982: 75).

Charakterystyczną cechą tekstów sylwicznych jest także fragmentaryczność, poetyka notatki, którą Nycz nazywa „brulionowością czynności pisarskich” (Nycz 1982: 64), a także pozostawienie otwartego zakończenia, przypominającego raczej nagłe, mechaniczne przerwanie toku wywodu niż przemyślaną konkluzję, co doskonale oddaje cytowany uprzednio fragment *Syrakuzańskich*.

Choć podczas lektury odnosimy wrażenie, że dzień po dniu towarzyszymy narratorowi w zwiedzaniu miasta – czemu sprzyjają aktualizowane co kilka stron związane informacje o pogodzie czy spożywanych posiłkach, a także odnotowywane odwiedzone „punkty turystyczne” na planie miasta (m.in. muzeum i park archeologiczny, Castello Maniace, Galerię Regionalną w Pallazzo Bellomo, Teatr Grecki, Muzeum i Teatr Lalek, kościoły i ich podziemia), porządek linearny nieustannie zakłócają liczne dygresje, co wywołuje wrażenie zagubienia w czasie i przestrzeni. Chronologia zdarzeń nie jest bowiem istotna dla porządku opowieści: „To nie jest tak, że nie pamiętam, co było kiedy, którego dnia jestem w mykwie, którego u Caravaggia. Jest tak, że mnie to zupełnie nie obchodzi. Wszystkie dni są jednym dniem naraz. Nie czuję czasu” (Mikołajewski 2019: 25–26).

Podobnego uczucia doznał podczas pobytu w Syrakuzach Szczuciński, co wiązało się z nałożeniem wyobrażenia autora o dawnej potędze miasta na jego współczesne oblicze: „Jest tak, jakby zasnął czas” (Szczuciński 2008: 14). Autor *Włoskich miniatur*, podobnie jak przed nim uczynił to Wojciech Karpiński, koncentruje się jednak na historii Syrakuz, na temat której wiedzę czerpie m.in. z pism Tukidydesa, i najczęściej miejsca w swej krótkiej relacji poświęca kamieniołomom, *latomiom*. Mikołajewski odcina się od tej utartej narracji, widząc w niej sztuczność i pretensjonalność; pod-

czas zwiedzania parku archeologicznego nad historyczne dywagacje na temat tego miejsca przekłada przemawiającą do zmysłów sugestywność i siłę oddziaływania bryły zachowanej „tu i teraz”. „Nie lubię form oderwanych od przeżyć. Dotyczy to także modlitwy – nie lubię złożonych rąk i klęczenia bez strumienia światła, które wertuje kartki duszy i krwi” – wyznaje (Mikołajewski 2019: 62).

Dialog, który poeta podejmuje w *Syrakuzańskich*, odbywa się na kilku płaszczyznach: kulturowej, historycznej i wewnętrznej. Towarzyszem literackim jego podróży jest przede wszystkim Jarosław Iwaszkiewicz, autor *Podróży do Włoch* i *Książki o Sycylii*, które niejednokrotnie są w tekście przywołane i opatrzone odautorskim komentarzem:

Mój stosunek do prozy i poezji Iwaszkiewicza, do jego estetycznej postawy, jest niejednorodny, niekiedy bywa bardzo trudny. Także *Książka o Sycylii* nieraz budzi mój sprzeciw, niekiedy irytację. Lecz w strony, o których mówię – tych kilka stron o Źródle Arteuzy jako miejscu, w którym właśnie jestem, i *Źródle Arteuzy* jako kompozycji Karola Szymanowskiego – wsłuchuję się z uwagą i poczuciem wspólnoty. Za każdym razem, kiedy przechadzamy się nabrzeżem przy czarnej sadzawce, czyli kilka razy dziennie, wracają do mnie słowa o „człowieku, który zaklął w dźwięk całe swoje umiłowanie życia i całą niedostateczność ludzkich usiłowań, aby to życie wymierzyć, zrozumieć i oddać mu ostateczną, artystyczną sprawiedliwość: sprawiedliwość w pięknie” (Mikołajewski 2019: 55).

Często jednak nadmiar tego, co już napisano, nie tyle zachęca do zabrania własnego głosu, ile przytłacza i staje się głosem dominującym, czego doświadcza narrator podczas wizyty w Muzeum Archeologicznym, gdzie podziwia rzeźbę *Wenus* zwanej *Landoliną*. Bliski zaniechania opisu dzieła, które go urzekło, przełamuje swój opór, bo – jak przypuszcza, puszczając oko do czytelnika – „ktoś może przeczytać (taka kontrolowana kokieteria) te kartki” (Mikołajewski 2019: 62). Czyżby poeta odczuwał wewnętrzny imperatyw zdania podróżniczej relacji ze świątyni sztuki śladem poprzedników, którzy jak Zbigniew Herbert, stali się przewodnikami po świecie kultury śródziemnomorskiej?

Jest zatem Mikołajewski w *Syrakuzańskich* podróżnikiem-erudyta, choć bywa również turystą (nie bez znaczenia jest zapewne fakt, iż nie przyjechał do Syrakuz sam: towarzyszy mu M., żona). Nie brakuje wszak w książce opisów zwiedzania, w których dominuje wrażenie turystycznego pośpiechu:

Cappuccino *vegan*, cornetto *vegan*, i pędem do mykwy koło San Giovannello. To blisko, o dwa kroki od kościoła, który był synagogą, o trzy od jednego z zaułków Giudekki. [...] Do mykwy wpuszcza się co pół godziny. Pięć euro od osoby, zwiedzanie trwa około dwudziestu minut (Mikołajewski 2019: 42).

Fragment ten przypomina szkolną wycieczkę odbywającą się z zegarkiem w rękę, pod dyktando masowej turystyki, której celem jest nie tyle wewnętrzne przeżycie będące owocem obcowania z dziełem sztuki bądź „nieznanym”, ile kolekcjonowanie wrażeń, miejsc na mapie, krajobrazów, smaków. Tymczasem podróż zasadza się właśnie na

[...] wyraźnym „indywidualnym geście”, na osobistym, autorskim odczytaniu i przeżyciu podróży doświadczeń, na zapisie spotkania np. z dziełem sztuki, z „innym”, a w konsekwencji – również z samym sobą

– wyjaśnia Dorota Kozicka (2006: 275). Badaczka snuje swe rozważania w duchu hermeneutycznym i odwołuje się do myśli Hansa-Georga Gadamera, który postulował odbiór sztuki (malarstwa, architektury) poprzez jej „aktywną lekturę”, która miałaby polegać na chodzeniu, wędrowaniu (Kozicka 2006: 276).

Nie dajmy się jednak zwieść pośpiesznemu rytmowi narracji turystycznych przewodników, którego echa pobrzmiwają w *Syrakuzańskich*. Odautorski narrator nie kryje bowiem znużenia nadmiarem bodźców i szybkim tempem „zaliczania” kolejnych atrakcji miasta: „Chodzę, dowiaduję się, skupiam w miarę sił. Ale wiem, że muszę skupić się na czymś jednym, bo inaczej zwariuję” (Mikołajewski 2019: 62). Mimo że podczas zwiedzania nieraz wysłuchuje opowieści przewodników, a po mieście przechadza się z planem miasta w rękę, bliżej mu do nieśpiesznego przechodnia niż do turysty. Wybierając się nad morze, stwierdza: „Z planu wynika, że prędzej czy później na nie wyjdziemy. Możemy śmiało się gubić, a gubienie się to moja ulubiona forma poznawania miasta” (Mikołajewski 2019: 18).

„Rozpoznanie morfologii” miasta odbywa się poprzez kroki i staje się katalizatorem wspomnień, wrażeń lekturowych, które nakładają się na realną przestrzeń, czyniąc zeń swego rodzaju palimpsest. Jak twierdzi Michel de Certeau, kroki „to styl pojmowania i zawłaszczania przez dotyk i ruch” (2008: 98), zaś „Pamięć jest tym, co można śnić o miejscu. Już w tym palimpsestowym miejscu subiektywność łączy się z nieobecnością, która ją strukturyzuje i zmusza do »bycia-tu«, *Dasein*” (de Certeau 2008: 109). Pogląd francuskiego socjologa bliski jest Mikołajewskiemu, który w *Syrakuzańskich* pisze: „kiedy ktoś chodzi, nadziewa się na wszystko, czym był i jest, i czasem to coś wysunie się z rękodości i ugodzi cię w serce raz jednym ostrzem, raz innym” (Mikołajewski 2019: 24). Wędrując po mieście, autor „widzi oczami pamięci” (Mikołajewski 2019: 8), notuje własne spostrzeżenia i wrażenia zmysłowe, wplatając w nie zasłyszane rozmowy, głosy przechodniów oraz dokonując ich kontaminacji. W wyniku tej gry skojarzeń powstają niekiedy zaskakujące „łańcuszki”, jak wtedy, gdy od rozważań na temat krzyżowania się myśli i uczuć, „wędruje” autor do Płońska, rodzinnego miasta swego ojca, a stamtąd – metafo-

rycznie – do dylematów translatorskich, z którymi mierzył się, tłumacząc kryminały Andrei Camilleriego (Mikołajewski 2019: 24–25).

Jak zauważa Czaja (2010: 212), „książki pracują w nas, nawet, jeśli o tym nie wiemy”, a efekty ich pracy, wieloletniego żłobienia, dają o sobie znać w różnych momentach życia – czasem zupełnie nieoczekiwanie, powodując nakładanie się na siebie różnych porządków: lekturowego i doświadczanego *hic et nunc*.

Moje myśli zaczynają przypominać szkatułkę, ale tak to już jest, kiedy ogląda się miejsce, wokół którego krążyło się przez lata. Czuję teraz, że pół mojego dotychczasowego życia było jechaniem do Syrakuz, pakowaniem walizek, które oto same otwierają się za naciśnięciem niewidzialnego zamka. Ale muszę wrócić z tych bagaży, czytań, do miejsca, gdzie jestem naprawdę, przed wielki, a przecież intymny obraz ciut ponad cztery metry wysokości i trzy szerokości, usiąść w pierwszej ławce, i patrzeć, i czuć (Mikołajewski 2019: 32).

Wraca poeta przed obraz Caravaggia *Pogrzeb św. Łucji*, któremu to dziełu poświęca sporo miejsca w *Syrakuzańskich*, zdradzając, że ma w sobie „poetycko-pogański kult” świętej, patronki Dantego (Mikołajewski 2019: 50). Adam Dziadek, analizując przykłady ekfrazy w poezji polskiej, wysnuwa hipotezę, że często

poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, co oni sami chcą nam pokazać. Obraz i zawarte w nim znaki stymulują wyobraźnię i pozwalają pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku ekfrazy szczególnie istotny. Ekfrazy opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, opisuje bowiem także tego, kto to dzieło ogląda (Dziadek 2011: 71–72).

Podobnie dzieje się w przypadku ekfrazy *Pogrzebu św. Łucji*: tym, na co pisarz zwraca największą uwagę i co stanowi dominantę opisu obrazu, jest światło (nie bez znaczenia pozostaje etymologiczny związek zachodzący pomiędzy imieniem świętej Łucji, wł. *Lucia*, a światłem, łac. *lux*, wł. *luce*). Widzimy więc oczyma Mikołajewskiego najpierw „martwą twarz dziewczyny rozświetloną przez pocałunek słońca”, „hostię jej białej, naciętej szyi” (2019: 33), a dopiero potem dwóch grabarzy i grupę żałobników otaczających postać Łucji. W innym fragmencie czytamy o „słońcu gasnącym biało na twarzy męczennicy” (Mikołajewski 2019: 43), które „odbija się w twarzy smutnego diakona” (Mikołajewski 2019: 43), „spięra na biel infułę biskupa” (Mikołajewski 2019: 43) obecnego przy pochówku oraz „liże ramiona grabarza” (Mikołajewski 2019: 43) namalowanego w lewym rogu obrazu (Mikołajewski 2019: 43). Światło powraca także w opisach kipiącego oślepiającą, białą pianą morza oraz w osobliwym wyznaniu narratora, który chciałby rozpuścić się w świetle (Mikołajewski 2019: 50). Pragnienie to, oscylujące pomiędzy „smutnym szczęściem” a pogodną

akceptacją śmierci zdaje się wyrażać tęsknotę za chwilą olśnienia, epifanią bądź doświadczeniem ekstazy i nawiązuje do poezji Zbigniewa Herberta:

Kiedy siedzieliśmy nad tamtym morzem, nad tamtą pianą tak białą jak żadna z tych, które widziałem, połączyły się nagle we mnie wszystkie stosowne głosy tej chwili: głosy miłości i przyjaźni, Iwaszkiewicza, Szymanowskiego, Arteuzy, wody, i przypomniałem sobie wyjątkową formułę, chyba jedną z rzadkich, w których to muzyka może pozazdrościć mowie, a nie na odwrót: „struna światła”. Pomyślałem, że udało się Herbertowi powiedzieć krótką kompozycję muzyczną, a równocześnie dotknąć muzycznej strony poezji i filozofii [...]. Struna światła: głos wewnętrzny, który zyskuje blask i brzmienie (Mikołajewski 2019: 56–57).

Przywołanie Herberta w tej „książeczce podróźnej” dziwić nie powinno, wszak – jak stwierdza Wojciech Karpiński – „Syrakuzy są przede wszystkim miastem literackich i historycznych reminiscencji” (1982: 221). I choć obok innych sycylijskich miast, jak Palermo czy Ragusa, to wydaje się Karpińskiemu „trochę wyblakłe”, przypisuje mu dużą siłę oddziaływania – wciąż jednak pozostając w kręgu refleksji zdominowanej przez to, co „minione”. Tym, co wyróżnia *Syrakuzzańskie* na tle innych podróźniczych tekstów włoskich, jest wyraźne osadzenie narracji we współczesnym kontekście politycznym związanym z kryzysem migracyjnym. Nie są bowiem Syrakuzy jedynie cieniem dawnej starożytnej potęgi czy skarbnicą dzieł sztuki, lecz także areną, na której toczą się aktualne spory polityczne.

Mikołajewski przyjeżdża do Syrakuz w chwili, w której czterdziestu siedmiu migrantów na pokładzie statku Sea Watch oczekuje na pozwolenie zejścia na ląd. Troska i niepokój o los uchodźców stłoczonych na statku powraca niczym *leitmotiv* w toku opowieści i nie opuszcza reportażysty ani w trakcie zwiedzania muzealnych obiektów kultury, ani we włoskich barach. Z opowieści dowiadujemy się zarówno o afirmatywnym stosunku mieszkańców do uchodźców, jak też o postawach skrajnie przeciwnych. Z jednej strony na balkonach domów wiszą transparenty wzywające do wpuszczenia uchodźców na wyspę, z drugiej zaś, na jednym z placów Ortigii, pisarz spotyka niewielką grupę osób protestujących przeciw stanowisku burmistrzów miast Sycylii, którzy wyrazili gotowość przyjęcia migrantów (mowa o burmistrzach Noto, Palermo, Syrakuz i Trapani; Mikołajewski 2019: 37). Sprzeciwiając się pomocy „obcym” ze środków, które w przekonaniu protestujących należą się Włochom żyjącym w nędzy i bezrobociu, niezadowoleni mieszkańcy zapowiadają: „Bądźcie spokojni. Już my ich przyjmiemy. Na nasz koszt” (Mikołajewski 2019: 38).

Przekonany o tym, że kultura europejska opiera się na wspólnym „szkielecie współczucia”, Mikołajewski nie zgadza się na obojętność świata wobec tragedii rozgrywającej się na Morzu Śródziemnym; marzy, by Europa przyjęła uchodźców

oraz by stało się to na jego oczach. Stawiając się w pozycji świadka, czy może raczej widza „spektaklu”, pragnie swego rodzaju „prywatnego święta” i doświadczenia *katharsis*, co uwolniłoby go z ciężącego mu poczucia winy. Inaczej niż w reportażu *Wielki przyptyw* (Mikołajewski 2015), w tekście nie tyle pobrzmiwa wołanie o pomoc migrantom, ile gorzki ton rozczarowania oraz wstydu, że wszelkie dotychczasowe apele nie przyniosły oczekiwanych skutków i tak wielu – w tym Polska jako państwo – pozostało nieczułych na dramat uchodźców. Zwiedzając syrakuzański Teatr Grecki, poeta wyobraża sobie, jak by to było zobaczyć tam *Antygonę* Sofoklesa i zrównuje grecką tragedię z wyczekiwaną przezeń symboliczną „sceną” przejścia uchodźców z morza na ląd. Tłumaczy przy tym, że

Na pewno nie w tym rzecz, by sprzedać relację z tego zejścia, nadając jej tytuł „Byłem tam”. Nie, naprawdę nie, zwłaszcza, że nikogo to nie obchodzi, ani ten spektakl, ani ci ludzie. Chodzi może o pragnienie udziału w świętym wydarzeniu, w autentycznym misterium. Wygłodniały po latach niewiary w instytucjonalnych bogów, tęsknię za tą świętą chwilą (Mikołajewski 2019: 7–8).

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, prześledziwszy liczne interpretacje wywiedzonego z *Poetyki* Arystotelesa pojęcia *katharsis*, stwierdza, iż ma ono

wyraźne proveniencje pozaliterackie i odnosi się do procesu zachodzącego w duszy ludzkiej pod wpływem zewnętrznego na nią oddziaływania. Wyjaśnienie *katharsis* jako oczyszczenia uczuć pozostaje bowiem w zgodzie z rozumieniem tego zjawiska takim, jakiemu Arystoteles dał wyraz m.in. w *Polityce* (1980: 259).

Zdaje się, że takiego, dokonującego się na płaszczyźnie symbolicznej oczyszczenia z poczucia winy wskutek silnych przeżyć emocjonalnych i doznań afektywnych wywołanych oglądaniem sceną, pragnąłby narrator.

Dziś, pod naszą nieuwagą, w kondycji uchodźców realizuje się na nowo grecki mit o tułaczce do domu: „Jazonowie i Odyseusze przesiedli się na pontony” (Mikołajewski 2015: 11), lecz my, choć przed laty tak chętnie powoływaliśmy się na dziedzictwo kultury europejskiej, odwracamy się od niej – konstatuje z goryczą autor *Wielkiego przyptywu*.

Małe, zwyczajne, wątłe dramaturgicznie odyseje uchodźców – tak naprawdę odyseje *à rebours*, bo ci ludzie przecież nie do domu płyną, ale z domu uciekają – nie zostaną nigdy przez nikogo spisane, ich imiona nie będą opiewane w wierszu (Czaja 2018: 62).

Gdyby historie znane nam z mitologii, ewangelii czy tragedii antycznych mogły wypełnić się we współczesności, znajdując nowe, szczęśliwsze zakończenie, czas niejako zatoczyłby koło, dopełniłby się – zdaje się mówić Mikołajewski.

Wszyscy podróżują. Wszyscy mają własne opowieści. Mamy wielkie szczęście, że miejsce, które dla wielu stało się dzisiaj cmentarzem, może być dla nas soczewką człowieka, jego losu, zmagania, cierpienia i wyzwolenia. Morze Śródziemne. Ci, którzy dziś decydują, kogo przyjąć, kogo odrzucić, byli tymi, którzy kiedyś się błakali lub będą się błakać, czasem z powodzeniem, zawsze z wielką stratą. Pod naporem osobistej nieobojętności chce mi się powiedzieć: zgódźmy się, że czas nie istnieje. Każdy człowiek dzisiejszy jest człowiekiem pradawnym. Każdy czas historyczny jest czasem archaicznym i wiecznym. Każdy człowiek odwieczny jest człowiekiem przyszłości. A wszyscy spotykamy się w godzinie mitu. W śródziemnomorskiej godzinie siostrzeństwa, braterstwa. Albo obojętności, zła i niezrozumienia, że każdy ból nas wszystkich boli tak samo (Mikołajewski 2018).

Przemierzając pamiętające starożytne dzieje uliczki Syrakuz, w natłoku myśli, wskutek nagromadzenia bodźców zewnętrznych, wyrwany z właściwego podróży „czasu odrealnienia”, poeta stwierdza: „Nie ma miejsc, są wędrujące tragedie. Jest tylko przyjemność obserwacji jaszczurek, w słońcu, w umownym, sugestywnym miejscu” (Mikołajewski 2019: 61).

Bibliografia

- Certeau Michel, de (2008): *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Tłum. K. Thiel-Jańczuk. Kraków.
- Czaja Dariusz (2010): *Gdzieś dalej, gdzieś indziej*. Wołowiec.
- Czaja Dariusz (2018): *Gramatyka bieli*. Kraków.
- Dziadek Adam (2011): *Obrazy i wiersze z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice.
- Gazda G., Tynecka-Makowska S., red. (2006): *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków.
- Karpiński Wojciech (1982): *Pamięć Włoch*. Kraków.
- Kozicka Dorota (2006): *Podróżny horyzont rozumienia*. „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Mikołajewski Jarosław (2015): *Wielki przypyływ*. Warszawa.
- Mikołajewski Jarosław (2018): *Czas archaiczny i wieczny*. Online: <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/czas-archaiczny-i-wieczny-jaroslaw-mikolajewski> [dostęp: 15.12.2020].

- Mikołajewski Jarosław (2019): *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy.
- Nycz Ryszard (1982): *Współczesne sylwy wobec literackości*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław.
- Ostrowski Witold (2006): *Esej*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków.
- Sarnowska-Temeriusz Elżbieta (1980): *O „katharsis” – raz jeszcze*. „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Sendyka Roma (2006): *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków.
- Szczuciński Adam (2008): *Włoskie miniatury*. Warszawa.

Abstract

Nella „scatola dei pensieri”



Jarosław Mikołajewski: *Syrakuzańskie*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, 68 s.

L'articolo discute le rappresentazioni letterarie del viaggio italiano nel libro *Syrakuzańskie* di un poeta, scrittore, giornalista e traduttore di testi italiani: Jarosław Mikołajewski. Poiché ogni tentativo di scrittura riguardante un viaggio in Italia deve essere confrontato con la tradizione di scrivere di questo paese e della sua cultura, lo scopo dell'articolo è di indagare fino a che punto il libro si inserisce nello schema narrativo dei „testi italiani” storici e quali problemi deve affrontare lo scrittore nell'intraprendere tale questione. L'autrice analizza le figure di un viaggiatore e di un turista, cercando di esaminare in che modo ciascuno di essi determini il modo di vivere „l'ignoto”. Anche la crisi migratoria è un contesto importante di questa analisi, che getta nuova luce sull'immagine odierna di Siracusa.

Parole chiave: Jarosław Mikołajewski, viaggio in Italia, Siracusa, crisi migratoria

Noty o Autorach

Bogusława Bodzioch-Bryła

-  doktor habilitowana nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, adiunkt w Akademii Ignatianum w Krakowie. Autorka monografii: *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji; Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości; Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego; Z nowymi mediami w kulturze i o kulturze. Scenariusze zajęć edukacji medialnej dla nauczycieli. Współautorka książek: Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku; Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX/XXI wieku; Nowy leksykon szkolny oraz wielu monografii zbiorowych. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Studiach Medioznawczych”, „Kultura – Media – Teologia”, „Perspektywach Kultury”, „Horyzontach Wychowania”, „Studia de Cultura”, „Episteme”, „Śląsku”. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.*
-  professoressa di Letteratura Polacca presso l'Accademia Ignatianum di Cracovia. Autrice di monografie tra cui: *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji; Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości; Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego; Z nowymi mediami w kulturze i o kulturze. Scenariusze zajęć edukacji medialnej dla nauczycieli. Coautrice di libri quali: Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku; Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX/XXI wieku, Nowy leksykon szkolny e di svariato*

monografie con più autori. Ha pubblicato vari articoli su diverse riviste scientifiche: „Teksty Drugie”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Studia Medioznawcze”, „Kultura – Media – Teologia”, „Perspektywy Kultury”, „Horyzonty Wychowania”, „Studia de Cultura”, „Episteme”, „Śląsk”. È membro dell’Associazione Polacca degli Studi Culturali e dell’Associazione Polacca degli Studi Cinematografici e dei Mezzi di Comunicazione.

⚙ assistant professor at the Ignatianum Academy in Krakow. Author of the monograph: *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji; Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości; Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego; Z nowymi mediami w kulturze i o kulturze. Scenariusze zajęć edukacji medialnej dla nauczycieli*. Co-author of the books: *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku; Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX/XXI wieku, Nowy leksykon szkolny* and several multi-author monographs. She has published in: „Teksty Drugie”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Studia Medioznawcze”, „Kultura – Media – Teologia”, „Perspektywy Kultury”, „Horyzonty Wychowania”, „Studia de Cultura”, „Episteme”, „Śląsk”. She is a member of the Polish Cultural Studies Society and the Polish Society for Film and Media Research.

Andrea F. De Carlo




⚙ profesor kontraktowy języka i literatury polskiej na Uniwersytecie w Neapolu „L’Orientale” (Neapol) oraz na Uniwersytecie im. Aldo Moro w Bari. W swojej pracy naukowej koncentruje się głównie na trzech obszarach badawczych: włosko-polskich związkach literackich, tłumaczeniach poetyckich oraz krytyce tekstów. Wyniki swoich badań publikuje w czasopismach i periodykach włoskich i zagranicznych. Jest autorem monografii *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante* (Neapol 2019). Jednym z najnowszych jego opracowań jest projekt badawczy – analiza przekładu *Boskiej komedii* Dantego w wykonaniu Józefa Ignacego Kraszewskiego.

⚙ professore a contratto di Lingua e Letteratura Polacca presso l’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” e l’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”. I suoi ambiti di ricerca comprendono la letteratura polacca, i rapporti culturali fra Italia e Polonia e la traduzione poetica. I risultati delle sue ricerche sono pubblicati in diverse riviste polacche e italiane. È autore della monografia *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli 2019. Attualmente lavora all’edizione critica della traduzione polacca della Divina Commedia a opera di J. I. Kraszewski.




⚙ contract professor of Polish language and literature at the University of Naples (“L’Orientale”) and at the University of Aldo Moro in Bari. In his academic work,

he focuses mainly on three research areas: Italian-Polish literary associations, poetic translations and text criticism. He publishes the results of his research in Italian and foreign journals and periodicals. He is the author of the monograph *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante* (Naples 2019). One of his latest studies is a research project – an analysis of Dante’s translation of the *Divine Comedy* by Józef Ignacy Kraszewski.

Zuzanna Hanuszewicz




-  studentka studiów magisterskich na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Warszawskim. Pasjonuje się romantyzmem polskim i twórczością Anny Mostowskiej oraz Moderaty Fonte.
-  studentessa di laurea magistrale in Filologia Polacca all’Università di Varsavia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul romanticismo polacco e sulle opere di Anna Mostowska e Moderata Fonte.
-  MA student in Polish philology at the University of Warsaw. She is interested in Polish Romanticism and the works of Anna Mostowska and Moderata Fonte.

Krystyna Jaworska




-  profesor zwyczajny języka i literatury polskiej na Uniwersytecie w Turynie. Jej praca badawcza dotyczy głównie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej literatury emigracyjnej oraz współczesnej poezji. Przetłumaczyła i opracowała wybór wierszy Adama Zagajewskiego, a ostatnio zajęła się wojenną twórczością pisarek, w tym Kazimieri Iłakowiczówny i Beaty Obertyńskiej. Wiele jej badań dotyczy literatury oraz działalności wydawniczej 2. Korpusu Polskiego (1943–1946). W 2019 roku wydała monografię *Dalla deportazione all’esilio. Percorsi nella letteratura polacca della seconda guerra mondiale*. W jej opracowaniu ukazał się tom pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (liczący ponad 1600 stron) w prestiżowej serii wydawniczej Meridiani Mondadori.
-  professoressa ordinaria di lingua e letteratura polacca all’Università di Torino. Le sue ricerche vertono principalmente sulla letteratura dell’emigrazione Otto e Novecentesca e sulla poesia contemporanea. Ha tradotto e curato una scelta di poesie di Adam Zagajewski e ultimamente si è occupata dell’opera di alcune scrittrici, tra cui Kazimiera Iłakowiczówna e Beata Obertyńska. Diversi suoi studi riguardano l’attività letteraria e editoriale sviluppata negli anni 1943–1946 all’interno del 2° Corpo d’armata polacco. Nel 2019 ha pubblicato la monografia *Dalla deportazione all’esilio. Percorsi nella letteratura polacca della seconda guerra mondiale* e ha curato il volume degli scritti di Gustaw Herling per i Meridiani Mondadori.
-  full professor of Polish language and literature at the University of Turin. Her research focuses mainly on 19th and 20th century Polish emigré literature and on contemporary Polish poetry. She translated and edited a selection of poems by

Adam Zagajewski, and recently she focused the works of several female poets, such as Kazimiera Iłakowiczówna and Beata Obertyńska. Several of her studies concern the literary and publishing achievements of the 2 Polish Corps (1943–1946). In 2019 she wrote the monography *Dalla deportazione all'esilio. Percorsi nella letteratura polacca della seconda guerra mondiale* and edited Gustaw Herling's writings the prestigious series Meridiani of the publisher Mondadori.


Mariusz Jochemczyk


-  polonista, literaturoznawca, eseista, doktor habilitowany nauk humanistycznych. Zastępca redaktora naczelnego rocznika naukowego „Fabrica Litterarum Polono-Italica”. Członek Komisji Historycznoliterackiej PAN w Katowicach.
-  filologo polacco, storico letterario, saggista, professore presso l'Istituto di Letteratura (Università della Slesia). Vice caporedattore della rivista scientifica “Fabrica Litterarum Polono-Italica”. Membro della Commissione Storicoletteraria dell'Accademia Polacca delle Scienze di Katowice.
-  polish philologist, literary scholar, essayist. Associate professor at the Institute of Literary Studies (University of Silesia). Deputy editor-in-chief of the scientific journal “Fabrica Litterarum Polono-Italica”. Member of the Historical and Literary Commission of the Polish Academy of Sciences in Katowice.


Magda Morello

-  absolwentka historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, obecnie doktorantka Szkoły Doktorskiej KUL w dyscyplinie „nauki o sztuce”. W połowie Polka, w połowie Włoszka – swoje zainteresowania naukowe często kieruje w stronę tych właśnie dwóch miejsc: Polski oraz Włoch. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na sztuce nowożytnej (głównie na wieku XVIII), ze szczególnym naciskiem na kulturę arystokratyczną.
-  laureata in Storia dell'Arte presso Università Cattolica di Lublino Giovanni Paolo II, attualmente è studentessa del primo anno di dottorato in Storia dell'Arte presso Università Cattolica di Lublino. Di doppia nazionalità: madre polacca, padre italiano, dirige spesso la sua attenzione scientifica verso questi due luoghi: Polonia e Italia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'arte del Settecento, con particolare attenzione alla cultura aristocratica.
-  a graduate of art history at The John Paul II Catholic University of Lublin, currently a PhD student at KUL Doctoral School in the discipline of arts studies. Half-polish half-italian – which is the reason why in reaserch she often focuses on those two places, Poland and Italy. Her major intrests concerns eighteenth century, with particular emphasis on aristocratic culture.


Giuseppe Moscati

-  doktorat z filozofii obronił na Uniwersytecie w Perugii (Università degli Studi di Perugia), edukator w zakresie postaw pacyfistycznych, rozbrojenia i współpracy międzynarodowej; prezes Fondazione Centro studi A. Capitini (Fundacja Ośrodka badań A. Capitiniego). Kierownik Biblioteca dell'Accademia Neoumanistica della Fondazione Cucinelli di Solomeo (Biblioteka Akademii Neohumanistycznej Fundacji Cucinelli w Solomeo). Publikuje na łamach różnych czasopism związanych z kulturą, ostatnio „Rocca”. Pośród jego najnowszych publikacji można wymienić: *Maestri del nostro tempo* [Mistrzowie naszych czasów] (współautorstwo: S. Cazzato, 2007), *Dalla filosofia della morte alla filosofia della vita. La prospettiva etica dell'io-tu in Ludwig Feuerbach* [Od filozofii śmierci, do filozofii życia. Perspektywa etyczna ja-ty w myśli Ludwiga Feuerbacha] (2009), *Sandro Penna e Vittorio Bodini. Tracce di una compresenza poetica* [Sandro Penna i Vittorio Bodini. Ślady oddziaływań poetyckich] (2010), *R come responsabilità* [O jak odpowiedzialność] (2012) e *La lumaca Maggiolina. Fiaba per i piccoli, ma anche un po' per i cosiddetti grandi* [Ślimak Maggiolina. Baśnie dla małych, ale trochę także dla tych, tak zwanych, dużych] (2018).

-  dottore di ricerca in Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, formatore su pace, disarmo e cooperazione internazionale, è presidente della Fondazione Centro studi A. Capitini. Responsabile della Biblioteca dell'Accademia Neoumanistica della Fondazione Cucinelli di Solomeo, scrive per varie testate culturali, tra le quali “Rocca”. Tra i suoi più recenti volumi: *Maestri del nostro tempo* (con S. Cazzato, 2007), *Dalla filosofia della morte alla filosofia della vita. La prospettiva etica dell'io-tu in Ludwig Feuerbach* (2009), *Sandro Penna e Vittorio Bodini. Tracce di una compresenza poetica* (2010), *R come responsabilità* (2012) e *La lumaca Maggiolina. Fiaba per i piccoli, ma anche un po' per i cosiddetti grandi* (2018).

-  doctor of philosophy (University of Perugia), educator of pacifist attitudes, disarmament and international cooperation; president of the Fondazione Centro Studi A. Capitini. Head of the Biblioteca dell'Accademia Neoumanistica della Fondazione Cucinelli di Solomeo. He publishes in various journals related to culture (cf. “Rocca”). His most recent publications include: *Maestri del nostro tempo* (co-author: S. Cazzato, 2007), *Dalla filosofia della morte alla filosofia della vita. La prospettiva etica dell'io-tu in Ludwig Feuerbach* (2009), *Sandro Penna e Vittorio Bodini. Tracce di una compresenza poetica* (2010), *R come responsabilità* (2012) e *La lumaca Maggiolina. Fiaba per i piccoli, ma anche un po' per i cosiddetti grandi* (2018).

Karolina Najgeburska

-  magister filologii polskiej, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Publikowała w tomach pokonferencyjnych oraz czasopismach naukowych (m.in. „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, „Anthropos?”, „Świat Tekstów”, „Media i Społeczeństwo”). Zajmuje się

współczesną literaturę polską w świetle studiów nad przestrzenią, pamięcią i tożsamością z uwzględnieniem perspektywy antropologicznej i komparatystycznej.

- ⚙ laureata in Filologia Polacca presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Danzica, attualmente frequenta il Dottorato di ricerca presso la Facoltà di Filologia della stessa università. Ha pubblicato vari articoli su diverse riviste scientifiche (ad esempio, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, „Anthropos?”, „Świat Tekstów”, „Media i Społeczeństwo”). Si occupa principalmente di letteratura polacca contemporanea con particolare interesse per la poesia riguardante la cultura italiana tenendo in considerazione gli studi sullo spazio, sulla memoria e sull'identità, senza tralasciare la prospettiva antropologica e comparativa.
- ⚙ MA in Polish philology, PhD student at the Institute of Polish Philology at the Faculty of Philology of the University of Gdańsk. She published in post-conference volumes and scientific journals (including “Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, “Anthropos?”, “Świat Tekstów”, “Media i Społeczeństwo”). She deals with contemporary Polish literature in the light of studies on space, memory and identity. She takes into account the anthropological and comparative perspective in her research.

Aleksander Nawarecki

- ⚙ profesor, pracownik Uniwersytetu Śląskiego; historyk i teoretyk literatury, edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor książek o przedmiotach, roślinach i zwierzętach w literaturze (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Pokrzywa*, 1996, *Paraferalia*, 2014), o twórczości romantyków (*Mały Mickiewicz*, 2003; *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, 2019 – wspólnie z Andrzejem Kotlińskim), a także esejów o Śląsku (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika szkolnego *Przeszłość to dziś* (2003–2020), współredaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2018).
- ⚙ professore e impiegato presso l'Università della Slesia; storico e teorico della letteratura, editore e commentatore della poesia di padre Józef Baka. Autore di libri su oggetti, piante e animali in letteratura (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Pokrzywa*, 1996, *Paraferalia*, 2014), sulle opere dei romantici (*Mały Mickiewicz*, 2003; *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, 2019 – insieme a Andrzej Kotliński), nonché saggi sulla Slesia (*Lajerman*, 2011). Coautore del libro di testo scolastico *Przeszłość to dziś* (2003–2020), co-editore della serie *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003) e del dizionario illustrato *Ilustrowany słownik terminów literackich* (2018).
- ⚙ full professor, works at the University of Silesia; literary historian and literary theorist, editor and commentator of Baka's poetry (*Black carnival*, 1991), author of books on objects, plants and animals in literature (*Things and dreams*, 1993; *The Nettle*, 1996, *Paraferalia*, 2014), on the works of romantics (*Little Mickiewicz*, 2003; *The Three-Way Dialogue. Colloquia on Juliusz Słowacki*, 2019 – together with

Andrzej Kotliński), as well as essays on Silesia (*Lajerman*, 2011). Co-author of the school textbook *The Past is Today* (2003–2020), co-editor of the series *Literary miniature and micrology* (2000–2003) and *Illustrated Dictionary of Literary Terms* (2018).

Francesco S. Perillo

- ⚙️ wykładowca języka i literatury rosyjskiej na Uniwersytecie w Bari (w latach 1966–2013). Badał serbską epopeję ludową oraz chorwacki teatr renesansu. A także: twórczość Andrija Kačića Miošića, serbską poezję XX wieku, relacje kulturowe między Włochami a południowymi Słowianami, migracje Słowian bałkańskich w regionie Apulii. Napisał ponadto gramatykę języka rosyjskiego oraz (we współpracy z innymi autorami) podręcznik do nauki języka rosyjskiego.
- ⚙️ ha insegnato lingua e letteratura russa all'Università degli Studi di Bari dal 1966 al 2013. Ha studiato l'epica popolare serba, il teatro croato dell'epoca rinascimentale, l'opera di Andrija Kačić Miošić, la poesia serba del Novecento, i rapporti culturali tra l'Italia e gli slavi meridionali, le migrazioni degli slavi balcanici in Puglia. È autore di un dizionario dei falsi amici della lingua russa, di una grammatica scientifica della lingua russa e, in collaborazione con altri, di un manuale per l'insegnamento della lingua russa.
- ⚙️ taught Russian language and literature at the University of Bari from 1966 to 2013. He studied the Serbian folk epic, the Croatian theater of the Renaissance; Andrija Kačić Miošić's work, Serbian poetry of the Twentieth century, the cultural relations between Italy and the south Slavs, the migrations of the Balkan Slavs in Apulia region. He wrote, moreover, a dictionary of false friends in the Russian vocabulary, a scientific grammar of the Russian language, and, in collaboration with other authors, a textbook for teaching Russian language.

Daniel Słapek


- ⚙️ doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; absolwent filologii włoskiej na Uniwersytecie Śląskim i lingwistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim; przez siedem lat pracował w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego gdzie współtworzył studia I stopnia na kierunku: italianistyka; autor monografii *Rozważania metajęzykoznawcze* (Łódź 2017), *Lessicografia computazionale e traduzione automatica. Costruire un dizionario-macchina* [Leksykografia komputacyjna a przekład automatyczny: słownik w przetwarzaniu języka naturalnego] (Florencja 2016), współautor monografii *Narzędzia analizy przekładu* (Toruń 2015); od roku 2015 redaktor tematyczny czasopisma „Italica Wratislaviensia”; w jego dorobku znajdują się artykuły poświęcone językoznawstwu ogólnemu i stosowanemu, językoznawstwu włoskiemu oraz analizie przekładu.

- ⚙️ è ricercatore presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università Jagellonica di Cracovia; si è laureato in lingua e letteratura italiana all'Università della Slesia, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in linguistica applicata; ha lavorato per diversi anni all'Università di Breslavia dove ha partecipato all'attivazione del corso di laurea in lingua e letteratura italiana; è autore di *Rozważania metajęzykownawcze* [Riflessioni metalinguistiche] (Łódź 2017), *Lessicografia computazionale e traduzione automatica. Costruire un dizionario-macchina* (Firenze 2016), coautore di *Narzędzia analizy przekładu* [Strumenti di analisi traduttiva] (Toruń 2015), nonché redattore associato della rivista "Italica Wratislaviensia"; i suoi interessi vertono intorno alla linguistica italiana, all'analisi della traduzione e alla metalinguistica, argomenti ai quali ha dedicato vari saggi.
- ⚙️ researcher at the Department of Romance Languages and Literatures at the Jagiellonian University in Kraków. He graduated with a Master degree in Italian Language and Literature from the University of Silesia, where he earned the distinction of Doctor of Research in Applied Linguistics. He worked for several years at the University of Wrocław where he contributed to creating the undergraduate degree program in Italian Studies. He is the author of *Rozważania metajęzykownawcze* [Metalinguistic Reflections] (Łódź 2017) and *Lessicografia computazionale e traduzione automatica. Costruire un dizionario-macchina* [Computational Lexicography and Automatic Translation: Building a Machine-Dictionary] (Florence, 2016) and co-author of *Narzędzia analizy przekładu* [Tools for Translation Analysis] (Toruń 2015), in addition to being Associate Editor of the academic journal "Italica Wratislaviensia". His interests focus on Italian linguistics, translation analysis, and metalinguistics, subjects on which he has written various articles.



Tadeusz Sławek


- ⚙️ polonista i anglista związany z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach (od 1971 roku), rektor tego Uniwersytetu w latach 1996–2002. Wraz z kontrabasistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas. Zajmuje się historią literatury angielskiej i amerykańskiej, literaturą porównawczą, zagadnieniami życia publicznego. Ważniejsze publikacje: *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* (wspólnie z Tadeuszem Rachwałem; Warszawa 1992), *Literary voice: the calling of Jonah* (wspólnie z Donaldem Weslingiem; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001), *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and writing of the place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003), *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009), *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (Katowice 2012), *U-chodzić* (Katowice 2015), *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018).
- ⚙️ professore di letterature comparate all'Università della Slesia dal 1971. Rettore della stessa dal 1996 al 2002. Insieme al contrabbassista Bogdan Mizerski, è autore e interprete di saggi per voce e contrabbasso. Il suo campo di interesse varia dalla letteratura inglese e americana, alla letteratura comparata fino a questioni

di interesse pubblico. Le pubblicazioni più importanti sono: *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* (autore insieme a Tadeusz Rachwał; Warszawa 1992), *Literary voice: the calling of Jonah* (autore insieme a Donald Wesling; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001), *Antygoną w świecie korporacji* (Katowice 2002), *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and writing of the place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003), *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009), *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (Katowice 2012), *U-chodzić* (Katowice 2015), *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018).

-  professor of comparative literature at the University of Silesia, between 1996 and 2002 the Rector of this University. With the double bass player Bogdan Mizerski performs essays for voice and double bass. Most important publications: *Maszyna do pisania. O teorii literatury Jacques'a Derridy* (with Tadeusz Rachwał; Warszawa 1992), *Literary voice: the calling of Jonah* (with Donald Wesling; Albany, N.Y. 1995), *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a* (Katowice 2001), *Antygoną w świecie korporacji* (Katowice 2002), *Revelations of Gloucester: Charles Olson, Fitz Hugh Lane and writing of the place* (Frankfurt a.M. [et al.] 2003), *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice 2009), *NIC-owanie świata. Zdania z Szekspira* (Katowice 2012), *U-chodzić* (Katowice 2015), *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności* (Mikołów 2018).

Marzena Woźniak-Łabieniec

-  dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się liryką XX wieku i poezją najnowszą, cenzurą PRL oraz badaniami genetycznymi nad literaturą. Autorka m.in. książek: *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012), *Klasyk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* (Kraków 2002). Redaktor m.in. tomu *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku* (Łódź 2020). Przewodniczy Komisji Badań Genetycznych i Dokumentacyjnych nad Literaturą przy Łódzkim Oddziale PAN.
-  professoressa presso il Dipartimento di Letteratura Polacca del XX e XXI secolo dell'Università di Łódź. I suoi ambiti di ricerca comprendono la poesia lirica del XX secolo e la poesia contemporanea, la censura nella Repubblica Popolare Polacca e gli studi genetici della letteratura; è autrice di: *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012), *Klasyk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* (Kraków 2002), redattrice del volume: *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku* (Łódź 2020). È preside della Commissione degli Studi Genetici e della Documentazione della Letteratura presso l'Accademia Polacca delle Scienze di Łódź.

 professor at the University of Lodz. In scientific research, she focuses on the poetry of the twentieth century and the latest poetry, censorship in post-war Poland and genetic research on literature. Author of books (selected publications): *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012), *Klasyk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* (Kraków 2002). Editor (recently): *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku* (Łódź 2020). She chairs the Committee for Genetic Research and Documentation on Literature at the Lodz Department of the Polish Academy of Sciences.

Redakcja: Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i strony tytułowej: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Korekta: Marzena Marczyk

Łamanie: Edward Wilk

ISSN 2658-185X

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.fabricalitterarum.com

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,0. Ark. wyd. 18,5.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X

15



9 772658 185101

Więcej o książce

