

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Włoska sztuka – polskie wiersze. Kilka przykładów

1. Wprowadzenie – 2. Trochę teorii... Tłumaczenie intersemiotyczne – ekfrazą
– 3. Funkcje nawiązań do sztuki w literaturze – 4. Konkretnie realizacje wierszy
o obrazach – 4.1. Maria Konopnicka, *Correggio* – 4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z łasiczką*
– 4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro* – 4.4. Wisława
Szymborska, *Mozaika bizantyjska* – 4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*
(fragment) – 5. Zakończenie

1. Wprowadzenie

Włoska sztuka to poniekąd sztuka całego świata. Przez wieki była źródłem podziwu i inspiracji dla innych kręgów kulturowych. Również Polacy, zwiedzając Włochy, poszukiwali tu arcydzieł, których polska kultura, znacznie późniejsza, bo rozwijająca się na dobre dopiero od końca średniowiecza, nie posiadała w takiej zasobności. Stopniowo nabywali nowe kompetencje estetyczne i dojrzewali do myśli, że sztuką tą można nie tylko zachwycać się, lecz także z nią polemizować, choćby w imię odmiennej wrażliwości północno-europejskiej oraz innych realiów historycznych i politycznych. Ten dyskursywny aspekt postrzegania sztuki włoskiej przez polskich odbiorców odnajdujemy w epopei romantycznej *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza z 1834 r., po raz pierwszy przetłumaczonej na język włoski w 1871 r. pod tytułem *Taddeo Soplitza o L'ultimo processo in Lithuania*, prawdopodobnie przez Arrigo Boito. W utworze tym dwaj reprezentanci młodego pokolenia polskiej szlachty – Hrabia i Tadeusz Soplica – toczą spór o to, czy da się być mistrzem malarstwa z dala od nieba Italii. Hrabia uważa, że tylko we Włoszech można malować w sposób doskonały, Tadeusz zaś wychwala bujną naturę Litwy (dawniej część wielokulturowej Rzeczypospolitej Polskiej), wartą oddania na płótnie. Wydaje się, że sympatia autora sytuuje się po stronie Tadeusza.

Trzeba jednak podkreślić, że Mickiewicz nigdy malarzem nie był, a preferencje tytułowego bohatera poematu wyrażały przede wszystkim uczucia patriotycznej tęsknoty za krajem, przenikające cały ten niezwykle romantyczny utwór, dramatyczny i humorystyczny zarazem. W XIX-wiecznej rzeczywistości polscy malarze lub rzeźbiarze nadal podróżowali do Włoch

— — — — —

w poszukiwaniu inspiracji artystycznych oraz światła intensywniejszego niż ich własne, północne. Wśród najwybitniejszych twórców, którzy podejmowali studia na południu Europy bądź przez długie lata tu pracowali, można wymienić m.in. Henryka Siemiradzkiego, Piusa Welońskiego, Wiktora Łodźię Brodzkiego, Aleksandra Stankiewicza, Teodora Rygiera, Antoniego Madeyskiego, Stefana Bakałowicza, braci Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich.

Warto, aby studenci z Werony zwrócili szczególną uwagę na Aleksandra Gierymskiego, ponieważ malarz wielokrotnie powracał do tego miasta, utrwalając na swych płótnach rozmaite lokalne realia i sceny uliczne. W polskich muzeach odnajdujemy liczne obrazy „werońskie” tego artysty, np. *Widok Werony*, *Grobowce Scaligerich w Weronie*, *Portal kościoła S. Anastasia w Weronie*, *Most Scaligerich w Weronie*, *Piazza delle Erbe w Weronie*, *Piazza di Dante w Weronie* i inne.

Głośnym echem odbiły się w Polsce XIX w. prace popularnonaukowe i eseistyczne z dziejów włoskiej kultury oraz estetyki, np.: Józefa Kremiera (*Podróż do Włoch*, t. 1–5), Kazimierza Chłędowskiego (*Siena*, *Dwór w Ferrarze*, *Rzym. Ludzie Odrodzenia*, *Rzym. Ludzie Baroku*, *Rokoko we Włoszech*), Wojciecha Dzieduszyckiego (*Historia malarstwa we Włoszech*). Sztuka włoska coraz częściej stawiała się również autonomicznym tematem polskiej poezji i prozy. Od końca XIX w. przez wiek XX rosło zainteresowanie polskich literatów takim gatunkiem jak ekfraz. Następny podrozdział rozpoczniemy zatem od krótkiego przypomnienia, jak ten gatunek można rozumieć, by w dalszej kolejności odwołać się – na prawach subiektywnego wyboru – do kilku autorów, w których dorobku problematyka związków literatury ze sztuką odgrywała zawsze ważną rolę: Marii Konopnickiej, Tadeusza Kubiaka, Jarosława Iwaszkiewicza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta.

2. Trochę teorii... Tłumaczenie intersemiotyczne – ekfraz

Charakterystykę związków między tekstami literackimi a obrazami zacznijmy od słów Edwarda Balcerzana, znanego polskiego teoretyka literatury i semiologa. Zwracał on uwagę, że w niektórych przypadkach tekst kultury „mówiący o sztuce” (Balcerzan 1980: 22) – wiersz, esej, czasem fragment prozy bądź dramatu – staje się jednocześnie metatekstem kultury. Dla lepszego uchwycenia istoty koegzystencji słowa i sztuk wizualnych zaproponował termin przekład intersemiotyczny lub transmutacja. Transmutacja nie oznacza powtórzenia jednego dzieła w innym, ponieważ ze względu na odrębność systemów językowych nie jest to możliwe. Przekład intersemiotyczny – według Balcerzana – polega na tym, że „tekst uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości” (Balcerzan 1980: 28). W tej sytuacji najciekawsza okazuje się kwestia, co się zmienia w trakcie takiej wymiany? Co zostaje dodane? Co podlega redukcji lub likwidacji?

Inny polski badacz, Adam Dziadek, na oddanie opisanych wcześniej związków stosuje termin *interferencja sztuk*, kładąc nacisk na kwestie „nierozzerwalnego współistnienia dzieł wyrastających z porządku znaków naturalnych i sztucznych” (Dziadek 2004: 17). Tak pojęta koegzystencja generuje niepowtarzalne procesy intertekstualne.

Z kolei Aneta Grodecka ogląda wiersze o obrazach z perspektywy historycznoliterackiej, co pozwala jej interpretować podobne realizacje poetyckie jako świadectwa zmiennego odbioru sztuki i „wyraz uniwersalnej emocji związanej z patrzeniem na obrazy” (Grodecka 2009: 10, 12).

W badaniach nad relacjami literatury i sztuki zazwyczaj wyróżnia się trzy gatunki, które próbują „mówić o sztuce”: ekfrazę, hypotypozę i *Bildgedicht*. Wśród nich zasadnicze miejsce zajmuje ekfraz, z gr. *ékphrasis*, czyli dokładny opis. Zgodnie ze *Słownikiem terminów literackich* to „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli [...]” (Sławiński 2002: 122). W nowszym *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* termin ten ujmowany jest zarówno w kategoriach pojęcia genologicznego, jak i retorycznej figury myśli, której celem jest unaoczniające przedstawienie rzeczy (Krzywy 2012: 248). Niegdyś forma bardzo uschematyzowana, na przestrzeni wieków straciła swoją statyczną, silnie zretoryzowaną postać, przyjmując kształty swobodne, pełne odmian i wariantów. Dlatego współcześnie badacze wolą niekiedy mówić nie tyle o ekfrazie, ile o twórczości ekfrastycznej (Dziadek 2004: 55–56), ewentualnie różnicują dotychczasową terminologię, np. dzieląc ekfrazę na „właściwą”, dążącą do unaocznienia malarskiego pierwowzoru, i „współczesną” zastępującą klasyczny opis interpretacją i swobodnym komentarzem (Gogler 2004: 143, 152). Podobnie grupuje ten gatunek Seweryna Wysłouch, rezerwując pojęcie ekfrazy dla uobecniającego opisu, natomiast inne teksty nieopisowe kwalifikując jako „przekład intersemiotyczny” (Wysłouch 2007: 502–503).

3. Funkcje nawiązań do sztuki w literaturze

Rozważmy jeszcze, w jakim celu poeci/pisarze nawiązują do sztuki. Funkcje intertekstualnych nawiązań do tekstów sztuki są przez teoretyków wyodrębniane na różne sposoby. Spomiędzy wielu typologii wybrałam dwa podziały. Pierwszy, autorstwa Seweryny Wysłouch, zakłada występowanie w literaturze korespondującej ze sztuką czterech niewykluczających się tendencji. Są to: pretekstowe nawiązanie, wirtuozerski popis, polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru, dysputa o sztuce (Wysłouch 2001: 92–94). Nawiązanie pretekstowe ma miejsce wtedy, gdy sygnał metatekstowy, np. wymienienie tytułu obrazu, nazwiska malarza, w praktyce stanowi punkt wyjścia do rozmowy o zupełnie innych, ważnych dla autora sprawach; wirtuozerski popis sugeruje możliwie najdoskonalsze odtworzenie elementów opisywanego dzieła, w tym jego charakterystycznego stylu i właściwości; polemiczna interpretacja oznacza m.in. spór z tematem lub konwencją estetyczną obrazu będącego przedmiotem „czytania”; dyskusja o sztuce wprowadza odbiorcę w krąg szerszych problemów estetycznych lub etycznych inicjowanych przez sztukę, której dany obraz jest tylko jednym z przykładów. Druga z klasyfikacji, Wiesława Olkusa, mówi o funkcji: ilustracyjnej (zakładającej dążenie do maksymalnego „naśladowania” malarskiego pierwowzoru), egzegetycznej (służącej ujawnianiu przez odbiorcę sądów estetycznych wyrosłych z kontaktu z dziełem), asocjacyjnej (oznaczającej myślenie pretekstowe oparte na analogiach i aluzjach wobec współczesności piszącego), projekcyjnej (kształtującej interpretację z udziałem osobistych wizji i dążeń), panegirycznej (wyrażającej aprobatę dla dzieła, okazjonalnej) czy postulatycznej (określającej dezyderaty względem dzieła sztuki) (Olkusz 1984: 76–77).

Na podsumowanie tej części dodajmy komentarz przywołanego wcześniej Adama Dziadka. Jego zdaniem: „Ekfrazza wymusza na czytelniku pewien szczególny sposób lektury – zwykle pisze się ją do obrazu lub do muzyki (nigdy nie pisze się jej «zamiast»), a w konsekwencji powstaje wyjątkowy rodzaj więzi pomiędzy tekstem literackim i przedmiotem jego referencji. Sam czytelnik zmuszony jest czytać podwójnie, bowiem czyta tekst literacki i czyta dzieło (dzieła), do których ten tekst się odnosi” (Dziadek 2006: 42).

4. Konkretnie realizacje wierszy o obrazach

4.1. Maria Konopnicka, *Correggio*

Czas na konkretne przykłady. Zaczniemy chronologicznie od utworu jeszcze z końca XIX w. Będzie to wiersz Marii Konopnickiej, znanej polskiej poetki, często niezbyt sprawiedliwie kojarzonej z bajkami dla dzieci i pozytywistycznymi nowelami. Konopnicka wielokrotnie podróżowała do Włoch. Bronisław Biliński nazywał ją „poetką morza i zatoki Genuńskiej” (Biliński 1961: 17). Dość szybko jej poezja zainteresowała włoskich czytelników, przede wszystkim za sprawą przekładów siostr Krystyny Agosti-Garosci i Klotyldy Garosci.

Zdaniem Wiesława Olkusa w latach 90. XIX w. nastąpił wyraźny zwrot w upodobaniach estetycznych Konopnickiej, który oznaczał, że od fascynacji polską sztuką przeszła ona do afirmacji włoskiej sztuki Trecenta i Quattrocenta (Olkusz 1984: 38). Na tę zmianę wpłynęły m.in. lektury prac Johna Ruskina oraz przyjaźń z Teofilem Lenartowiczem, z którym od roku 1883 poetka regularnie korespondowała i którego też odwiedziła we Florencji w 1892 r. Pokłosiem tego spotkania była publikacja w 1901 r. tomiku zatytułowanego *Italia*, natomiast dwa lata później ukazał się zbiór *Drobiazgi z podróży teki* (1903), zawierający cykl *Drobiazgi włoskie*. W obu książkach znajdujemy piękne impresje poetyckie z pobytu w Wenecji, Florencji, Genui, Neapolu, na Capri. Kilka utworów w dorobku Konopnickiej poświęconych zostało „włoskim” madonnom. Spośród nich wybrałam wiersz odwołujący się do obrazu Antoniego Correggia (własc. Antonio Allegri, 1489–1534) *Madonna col bambino tra due angeli musicanti* z ok. 1514 r. Poetka mogła go oglądać we Florencji, w tomiku pod wierszem zamieszczona została informacja lokalizująca obraz w Galerii Pitti, dziś płótno jest wystawiane w Galerii degli Uffizi.

Utwór Konopnickiej składa się z dziesięciu dystychów, złożonych z regularnych dwunastozgłoskowców. Paralelizm składniowy wersów, wzmocniony anaforycznym użyciem spójnika „A” lub zwrotów „Ta jedna / ta druga”, nadaje utworowi charakterystyczną linię melodyczną, odtwarzającą, jak się zdaje, w słowie harmonię i nastrój sceny malarskiej. Zabiegi te oraz prostota stylu sytuują liryk Konopnickiej w kręgu poetyki ludowej, której Konopnicka była wybitną stylizatorką. Schemat ludowej pieśni, „gdzie wersy drugie dystychów są jakby repliką wersów początkowych” (Olkusz 1984: 44), w swojej symetrii odtwarza analogicznie symetryczny rozkład figur aniołów z obrazu Correggia. Mimo to jednak nie mamy w liryku Konopnickiej do czynienia z całkowicie wiernym naśladowaniem elementów wizualnych lub kompozycji plastycznej. Przeciwnie, poetka odwraca układ z wizji plastycznej, w którym punktem centralnym jest Matka Boska i dzieciątko Jezus. W wierszu centrum malarskie opisane zostało zaledwie w jednym, początkowym dwuwierszu. Od

drugiej strofy uwaga czytelnika zostaje skupiona na postaciach, które na płótnie domykały kompozycję, usytuowane po obu bokach obrazu. Są to anioły, z których jeden przygrywa na skrzypcach, sprowadzonych przez poetkę do „złoconych gęśliczek”, czyli prostego instrumentu smyczkowego, a drugi trzyma w ręku lirę, przez autorkę zamienioną na ludowy aerofon – „sierocą ligawkę”. Zamiast literalnego opisu elementów z obrazu poetka proponuje interpretację tego, co nie może zostać namalowane, czyli rodzajów muzyki granej przez anioły. Trzymanym przez nie atrybutom muzycznym nadany jest, zgodnie z rozumieniem alegorii sztuki dawnej, sens metaforyczny – gęśliki zastępujące skrzypce grają w tonacji radosnej, ligawka – „siostra mniejsza” liry – smutnej. Dualizm tonacji brzmieniowej w wierszu oddany jest poprzez kontrastujące obrazy ożywionej przyrody, które w przekonaniu autorki odpowiadają dychotomii każdego życia ludzkiego. Anioły nie są bytami z niedostępnego, boskiego świata, lecz bardziej swojskimi aniołami stróżami, świadomymi przeplatania się w doświadczeniach ludzi chwil pozytywnych i negatywnych, bolesnych i radosnych. Niejasny w tej poetyckiej ekfrazie Konopnickiej jest ostatni dystych. Na płótnie Correggia wzrok Marii i Dzieciątka kieruje się w stronę anioła ze skrzypcami. Jeśli uznać, że substytutem skrzypiec są w utworze Konopnickiej złote gęśliki, to odsyłałyby one do przeżyć radosnych, tymczasem podmiot sugeruje inną wersję:

Ty słuchasz i patrzysz oczyma smutnymi
Na tego anioła, co śpiewa ból ziemi.

W wierszu Konopnickiej wrażenia wizualne zostają przetransponowane w przeżycia emocjonalne, które wspierają ideowe przesłanie – wiarę w to, że Bóg zawsze stoi po stronie nieszczęśliwych i pokrzywdzonych; ofiarowuje im swoje współczucie. To bardzo polski rys XIX-wiecznej liryki i interpretacji świata, która dowartościowuje sens życia jako wysiłku, trudu, cierpienia.

4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z łasiczką*

Druga z ekfraz, jaką chciałabym przywołać, należy już do dorobku XX-wiecznego poety. To wiersz Tadeusza Kubiaka poświęcony dziełu Leonarda da Vinci pt. *Dama z gronostajem* lub – jak przyjęło się mówić w Polsce – *Dama z łasiczką*. Portret powstał ok. 1489 lub 1490 r. i przedstawiał Cecylię Gallerani, kochankę księcia Ludwika Sforzy, nazywanego także *L'Ermellino*. Trzeba podkreślić, że stosunek Polaków do niego jest wyjątkowy. To jedyny obraz Leonarda w zbiorach polskich, jest powszechnie znany i uchodzi za najwyższe dobro narodowe. Pozostawał w rękach włoskich spadkobierców Gallerani do roku 1788, kiedy to w bliżej nieznanych okolicznościach nabył go polski arystokrata i dyplomata, książę Adam Jerzy Czartoryski. Dzieło Leonarda towarzyszyło rodzinie Czartoryskich podczas ich pobytu na emigracji. Szerszej publiczności pokazano portret *Damy z łasiczką* dopiero w 1882 r. jako skarb nowo powstałego Muzeum Książąt Czartoryskich. W czasie drugiej wojny światowej portret Cecylii Gallerani został zagrabiony przez nazistów na rozkaz gubernatora Hansa Franka, szczęśliwie jednak udało się go odnaleźć i odzyskać w 1946 r. Do 2016 r. był w posiadaniu Fundacji Książąt Czartoryskich – obecnie należy do Skarbu Państwa. Dodajmy jeszcze, że fikcyjna i całkiem współczesna kradzież obrazu jest głównym tematem polskiego filmu komediowego w reżyserii Juliusza Machulskiego *Vinci* z 2004 r. W roku 2025 do kin trafiła jego kontynuacja *Vinci 2*.

Wiersz Tadeusza Kubiaka można zdefiniować jako ekfrazę asocjacyjną, albo też swobodną wariację na temat obrazu Leonarda, czyli przykład gatunku nazywanego *Bildgedicht*. Podstawą konceptu, na którym oparto kompozycję wiersza, jest analogia kobiecej natury obu bohaterów portretu: Cecylii i łasiczki. W języku polskim gronostaj to rzeczownik rodzaju męskiego (gronostaj na obrazie symbolizował zresztą kochanka Cecylii Ludovica), ale już łasiczka zalicza się do rzeczowników rodzaju żeńskiego, co uprawomocnia równe w prawach potraktowanie Włoszki i zwierzęcia. Utwór Kubiaka ustala podobieństwa i różnice między nimi, posiłkując się zwłaszcza kategoriami łagodności i drapieżności. Z pozoru Cecylia wydaje się ucieleśnieniem piękna i delikatności, jest dzieckiem bezchmurnego nieba Italii; łasica zaś – to drapieżnica czyhająca na bezbronne ptactwo. To szalony pomysł – zgłasza poeta swoje zastrzeżenie w apostrofie do autora obrazu – aby damie o cudownej urodzie i uroku kazać trzymać na rękach i przytulać do ciała istotę dziką, groźną, trudną w tresurze. A jednak ta gra malarza – jak sugeruje Kubiak w ostatniej strofie – czemuś służy. Zbliżenie na obrazie tego, co z pozoru tak odległe i kontrastujące, narusza przyzwyczajenia odbiorcy, pozwala w nowym świetle zobaczyć dwie strony dotychczasowego układu. Nagle zasadne staje się pytanie o istotę drapieżności. Czy łasica, dająca się poskromić, traci częściowo pamięć swych dzikich korzeni, czy Cecylia, co rękę ma łagodną i szlachetną, nie nosi drapieżności w sercu? Kto jest tu bardziej niebezpieczny?

Kubiak nie dokonuje deskrypcji obrazu, nie poszukuje sposobów „transmutowania” właściwości wizualnych na słowo, choć wykorzystuje dla swoich potrzeb określone elementy, np. zgodność między kierunkiem spojrzenia Cecylii i gronostaja czy podobną smukłość sylwetki kobiety i zwierzęcia. Interferencje sztuk są w tym przypadku formą zachęty dla czytelnika do dialogu ze schematami odbioru sztuki. Tworzą przestrzeń subiektywnych oglądów, odkrywania paradoksów, zadawania pytań. Poeta objaśniał swoje intencje w przedmowie do tomu następująco: „Pisząc, nie miałem zamiaru ani «opowiadać obrazów», ani też «pisać o obrazach», czy też «mówić w ich imieniu». Były i są jednak malarzskimi odpowiednikami mojego poetyckiego widzenia świata. Miały to być jakby dwie linie równoległe, które w zgodzie biegłyby obok siebie, a przecież nigdy nie usiłowałyby się przeciąć” (Kubiak 1973: 6).

4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro*

Pisarzem polskim, którego kontakty z Włochami w XX w. można porównać do kontaktów Zygmunta Krasińskiego z XIX w., był Jarosław Iwaszkiewicz. Wychował się na *Obrazach Włoch* Pawła Muratowa. Bywał we Włoszech już między wojnami jako młody artysta, i po drugiej wojnie światowej, gdy piastował znaczącą funkcję prezesa Związku Pisarzy Polskich. Równie dużo pisał też o „włoskich” doświadczeniach w prozie, poezji i esejach. Można wymienić np. *Nowele włoskie* (1947), *Spotkania z Szymanowskim* (1947), *Księżkę o Sycylii* (1956), *Śpiwnik włoski* (1974), *Podróże do Włoch* (1977), libretto do opery Karola Szymanowskiego *Król Roger* o władcy Sycylii. Sporo z nich doczekało się włoskich tłumaczeń. W 2024 r. odbył się na Uniwersytecie L’Orientale w Neapolu trzydniowy festiwal twórczości Iwaszkiewicza. W niniejszym podrozdziale odwołam się do dwóch wierszy z tomu *Śpiwnik włoski* zatytułowanych: *Benozzo Gozzoli i Sano di Pietro*.

Na tle dotychczas omawianych utworów są to teksty trochę nietypowe, bowiem wielka sztuka pozostaje tu na uboczu. Iwaszkiewicz był człowiekiem świetnie wykształconym i zorientowanym w europejskiej kulturze. Nie kwestionował wartości oglądanych w Italii arcydzieł, ale przekornie nie zawsze sytuował je na pierwszym planie. Być może dlatego, że było ich tak dużo. W San Gimignano zetknął się z cyklem fresków autorstwa Benozzo Gozzoli (właśc. Benozzo di Lese di Sandro), ilustrujących w szesnastu scenach dzieje św. Augustyna. Wykonano je dla tutejszego kościoła (dziś Sant'Agostino, Cappella del Coro) w połowie XV w., gdy malarz znalazł w miasteczku schronienie przed zarazą, jaka wybuchła w jego rodzinnej Florencji. Z całej kolekcji Iwaszkiewicz wybrał jeden fresk, szósty z kolei, przedstawiający drogę świętego z Hippony z Rzymu do Mediolanu (*Il viaggio di Agostino da Roma per Milano*), i zilustrował go krótką prozą poetycką. Dzieła Benozzo Gozzoliego cechuje realizm, narracyjny styl, bogactwo szczegółów i aktualizacja – jego freski są odbiciem ówczesnej obyczajowości. W impresji Iwaszkiewicza dominantą staje się jednak mały piesek, widoczny pod korpusem końskim, z wygolonym grzbietem, namalowany z profilu. Jeśli przypatrzyć się twarzom postaci z fresku, to istotnie – tak jak pisze w utworze polski poeta – sprawiają one wrażenie bardzo poważnych, zamyślonych, trochę – jak to odczytał Iwaszkiewicz, odcinając się od naukowej egzegezy – niepewnych swojej sytuacji. Na tym tle piesek wydaje się autonomiczny, niezależny, śmiało podążający własną drogą. Dla Iwaszkiewicza, który w swoim życiu był uwikłany w wiele trudnych relacji – tak w wymiarze osobistym, jak i środowiskowym oraz politycznym – najbardziej kusząca mogła być właśnie psia wolność. Dlatego też, jak myślę, ze wszystkich szczegółów, w które bogaty jest fresk Gozzoliego, wybrał właśnie wizerunek zwierzątka.

Nie inaczej jest w drugiej impresji Iwaszkiewicza, również zatytułowanej imieniem twórcy, tym razem malarza szkoły sienneńskiej (rywalizującej w XV w. z florencką) – *Sano di Pietro*. Punktem odniesienia jest tu fragment zaginionej większej całości polptyku zamówionego przez Giovanniego Piccolominiego, zwany *Zwiastowanie pasterzom* (*Annuncio ai pastori*). Wiersz Iwaszkiewicza zaczyna się od eksklamacji pełnej podziwu: „Co za wspaniała telewizja!”, od razu ustanawiającej analogię między barwną, pełną detali sztuką Sienneńczyka a współczesnością polskiego pisarza. Analogię opartą nie tylko na sugestii zbliżonej atrakcyjności malarstwa i kolorowej telewizji lat 70. XX w., ale też funkcji ludycznej sztuki. Twórczość Sano di Pietro już za sprawą pierwszego wersu ekfrazy przypisana zostaje do wciąż żywej tradycji kultury popularnej, odpowiadającej potrzebom emocjonalnym i duchowym przeciętnego człowieka. Inaczej niż w poprzednim przykładzie, Iwaszkiewicz przytacza szereg szczegółów, które pozwalają szybko zidentyfikować pierwowzór malarcki: anioł na niebie ze skrzydłami koloru malinowego, palma w dłoni, skromni i zadziwieni pasterze ze stadem i oczywiście psiak z mocno zadartą mordką, skupiony na scenie, którą zdaje się obserwować z pełną koncentracją. Poza wspomnianym pierwszym wersem, który nie ukrywa głosu odautorskiego, dalsze wersy reprezentują lirykę roli. To z psiej perspektywy oglądamy dziwy w postaci przypominającego kometę anioła. A ponieważ w zwierzęcym świecie nie ma miejsca na religię, anioł wymachujący zieloną gałązką i wykrzykujący *pax pax hominibus* [zob. „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania” Łk 2,14], jest tu wyłącznie częścią niecodziennego i emocjonującego przedstawienia.

Lekko kpiący komentarz: „Psy mają swoje zdanie / o tym ludzkim pokoju” wzmacnia efekt teatralności, bowiem sprowadza słowa anioła z teologicznych wyżyn do poziomu bajki. Bajki jednak z pewnością pięknej. Malowidło Sano di Pietro, ponoć odpowiadające na wyrosłe z ducha franciszkańskiego inicjatywy duchowe sienieńskiego klasztoru Gesuali [zob. więcej np. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1857.html>], w oglądzie Iwaszkiewicza staje się poetyckim zapisem czułości wobec upersonifikowanego psiego podmiotu i trochę smutno-żartobliwym komentarzem do ludzkiej niedoskonałości, która, jak widać, nie zna granic w postaci wieków. Czujemy, że bohater wiersza cieszy się aprobatą autora.

Iwaszkiewicz był niewątpliwie koneserem sztuki i jej wybitnym znawcą, ale tzw. „ekfrazja właściwa” nie stanowiła jego celu. Poszukiwał raczej „słownego odpowiednika przeżycia określonego dzieła sztuki” (Zaworska 1985: 129), i to przeżycia bardzo osobistego (Ugniewska 2019: 7). Nad tymi zaś dążeniami górowały pytania, niekiedy ukryte wśród pozornie błahych lub fragmentarycznych deskrypcji, o istotę tak trudnej do eksplikacji tajemnicy, jaka pozwala w sztuce utrwać uniwersalne ludzkie emocje i stany świadomości.

4.4. Wisława Szymborska, *Mozaika bizantyjska*

Kolejnym wierszem inspirowanym sztuką włoską jest *Mozaika bizantyjska* Wisławy Szymborskiej, autorki chętnie czytanej we Włoszech i często tłumaczonej. Utworów Szymborskiej mówiących o sztuce jest sporo – według niektórych badaczy blisko dwadzieścia (Brajerska-Mazur 2012: 187). Najsłynniejszą jej ekfrazą są *Kobiety Rubensa*, będące nawiązaniem do *Trzech Gracji* tego flamandzkiego artysty. Wiersz *Mozaika bizantyjska* z tomu *Sto pociech* odsyła do słynnych arcydzieł raweńskich, ale ich nie konkretyzuje, nie określa. Można przyjąć, że chodzi o przedstawienie orszaku cesarza Justyniana z VI w. lub orszaku cesarzowej Teodory z kościoła San Vitale, lecz w wierszu odnajdujemy także ślady aluzji do mozaik z kościoła Sant’Apollinare Nuovo (Czermińska 2003: 237–238). Ścisłe rozpoznanie, co było podstawą poetyckiej transmutacji, nie jest tu najistotniejsze. Chodzi bowiem bardziej o ekfrazę stylu bizantyjskiego niż konkretny artefakt (Czermińska 2003: 236). Przypomnijmy, sztukę bizantyjską cechowały m.in.: płaska, statyczna kompozycja, ciemny kontur ograniczający płamę barwną, złote tło, hieratyczność sylwetek o wydłużonej linii, zbliżone dostojne gesty postaci i ich stroje. Zamiast poszukiwania dokładnej ekwiwalencji różnych kodów sztuk plastycznych i literatury, poetka proponuje polemikę z estetyczną konwencją, jaką odnajduje w raweńskich mozaikach (Grądział 1996: 97), co nie znaczy, że całkiem rezygnuje z gry intersemiotycznej. Dodatkowo bezruchowi dzieła sztuki przeciwstawia scenę dialogową – utoatralnia statyczną wizję (Balcerzan 1980: 37–38).

Mozaiki z orszakiem cesarza Justyniana z lewej strony absydy kościoła san Vitale i orszakiem cesarzowej Teodory z prawej strony tworzą symetryczny układ barwnych płaszczyzn i symbolicznych stref dworskiego świata męskiego i kobiecego. Odpowiednikiem ich w wierszu jest forma dialogowa. Tak jak w rzeczywistości wzrok oglądającego przenosi się z jednego przedstawienia orszaku na drugi, tak w utworze czytelnik śledzi paralelne wypowiedzi bohaterów nazywanych tutaj fikcyjnymi imionami, ale znaczącymi: Teodendron i Teotropia. Częstka *teo* odsyła nas do greckiego *theos*, czyli Bóg, drugi człon – *dendro* – sugeruje związek znaczeniowy z drzewem lub drewnem, pośrednio – czymś wysokim,

prostym, nieruchomym. Z kolei w imieniu kobiety człon *teo* wiąże się z częstką *tropia*, którą tłumaczymy w języku polskim jako ‘ostatni człon wyrazów złożonych tworzących nazwy zjawisk mających związek ze zwrotem, kierunkowością, odmianą’ (SJP). To wrażenie paralelności wzmacniają anafory i powtórzenia składniowe. Dialog nawiązuje też do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, podkreślając religijny wymiar kultury bizantyjskiej (Ligęza 2001: 184; Czermińska 2003: 237). Kolejne strofy są naprzemiennym wyznaniem uczuć małżonków, którzy uwielbiają w sobie wszystko to, co jako piękne utrwaliła sztuka tego czasu i kręgu kulturowego. Mamy więc pochwały chorobliwego wyszczuplenia ciała i twarzy (np. „wąskolica”, dłonie „jak suche palemki”), smukłości sylwetki i bycia „cieniem” siebie w efekcie umartwienia objawiającego się sinością ust. Ta niechęć względem ciała i nagości oraz wstydlivość podyktowana religią pokrywana jest wschodnim przepychem strojów przyrównanych w liryku do dzwonu. Stroje pozwalają ukryć prawdę o fizycznym aspekcie życia człowieka.

Ascetyczny, ale i patetyczny, koturnowy styl kultury Bizancjum Szymborska rekonstruuje w języku za pomocą archaizmów, wyszukanych neologizmów albo przesadnie pompacyjnych zwrotów, które współtworzą stylizację na bliżej nieokreślony dawny język dworski. Jak konkluduje Agata Brajerska-Mazur, „poetce udało się odnaleźć odpowiednik dla «języka sztuki dostojnej, sztywnej i dawnej» i jednocześnie ugruntować «styl ceremonialno-dworny»” (Brajerska-Mazur 2012: 205). I nagle w ten świat figur niczym z raweńskich mozaik wprowadzona zostaje – na prawach komicznego dysonansu i z niewątpliwym zamiarem ironicznym – postać dziecka, które jest tłuste, pyzate, żarłoczne, wygląda jak prosiątko. Jest zaprzeczeniem ideału estetycznego, które kształtuje religijna kultura Bizancjum.

Kanon sztuki wytworzony na potrzeby idei zderza się oczywiście z rzeczywistością, która od wieków była i jest również biologiczna. Toteż wiara w cuda zmieniające dziecko, redukujące jego cielesność, jest z góry skazana na przegraną. Ta żartobliwa interpretacja założeń stylu bizantyjskiego i modelu życia średniowiecznego (uproszczonych na potrzeby wiersza) kryje jednak ostrzeżenie serio, jako że ujawnia swoistą nietolerancję kultury. Łatwo bowiem, gdy nie spełnia się wymogów kanonu, zostać odrzuconym, zmarginalizowanym i napiętnowanym, np. tak jak dziecko uznane za grzesznika lub diabłątko. Szymborska po pierwsze zwraca uwagę, że nie ma jednego kanonu danego raz na zawsze. Sposób rozumienia piękna ulega przeobrażeniom na przestrzeni wieków. Po drugie, nie zawsze można ufać wizji świata utrwalonej w sztuce, bowiem jest ona wybiórcza, poddaje się dominującemu porządkowi estetycznemu lub, co gorsza – określonej woli/światopoglądowi rządzących. Przecież Teodendron i Teotropia nie samym duchem żyją, skoro doczekali się potomka. Sztuka tworzy więc półprawdy i odbiorca powinien być tego świadomy. Ostatecznie, żart, a nawet parodia w formie nietypowej ekfrazy (Brajerska-Mazur 2012: 205) staje się częścią dysputy o sztuce, mówi o zderzeniu estetyki systemowej i „nieprawomyślnego” życia, bo skomplikowanego, niedającego się zamknąć w prostych ramach, mającego bardzo różnorodne odcienie i warianty; po prostu bujnej natury, którą kultura usiłuje nagiąć, zmodyfikować, skorygować.

Ekfrazy Szymborskiej znacznie odbiegają od klasycznej odmiany gatunku. Zdaniem Czermińskiej „mówią ostatecznie więcej o wyobraźni poetki niż o dziełach sztuki, których dotyczą. Ale jednak mówią inaczej niż w wierszach, w których do przestrzeni pomiędzy

poetką a jej czytelnikami nie został przywołany jako pośrednik żaden obraz, rzeźba, fotografia” (Czermińska 2003: 241). Na czym polega ta różnica? – Myślę, że to ciekawe zagadnienie do dalszych interpretacji studenckich.

4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* (fragment)

Aneta Grodecka nazwała Zbigniewa Herberta „nieformalnym guru grupy zainteresowanej malarstwem” (Grodecka 2009: 113), podkreślając, że jego rola w powojennym rozwoju literatury zajmującej się poetycką i eseistyczną ekfrazą jest nie do przecenienia [zob. film: R. Lewandowski, *Herbert. Un barbaro nel giardino*, 2015]. Twórca wykreował zupełnie nowy język pisania o sztuce, oparty na oryginalnej kreacji podmiotu, nieufnego wobec zastanych sądów i konfrontującego je z efektami bezpośrednich przeżyć (Kozicka 2006: 51). Zwłaszcza pierwszy zbiór esejów z 1962 r. pt. *Barbarzyńca w ogrodzie* ukonstytuował charakterystyczne właściwości pisarstwa Herberta, spajającego w jedno sprawozdania z podróży, refleksje lekturowe, rozważania historyczne i biograficzne, opisy dzieł malarskich i architektonicznych – wszystko przefiltrowane przez wyrazistą osobowość poety, a zarazem konesera i erudyty. W jego ujęciu poznawanie sztuki jest koegzystencją intuicji, emocji i pracy intelektualnej wspierającej „uważność patrzenia” (Grodecka 2009: 117). Niewątpliwie nowatorski jest stosunek Herberta do sztuki dawnej. Ponownie obejrzana i opowiedziana, staje się częścią kulturowych zasobów teraźniejszości.

W *Barbarzyńcy w ogrodzie* mówi się o sztuce przy użyciu różnych form wypowiedzi i z różnych punktów widzenia. Przyjrzyjmy się jednej z serii ekfraz wypełniających esej *Piero della Francesca*, dedykowany notabene Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. To opowieść o zachwycie malarstwem Piera oraz drodze do zrozumienia jego istoty. Herbert ze szczególną uwagą omawia freski z cyklu *Legenda Krzyża* z kościoła św. Franciszka w Arezzo. Oto fragment ilustrujący pierwsze malowidło zatytułowane *Śmierć Adama*:

W środku, pod drzewem rozpaczliwie nagim, leży wyciągnięty sztywno Adam, któremu Set wkłada w usta ziarno. Kilka postaci pochyla głowę nad zmarłym. Kobieta rozpostarłszy ramiona bezgłośnie krzyczy, a w jej okrzyku nie ma przerażenia, jest tylko prorocstwo. Cała scena jest patetyczna, prosta i helleńska, jakby wersety Starego Testamentu pisane przez Ajschylosa (Herbert 1964: 220).

Relacja wydaje się na pierwszy rzut oka wiernym oddaniem treści i kompozycji oglądanego malowidła. Percepcja dzieła wizualnego zostaje w eseju przełożona na narrację rozwijającą się spokojnie, ale konsekwentnie, w czym można widzieć analogię do charakterystycznej dla florenckiego artysty powściągliwości emocjonalnej. Brak epitetów wartościujących dowodzi skupienia na przedmiocie analizy i pragnieniu wyjaśnienia istniejących w nim napięć. A jednak opis zaproponowany przez Herberta nie jest neutralny – w zakończeniu fragmentu poeta sięga po porównanie, które dzięki odległym skojarzeniom (Stary Testament – Ajschylos – Quattrocento) nadaje dziełu Piera sens pozamaterialny, wyznaczając potencjalny kierunek interpretacji.

Następny fragment dotyczy fresku *Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża* (inaczej *Odnalezienie relikwii Krzyża Świętego*):

W scenie drugiej półnagi człowiek z martwych powstaje, dotknięty krzyżem. Matka cesarza i jej dworki adorują scenę. Architektura stanowiąca tło jest jakby komentarzem przedstawionego wydarzenia. Nie jest to jak poprzednio średniowieczne miasto-zjawia, ale harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół, renesansowa dojrzała mądrość. Architektura gra tu rolę ostatecznej, racjonalnej, weryfikacji cudu (Herbert 1964: 220–221).

Najpierw wyliczane są składowe malarskiej sceny, potem pojawia się komentarz na temat typu architektonicznej kompozycji i funkcji, jaką ma ona do spełnienia w obrębie konkretnego dzieła – w ten sposób pytanie ‘co’ uzupełnia się o ‘jak’. Geometryczny porządek odczytywany jest wszakże w szerszej perspektywie – za pośrednictwem tropów semiologicznych. Jak zauważa Dziadek: „[...] architektoniczna harmonia jako znak wizualny przekłada się na «renesansową, dojrzałą mądrość», a układy architektoniczne mają stanowić «racjonalną weryfikację cudów»” (Dziadek 2006: 44–45). „Cud”, o jakim traktuje ekfrazja, nie sprowadza się do konkretnej religii, lecz otwiera widza/czytelnika na „przeżycie natury religijnej”, na tajemnicę sztuki (Dziadek 2006: 45).

To zaledwie drobne przykłady realizacji „ekfrastycznych”, które z pewnością nie dają pełnego obrazu zabiegów artystycznych stosowanych przez Herberta czy też wykładanych w esejach idei. Mogą natomiast zachęcić do zainteresowania się poetą, który uczył Polaków „jak patrzeć, jak widzieć, by dotrzeć do prawdy, w której istnienie uparcie wierzy” (Kozicka 2006: 63).

5. Zakończenie

Na koniec przypomnę, że w polskiej literaturze XX w. mamy bogatą reprezentację esyistyki o tematyce „włoskiej”, którą można by nazwać „ekfrastyczną” – jest ona bowiem bardzo głęboko zanurzona w rzeczywistość kultury, estetyki i sztuki Italii. Do wymienionych wcześniej utworów Iwaszkiewicza i Herberta można by dodać choćby takie tytuły i nazwiska, jak: Gustaw Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień* (1990), tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka* (1994), Joanna Pollakówna, *Weneckie tęsknoty: o malarstwie i malarzach renesansu* (2003), Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch* (1999), Marek Zagańczyk, *Droga do Sieny* (2005). Również listę utworów poetyckich, stanowiących przedmiot krótkich omówień, łatwo można by wydłużyć. Na podjęcie czeka także projekt porównania polskiej i włoskiej literatury pod kątem zbliżeń i różnic w realizacji „przekładów intersemiotycznych”. Może z czasem możliwy byłby kierunek prezentacji odwrotny do przyjętego w niniejszym rozdziale – poświęcony polskiej sztuce i interferującym z nią włoskim ekfrazom?

Bibliografia

- Balcerzan E., 1980, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 21–39.
- Biała A., 2009, *Malarstwo i literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Biliński B., 1961, *Maria Konopnicka, poetessa del mare e del golfo di Genova*, „Genova”, nr 4, s. 17–24.

- — — — —
- Brajerska-Mazur A., 2012, „*Filutka z filigranu*”, czyli o przekładzie językowego naśladownictwa z ekfrazystycznych wierszy Wisławy Szymborskiej, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 187–219.
- Czermńska M., 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2/3, s. 230–242.
- Dziadek A., 2004, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek A., 2006, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, Lublin: Gaudium, s. 30–50.
- Głoger P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3–4, s. 137–152.
- Grądział J., 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 85–102.
- Grodecka A., 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Iwaszkiewicz J., 2019, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, tradotto e curato J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Konopnicka M., 1929, *Italia: liriche*, wersja prozą i wstęp C. Agosti-Garosci, Rzym: Istituto per l’Europa Orientale.
- Kozicka D., 2006, *Przemożna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, Lublin: Gaudium, s. 51–79.
- Krzywy R., 2012, *Ekfrazja*, [w:] G. Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 248–251.
- Kubiak T., 1973, *Wiersze i obrazy*, Warszawa: Arkady.
- Ligęza W., 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej: Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Olkusz W., 1984, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach artystycznych Marii Konopnickiej*, Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Sendyka R., 2009, *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii”, nr 11, s. 41–61.
- Sławiński J., 2002, *Ekfrazja*, [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 122.
- Słodczyk R., 2020, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szymanowska J., 2019, *Il Canzoniere italiano di Jarosław Iwaszkiewicz*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, tradotto e curato J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore, s. 5–9.

- Wysłouch S., 2001, *O malarskości literatury*, [w:] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 75–94.
- Wysłouch S., 2007, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 489–503.
- Zaworska H., 1985, *Podróże do Włoch*, [w:] H. Zaworska, „Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 122–131.

■ **Maria Berkan-Jabłońska**
■ Uniwersytet Łódzki
■  <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>
■ maria.berkan@uni.lodz.pl
■

Arte italiana – poesie polacche. Alcuni esempi

1. Introduzione – 2. Un po' di teoria... Traduzione intersemiotica – ecfrasi – 3. Funzioni dei riferimenti all'arte in letteratura – 4. Realizzazioni concrete di poesie sui dipinti – 4.1. Maria Konopnicka, *Correggio* – 4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama con l'ermellino* – 4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro* – 4.4. Wisława Szymborska, *Mosaico bizantino* – 4.5. Zbigniew Herbert, *Barbaro in giardino* (frammento) – 5. Conclusioni

1. Introduzione

L'arte italiana è, in un certo senso, di tutto il mondo. Per secoli è stata fonte di ammirazione e di ispirazione per altri ambienti culturali. Anche i polacchi che sono venuti a visitare l'Italia, sono sempre andati alla ricerca di capolavori che la cultura polacca, molto più tardiva – poiché si era sviluppata seriamente solo dalla fine del Medioevo – non possedeva in tale abbondanza. Gradualmente, acquisivano nuove competenze estetiche e maturavano l'idea che quest'arte potesse essere non solo ammirata, ma anche discussa, almeno in nome di una diversa sensibilità, quella nordeuropea come anche di altre realtà storiche e politiche. Questo aspetto discorsivo della percezione dell'arte italiana da parte del pubblico polacco si ritrova nell'epopea romantica *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz del 1834 tradotta per la prima volta in italiano nel 1871 con il titolo *Taddeo Soplitza o L'ultimo processo in Lituania*, probabilmente per mano di Arrigo Boito. In quest'opera due rappresentanti delle giovani generazioni della nobiltà polacca – il Conte e Tadeusz Soplitza – discutono se sia possibile essere un maestro pittore lontano dai cieli d'Italia. Il Conte ritiene che solo in Italia si possa dipingere alla perfezione, mentre Taddeo elogia la natura rigogliosa della Lituania (un tempo parte della multiculturale Repubblica Polacca), degna di essere resa su tela. Sembra, tuttavia, che le simpatie dell'autore siano per Tadeusz.

Va sottolineato, tuttavia, che Mickiewicz non fu mai un pittore e che le preferenze del personaggio che dà il titolo al poema esprimono soprattutto sentimenti di nostalgia patriottica per la patria, che pervadono tutta questa straordinaria opera romantica, drammatica e umoristica allo stesso tempo. Nella realtà ottocentesca i pittori o gli scultori polacchi continuarono

a recarsi in Italia alla ricerca di ispirazione artistica e di una luce più intensa di quella che si trova generalmente alle latitudini settentrionale. Tra gli artisti più importanti che intrapresero studi nell'Europa meridionale bądź przez długie lata tu pracowali, si ricordano Henryk Siemiradzki, Pius Weloński, Wiktor Łódzia Brodzki, Aleksander Stankiewicz, Teodor Rygier, Antoni Madeyski, Stefan Bakałowicz e i fratelli Maksymilian e Aleksander Gierymski.

Le opere scientifiche e le opere saggistiche sulla storia della cultura e dell'estetica italiana ebbero una forte eco nella Polonia del XIX secolo saggi sulla storia della cultura e dell'estetica italiana, come: Józef Kremer (*Viaggio in Italia*, volumi 1–5), Kazimierz Chłędowski (*Siena, Corte a Ferrara, Roma. Gente del Rinascimento, Roma. Gente del Barocco, Rococò in Italia*), Wojciech Dzieduszycki (*Storia della pittura in Italia*). L'arte italiana diventava sempre più un tema autonomo anche nella poesia e nella prosa polacca. Dalla fine dell'Ottocento fino al Novecento tra gli scrittori polacchi cresceva l'interesse per un genere come l'ecfrasi.

Iniziamo quindi la prossima sezione con un breve richiamo su come si può intendere questo genere, per poi fare riferimento – sulla base di una scelta soggettiva – ad alcuni autori nella cui opera la questione del rapporto tra letteratura e arte ha sempre avuto un ruolo importante: Maria Konopnicka, Tadeusz Kubiak, Jarosław Iwaszkiewicz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert.

2. Un po' di teoria... Traduzione intersemiotica – ecfrasi

Iniziamo una breve caratteristica del rapporto tra testi letterari e immagini con le parole di Edward Balcerzan, noto teorico letterario e semiologo polacco. Egli ha sottolineato che in alcuni casi un testo di cultura “che parla di arte” (Balcerzan 1980: 22) – una poesia, un saggio, a volte un frammento di prosa o un dramma – diventa contemporaneamente un metatesto della cultura. Per cogliere meglio l'essenza della coesistenza di parole e arti visive, propose il termine traduzione intersemiotica o trasmutazione. La trasmutazione non consiste nella ripetizione di un'opera in un'altra, poiché ciò non è possibile a causa della distinzione dei sistemi linguistici. Per traduzione intersemiotica – secondo Balcerzan – si intende che “un testo formulato entro i confini di un sistema (ad esempio la pittura) viene ricostruito nel materiale di un altro sistema (ad esempio la poesia). Perde quindi le sue proprietà specificamente pittoriche e acquisisce quelle specificamente poetiche o, più in generale, letterarie” (Balcerzan 1980: 28). In questa situazione, la domanda più interessante risulta essere: che cosa cambia nel corso di questo scambio? Che cosa si aggiunge? Che cosa viene ridotto o eliminato?

Un altro studioso polacco, Adam Dziadek, utilizza il termine “interferenza delle arti” per riflettere le relazioni descritte in precedenza, sottolineando le questioni della “coesistenza inseparabile di opere che nascono dall'ordine dei segni naturali e artificiali” (Dziadek 2004: 17). La coesistenza così concepita genera processi intertestuali unici.

Aneta Grodecka, invece, considera le poesie sui dipinti da una prospettiva storico-letteraria, il che le permette di interpretare simili realizzazioni poetiche come testimonianze del cambiamento della ricezione dell'arte e “un'espressione dell'emozione universale associata al guardare i dipinti” (Grodecka 2009: 10, 12).

Nella teoria del rapporto tra letteratura e arte sono generalmente tre i generi letterari che tentano di “parlare dell’arte”: l’ecfrasi, l’ipotiposi e il *Bildgedicht*. Tra questi l’ecfrasi, dal greco *ékphrasis* ovvero descrizione esatta – occupa un posto di primo piano. Secondo il *Dizionario dei termini letterari*, si tratta di “un’opera poetica che è una descrizione di un’opera di pittura, scultura o costruzione [...]” (Sławiński 2002: 122). Nel più recente *Dizionario dei termini letterari e dei generi*, il termine ecfrasi è considerato sia come un concetto di genere, sia come una figura retorica di pensiero, il cui scopo è quello di rendere visibili le cose (Krzywy 2012: 248). Un tempo fortemente schematizzata, nel corso dei secoli ha perso la sua forma statica e fortemente retorizzata, assumendo forme libere, ricche di varietà e varianti. Per questo motivo gli studiosi contemporanei preferiscono talvolta parlare non tanto di ecfrasi, quanto di arte ecfrastica (Dziadek 2004: 55–56), o differenziare la terminologia esistente, ad esempio distinguendo tra l’ecfrasi “propria”, che mira a visualizzare l’originale pittorico, e quella “contemporanea”, che sostituisce la descrizione classica con l’interpretazione e il libero commento (Gogler 2004: 143, 152). Seweryna Wysłouch raggruppa questo genere in modo simile, riservando la nozione di ecfrasi alla descrizione che rende presente la descrizione, mentre qualifica gli altri testi non descrittivi come “traduzione intersemiotica” (Wysłouch 2007: 502–503).

3. Le funzioni dei riferimenti all’arte nella letteratura

Consideriamo inoltre a quale scopo i poeti/scrittori si riferiscono all’arte. Le funzioni dei riferimenti intertestuali ai testi d’arte sono distinte dai teorici in vari modi. Tra le tante tipologie, ho scelto due divisioni. La prima, di Seweryna Wysłouch, ipotizza l’esistenza di quattro tendenze non esclusive nella letteratura corrispondente all’arte. Questi sono: il riferimento pretestuoso, l’esibizione virtuosa, l’interpretazione polemica di un originale pittorico, la disputa sull’arte (Wysłouch 2001: 92–94). Il riferimento pretestuoso si verifica quando un segnale metatestuale, ad esempio la menzione del titolo di un dipinto, o il nome del pittore, forniscono in pratica un punto di partenza per una discussione su questioni del tutto diverse e importanti per l’autore; l’esibizione virtuosa si sforza di evocare la riproduzione più perfetta possibile degli elementi dell’opera descritta, compresi il suo stile e le sue proprietà caratteristiche; l’interpretazione polemica significa, tra le altre cose, una discussione con il tema o la convenzione estetica del dipinto oggetto della “lettura”; la disputa sull’arte porta lo spettatore nel cerchio di problemi estetici o etici più ampi avviati dall’arte, di cui il dipinto è solo un esempio. La seconda delle classifiche, di Wiesław Olkusz, parla di funzione: illustrativa (che presuppone il tentativo di “imitare” al massimo l’originale pittorico), esegetica (che serve a rivelare i giudizi estetici dello spettatore nati dal contatto con l’opera), associativa (che significa un pensiero pretestuoso basato su analogie e allusioni alla contemporaneità dello scrittore), proiettiva (che dà forma a un’interpretazione che coinvolge visioni e aspirazioni personali), panegirica (che esprime approvazione per l’opera, occasionale) o postulativa (che specifica i desiderata in relazione all’opera d’arte) (Olkusz 1984: 76–77).

Per riassumere questa sezione, aggiungiamo un commento del già citato Adam Dziadek. Secondo lui: “L’ecfrasi costringe il lettore a un modo particolare di lettura – di solito

è scritta per un'immagine o per una musica (non è mai scritta "al posto di"), e di conseguenza si crea un legame unico tra il testo letterario e l'oggetto a cui si riferisce. Il lettore stesso è costretto a leggere due volte, perché legge sia il testo letterario, sia l'opera o le opere a cui il testo si riferisce" (Dziadek 2006: 42).

4. Realizzazioni concrete delle poesie sui dipinti

4.1 Maria Konopnicka, *Correggio*

Passiamo ora ad esempi concreti. Cominciamo cronologicamente con un componimento sempre della fine del XIX secolo. Si tratta di una poesia di Maria Konopnicka, nota poetessa polacca spesso associata, a volte non troppo giustamente, a racconti per bambini e novelle positiviste. La Konopnicka viaggiò molte volte in Italia. Bronisław Biliński la definì "la poetessa del mare e del Golfo di Genova" (Biliński 1961: 17). In breve tempo la sua poesia catturò l'interesse dei lettori italiani, soprattutto grazie alle traduzioni delle sorelle Cristina Agosti e Clotilde Garosci.

Secondo Wiesław Olkusz gli anni Novanta del XIX secolo videro un netto cambiamento nei gusti estetici della Konopnicka, che significava il passaggio dalla fascinazione per l'arte polacca, a quella per l'affermazione dell'arte italiana del Trecento e del Quattrocento (Olkusz 1984: 38). Questo cambiamento fu influenzato, tra l'altro, dalle letture delle opere di John Ruskin e dall'amicizia con Teofil Lenartowicz, con cui la poetessa corrispose regolarmente a partire dal 1883 e che venne a visitare anche a Firenze, nel 1892. La conseguenza di questo incontro fu la pubblicazione di un volume intitolato *Italia* nel 1901, a cui seguì due anni dopo una seconda raccolta: *Drobiazgi z podróźnej teki* [Piccoli gingilli da una cartella di viaggio] (pubblicata nel 1903), contenente un ciclo intitolato *Drobiazgi włoskie* [Piccoli gingilli d'Italia]. In entrambi i libri troviamo bellissime impressioni poetiche di un soggiorno a Venezia, Firenze, Genova, Napoli e Capri. Diverse opere dell'opera della Konopnicka sono dedicate alle madonne "italiane". Tra queste, ho scelto una poesia che si riferisce a un dipinto di Antonio Correggio (orig. Antonio Allegri, 1489–1534), *Madonna col bambino tra due angeli musicanti* del 1514 circa. La poetessa poté ammirarlo a Firenze. Nella raccolta di poesie, sotto al componimento un'informazione localizza il dipinto nella Galleria Pitti, oggi la tela è esposta nella Galleria degli Uffizi.

Il componimento della Konopnicka è composto da dieci distici, costituiti da strofe regolari di dodici versi. Il parallelismo sintattico dei versi, rafforzato dall'uso anaforico della congiunzione "A" o delle frasi "Ta jedna / ta druga", conferisce all'opera la sua caratteristica linea melodica, che sembra riprodurre in parole l'armonia e lo stato d'animo di una scena pittorica. Questi trattamenti e la semplicità dello stile collocano la lirica nell'ambito del genere della poetica popolare, di cui la Konopnicka è stata un'eccellente esponente. Lo schema della canzone popolare, "dove i secondi versi dei distici sono come una replica dei versi iniziali" (Olkusz 1984: 44), nella sua simmetria riproduce analogamente la distribuzione simmetrica delle figure degli angeli del dipinto di Correggio. Nonostante questo, però, la lirica della Konopnicka non è da considerarsi un'imitazione completamente fedele degli elementi visivi o della composizione artistica. Al contrario, la poetessa inverte nel suo

testo la disposizione compositiva del dipinto – dove il punto centrale è la Vergine Maria e il bambino Gesù. Nella sua poesia il centro pittorico è descritto in un solo distico (due righe). Più avanti, dalla seconda strofa, si iniziano a osservare le figure che racchiudono la composizione ai lati della tela. Si tratta di due angeli, uno dei quali suona una specie di violino, che l'autrice chiama “złocone gęśliczki”, ovvero una gusla, cioè uno strumento a corda piuttosto semplice, e l'altro angelo tiene in mano una lira, che la Konopnicka sostituisce con una “siero- roca ligawka” – un aerofono, diffuso soprattutto in ambito popolare. Invece di una descrizione letterale degli elementi del dipinto, la poetessa offre un'interpretazione di ciò che non può essere dipinto, ossia i tipi di musica suonati dagli angeli. Agli attributi musicali che essi possiedono viene dato un significato metaforico, in linea con la comprensione dell'allegoria dell'arte antica – la gusla che sostituisce il violino suona in una chiave gioiosa, la ligawka, la “sorella minore” della lira, in una triste. La dualità di tonalità nel poema è trasmessa attraverso immagini contrastanti di natura animata, che secondo l'autrice corrispondono alla dicotomia di ogni vita umana. Gli angeli non sono esseri di un mondo divino e inaccessibile, ma angeli custodi dal carattere più familiare, consapevoli dell'intreccio di momenti positivi e negativi, dolorosi e gioiosi dell'esperienza dell'esistenza umana. Non è chiaro, in questa ecfrasi poetica della Konopnicka, il distico ultimo. Nella tela di Correggio lo sguardo di Maria e del Bambino è rivolto a un angelo che tiene un violino. Se consideriamo che il sostituto del violino nell'opera di Konopnicka è una gusla dorata, potremmo essere autorizzati a pensare che questa faccia riferimento a esperienze gioiose, mentre l'oggetto del testo formula una versione diversa:

Ty słuchasz i patrzysz oczyma smutnymi
 Na tego anioła, co śpiewa ból ziemi
 Tu ascolti e guardi con occhi tristi
 Questo angelo che canta il dolore della terra
 [traduzione filologica].

Nella poesia della Konopnicka le impressioni visive sono trasposte da esperienze emotive che sostengono un messaggio ideologico: la convinzione che Dio sta sempre dalla parte degli sfortunati e delle vittime, e che offre loro la sua compassione. Si tratta di una caratteristica molto polacca della lirica e dell'interpretazione del mondo del XIX secolo, che sottolinea il significato della vita come sforzo, difficoltà e sofferenza.

4.2. Tadeusz Kubiak, *Dama z lasiczką* [La dama con l'ermellino]

La seconda delle ekfrasi che vorrei evocare appartiene già alle opere di un poeta del XX secolo. Si tratta di una poesia di Tadeusz Kubiak dedicata alla *Dama z gronostajem* [La dama con l'ermellino] o meglio, come è conosciuta in Polonia, *Dama z lasiczką* [La dama con la donnola], di Leonardo da Vinci. Il ritratto fu dipinto intorno al 1489 o 1490 e raffigura Cecilia Gallerani, amante del duca Luigi Sforza chiamato anche *L'Ermellino*. Va sottolineato che l'atteggiamento dei polacchi nei confronti di quest'opera è eccezionale. È l'unico dipinto di Leonardo da Vinci presente nella collezione polacca, è ampiamente conosciuto e considerato il più alto bene nazionale. Rimase nelle mani degli eredi italiani dei Gallerani fino al 1788, quando fu acquistato in circostanze sconosciute dall'aristocratico

— — — — —

e diplomatico polacco, il principe Adam Jerzy Czartoryski. L'opera di Leonardo accompagnò la famiglia Czartoryski durante il suo soggiorno in esilio. Solo nel 1882 il ritratto della *Dama con l'ermellino* fu esposto al pubblico più vasto come tesoro del neonato Museo dei Principi Czartoryski. Durante la Seconda guerra mondiale il ritratto di Cecilia Gallerani fu sequestrato dai nazisti per ordine del governatore Hans Frank, ma fortunatamente fu recuperato nel 1946. Fino al 2016 fu in possesso della Fondazione dei Principi Czartoryski – ora appartiene al Tesoro di Stato. Aggiungiamo ancora che il fittizio furto e del dipinto è il tema principale di *Vinci*, commedia polacca del 2004, diretta da Juliusz Machulski. Nel 2025 è uscito al cinema il suo sequel *Vinci 2*.

La poesia di Tadeusz Kubiak può essere definita come un'ecfrasi del tipo associativo, ovvero una libera variazione su un dipinto di Leonardo, un esempio del genere noto come *Bildgedicht*. La base del concetto su cui si fonda la composizione del poema è l'analogia della natura femminile delle due eroine del ritratto: Cecilia e la donnola. In polacco ermellino (*gronostaj*) è un sostantivo maschile, mentre donnola (*łasiczka*) è un sostantivo femminile: il che legittima l'attribuzione di un carattere femminile alla donna italiana e all'animale. Il lavoro di Kubiak stabilisce le somiglianze e le differenze tra i due protagonisti del quadro, servendosi in particolare del concetto di gentilezza e di predazione. Apparentemente Cecilia è l'incarnazione della bellezza e della gentilezza, figlia dei cieli senza nuvole dell'Italia; la donnola, invece, è un predatore sempre in agguato di uccelli indifesi. È un'idea folle, obietta il poeta in un'apostrofe a Leonardo, che una dama di meravigliosa bellezza e fascino tenga in braccio e coccoli una creatura dalla natura così selvaggia. Eppure questo gioco del pittore – come dimostra Kubiak nella strofa finale – ha un senso. L'approssimazione nel dipinto di ciò che è apparentemente così distante e contrastante viola i canoni abituali dello spettatore e permette di vedere i due estremi della composizione sotto una nuova luce. Improvvisamente la domanda sull'essenza della predazione diventa legittima. Sarà allora che il quadro raffiguri una donnola, ora addomesticata, che ha infine perso la memoria delle sue radici selvagge, oppure, piuttosto, una Cecilia dalla mano gentile e nobile, che nonostante questo conservi ancora nel cuore l'istinto di predazione? Chi è, allora, più pericoloso – l'animale, oppure la donna?

Kubiak non fa una descrizione dell'immagine, non cerca di “trasmutare” le proprietà visive in parole, anche se utilizza alcuni elementi per i suoi scopi, come la corrispondenza tra la direzione dello sguardo di Cecilia e quella dell'ermellino o l'analoga esilità della silhouette della donna e dell'animale. Le interferenze delle arti sono in questo caso una forma di incoraggiamento per il lettore a dialogare con i modelli di ricezione dell'arte. Creano uno spazio per una visione soggettiva, per scoprire paradossi, per porre domande. Il poeta ha spiegato le sue intenzioni nella prefazione al volume come segue: “Quando scrivevo non avevo intenzione di «raccontare i quadri», né di «scrivere dei quadri» o di «parlare la posto loro». Tuttavia essi erano e sono l'equivalente pittorico della mia visione poetica del mondo. Dovevano essere come due linee parallele che corrono l'una accanto all'altra in armonia, senza mai cercare di intersecarsi” (Kubiak 1973: 6).

4.3. Jarosław Iwaszkiewicz, *Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro*

Uno scrittore polacco i cui contatti con l'Italia nel XX secolo possono essere paragonati a quelli di Zygmunt Krasiński nel XIX secolo è stato Jarosław Iwaszkiewicz. Lo scrittore deve la propria formazione a *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov. Era già stato in Italia tra le due guerre come giovane artista e dopo la Seconda guerra mondiale, quando ricoprì l'importante incarico di presidente dell'Unione degli scrittori polacchi. Scrisse molto anche sull'esperienza "italiana" in prosa, poesia e saggi. Si possono citare, ad esempio *Nowele włoskie* [Novelle italiane] (1947), *Spotkania z Szymanowskim* [Incontri con Szymanowski] (1947), *Księżkę o Sycylii* [Libro sulla Sicilia] (1956), *Śpiewnik włoski* [Canzoniere italiano] (1974), *Podróże do Włoch* [Viaggi in Italia] (1977), il libretto dell'opera *Re Ruggero* di Karol Szymanowski sul sovrano di Sicilia. Molti di questi lavori sono stati tradotti in italiano. Nel 2024, presso l'Università L'Orientale di Napoli, si è tenuto un festival di tre giorni dedicato all'opera di Iwaszkiewicz. In questa sezione mi riferirò a due poesie del volume *Śpiewnik włoski intitolate: Benozzo Gozzoli e Sano di Pietro*.

Sullo sfondo delle opere discusse finora si può osservare che si tratta di testi dal carattere insolito, dal momento che non si possono annoverare a lavori di grande rilevanza dal punto di vista qualitativo. Iwaszkiewicz era un uomo colto, ben addentro alla cultura europea. Non metteva in dubbio il valore dei capolavori che vedeva in Italia, ma non sempre li metteva tutti in primo piano, deliberatamente; probabilmente a causa della grande profusione di opere artistiche. A San Gimignano si imbatté in una serie di affreschi di Benozzo Gozzoli (orig. Benozzo di Lese di Sandro), che illustravano la storia di Sant'Agostino in 16 scene. Si tratta di opere eseguite per la chiesa locale (oggi Sant'Agostino, Cappella del Coro) nella metà del XV secolo, quando il pittore trovò rifugio in città da una pestilenza scoppiata nella natia Firenze. Dall'intera collezione Iwaszkiewicz si è soffermato su un affresco, il sesto, che raffigura il viaggio del santo di Ippona da Roma a Milano (*Il viaggio di Agostino da Roma per Milano*), e lo illustra con una breve prosa poetica. Le opere di Benozzo Gozzoli sono caratterizzate da realismo, stile narrativo, ricchezza di dettagli e attualizzazione: i suoi affreschi sono un riflesso dei costumi dell'epoca. Nell'occhio di Iwaszkiewicz, invece, l'elemento dominante è un piccolo cane che compare tra le zampe di un cavallo, con la schiena rasata, ritratto di profilo. Se si osservano attentamente i volti delle figure dell'affresco, essi fanno effettivamente – come scrive il poeta polacco nell'opera – l'impressione di essere molto serie, pensierose, un po' – come ha letto Iwaszkiewicz, allontanandosi dall'esegesi scientifica – incerte. Su questo sfondo, il cagnolino ci appare invece come una figura autonoma, indipendente, che va spavaldamente per la sua strada. Per Iwaszkiewicz, che nella sua vita è stato coinvolto in molte relazioni difficili, sia a livello personale che ambientale e politico, la libertà del cane è stato forse l'elemento più interessante; ecco, a mio avviso, perché tra tutti i dettagli di cui è ricco l'affresco di Gozzoli, ha scelto proprio l'immagine di un animale.

Lo stesso si dica per quanto riguarda la seconda impressione di Iwaszkiewicz, anch'essa intitolata in maniera omonima all'opera che l'ha ispirata, questa volta un pittore della scuola senese (che rivaleggiava con quella fiorentina del XV secolo): Sano di Pietro. Il punto di riferimento è un frammento di un perduto polittico commissionato da Giovanni Piccolomini, intitolato *Annuncio ai pastori*. La poesia di Iwaszkiewicz inizia con un'esclamazione piena

di ammirazione: “Che magnifica televisione!”, stabilendo immediatamente un’analogia tra l’arte colorata e ricca di dettagli del senese e la contemporaneità dello scrittore polacco. Un’analogia basata non solo sulla suggestione che potevano generare allo stesso modo, sia la pittura, come anche la televisione a colori negli anni Settanta, ma che si poggia anche sulla funzione dell’arte ludica. Già dalla prima riga dell’ecfrasi, l’opera di Sano di Pietro si ascrive alla tradizione ancora viva della cultura popolare, rispondendo ai bisogni emotivi e spirituali dell’uomo medio. A differenza dell’esempio precedente, Iwaszkiewicz cita una serie di dettagli che permettono di individuare rapidamente il prototipo pittorico: un angelo in cielo con le ali color lampone, una palma in mano, pastori modesti e perplessi con un gregge e, naturalmente, un cane con le fauci serrate, concentrato su una scena che sembra osservare con piena attenzione. A parte il già citato primo verso, che non manca di far trapassare la voce dell’autore, i versi successivi riportano la voce del cane. È infatti dalla sua prospettiva che vediamo meraviglie quali un angelo che assomiglia a una stella cometa. E poiché il mondo animale non bada alla religione, l’angelo che agita un ramo verde e grida *pax pax hominibus* [“pace, pace agli uomini”], è qui solo parte di uno spettacolo insolito ed emozionante. Un commento leggermente beffardo: “I cani sanno cosa pensare / di questa pace umana” (Iwaszkiewicz 2019: 25) rafforza l’effetto di teatralità, dato che porta le parole dell’angelo dalle alte vette della teologia al livello di una favola. Appunto una favola, anche se indubbiamente bella. Il dipinto di Sano di Pietro, che si suppone risponda alle tendenze spirituali avviate nel monastero senese di Gesualo su iniziativa del movimento francescano [si veda ancora ad esempio <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1857.html>], nell’interpretazione di Iwaszkiewicz diventa, da un lato una testimonianza poetica di tenerezza verso il soggetto del cane personificato, ma anche un commento un po’ triste e umoristico sull’imperfezione umana che non conosce limiti nella forma dei secoli. Abbiamo proprio l’impressione che il protagonista della poesia goda dell’approvazione dell’autore.

Iwaszkiewicz era senza dubbio un amante dell’arte e suo eminente conoscitore, ma il suo obiettivo non era la cosiddetta “ecfrasi propriamente detta”. Cercava piuttosto “un equivalente verbale dell’esperienza di una particolare opera d’arte” (Zaworska 1985: 129), e un’esperienza molto personale (Ugniewska 2019: 7). A loro volta, a prevalere su queste aspirazioni erano le domande, a volte nascoste tra descrizioni apparentemente banali o frammentarie, sull’essenza del mistero, così difficile da spiegare, che permette all’arte di registrare emozioni e stati di coscienza umani universali.

4.4. Wisława Szymborska, *Mozaika bizantyjska* [Mosaico bizantino]

Un’altra poesia ispirata all’arte italiana è *Mosaico bizantino* di Wisława Szymborska, autrice molto letta in Italia e spesso tradotta. Le opere della Szymborska che parlano di arte sono numerose – secondo alcuni studiosi, quasi venti (Brajerska-Mazur 2012: 187). La sua ecfrasi più famosa è *Le donne di Rubens*, un riferimento alle *Tre Grazie* dell’artista fiammingo. La poesia *Mosaico bizantino* del volume *Cento consolazioni* fa riferimento ai tesori artistici della Ravenna italiana, senza però mai farvi riferimento concreto. Si può ipotizzare che si tratti di una raffigurazione del seguito dell’imperatore Giustiniano del VI secolo o del

¹ Versione completa: *Gloria a Dio nell’alto dei cieli e pace in terra agli uomini amati dal Signore* (Vangelo di San Luca 2,14).

seguito dell'imperatrice Teodora della chiesa di San Vitale, ma nel poema troviamo anche tracce di allusioni ai mosaici della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo (Czermińska 2003: 237–238). Identificare con precisione la fonte ispiratrice delle ecfrasi della Szymborska non è la cosa più rilevante, in questo caso. Si tratta infatti di un'ecfrasi che vuole abbracciare lo stile bizantino in generale, piuttosto che un'opera d'arte specifica (Czermińska 2003: 236). Lo ricordiamo, l'arte bizantina era caratterizzata, tra l'altro, da una composizione piatta e statica, da un contorno scuro che limitava la macchia di colore, da uno sfondo dorato, da figure ieratiche con sagome allungate e da simili gesti maestosi delle figure e dei loro costumi. Invece di cercare un'esatta equivalenza tra i vari codici delle arti visive e della letteratura, la poetessa propone una polemica contro la convenzione estetica che trova nei mosaici di Ravenna (Grądział 1996: 97), il che non significa che abbandoni del tutto il gioco intersemiotico. Oltre a ciò, l'autrice contrappone l'immobilità dell'opera d'arte alla scena dialogica – inscena le statiche pose che vede (Balcerzan 1980: 37–38).

I mosaici che raffigurano il seguito dell'imperatore Giustiniano – sul lato sinistro dell'abside della chiesa di San Vitale – e il seguito dell'imperatrice Teodora – sul lato destro – formano una disposizione simmetrica di piani colorati e zone simboliche del mondo cortese maschile e femminile. Nel poema questo viene tradotto tramite la forma del dialogo. Come nella realtà lo sguardo dello spettatore si sposta da una rappresentazione del seguito all'altra, così nell'opera il lettore segue le dichiarazioni parallele dei personaggi chiamati qui con nomi fittizi ma significativi: Teodendro e Teotropia. La particella *teo* ci rimanda al greco *theos*, o Dio, la seconda parte della parola – *dendro* – suggerisce un legame significativo con un albero o un legno, qualcosa di alto, dritto, inamovibile. Nel nome femminile, invece, il segmento *teo* è associato alla particella *tropia*, che denomina il suffisso di parole composte indicanti fenomeni legati al movimento, alla rotazione o la direzionalità (SJP). Questa impressione di parallelismo è rafforzata da anafore e ripetizioni sintattiche. Il dialogo allude anche al biblico Cantico dei Cantici, sottolineando la dimensione religiosa della cultura bizantina (Ligeża 2001: 184; Czermińska 2003: 237). Le strofe successive sono dichiarazioni d'amore reciproche tra i coniugi, che adorano l'uno nell'altro tutto ciò che è stato perpetuato come bello dall'arte di quel tempo e di quella cultura. Così abbiamo l'elogio della morbosa magrezza del corpo e del viso (ad esempio, “occhi stretti”, mani “come palme secche”), la magrezza della figura e l'essere un’“ombra” di se stessa come risultato della mortificazione manifestata dal blu delle labbra. Questa mancanza di entusiasmo verso il corpo, la nudità e il senso di pudicizia dettato dalla religione è coperta dallo splendore orientale delle vesti, che nella lirica vengono paragonati a una campana. Le vesti consentono di nascondere la verità sull'aspetto fisico della vita umana. La Szymborska ricostruisce lo stile ascetico, ma anche patetico, teatrale della cultura con il linguaggio – per mezzo di arcaismi, sofisticati neologismi o frasi esageratamente pompose, costruisce una stilizzazione di un ipotetico antico linguaggio di corte. Come conclude Agata Brajerska-Mazur, “la poetessa è riuscita a trovare un equivalente per «la lingua dell'arte dignitosa, rigida e antica» e allo stesso tempo a consolidare «lo stile cerimoniale-cortigiano» (Brajerska-Mazur 2012: 205). Improvvisamente, in questo mondo di figure a mosaico ravennate viene introdotto – con dissonanza comica e intento indubbiamente ironico – un bambino grasso, paffuto, goloso, e dall'aspetto di un maialino. È la contraddizione dell'ideale estetico

plasmato dalla cultura religiosa di Bisanzio. Il canone dell'arte prodotta al servizio di una ideologia si scontra ovviamente, con la realtà, che per secoli è stata, ed è ancora, fondata su basi biologiche. Pertanto la fede nei miracoli che trasformano un bambino privandolo della sua parte terrena è fin da subito additata come da criticare. Questa interpretazione umoristica dei presupposti dello stile bizantino e del modello di vita medievale (semplificato ai fini del poema), tuttavia, nasconde un serio avvertimento, poiché rivela una peculiare intolleranza da parte della cultura. Infatti quando non si soddisfano i requisiti del canone, è facile essere rifiutati, emarginati e stigmatizzati, ad esempio come un bambino considerato un peccatore o un diavolo. Szymborska sottolinea innanzitutto che non esiste un unico canone dato una volta per tutte. Il modo di intendere la bellezza è soggetto a trasformazioni nel corso dei secoli. In secondo luogo, non ci si può sempre fidare della visione del mondo registrata nell'arte, perché è selettiva, soccombe all'ordine estetico dominante o, peggio, a una specifica volontà/visione del mondo di chi detiene il potere. Alla fine, Teodendro e Teotropia non sono solo vivi in spirito, poiché hanno generato una prole. L'arte crea quindi delle mezze verità e lo spettatore deve esserne consapevole. In definitiva, lo scherzo, o anche la parodia sotto forma di ecfrasi atipica (Brajerska-Mazur 2012: 205) diventa parte della disputa sull'arte; parla dello scontro tra l'estetica sistemica e la vita, che è "ingiusta" perché troppo complessa, non può essere inserita in un quadro semplice, è caratterizzata da grande varietà, sfumature e variazioni; la vita è un vortice che la cultura cerca di piegare, modificare e correggere.

Le ecfrasi della Szymborska si discostano notevolmente dalla varietà classica del genere. Secondo Czermińska, "in ultima analisi parlano più dell'immaginazione dell'autrice, che delle opere d'arte a cui si riferiscono. Ma si esprimono in modo diverso dai versi dell'autrice in cui nessun dipinto, scultura o fotografia è stato evocato nello spazio che intercorre tra la poetessa e i suoi lettori" (Czermińska 2003: 241). Che cos'è questa differenza? – credo che questo sia un tema interessante per un'ulteriore interpretazione da parte degli studenti.

4.5. Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* [Il barbaro nel giardino] (estratto)

Aneta Grodecka ha definito Zbigniew Herbert "il guru informale di un gruppo interessato alla pittura" (Grodecka 2009: 113), sottolineando che il suo ruolo nello sviluppo postbellico della letteratura che si occupa di ecfrasi poetica e saggistica non può essere sopravvalutato [cfr. R. Lewandowski, *Herbert. Un barbaro nel giardino*, 2015]. L'artista ha creato un linguaggio completamente nuovo di scrittura sull'arte, basato sulla creazione originale di un soggetto, diffidando dei giudizi consolidati e confrontandoli con gli effetti dell'esperienza diretta (Kozicka 2006: 51).

In particolare la prima raccolta di saggi, del 1962, *Il barbaro nel giardino*, costituì le qualità caratteristiche della scrittura di Herbert, combinando resoconti di viaggio, riflessioni sulla lettura, riflessioni storiche e biografiche, descrizioni di dipinti e opere architettoniche – il tutto filtrato attraverso la personalità espressiva del poeta, e allo stesso tempo conoscitore ed erudito. A suo avviso l'apprendimento dell'arte è una coesistenza di intuizione, emozione e lavoro intellettuale che sostiene uno "sguardo attento" (Grodecka 2009: 117). L'atteggiamento di Herbert nei confronti dell'arte antica è senza dubbio innovativo. Rivista e raccontata, diventa parte delle risorse culturali del presente.

Ne *Il barbaro nel giardino*, l'arte viene discussa utilizzando diverse forme espressive e da diversi punti di vista. Vediamo una delle serie di ekfrasi che riempiono il saggio *Piero della Francesca*, notabene dedicato a Jarosław Iwaszkiewicz. Si tratta di una storia sull'ammirazione della pittura di Piero e sul modo di comprenderne l'essenza. Herbert tratta con particolare attenzione gli affreschi del ciclo *La leggenda della Croce* nella chiesa di San Francesco ad Arezzo. Ecco un estratto che illustra il primo dipinto intitolato *La morte di Adamo*:

Al centro, sotto un albero, disperatamente nudo, giace Adamo disteso rigidamente, al quale Seth mette in bocca un piccolo grano. Diverse figure si chinano sul morto. Una donna, spalancando le braccia, grida in silenzio, e non c'è terrore nel suo grido, ma solo profezia. L'intera scena è patetica, semplice ed ellenistica, come se i versi dell'Antico Testamento fossero stati scritti da Eschilo (Herbert 1964: 220).

Il racconto appare a prima vista come una resa fedele del contenuto e della composizione del dipinto visto. La percezione dell'opera visiva è tradotta nel saggio in una narrazione che si svolge in modo pacato ma coerente, in cui si può scorgere un'analogia con il caratteristico riserbo emotivo dell'artista fiorentino. L'assenza di epiteti valorizzanti dimostra l'attenzione per l'oggetto dell'analisi e la volontà di sciogliere le tensioni esistenti al suo interno. Eppure, la descrizione offerta da Herbert non è neutra: nella conclusione del frammento il poeta si lancia in un paragone che, grazie ad associazioni lontane (Antico Testamento – Eschilo – Quattrocento), conferisce all'opera di Piero un senso extra-materiale, stabilendo una potenziale direzione interpretativa.

L'estratto che segue riguarda l'affresco *Il ritrovamento e la prova della veridicità della Croce* (altrimenti noto come *Il ritrovamento delle reliquie della Santa Croce*):

Nella seconda scena un uomo seminudo risorge dalla morte, toccato dalla croce. La madre dell'Imperatore e i suoi cortigiani adorano la scena. L'architettura che fa da sfondo è come un commento all'evento rappresentato. Non è una città fantasma medievale come in precedenza, ma un'armonia di triangoli di marmo, quadrati e cerchi, una saggezza rinascimentale matura. Qui l'architettura svolge il ruolo di verifica ultima, razionale, del miracolo (Herbert 1964: 220–221).

In primo luogo vengono enumerate le componenti di una scena dipinta, seguite poi da un commento sul tipo di composizione architettonica e sulla funzione che deve svolgere all'interno di una particolare opera – in questo modo, la domanda sul “cosa” viene integrata dal “come”. In definitiva l'ordine geometrico viene letto in una prospettiva più ampia, attraverso i tropi semiologici. Come nota Adam Dziadek: “[...] l'armonia architettonica come segno visivo si traduce in «saggezza matura rinascimentale», e si suppone che le disposizioni architettoniche forniscano «la verifica razionale dei miracoli»” (Dziadek 2006: 44–45). Il “miracolo” di cui tratta l'ekfrasi non si riduce a una religione specifica, ma apre lo spettatore/il lettore a una “esperienza religiosa”, al mistero dell'arte (Dziadek 2006: 45).

Questi sono solo piccoli esempi di realizzazioni “ecfrastiche”, che certamente non danno un quadro completo dei procedimenti artistici utilizzati da Herbert o delle idee esposte nei saggi; tuttavia possono incoraggiare l'interesse nei confronti del poeta che insegnò ai polacchi “come guardare, come vedere, per raggiungere la verità nella cui esistenza egli crede ostinatamente” (Kozicka 2006: 63).

5. Conclusioni

Infine, vorrei ricordare che nella letteratura polacca del Novecento abbiamo una ricca rappresentanza di saggi su temi “italiani”, che potremmo definire “ecfrastici” – perché sono profondamente immersi nella realtà della cultura, dell’estetica e dell’arte italiana. Alle opere di Iwaszkiewicz e Herbert già citate, si potrebbero aggiungere titoli e nomi come Gustaw Herling-Grudziński, *Caravaggio. Luce e ombra* (1990), idem, *Sei medaglioni e una scatola d’argento* (1994), Joanna Pollakówna, *Weneckie tęsknoty: o malarstwie i malarzach renesansu* (2003), Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch* (1999), Marek Zagańczyk, *Droga do Sieny* (2005). Anche l’elenco delle opere poetiche, che sono oggetto di brevi discussioni, potrebbe essere facilmente ampliato. Inoltre un progetto di confronto tra la letteratura polacca e quella italiana in termini di avvicinamento e differenze nella realizzazione di “traduzioni intersemiotiche” è in attesa di essere intrapreso. Forse in un prossimo futuro sarà possibile una presentazione orientata in direzione opposta a quella adottata in questo capitolo – dedicata all’arte polacca e alle ecfrasi italiane che interferiscono con essa?

Bibliografia

- Balcerzan E., 1980, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [in:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (a cura di), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 21–39.
- Biała A., 2009, *Malarstwo i literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Biliński B., 1961, *Maria Konopnicka, poetessa del mare e del golfo di Genova*, “Genova”, quad. 4, pp. 17–24.
- Brajerska-Mazur A., 2012, “*Filutka z filigranu*”, czyli o przekładzie językowego naśladownictwa z ekfrastycznych wierszy Wisławy Szymborskiej, “Pamiętnik Literacki”, quad. 103/1, pp. 187–219.
- Czermińska M., 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, “Teksty Drugie”, quad. 2/3, pp. 230–242.
- Dziadek A., 2004, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek A., 2006, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, [in:] J.M. Ruszar (a cura di), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Obo-
rach (jesień 2005)*, p. 2, Lublin: Gaudium, pp. 30–50.
- Gloger P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, “Przestrzenie Teorii”, quad. 3–4, pp. 137–152.
- Grądział J., 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, “Pamiętnik Literacki”, quad. 2, pp. 85–102.
- Grodecka A., 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Iwaszkiewicz J., 2019, *Śpiewnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, traduzione e redazione J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore.
- Konopnicka M., 1901, *Italia*, Warszawa: Gebethner i Wolff, pp. 122–123.

- Konopnicka M., 1929, *Italia: liriche*, versione in prosa e introduzione: C. Agosti-Garosci, Rzym: Istituto per l'Europa Orientale.
- Kozicka D., 2006, *Przemóżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, [in:] J.M. Ruszar (a cura di), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, p. 2, Lublin: Gaudium, pp. 51–79.
- Krzywy R., 2012, *Ekfrazja*, [in:] G. Gazda (a cura di), *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, pp. 248–251.
- Kubiak T., 1973, *Wiersze i obrazy*, Warszawa: Arkady.
- Ligęza W., 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej: Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Olkusz W., 1984, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach artystycznych Marii Konopnickiej*, Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Sendyka R., 2009, *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, “Przestrzenie Teorii”, quad. 11, pp. 41–61.
- Sławiński J., 2002, *Ekfrazja*, [in:] J. Sławiński (a cura di), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. 122.
- Słodczyk R., 2020, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szymanowska J., 2019, *Il Canzoniere italiano di Jarosław Iwaszkiewicz*, [in:] J. Iwaszkiewicz, *Śpiwnik włoski. Wiersze / Canzoniere italiano. Poesie*, traduzione e redazione J. Szymanowska, Warszawa: LoGisma editore, pp. 5–9.
- Wysłouch S., 2001, *O malarstwie literatury*, [in:] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, pp. 75–94.
- Wysłouch S., 2007, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [in:] T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (a cura di), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 489–503.
- Zaworska H., 1985, *Podróże do Włoch*, [in:] H. Zaworska, “Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, pp. 122–131.