

# Sperimentare ed esprimere l'italianità Aspetti letterari e culturali

a cura di  
Tomasz Kaczmarek  
Dominika Kobylska  
Katarzyna Kowalik  
e Stefano Cavallo



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO



Sperimentare  
ed esprimere l'italianità  
Aspetti letterari  
e culturali

Doświadczenie  
i wyrażanie włoskości  
Aspekty literackie  
i kulturowe



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Sperimentare  
ed esprimere l'italianità  
Aspetti letterari  
e culturali

Doświadczenie  
i wyrażanie włoskości  
Aspekty literackie  
i kulturowe

a cura di  
Tomasz Kaczmarek  
Dominika Kobyłska  
Katarzyna Kowalik  
e Stefano Cavallo

 WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Łódź-Kraków 2021

Tomasz Kaczmarek, Katarzyna Kowalik – Università di Łódź, Facoltà di Filologia  
Istituto di Romanistica, Dipartimento di Letterature Romanze, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Dominika Kobylska – Scuola di Dottorato di Scienze Umanistiche dell'Università di Łódź  
Facoltà di Filologia, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Stefano Cavallo – Università di Łódź, Facoltà di Filologia  
Istituto di Romanistica, Dipartimento di Italianistica, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Recensione  
*Sylvia Kucharuk*

Redattore responsabile  
*Witold Szczęsny*

Editing e impaginazione  
*AGENT PR*  
*Beata Chruścicka*

Copertina  
*AGENT PR*  
*Beata Chruścicka*

Autore del disegno sulla copertina: *Ilario Cola*

© Copyright by Authors, Łódź–Kraków 2021  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź–Kraków 2021  
© Copyright for this edition by AGENT PR, Łódź–Kraków 2021

Pubblicato dalla Casa Editrice dell'Università di Łódź  
Prima edizione: W.09719.19.0.K

Cartelle editoriali: 16,0; fogli di stampa: 18,875

ISBN 978-83-8220-478-0  
e-ISBN 978-83-8220-479-7  
ISBN AGENT PR 978-83-64462-79-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl  
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl  
tel. 42 665 58 63

## SPIS TREŚCI — INDICE — CONTENTS

Introduzione .....	9
Wprowadzenie .....	13
Italianità contemporanea — contemporaneità italiana Włoskość współczesna — współczesność włoska Contemporary Italianness — Italian contemporaneity .....	17
Patrycja Polanowska Poesia della “distruzione compiuta”. Milo De Angelis e la sua radice dell’italianità .....	19
Anna Małgorzata Brysiak Italianità come luogo della scrittura: La questione dell’identità in Fleur Jaeggy .....	31
Dominika Kobylska Globalizacja okiem Alda Novego — o włoskości w postmodernistycznym świecie .....	41
Stefano Cavallo <i>Il paese dei Coppoloni</i> , viaggio nell’italianità secondo Vinicio Capossela.....	53
Italianità al passato — Italianità al presente Włoskość kiedyś — włoskość dzisiaj The Italianness in the past — The Italianness today .....	69
Rafał Hryszko Le radici medievali della confetteria italiana .....	71
Aleksandra Urbaniak “Voi che ve ne andaste per paura”, ovvero tre sguardi sulla battaglia di Montaperti .....	95
Paola Ponti “La Terra promessa della fiaccona”. Stereotipi e rappresentazioni dell’italianità in <i>Occhi e nasi</i> di Carlo Collodi .....	105

Katarzyna Kowalik	
Alfredo Oriani, una visione contesa dell'italianità .....	117
Dorota Karwacka-Pastor	
Italianità negativa nella letteratura e nella psicologia .....	131
Arte e letteratura Italiana nel mondo — Arte e letteratura mondiale in Italia	
Sztuka i literatura włoska na świecie — sztuka i literatura światowa we Włoszech	
Italian art and literature in the world — world art and literature in Italy .....	143
Małgorzata Gajak-Toczek	
Doświadczenie włoskości w filmie <i>Ostatnie prosecco hrabiego Ancillotto</i>	
w reżyserii Antonia Padovana .....	145
Anna Miller-Klejsa	
Złodzieje rowerów na trasie W-Z. Uwagi o recepcji dzieła De Siki w polskim	
piśmiennictwie filmowym do 1956 roku .....	159
Katarzyna Woźniak	
Teatr ludowy PRL jako przedmiot badań komparatystycznych.	
Zarys problematyki .....	175
Tomasz Kaczmarek	
Pirandello a Łódź, ovvero Adam Hanuszkiewicz mette in scena <i>Così è (se vi</i>	
<i>pare)</i> .....	185
Elżbieta Tomasi-Kapral	
Un tedesco a Roma – Uwe Timm alla ricerca dell'Italianità .....	197
Tracce polacche nella cultura italiana — Tracce italiane nella cultura polacca	
Polskie ślady w kulturze włoskiej — włoskie ślady w kulturze polskiej	
Polish traces in Italian culture — Italian traces in Polish culture .....	213
Monika Małecka	
Włoskie pasáže w Bibliotece Kórnickiej .....	215
Maria Cardillo	
Antonio Canova e il ritratto di Henryk Lubomirski tra scritte private	
e pubblicistica d'arte .....	231
Karolina Najgeburska	
Reportaż „z kraju, który tańczy” – <i>Terremoto</i> Jarosława Mikołajewskiego .....	243
Giulia Kamińska Di Giannantonio	
„Doświadczyć podobnych widoków” – czyli słów kilka o italo-pisarstwie	
Marka Zagańczyka .....	259



Paulina Kwaśniewska-Urban Służąc dwóm panom – włoskość komedii Goldoniego z polskiej perspektywy. O przekładzie <i>Sługi dwóch panów</i> autorstwa Jana Polewki....	269
Note bio-bibliografiche sugli autori. Noty bio-bibliograficzne o autorach. Bio-bibliographical notes about the authors .....	285
Lista dei nomi. Indeks osób .....	293
Lista dei termini. Indeks terminów .....	299



## INTRODUZIONE

<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.01>

La presente monografia si propone di raccogliere la sfida di riuscire a parlare dell'italianità attraverso l'intervento di vari autori – studiosi e appassionati dell'Italia – che la descrivono e ne analizzano gli aspetti sotto svariati punti di vista: a partire da quello storico-culturale (i misteri della sua tormentata storia) arrivando a quello letterario-artistico (i mille risvolti della sua letteratura, del cinema, dell'arte figurativa e del teatro), passando ovviamente anche per l'elemento popolare e tradizionale (le ineffabili sfumature delle contaminazioni tradizionali e culinarie, le innumerevoli altre forme del ricco patrimonio culturale a cui l'italianità, come le altre culture del mondo, è legata).

La domanda principale che accomuna i vari interventi qui raccolti e proposti riguarda il problema della definizione di italianità, tenendo conto della sua ricezione lungo l'arco dei secoli. Per riuscire a mantenere un discorso quanto più possibile lineare, si è deciso di raggruppare la trattazione in quattro blocchi tematici: la contemporaneità, la prospettiva storica, il patrimonio artistico-letterario – ivi compreso il ramo cinematografia e, infine, un originale percorso tra Italia e Polonia, alla ricerca di mutue e reciproche influenze storico-culturali che possono accumunare i due Paesi.

La prima sezione si concentra sull'italianità nell'ottica della letteratura contemporanea. Patrycja Polanowska si sofferma su uno dei maggiori esponenti della poesia del secondo Novecento, Milo de Angelis, concentrandosi sull'analisi delle sue opere. Per la narrativa, Anna Małgorzata Brysiak legge il rapporto tra identità e cosmopolitismo nell'autrice italiana di origine svizzera Fleur Jeaggy; Dominika Kobyłska studia lo sguardo di Aldo Nove sull'elemento della globalizzazione, in costante progresso lungo l'arco del tempo. Questi due elementi – cosmopolitismo e globalizzazione –, nel loro tendere ad uniformare le differenze culturali e a nascondere i confini tra i Paesi, sono riconducibili al tema del viaggio. Ne può conseguire che gli autori italiani contemporanei, pur non tralasciando l'eredità culturale e delle tradizioni, restano aperti al mondo intero: con loro lo scrivere coincide con il viaggiare e con l'incontro con la diversità, con l'altro da sé. Il tema del viaggio ritorna con Stefano Cavallo e il percorso all'interno de *Il paese dei coppoloni*, quarto romanzo del cantautore e scrittore Vinicio Capossela.

Nella seconda sezione, il tema dell'italianità viene affrontato in prospettiva storica, a partire dal Medioevo fino ad arrivare ai giorni nostri: Rafał Hryszko

si concentra in una meticolosa indagine sulle origini medievali della confetteria italiana, che, come si vedrà, nasce come branca della farmaceutica; Aleksandra Urbaniak analizza tre testi di resoconto relativi alla celebre battaglia di Montaperti (combattuta nel 1260 tra guelfi fiorentini e ghibellini senesi); Paola Ponti si concentra sull'opera giornalistica di Carlo Collodi, dedicata allo studio degli stereotipi sugli italiani; Katarzyna Kowalik si muove alla ricerca della fortuna letteraria di Alfredo Oriani, scrittore apprezzato nel periodo interbellico in quanto presunto precursore ideologico del regime fascista; Dorota Karwacka-Pastor indaga sull'“italianità negativa”, la mancanza di solidarietà fra i cittadini, sulla base documentaria di scritti di vari autori italiani che denunciano l'egoismo e il degrado morale dell'italiano, a riprova della presenza di una testimoniabile rivalità tra le varie regioni di provenienza degli italiani.

La terza sezione del volume è dedicata all'arte: si concentra sulla valenza della letteratura e della cultura italiana nel mondo. Partendo dal settore della cinematografia, Małgorzata Gajak-Toczek rivolge la propria attenzione al film *Finché c'è prosecco c'è speranza* di Antonio Padovan, in cui il regista espone le caratteristiche intrinseche dell'italianità per poi confrontarle con i più diffusi stereotipi sugli italiani; Anna Miller-Klejsa, invece, si focalizza sulla ricezione del film *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica) da parte della critica polacca, durante gli anni del regime staliniano (1946–1956). Procedendo dal cinema al teatro, Katarzyna Woźniak riflette sulle valenze semantiche del termine “popolare” nel secondo dopoguerra, in Polonia e in Italia; Tomasz Kaczmarek mette in luce nuove possibilità interpretative dell'opera drammaturgica di Luigi Pirandello, prendendo le mosse dall'allestimento di Adam Hanuszkiewicz di *Così è (se vi pare)*, che rilegge Pirandello in chiave personale e contemporanea, rivelandone il carattere sempre attuale e universale. Alla fine, Elżbieta Tomasi-Kapral indaga l'opera di Uwe Timm dove si riverbera il forte interesse dello scrittore tedesco per l'Italia.

Nella quarta ed ultima sezione ci si concentrerà sui rapporti tra Italia e Polonia dal punto di vista delle rispettive storie e culture, andando alla ricerca di elementi della cultura di ciascun Paese, presenti nella storia dell'altro: Maria Cardillo riprende le vicende di Antonio Canova alle prese con il ritratto di Henryk Lubomirski; mentre Monika Małecka entra nella biblioteca di Kórnik, dove, a parte il patrimonio custodito da generazioni dalle famiglie Działyńscy e Zamoyscy, si scoprono preziose vestigia della cultura italiana. Per finire, tre interventi che analizzano il concetto d'italianità visto dalla prospettiva di autori polacchi: Karolina Najgeburska si sofferma su *Terremoto* di Jarosław Mikołajewski – una riflessione sull'immagine dell'Italia e degli italiani, Giulia Kamińska Di Giannantonio esamina tre volumi dei saggi

di Marek Zagańczyk, in cui l'autore fa confluire il proprio resoconto di viaggio attraverso il Bel paese, invece Paulina Kwaśniewska-Urban presenta le strategie traduttive dei testi goldoniani dominanti nella ricezione polacca.

Pur basandosi su un approccio di tipo eclettico, la monografia si prefigge il compito di restituire un'immagine omogenea e coerente della complessità delle varie manifestazioni dell'italianità, grazie a riflessioni in campi di studio differenti e quanto più vari possibile. Senza pretendere l'esaustività completa, questa raccolta di saggi tenta di incrociare diverse prospettive del fenomeno per arrivare a costituire un invito a ulteriori studi in proposito.

Tomasz Kaczmarek, Dominika Kobyłska,  
Stefano Cavallo, Katarzyna Kowalik

Rivolgiamo la nostra gratitudine  
a Witold Szczęsny e Sylwester Wolak  
per aver notevolmente contribuito  
alla pubblicazione del presente volume.

Gli Autori



## WPROWADZENIE

<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.02>

Niniejsza monografia podejmuje wyzwanie, jakim jest dyskusja na temat włoskości. Prezentujemy Państwu teksty autorów – pasjonatów zajmujących się Italią w kontekście naukowym – którzy opisują jej różnorakie aspekty z rozmaitych punktów widzenia: począwszy od historyczno-kulturowego, poprzez literacko-artystyczny, aż po ludowo-tradycyjny.

Główna myśl, która łączy artykuły zebrane w tomie, krąży wokół definicji samego terminu włoskości i jego odbioru na przestrzeni stuleci. By utrzymać możliwie najbardziej linearny ciąg dyskursu, zdecydowaliśmy się zaprezentować teksty w czterech blokach tematycznych: współczesność, perspektywa historyczna, dziedzictwo artystyczno-literackie i wreszcie oryginalna wędrówka poprzez historię i kulturę włoską oraz polską w poszukiwaniu ich wzajemnych wpływów.

W pierwszej sekcji naszej podróży przez włoskość poznamy współczesną wizję Italii, zaczynając od artykułu Patrycji Polanowskiej poświęconego dziełom Mila de Angelisa, jednego z najważniejszych włoskich poetów drugiej połowy XX wieku, by następnie skierować się ku prozie. W tekście Anny Małgorzaty Brysiak o pisarstwie Fleur Jaeggy, włoskiej autorki pochodzenia szwajcarskiego, poruszona zostaje problematyka włoskości w konfrontacji z kosmopolityzmem. W kolejnym artykule o twórczości Alda Novego, Dominika Kobylska prezentuje włoski punkt widzenia na rozwijającą się na przestrzeni ostatnich lat globalizację. Te dwie koncepcje – kosmopolityzm i globalizacja – związane są zaś z tematem podróży, jako że uniformizują różnice między krajami i zdają się zacierać granice tożsamości. Z powyższych badań wysnuć można, iż najnowsza włoska literatura odzwierciedla nie tylko tradycje Italii, ale też innych części świata, dzięki osobom, które podróżują – nie tylko fizycznie, ale także mentalnie, i poznawszy nowe miejsca i elementy obcych kultur, porównują je do elementów włoskich. Temat podróży wyraźnie podjęty jest przez Stefana Cavalla, który bada pojęcie włoskości w utworze prozatorskim *Il paese dei coppoloni* autorstwa kompozytora i pisarza, Vinicia Caposseli.

W kolejnej sekcji skoncentrujemy się na włoskości rozpatrywanej z perspektywy historycznej, od średniowiecza do dni dzisiejszych. W pierwszym artykule Rafał Hryszko oddaje się skrupulatnej analizie średniowiecznych korzeni włoskiego cukiernictwa, które związane było także z produkcją farmaceutyczną, Aleksandra Urbaniak analizuje zaś trzy teksty, które z różnych punktów

widzenia ujmują bitwę pod Montaperti, rozegraną w 1260 roku między florenckimi gwelfami i sienieńskimi gibelinami. Podczas gdy Paola Ponti skupia się na pracy dziennikarskiej Carla Collodiego w poszukiwaniu stereotypów na temat Włochów, Katarzyna Kowalik stara się odtworzyć literackie losy Alfreda Oriani, pisarza nieznanego dzisiaj szerokiej publiczności, który w okresie międzywojennym cieszył się dużą sławą z uwagi na to, iż przyjmowany był za ideologa faszystowskiego reżimu. Dorota Karwacka-Pastor zajmuje się badaniem włoskości negatywnej, czyli mentalnością, która przejawia się zasadniczo poprzez brak solidarności wśród rodaków, bazując na tekstach różnych włoskich autorów, które dowodzą egoizmu i moralnego zepsucia Włochów.

Trzecia część tomu poświęcona jest zarówno włoskiej sztuce i literaturze na świecie, jak i kulturowemu dziedzictwu światowemu na Półwyspie Apenińskim. Pierwsze dwa teksty koncentrują się na sztuce kinematograficznej, natomiast kolejne odnoszą się do teatru. Małgorzata Gajak-Toczek snuje rozważania na temat filmu *Ostatnie prosecco hrabiego Ancillotto* Antonia Padovana, którego fabuła, osadzona we wiejskim krajobrazie Wenecji Euganejkiej, regionie znanym z produkcji słynnego wina, pozwala reżyserowi na wyeksponowanie cech związanych z włoskością i skonfrontowanie ich z najbardziej powszechnymi stereotypami na jej temat. Anna Miller-Klejsa skupia się zaś na recepcji *Złodziei rowerów* Vittoria de Siki w polskiej krytyce podczas okresu stalinizmu (1946–1956). Analizując sytuację instytucjonalną teatru polskiego i włoskiego lat 60. i 70., Katarzyna Woźniak przygląda się losom słowa „ludowy”, którego definicja poddana była w czasach powojennych różnym egzegezom semantycznym w zależności od kraju. Tomasz Kaczmarek zwraca uwagę na nowe możliwości interpretacyjne dzieła dramaturgicznego Luigiego Pirandella. Badacz odwołuje się w tym celu do inscenizacji *Tak jest, jak się państwu zdaje*, za pomocą której Adamowi Hanuszkiewiczowi udało się odczytać dramat według własnego, współczesnego klucza, odkrywając jego uniwersalny i wciąż aktualny charakter. Sekcję zamyka artykuł Elżbiety Tomasi-Kapral, w którym autorka opisuje fascynację Włochami niemieckiego pisarza Uwe Timma.

Ostatnia część monografii zwraca się ku poszukiwaniom polskich śladów w kulturze włoskiej oraz włoskich w kulturze polskiej. Maria Cardillo pochyliła się nad dziejami portretu rzeźbiarskiego Henryka Lubomirskiego w wykonaniu Antonia Canovy, podczas gdy Monika Małecka zgłębia zasoby Biblioteki Kórnickiej, w której, oprócz bogatego dziedzictwa polskiego, zachowanego przez wiele pokoleń dzięki patriotycznym rodzinom Działyńskich i Zamoy-skich, odnaleźć można ślady kultury włoskiej. W sekcji tej występują również trzy teksty, które przedstawiają koncepcję włoskości z perspektywy polskich autorów. Karolina Najgeburska koncentruje się na utworze *Terremoto* Jarosława Mikołajewskiego, w którym poeta-reporter snuje rozważania na temat wizerunku Włochów i ich kraju, Giulia Kamińska di Giannantonio analizuje trzy tomy



esejów Marka Zagańczyka, w których pisarz opisuje swoje doświadczenia i refleksje na temat miejsc zwiedzonych podczas podróży po *Bel paese*, a Paulina Kwaśniewska-Urban prezentuje dominujące strategie tłumackie przyjmowane przy przekładach Goldoniego na język polski.

Pomimo eklektycznego podejścia autorów do tematu włoskości i jego interdyscyplinarnego wymiaru, monografia ukazuje jednolity i spójny obraz, który odzwierciedla różne przejawy tego fenomenu. Artykuły zawarte w zbiorze dotyczą wielu perspektyw włoskości, nie wyczerpując przy tym owej tematyki, zapraszają bowiem do dalszych badań na jej temat.

Tomasz Kaczmarek, Dominika Kobylska,  
Stefano Cavallo, Katarzyna Kowalik

Wyrażamy naszą wdzięczność  
panom Witoldowi Szczęsnemu  
i Sylwestrowi Wolakowi  
za znaczący wkład  
w publikację niniejszego tomu.

Autorzy



**ITALIANITÀ CONTEMPORANEA  
— CONTEMPORANEITÀ ITALIANA**

**WŁOSKOŚĆ WSPÓŁCZESNA  
— WSPÓŁCZESNOŚĆ WŁOSKA**

**CONTEMPORARY ITALIANNESS  
— ITALIAN CONTEMPORANEITY**



Patrycja Polanowska  
Università di Varsavia  
Dipartimento di Italianistica  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.03>

## POESIA DELLA “DISTRUZIONE COMPIUTA” MILO DE ANGELIS E LA SUA RADICE DELL’ITALIANITÀ

**Abstract:** Questo articolo traccia degli aspetti dell’italianità nell’opera di Milo De Angelis, che esordisce nel 1976 con *Somiglianze*. La sua poesia, opponendosi alla crisi poetica del secondo Novecento, cerca di rifondare lo statuto del discorso lirico, restando pur sempre profondamente radicata nella corporalità delle cose. Le seguenti analisi vengono focalizzate su due punti principali, esaminati tramite i riferimenti alla letteratura italiana. Il primo di essi è quello della rappresentazione di Milano, in cui vengono scoperti degli influssi della poetica di Charles Baudelaire che permettono a De Angelis di abbandonare l’orizzonte usuale della sua città. La peculiarità rilevata nella seconda parte del saggio è il carattere della parola poetica in sé, determinata da un contrasto interno tra l’elemento dionisiaco ed apollineo.

**Parole chiave:** poesia contemporanea, crisi, sublime, Milano, mito

**Abstract:** This article aims to trace some aspects of Italianness in the oeuvre of Milo De Angelis, debuting in 1976 with *Somiglianze*. Despite the crisis in poetry in the second half of the twentieth century, his writing, profoundly rooted in the corporeality of things, attempts to restore the status of lyrical discourse. The analyses are focused on two principal points, examined through some references to Italian literature. The first of them is the representation of Milan, that turns out to be influenced by poetics of Charles Baudelaire, what helps De Angelis to abandon the usual horizon of his city. A peculiarity highlighted in the second part of the paper is the character of a poetic word itself, determined by an inner contrast between the Apollonian and the Dionysian.

**Keywords:** contemporary poetry, crisis, sublime, Milan, myth

«Non mi creda così pura. A volte ho degli incubi.  
Mi rifugio nei bar del mio rione, in Viale Monza»

« ... »

«Ma adesso non mi creda vile. Anche quando soffro...  
anche quando ho paura sono la bambina che scopre  
il temporale e gli va incontro da sola»<sup>1</sup>.

Il frammento citato, che conclude gli appunti di *Aprile 1980* messi nell'ultima sezione del volume di saggi teoretici di Milo De Angelis, intitolato *Poesia e destino*, può essere visto come nota (auto)riassuntiva della sua poesia. Questa è una lirica fatta di silenzi, squarci e ferite, rapita dall'oscurità del mito e avviata da un dialogo impossibile e un contemporaneo susseguimento delle cose che non appartengono all'ordine in cui siamo abituati a collocarle. Le premesse ideologiche che ne stanno alla base, come afferma Giorgio Bàrberi Squarotti, "risentono di una cultura del 'negativo' e dello scacco e del 'perdersi' di ascendenza francese, fra Sartre e Blanchot e Bataille, con Rimbaud alle spalle"<sup>2</sup>. Le schegge della sua immagine del mondo ci rimandano alle borgate milanesi dove un dissidio interno tra materia e vuoto viene ratificato e contemporaneamente reso ancora più intenso. L'eterno presente dell'opera deangelisiana, quello spazio della solitudine retta dalla distanza che abbiamo davanti e dietro, non sfocia nella purezza artistica, ma risulta essere il luogo della tragedia e del contemporaneo "disprezzo di un rimedio"<sup>3</sup>. Il suo cronotopo viene circoscritto al perimetro della parola, una parola capace di superare la realtà senza tuttavia trascenderla. La tensione all'altrove pare essere sostituita da un eterno ritorno e così, il tentativo di arrivare all'essenza delle cose non consiste nella riduzione dei loro elementi accidentali (come avviene ad esempio nel caso di Mallarmé), ma risiede nel secondo sguardo che un io lirico concede ad oggetti e fenomeni percepiti.

De Angelis, in uno spirito che risale alle tesi di Blanchot e Leopardi, situa la propria poesia in un momento soglia dove non succede di

avere paura, quanto piuttosto di diventare noi stessi paura, nel sangue che scorre più veloce, nei battiti che aumentano: questa paura da cui non vogliamo più sottrarci è la scoperta del corpo sconosciuto: lì, fin dall'inizio, era nato il tutto che non ci appartiene e che continua a parlarci oltre la finestra<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. De Angelis (1982), *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, p. 140.

<sup>2</sup> G. Barberi Squarotti (1975), Introduzione a "L'idea centrale", *Almanacco dello Specchio*, 4, p. 375.

<sup>3</sup> M. De Angelis, *op. cit.*, p. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 102–103.

Tale esposizione all’indeterminato, non porta però alla seguente cancellazione dell’io e di tutte le coordinate dello spazio e del tempo, perché queste permettono il ritorno alla tradizione e ai grandi antecedenti letterari e filosofici. In quest’ottica anche l’essenza poetica delle cose non può essere scovata se non tramite l’esistenza effettiva della voce artistica. Queste dinamiche ci fanno avvicinare al nodo dell’italianità deangelisiana, un’italianità insolita, a volte anche paradossale, che sembra procedere per termini di distacco, ritorno e apertura.

Il nostro autore, già dai tempi della sua raccolta d’esordio, *Somiglianze* (1976), si colloca in contrapposizione agli approcci dominanti nella poesia italiana dell’epoca, da una parte relativi alle tendenze sperimentali proprie del *Gruppo 63*, e dall’altra segnati dalle appartenenze ideologiche militanti. Seguendo lo spirito della lirica moderna, De Angelis vede il senso ultimo della poesia nella parola stessa e non nella liberazione dal dolore che l’esperienza artistica continua a procurare. I suoi componimenti, retti da uno sfondo esistenziale, dalle forze del niente e della solitudine, paiono essere assediati dal dramma dell’impossibilità di dire, con estrema precisione, ciò che non è preciso. A saldare questo taglio poetico contribuisce il riconoscimento delle vicinanze con gli autori come Leopardi, Montale (delle *Occasioni* e della *Bufera*), Pavese, Campana, Michelstaedter, nonché con quelli che De Angelis definisce come suoi veri e propri maestri, ovvero Franco Fortini, Piero Bigongiari e Mario Luzi. In forza di questi riferimenti, la parola deangelisiana punta a recuperare tutto ciò che il pensiero e i sensi non trovano nel mondo circostante: mantenendo un’immanente tensione verso il sublime, la parola viene afferrata “nell’attimo della sua rivelazione apocalittica”<sup>5</sup> e più vera del reale, si merita di rimanere non spiegata.

Il cronotopo lirico di De Angelis, come abbiamo già osservato, viene innestato nella realtà della Milano contemporanea: a questo livello, che per intuizione sembra essere un aspetto edificante della italianità dell’autore, non ritroviamo nessun tratto della linea di Anceschi – fondata sulla “città simbolo di uno spirito lombardo inteso come produttività, razionalismo, illuminismo e ironia”<sup>6</sup>. È possibile individuarvi soltanto la periferia, fatta “di tangenziali e fabbriche abbandonate, di vicoli bui e fantasmi”<sup>7</sup>. Tale contrapposizione sembra ripercorrere le dinamiche di una grande svolta nel rappresentare la città, la cui immagine moderna sorge dal crollo del pensiero simbolico e stereotipato, del tentativo di “percepire l’assoluto attraverso la semplice lettura

---

<sup>5</sup> A. Baldacci (2014), *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa, p. 91.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

della figura del mondo”<sup>8</sup>. Nella nuova realtà, la conoscenza, come afferma Yves Bonnefoy nel suo saggio *Parigi in poesia*, “non aiuta più a incontrare l’essere”<sup>9</sup>. Così anche il principio, l’obiettivo della poesia non sono più il noto, ma piuttosto l’ignoto. Eppure, per arrivare ad esso, la poesia deangelisiana non si ritira nell’ambito della natura, fonte ispiratrice dell’artista – da Hölderlin a Nerval: è la sua Milano periferica ad originare un movimento centripeto della produzione poetica, assumendo il ruolo di spazio urbano che accoglie ed assume i tratti di altre città significative per l’autore, come Atene, Sparta, *Saint-Nazaire* o Varsavia. Esse sono segnate da una drammatica comunione delle sorti, marcate dalla presenza di un inesorabile ciclo di crollo e ricostruzione.

A questo punto bisogna rilevare che la poetica del nostro autore risulta essere fortemente segnata dalla tradizione letteraria francese, soprattutto dagli autori del secondo Ottocento, i cui testi De Angelis, grazie alla sua formazione bilingue, legge già da adolescente nella versione originale. Un fattore decisivo sono anche gli influssi degli autori d’oltralpe che riscontriamo nelle poetiche delle già citate figure centrali della *Weltanschauung* deangelisiana: a tale proposito basta ricordare gli studi critici di Luzi o Bigongiari. Focalizzando le nostre analisi sulla visione della città, riconosciamo nella poetica di Charles Baudelaire una delle sue principali fonti d’ispirazione. L’autore milanese condivide l’approccio di Eugenio Montale che aveva esaltato la mancanza del modello baudelairiano dentro il quadro della letteratura italiana. L’opera di De Angelis segue il perimetro del capoluogo della Lombardia, che pur diverso da Parigi, riporta degli influssi dello sguardo di Baudelaire, diventando uno spazio dove il sacro sorge dal profano, mentre il movimento lirico viene azionato dalla centralità dell’incontro. In entrambi i casi, sia al livello del contenuto che dello stile, la rappresentazione segue l’approccio realistico, ma al contempo finisce per oltrepassare i limiti del realismo stesso. La Milano del nostro poeta diventa (per dirlo con le sue parole) una “città delle macerie e delle rinascite”, che “appartiene alla razza delle città distrutte, delle città in cui le cose avvengono per l’ultima volta”<sup>10</sup>. De Angelis pare essere prossimo all’impostazione di Baudelaire, nei cui testi tutto compare per scomparire subito dopo, togliendo però l’aspetto figurativo a queste immagini. Milano che vi possiamo osservare, come anche “Parigi capitale del XIX secolo”, diventa il luogo della perdita continua, del trapasso e della “irrimediabile caducità”<sup>11</sup>.

Milo De Angelis crea nei suoi componimenti un contesto topografico vero ma straniante, rigoroso ma velato. La rappresentazione si snoda lungo

<sup>8</sup> Y. Bonnefoy (2016), *Il secolo di Baudelaire*, Bergamo, Moretti&Vitali, p. 175.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> M. De Angelis (2008), *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, p. 87.

<sup>11</sup> W. Benjamin (1986), *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, p. 456.



viaggi fulminei, in cui i luoghi e gli oggetti reali vengono accostati agli elementi imprecisabili che sembrano evocare l'eternità: le autostrade e i semafori si rispecchiano negli “occhi [che] non si chiudono contro le cose”, “la luce di un riflettore” si accende “sopra l'acqua”, “la tenda / [...] si muove / e sogna la neve”<sup>12</sup>. Queste immagini, provocate da una sorta di “sonnambulismo conoscitivo”<sup>13</sup>, operano all'interno di uno spazio del limite che prende l'inizio nella realtà e anche in essa finisce. Per un attimo, però, le cose riescono a “separarsi dai nomi”<sup>14</sup>. Con precisione matematica, il poeta sposta le qualità e gli accenti, guarda il rovescio delle immagini, traforando la loro opacità. In quella periferia milanese le cose perdono la propria identità usuale, cessano di essere segnalate all'interno dell'ordine apparente in cui cerchiamo di ritrovarle<sup>15</sup>. La componente lineare del testo viene abrogata, la lettura procede così per visioni frammentarie del mondo esteriore, tagliate da vari elementi, quali: reminiscenze e ritorni; parole rivolte ad un interlocutore sempre assente (con dei riferimenti a *L'attesa*, *l'oblio* di Blanchot) che, tranne l'ultima raccolta, resta anche fortemente interiorizzato; sequenze dialogiche di tipo luziano che – operando per scorci e accelerazioni espressive – non permettono mai una comprensione reciproca. Un vero e proprio incontro con “una passante”<sup>16</sup> baudelairiana non avviene, anche perché il mondo del secondo Novecento, come nota Bonnefoy, smette di allinearsi al dovere che la città “mantenga l'idea di un'esistenza in comune, del dialogo sempre possibile”<sup>17</sup>. Di conseguenza scompare anche la folla, immanente alla voce del poeta francese. La figura di *flâneur*, che richiedeva un'immersione in mezzo alla gente per poter definire sé stesso, passa in De Angelis verso quella di un “camminatore solitario”:

Ho fatto mille escursioni – dichiara il nostro poeta – sempre da solo, in ogni quartiere di Roma e soprattutto di Milano, cercandone storia e leggenda, odori, cortili, dialetti, intonazioni della voce umana e della voce che hanno le case [...]. Camminatore solitario, dunque. *Flâneur*, no<sup>18</sup>.

12 M. De Angelis (2017), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. 61, 48, 36.

13 E. Affinati (1996). *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce Edizioni, p. 69.

14 M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 37.

15 Cfr. M. Cucchi (1994), *Milo De Angelis*, [in:] Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a c. di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945–1995*, Milano, Mondadori, p. 889.

16 C. Baudelaire (2008), *I fiori del male*, Venezia, Marsilio, pp. 250–253.

17 Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 184.

18 M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 201.

Bisogna sottolineare che in tale contesto topografico – irreali, tragico ed ultimativo, il riconoscimento vero dei luoghi arriva spesso solo a posteriori, in modo quasi impercettibile, provocato dalla necessità di un finale aggancio allo spazio e al tempo reali che costituiscono una garanzia sulla effettiva esistenza del mondo, indispensabile anche per lo stesso poi sottrarsene. De Angelis chiude le proprie visioni con l’inserimento di coordinate come: “sono le sei meno venti” oppure “andiamo allo Zara”<sup>19</sup>, quasi per “impedirsi la definitività reale dell’uscita dal tempo dell’ordine e della normalità”<sup>20</sup>, mentre la dissonanza che dirige e centralizza il flusso lirico viene ristretta al massimo, limitandosi a volte al solo presentimento e alla sua attesa, come succede nella poesia *La frazione*:

Appoggiata al vetro  
 una fronte gelida  
 [...]  
 mentre una radio parla  
 lingue sconosciute  
 e nessuno dice il significato  
 che forse uscirà, a distanza, controvento.  
 Fuori c’è Milano. Novembre<sup>21</sup>.

De Angelis, seguendo la poetica baudelairiana, sospende i propri versi a metà strada fra il baratro e il sublime, in un orizzonte di mistero totale. La sua parola poetica, portando in sé un’immanente tensione all’assoluto, si aggroviglia alle strade di Milano, senza immedesimarsi però con il loro aspetto figurativo. Le borgate milanesi non sono il luogo a cui questa poesia si limita, ma diventano *L’oceano intorno a Milano*, per citare il titolo della prima sezione della sua raccolta *Biografia sommaria* (1999). Quell’acqua infinita costituisce un elemento fondamentale della natura che, come i metalli e le materie minerali in Baudelaire, possiede la forza di superare l’insensibilità del mondo. In questa prospettiva, tutto si trova fuori. L’accesso alla figura di un centro viene sbarrato, ma d’altro canto quello stesso spazio, nella sua indefinitezza, costituisce il punto di transito verso brevi lampi dell’altrove e della parola che “ci precede e ci disegna”<sup>22</sup>. Essa sta sempre fuori, “oltre la finestra”, inarrivabile e sempre imminente, come Milano stessa, è “lì davanti, lì davanti / come un’idea a perpendicolo / o uno sbocco di sangue / nel centimetro più lungo tra le tempie”<sup>23</sup>, sta costantemente all’ombra o rimane velata dalla nebbia, sbarrata

<sup>19</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, pp. 34, 86.

<sup>20</sup> G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 373.

<sup>21</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 26.

<sup>22</sup> M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 152.

<sup>23</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 249.

(o mediata) dalle vetrine, dalla pioggia, dalla voce dal citofono. Un’espressione diventa così “un gesto / per unire i treni di Lambrate a un’antica rima”<sup>24</sup>. Il dire poetico, prima di arrivare al traguardo, si sospende proprio qui, nel passaggio che “continua a finire”; custodisce, lungo “una parabola tra le macerie” della vita reale, l’assenza di ciò che non ci è mai concesso conoscere in modo pieno, “il semprevivo di ogni niente”<sup>25</sup>. Proprio in questo dissidio sta il carattere tragico della poesia di De Angelis, in quell’impossibilità di perdersi nel vuoto dell’arte e una contemporanea rinuncia alla riproduzione mimetica e all’illusorietà dell’ispirazione sacrale. Lo spazio di questa parola, come afferma Giorgio Barberi Squarotti, “è quello in cui si dichiarano continuamente i momenti perduti di una vita che è prima della coscienza e che non riesce mai a porsi come autentica alternativa al discorso”<sup>26</sup>. Quella di De Angelis non è una poesia pura di stampo mallarmeano, essa ritrova l’assoluto tra i rottami del presente senza rivendicare una costruzione positiva dell’universo della parola. Per vedere meglio le tendenze di cui si è parlato, sembra opportuno citare un frammento della poesia *Dove tutto è in relazione*, proveniente dalla prima raccolta *Somiglianze*:

Essendo stati chiamati  
 non è mai buio, qui,  
 ma è sempre più tardi, in mezzo  
 ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti  
 con le cose da finire, tutte le cose.  
 E anche adesso la pioggia  
 sui vetri lucidi  
 non può essere natura né storia  
 ma un episodio  
 che ogni evento sa ripetere  
 vivente e circolare  
 [...]  
 Via Pacini. Piove, sempre di più.  
 Qualcuno mi ha chiesto l’ora<sup>27</sup>.

Il quadro d’alienazione dell’uomo, ritrovatosi dentro uno spazio urbano della metropoli, non può essere reso dagli strumenti tradizionali della versificazione classica volta all’armonia. Le dissonanze testuali, la sproporzione, il movimento schizofrenico e una contemporanea necessità d’ordine, esaltano gli elementi minimi del taglio orizzontale della realtà,

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 252–253.

<sup>26</sup> G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 373.

<sup>27</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 25.

facendo sottrarre i versi alla rima e alle misure ritmiche. “La risoluzione del discorso in un’alternanza di sentenze e di rapidi scorci d’oggetti, di eventi, di situazioni”<sup>28</sup> proviene proprio da quella impossibilità del testo poetico di restituire un vecchio ordine basato sull’opposizione tra sacro e profano. Non si può dimenticare che l’esordio poetico del nostro autore avviene in pieni anni Settanta, con *Satura* di Montale e *Trasumanar e organizzar* di Pasolini alle spalle e con l’esplosione di Castelporziano prossima a venire. Anzi. Le poesie di De Angelis vengono pubblicate nell’antologia di Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia*, dove nel famoso brano di *Effetti di deriva*, Berardinelli denuncia il “fenomeno di sgretolamento di una tradizione, di un campo e di un ruolo”<sup>29</sup>. Questa crisi poetica fa infatti crollare la distanza tra poeta e pubblico, cancella il valore dell’artisticità come tale, sostituendola con il concetto di poesia diffusa<sup>30</sup>. In quest’ottica possiamo capire meglio il senso del ritorno deangelisiano alla poetica di Baudelaire: *I fiori del male*, come affermò Walter Benjamin, è stato uno degli ultimi libri importanti di poesia ad aver avuto un successo di pubblico<sup>31</sup>. Il riferimento alla sua poetica diventa così una tappa imprescindibile per la ricostruzione del fondamento dei valori artistici, sognato da De Angelis.

Al livello formale, ciò che sembra essere uno strumento di difesa, nei confronti della cultura *pop*, è l’oscurità in cui De Angelis veste il suo linguaggio. Realizzatasi nell’immediatezza e intransitività nell’istante, la sua visione diventa fortemente ellittica e frammentaria, mentre il cortocircuito prodotto da sovraccarico delle tensioni solo a volte entra nelle linee figurative delle immagini che, come nota l’autore stesso, potrebbero sotto qualche aspetto assomigliare a rappresentazioni pittoriche di Edward Hopper. Tali unità di oggettiva presenza, prese nell’attimo di una situazione reale, si sciolgono però in modo istantaneo e quasi impercettibile, scivolando verso un groviglio di idee, sentimenti, angosce, realizzazioni poetiche di quadri di Franz Kline, Bacon o de Kooning. E così, i doveri, i tram, i cappotti, della poesia citata, si mescolano agli concetti sfocati e quasi irreali, alla pioggia e al vetro. L’io lirico con una precisione matematica scruta le cose, cercando di individuare il carattere e le dinamiche di ciò che sfugge fra di loro, ciò che “non può essere natura né storia”, che si rispecchia nelle gocce che scorrono

<sup>28</sup> G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 373–374.

<sup>29</sup> A. Berardinelli (1975), “Effetti di deriva”, [in:] Alfonso Berardinelli, Fabio Cordelli (a c. di) *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, p. 16.

<sup>30</sup> Cfr. G. Mazzoni, “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 8 (2017), pp. 1–26.

<sup>31</sup> Cfr. W. Benjamin, (1939–1940), “Su alcuni motivi in Baudelaire”, [in:] Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle (a c. di), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 853–854.

sulla finestra. Come risultato, la baudelairiana moltiplicazione di orizzonti viene portata all'ultimo limite. De Angelis sottomette la realtà ad infinite operazioni di calcolo: stringendo e focalizzando lo spazio, vuole sottrarla alla disgregazione. La rappresentazione del suo mondo inorganico, lontano dalla natura, viene concentrata al massimo e deprivata di ogni elemento epico; questa non racconta ma stringe il mondo ad una fissazione ossessiva del “sacro / rottame di ogni cosa”<sup>32</sup>, quello che non è più parte della realtà che rispecchi il tutto, ma ciò che porta lo squilibrio e, proprio in forza di esso acquisisce l'autonomia. “Interrompi il soprassalto”, supplica il poeta, “riposa”, “guarda”, “accettala, la tua unica, la tua / gentile, lentissima morte”<sup>33</sup>. La tensione all'altrove rimane sempre vana e il carattere positivo della poesia non può che limitarsi ai miraggi di salvezza. Per questa ragione la verità del dire lirico si può riconoscere soltanto nell'atto di dimostrare la propria incapacità. Il mondo di De Angelis nasce quindi nel crollo, un crollo che diventa il centro della sua cosmoagonia. I versi sorgono dalla catastrofe, dal “precipitare del discorso poetico nella propria condanna sacrificale”<sup>34</sup>. Quella caduta diventa l'asse principale dei suoi componimenti che, pur risalendo al concetto del poeta veggente, non espongono i puri sentimenti o il clima nostalgico, non mettono in atto le dinamiche della poesia neo-orfica, ma operano all'interno della tensione tragico-sublime e dell'elemento dinamico che conduce alla disgregazione della pienezza.

La nostra ricerca di temi legati alla componente dell'italianità all'interno dell'opera di De Angelis, riporta anche alla categoria del mito e alle sue ascendenze letterarie. A tale proposito, dobbiamo fare un ricorso alla poetica di Cesare Pavese che propone una visione del mito inteso in quanto “schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, [che] trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione”<sup>35</sup>. Tale aspetto ci permette di giustificare il carattere intransitivo delle parole di De Angelis. Queste operano infatti nelle dinamiche del continuo avvicinarsi di barlumi e ombre, di fracassi e silenzi che, in quanto due facce della stessa unità, lacerano il fondamento che la regge; risultano “simili alle note, estranee all'armonia, capaci solo di configgere, di urtarsi, producendo choc e tensioni continue”<sup>36</sup>. Lungo i suoi versi “tutte le cose sono un urto, non altro”<sup>37</sup>. Pavese, essendo uno dei più grandi esponenti della letteratura italiana del Novecento e una grande fonte

---

<sup>32</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 279.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>34</sup> A. Baldacci, *op. cit.*, p. 93.

<sup>35</sup> C. Pavese (2007), *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, p. 150.

<sup>36</sup> A. Baldacci, *op. cit.*, p. 92.

<sup>37</sup> C. Pavese (1999), *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, p. 21.

d'ispirazione per De Angelis, non solo ancora la sua opera nell'orizzonte della letteratura nazionale, ma la apre anche alle dinamiche del pensiero nicciano. Grazie a questo fatto, il poeta milanese imposta la propria opera all'incrocio tra il dionisiaco e l'apollineo. I versi che salda sembrano rapiti dal furore delle origini, dalle sue forze drammatiche e furibonde. La voce dell'io si trova così di fronte a un temporale che trasmette "qualcosa che già c'era prima di noi"<sup>38</sup>. I luoghi raffigurati non sono più uno spazio impassibile, ma acquisiscono la vita, lo sguardo, la voce. Lo scopo del dire lirico risulta essere quello di chiamarli con il loro vero nome. Proprio per questo il registro dei componimenti concorda con la materia che rispecchia: non si contrappone alle cose, ma si scioglie nella loro natura. Il poeta, seguendo il pensiero di Pavese, cerca di aggrapparsi all'ultimo limite umano che gli è ancora rimasto, cioè all'istinto di rappersersi in parole<sup>39</sup>. Il suo verso deve incidere "all'interno di una struttura rigida, dove lo slancio dionisiaco è controbilanciato, o meglio domato e dominato da un gelo mentale che tende a tramutare l'eruzione della vita in pietra lavica, in 'delirio apollineo'"<sup>40</sup>.

I motivi che permettono di realizzare questa tensione vengono elaborati (con riferimenti principali a Maeterlinck e Leśmian) a partire dalla fiaba che, nel caso dell'autore milanese, resta segnata dalla "poetica dell'adolescenza" dell'autore, dal rapporto fra gioco e destino nonché dal tema della ragazza-guerriera, con richiami che vanno da Atalanta a Penteseilea. Tali nodi tematici si realizzano in quanto "ripetizioni di un gesto originario"<sup>41</sup> che rivivono nei frammenti delle visioni e permettono di sfuggire al passare del tempo. Nella postfazione all'edizione di *Tutte le poesie*, De Angelis riconduce il significato della parola 'poesia' al "fare magico, artistico e mitico della sacra rappresentazione, del gioco e della festa"<sup>42</sup>. Anche nei suoi versi, come nota Stefano Verdino, "si produce quasi un sortilegio perché la fresatura tra la nitidezza del dettaglio e l'apertura visionaria dà al lettore un trasalimento per tanta sintetica forza e epiditticità del dire"<sup>43</sup>.

La precisione formale di De Angelis, "un'adesione millimetrica"<sup>44</sup> al dettato poetico, il suo addirsi al tono del paesaggio, ma anche un continuo "lavoro di messa a fuoco"<sup>45</sup>, non smorzano il carattere visivo e spontaneo delle immagini,

<sup>38</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 407.

<sup>39</sup> C. Pavese (1991), *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, p. 287.

<sup>40</sup> A. Baldacci, *op. cit.*, p. 67.

<sup>41</sup> E. Affinati (2008), *Milo De Angelis e la sua nobile tristezza dell'adolescenza* [in:] Milo De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori, p. XI.

<sup>42</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 416.

<sup>43</sup> S. Verdino (2017), *Postfazione* [in:] M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 416.

<sup>44</sup> M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 116.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 62.

bensì creano fra loro una tensione interna. Tale carattere della sua produzione letteraria sembra fortemente segnato dall'impostazione di Franco Fortini, che De Angelis, come abbiamo precedentemente notato, considerava uno dei suoi maestri. E proprio grazie a Fortini il nostro poeta riesce a fondare, nella realtà degli anni Settanta, una linea capace di opporsi alla negazione dei versi lirici. Così viene aperto uno spazio poetico che De Angelis definisce come “tribunale delle parole [...] il luogo in cui tutti i poeti venivano chiamati a rispondere delle proprie pagine”: “come se dalla riuscita della parola dipendesse il destino del mondo”<sup>46</sup>.

Come si è cercato di evidenziare, nel corso delle analisi, Milo De Angelis è un autore estremamente aperto agli influssi da parte del quadro artistico mondiale, con cui entra in un dialogo continuo. I suoi riferimenti vanno da Baudelaire a Dostoevskij, da Rimbaud a Lucrezio, da Maeterlinck a Leśmian, da Drieu La Rochelle a Bacon a De Kooning. Nondimeno il centro ispiratore, la calamita, dell'opera di De Angelis risiede all'interno dell'orizzonte italiano, ovvero nel paesaggio della sua Milano, periferica ed irreale, che più cambiamenti riporta, più rimane se stessa; nonché negli influssi del pensiero dei maestri letterari, che costituiscono il fondamento della sua poetica. Tra di essi ritroviamo Fortini, Luzi, Bigongiari, Leopardi, Montale, Pavese. Proprio quel ritorno, sia topografico che tematico e formale, ci porta nel luogo “dove eravamo già stati” e rivela l'italianità di quest'opera. Per finire il nostro discorso, sembra opportuno citare un frammento della poesia *L'ago del ritorno*, in cui possiamo ritrovare le dinamiche che finora si è provato ad esplicitare:

Tornano, vedi, ricomposte le visioni  
sono la prima e la penultima, i buoni  
tramonti di ogni cosa, di ogni cosa:  
riposa nell'unica durata, nel battito  
delle tangenziali e della mente,  
nel centro del buio, un'antica rima  
mescolata alla vita, un calice sparso  
sul catrame<sup>47</sup>.

## Bibliografia

- Affinati, Eraldo (1996). *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce Edizioni.  
 Afribo, Andrea (2017). *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.  
 Baldacci, Alessandro (2014). *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa.  
 Barberi Squarotti, Giorgio (1975). Introduzione a “L'idea centrale”, *Almanacco dello Specchio*, 4, pp. 373–375.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>47</sup> M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 279.



- Baudelaire, Charles (2008). *I fiori del male*, Venezia, Marsilio.
- Benjamin, Walter (1939–1940). “Su alcuni motivi in Baudelaire”, [in:] Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle (a c. di), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.
- Benjamin, Walter (1986). *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi.
- Berardinelli, Alfonso (1975). “Effetti di deriva”, [in:] Alfonso Berardinelli, Fabio Cordelli (a c. di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.
- Berardinelli, Alfonso (1994). *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bonnefoy, Yves (2016). *Il secolo di Baudelaire*, Bergamo, Moretti&Vitali.
- Cucchi, Maurizio (1994). “Milo De Angelis”, [in:] Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a c. di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945–1995*, Milano, Mondadori.
- De Angelis, Milo (1979). *La corsa dei mantelli*, Milano, Guanda.
- De Angelis, Milo (1982). *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli.
- De Angelis, Milo (2008). *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Feice.
- De Angelis, Milo (2008). *Poesie*, Milano, Mondadori.
- De Angelis, Milo (2017). *La parola data (interviste 2008–2016)*, Milano, Mimesis.
- De Angelis, Milo (2017). *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Friedrich, Hugo (1971). *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti.
- Mazzoni, Guido “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia”, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 8 (2017), pp. 1–26.
- Pavese, Cesare (1991). *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.
- Pavese, Cesare (1999). *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi.
- Pavese, Cesare (2007). *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi.
- Pepe, Paola (1997). *Tendenze e problemi nella poesia italiana dell'ultimo ventennio*. Prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Edizioni dell'Orso.
- Prete, Antonio (2007). *I fiori di Baudelaire*, Roma, Donzelli.



Anna Małgorzata Brysiak  
Università di Varsavia  
Facoltà di Neofilologia  
Dipartimento di Italianistica  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.04>

## ITALIANITÀ COME LUOGO DELLA SCRITTURA: LA QUESTIONE DELL'IDENTITÀ IN FLEUR JAEGGY

**Abstract:** Fleur Jaeggy, scrittrice italiana di origine svizzera, in una sua intervista afferma: “Un senso di identità, forse, non l’ho mai provato. Penso che identità sia la lingua in cui si scrive” (1998). A partire da tale dichiarazione nel nostro studio approfondiremo la complessa costellazione identitaria di una autrice e una scrittura cosmopolita, come la definì Susan Sontag, per la quale tanto la Svizzera quanto l’Italia costituiscono luoghi interiori, territori da abitare e di cui appropriarsi all’interno della creazione letteraria. Analizzando le opere di Jaeggy, da “I beati anni del castigo” a “Proleterka”, punteremo ad evidenziare come il tema dell’identità rappresenti una costante di questa autrice, determinando percorsi multipli, a tratti perturbanti, sempre segnati dalle contestazioni di stereotipi e cliché. Emergerà così il profilo di una scrittrice che sceglie la lingua italiana (imparata solo dopo il francese e il tedesco) come cardine identitario, “matria” di una esperienza letteraria ed esistenziale che ospita, però, prevalentemente spazi nordici, nomi francesi, paesaggi svizzeri, nonché modelli di scrittura esterni alla tradizione italiana (a partire dalle figure di Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard).

**Parole chiave:** identità, italianità, multiculturalità, lingua italiana, lingua tedesca, Svizzera

**Abstract:** Swiss-born Italian writer Fleur Jaeggy stated in an interview: “Perhaps I have never felt a sense of identity. I think that one’s identity is the language in which one writes” (1998). Our essay takes her words as a starting point and delves into the complex identity constellation of a cosmopolitan author and her cosmopolitan writing, to use Susan Sontag’s words. To Jaeggy, both Switzerland and Italy are inner places, territories to be inhabited and made her own within her literary creation. Through an analysis of her works, from *Sweet Days of Discipline* to *S.S. Proleterka*, the purpose of the essay is to underline the constant presence of the issue of identity in the author’s

writings, a presence that creates multiple and at times unsettling themes marked by a constant defiance of stereotypes and clichés. What emerges is the figure of a writer who chooses the Italian language (which she learned only after French and German) as the cornerstone of her identity, the *matria* (motherland) of a literary and existential experience that, on the other hand, mainly includes Northern places, French names, Swiss landscapes and literary models from outside the Italian tradition (most notably, Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard).

**Keywords:** identity, Italianness, multiculturalism, Italian language, German language, Switzerland

Fabio Pusterla, poeta svizzero di lingua italiana, nel suo saggio “Il paese dello scrittore” riflette sul rapporto tra l’autore e la sua appartenenza territoriale, nazionale e creativa. Egli afferma che il paese dello scrittore è quello che sopravvive nella sua memoria, è un luogo con il quale ha spesso un rapporto conflittuale e da cui è separato da una distanza, fisica o mentale. Il paese per lui è, dunque, lontano nel tempo o nello spazio, nel desiderio o nella speranza, comunque sempre attraversato da una sorta di ‘spirito segreto’ e in rapporto con l’altrove. Nonostante, o piuttosto grazie a una tale distanza che, però, non deve necessariamente essere permeata da qualche sensazione di drammaticità, lo scrittore è chiamato a svelare il ‘volto segreto’ del suo paese. Si tratta, dunque, di un paese che non corrisponde necessariamente a quello reale e geografico, ma che può, però,

illuminare quest’ultimo di luce riflessa, facendo cadere la maschera delle apparenze, mettendo a nudo qualcosa di importante: qualcosa che esiste, ma non si vede facilmente; qualcosa che esisteva ed è stato distrutto; qualcosa che ancora non esiste, ma di cui si possono scoprire le prime deboli tracce. Qualcosa, infine, che il paese è restio a riconoscere, e che preferirebbe ignorare<sup>1</sup>.

Svelatrice dei segreti luoghi dell’anima, tesa a mettere a nudo l’invisibile, è Fleur Jaeggy, scrittrice svizzera di lingua e di origine italiana. Attraverso la sua opera l’autrice getta una ‘luce riflessa’ sul proprio paese e attorno a un gioco di rispecchiamenti multipli costruisce la sua poetica. Anche i suoi personaggi si riflettono uno nell’altro, uno è doppio e sosia dell’altro, uno non esiste senza il riflesso nell’altro. Riflesso nelle acque dei laghi svizzeri, intorno ai quali si svolge spesso l’azione dei romanzi e dei racconti di Jaeggy, è anche il paesaggio. L’autrice è nata sul territorio elvetico, a Zurigo, da madre di religione cattolica,

---

<sup>1</sup> F. Pusterla (2007), “Il paese dello scrittore”, [in:] F. Pusterla, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, p. 347.

discendente da italiani trasferitisi in Svizzera nella prima metà dell'Ottocento e da padre germanofono, protestante di cultura zwingliana. Le sue prime frasi Jaeggy le ha formulate, invece, in francese che era la lingua parlata in famiglia. Solo dopo ha imparato il tedesco, mentre l'italiano è stato la sua terza lingua, appresa a scuola e all'università, divenendo, però, l'idioma a tratti più vicino, più intimo all'autrice<sup>2</sup>.

Jaeggy riceve dunque una educazione plurilingue, nonché una cultura generale tollerante dal punto di vista religioso: è battezzata secondo il rito protestante, la sua però è una educazione cattolica voluta dalla madre<sup>3</sup>. Dopo vari anni passati in Svizzera, la madre della scrittrice si trasferisce con lei a Roma e l'autrice, già in precedenza interna a vari collegi svizzeri, continua il proprio percorso scolastico in un collegio italiano<sup>4</sup>. L'esperienza dell'internato tornerà poi, quasi ossessivamente, in varie sue opere.

Jaeggy inizia a scrivere a Parigi ma la sua lingua letteraria non è il francese, il primo idioma da lei parlato, quanto l'italiano, lingua terza e contemporaneamente materna. Il suo primo romanzo intitolato *Il dito in bocca* (1968) viene sottoposto alla lettura dell'autrice austriaca, Ingeborg Bachmann, all'epoca già riconosciuta come una delle più importanti scrittrici del secondo Novecento europeo<sup>5</sup>, che valuta la novità e l'aristocratica lontananza' di quest'opera rispetto ai modelli letterari italiani di quegli anni. Con la struttura di questo testo, che si colloca in bilico tra opera teatrale, monologo, racconto, romanzo e diario, Jaeggy si avvicina infatti, alle sperimentazioni del modernismo primonovecentesco. Con salti tematici e con i cambi di tempi verbali e delle persone narranti, si richiama, invece, a scrittori di lingua tedesca, quali ad esempio lo svizzero Robert Walser o la stessa Bachmann. Jaeggy rivolge quindi, come i suoi personaggi tra l'altro, il proprio sguardo verso il passato e ha poco o nulla in comune con le tendenze contemporanee<sup>6</sup>, tranne, forse in parte, con la scrittura geometrica e spiazzante di un'altra scrittrice che si muove fra le lingue, che si colloca "costantemente altrove"<sup>7</sup>, quale Ágota Kristóf.

"Così poco italiana"<sup>8</sup>, dunque, come la definisce Raffaella Castagnola nell'unica monografia in senso stretto finora pubblicata sull'autrice, Jaeggy,

<sup>2</sup> Cfr. R. Castagnola (2006), *Fleur Jaeggy*, Firenze, Cadmo, pp. 21–23.

<sup>3</sup> Cfr. G. Fabretti (2013), "Religione e famiglia nei 'cristianesimi' di Fleur Jaeggy", *Poetiche*, vol. 15, n. 39, pp. 377–405.

<sup>4</sup> Cfr. R. Castagnola, *op. cit.*, p. 23.

<sup>5</sup> Per un primo inquadramento dell'opera di Ingeborg Bachmann si rimanda a *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann* di Hans Höller (1999), trad. di S. Albesano, C. Cappelli (2010), Modena, Guanda.

<sup>6</sup> Cfr. R. Castagnola, *op. cit.*, pp. 49–50.

<sup>7</sup> F. Pusterla, *op. cit.*, p. 325.

<sup>8</sup> R. Castagnola, *op. cit.*, p. 11.

con il suo nome francese, cognome tedesco, origine svizzera e con la sua prosa scritta in italiano, ma alquanto insolita e lontana dalle correnti letterarie della penisola, non si lascia “intrappolare” né nelle categorie nazionali della letteratura “italiana”, né in quelle regionali della “Svizzera italiana” che, come sintetizza Pusterla in un altro suo saggio intitolato “La situazione culturale svizzera”, cerca spesso di definire il proprio rapporto con la cultura nazionale e pretende di farne parte o desidera differenziarsene<sup>9</sup>.

Fleur Jaeggy, in quanto nata in Svizzera, terra con un’identità linguistica, culturale e religiosa variegata, è una scrittrice le cui opere non sono, ab origine, radicate in una sola identità<sup>10</sup>. Ciononostante è l’Italia ad essere considerata dall’autrice la sua vera e propria patria, dato che è la lingua, per lei, a suscitare un senso di appartenenza ad una comunità, come lei stessa dichiara<sup>11</sup>: “Un senso di identità, forse, non l’ho mai provato. Penso che identità sia la lingua in cui si scrive. Per me è l’italiano, anche se il tedesco spesso visita i tasti della mia macchina da scrivere” (*Corriere della Sera*, 4/10/1998). Nonostante la cultura e l’educazione ‘ibrida’ di Jaeggy, è la lingua italiana, dunque, a saldare l’identità, di partenza frammentata, della scrittrice. Si tratta quindi di un’identità parzialmente scelta e creata in modo particolarmente consapevole (ricordiamo che l’italiano è la terza lingua dell’autrice imparata in età più avanzata), allo stesso tempo più vicina e capace di ospitare l’espressione letteraria, e in parte soggetta a inconsapevoli irruzioni del tedesco, lingua, in un certo senso, imposta dal destino, che assurge, però, al rango di espressione dell’inconscio.

A proposito del rapporto con l’italiano e con il tedesco è utile analizzare alcuni frammenti di un denso testo inedito dell’autrice, allegato alla monografia di Castagnola, intitolato “La mia lingua perduta”, in cui Jaeggy riflette sul proprio legame con le sue lingue:

Rimane a volte in un bambino, come un compagno segreto, una lingua che viene dai suoi predecessori, da coloro che parlavano tedesco in un luogo dove non è mai stato. Nei documenti lo chiamano luogo d’origine. Una terra di nessuno. Il luogo dei morti. Ho spesso la sensazione che nello scrivere

---

<sup>9</sup> Cfr. F. Pusterla, *op. cit.*, pp. 307–325.

<sup>10</sup> Per una riflessione storica sul concetto di identità nazionale si rimanda a E. Galli Della Loggia (1998), *L’identità italiana*, Bologna, Il Mulino. Per un approfondimento a più voci sull’italianità si veda N. Scaffai e N./ Valsangiacomo (2018) (a c. di), *À l’italienne. Narrazioni dell’italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Roma, Carocci. Per una recente ripresa polemica del dibattito sull’identità nazionale nell’Italia contemporanea si rimanda a C. Raimo (2019), *Contro l’identità italiana*, Torino, Einaudi.

<sup>11</sup> Cfr. R. Castagnola, *op. cit.*, pp. 21–22.

siamo visitati non solo dai morti, ma anche dalla lingua che loro tramandano.  
Una lingua che torna<sup>12</sup>.

In questo frammento si può vedere la peculiarità del rapporto dell'autrice con il tedesco, lingua da cui Jaeggy, a volte, sembra essere posseduta e che torna a frequentare. È la stessa scrittrice, in altre occasioni, a sottolineare che l'italiano è la sua lingua materna, mentre il tedesco è una lingua che ininterrottamente la segue. La patria invece, di partenza luogo di formazione dell'identità, è per Jaeggy un luogo di nessuno, un aldilà di cui non possiamo avere diretta esperienza, se non attraverso la memoria, l'immagine, oppure, appunto, attraverso la scrittura. La terra d'origine assurge dunque al rango di un luogo al contempo indefinito e universale, intimo e straniante, capace anche di concretizzarsi nel laboratorio della scrittrice, un laboratorio simile a quello del protagonista (riconducibile alla figura di Iosif Brodskij) del suo racconto intitolato "Negde":

È la sua scrivania, il luogo di ogni parte. [...] Una costellazione di cose, immobili come frecce in volo. Una piramide, un minuscolo aeroplano di latta, il ventilatore. Stilografiche, segreti e nascondigli. L'orologio è fermo. Le lancette nere e sottili in osmosi con l'addio. È ancora inverno nel giardino sbiadito sotto il muro di mattoni<sup>13</sup>.

La scrittura di Jaeggy spesso ospita parole o brevi espressioni tedesche, che irrompono nel discorso, come se entrassero lì per spezzare, e al contempo rafforzare, la sua 'gelida fluidità' e come se fossero invasori che entrano impetuosamente per mettere qualcosa in evidenza. Quando ciò accade, l'espressione o la parola in tedesco è, però, sempre subito tradotta o spiegata in italiano, non solo per svelarne il significato, ma anche come per placare, attenuare la forza straniante del tedesco che emerge, quasi contro la volontà della voce narrante.

Per esempio, la protagonista di *Proleterka* (2001), romanzo breve in cui una giovane donna si muove su una specie di 'nave fantasma', carica di figure inerti e sospese nel nulla, e attraversa lo spazio e il tempo in un oscuro percorso, ricorda che sul programma della crociera "è scritto *Auflösung*. Che significa anche: dissoluzione"<sup>14</sup>. I personaggi di Jaeggy paiono, infatti, immergersi sempre più nella dissoluzione, nella distruzione, nella perdita, per cominciare il loro

<sup>12</sup> F. Jaeggy (2006), "La mia lingua perduta", [in:] R. Castagnola, *op. cit.*, p. 131.

<sup>13</sup> F. Jaeggy (2014), "Negde", [in:] F. Jaeggy (2014), *Sono il fratello di XX*, Milano, Adelphi, p. 30.

<sup>14</sup> F. Jaeggy (2014), *Proleterka*, Milano, Adelphi, pp. 88-89.

percorso essendo già sulla soglia della catastrofe<sup>15</sup> o prossimi alla “Auslöschung”, all’estinzione, come direbbe Thomas Bernhard, altro autore amato e apprezzato da Jaeggy. Alla fine del romanzo, invece, l’io narrante dichiara: “La mia voce cambia intonazione. Mi accorgo di parlare tedesco. Come se quella lingua mi venisse imposta”<sup>16</sup>. Il tedesco si manifesta, quindi, all’improvviso, nel momento in cui la protagonista si confronta con il passato, scoprendo l’identità del padre biologico e venendo a sapere di aver avuto, da bambina, un fratello, un suo doppio maschile. Le parole tedesche tornano spesso in questa conversazione che rievoca il passato, svegliando, dunque, anche i suoi demoni che parlano nella ‘lingua dei morti’.

La protagonista di un altro romanzo breve intitolato *I beati anni del castigo* (1989), una delle opere più apprezzate di Jaeggy, ambientato in un collegio femminile svizzero, che narra le vicende di una giovane di cui non sappiamo il nome, riflette invece affermando: “Fuori dalle finestre il paesaggio chiama, non è un miraggio, è uno *Zwang*, si diceva in collegio, un’imposizione”<sup>17</sup>. In questo frammento vediamo dunque una doppia costrizione: quella del paesaggio che ingiunge come muto testimone delle vicende, e quella della sua espressione e denominazione nella lingua tedesca.

Tornando al brevissimo testo inedito di Jaeggy, possiamo soffermarci sulla seconda parte della riflessione dell’autrice in cui leggiamo:

La scrivania, la mia stanza sono nel centro di Milano. Quando scrivo entra un altro paesaggio, un paesaggio del Nord, luoghi che chiamerei tedeschi. Il paesaggio diventa una lingua. A folate, il tedesco diventa una lingua immaginaria. Una lingua che mi sfugge, come fosse una persona, un automa animato. Cerco di appropriamene, ma preferisce rimanere piuttosto distante. La mia lingua tardivamente materna è l’italiano. Quello che è successo prima – il suono, le parole di altre lingue – è come avvolto in una foschia. E riemerge. Scrivo in italiano e sulle mie spalle sono appollaiate le vestigia di un’altra lingua: il tedesco. Come un suggeritore. Le dita che battono sui tasti [...] vengono attratte da quel paesaggio<sup>18</sup>.

Da più anni la vita di Jaeggy si svolge, dunque, pienamente in Italia. La Svizzera, invece, rimane un ‘luogo interiore’, il ‘paese dello scrittore’, per rifarci a Pusterla, trasportato, quasi ossessivamente, sulla pagina letteraria. “Per nostalgia”, sostiene Castagnola, in quanto “luogo idealizzato”<sup>19</sup> dall’autrice, scrive la studiosa.

<sup>15</sup> Cfr. E. Durante, *Fleur Jaeggy, fuori di sé, fuori dal tempo*, [dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF\\_02/view](http://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF_02/view) [28/02/2020].

<sup>16</sup> F. Jaeggy, *Proleterka*, p. 112.

<sup>17</sup> F. Jaeggy (2010), *I beati anni del castigo*, Milano, Adelphi, p. 10.

<sup>18</sup> F. Jaeggy, “La mia lingua perduta”, p. 131.

<sup>19</sup> R. Castagnola, *op. cit.*, p. 22.

A nostro avviso, invece, il paesaggio svizzero, anche se chiaramente privilegiato, resta tutt'altro che idealizzato; esso infatti mantiene la sua caratteristica di 'Zwang', crudele nella sua calma, nella sua quiete e nella sua glacialità. È un 'paesaggio che diventa una lingua', come afferma la stessa Jaeggy, e che, come il tedesco, emerge dalle profondità della memoria per fare da testimone al percorso della scrittrice nell'oscurità e nella crudeltà dell'animo umano, un viaggio che Jaeggy intraprende senza accusa o rimprovero, così come senza nostalgia o angoscia. I luoghi nordici, che costituiscono in grande maggioranza lo sfondo per le opere dell'autrice, contribuiscono, dunque, "a dare un contorno agghiacciante alle storie"<sup>20</sup> e, anche quando sono geograficamente certi e, a volte, hanno perfino un nome, vengono, come si è già detto, universalizzati, andando a costituire nebulosi scenari "di una sottile e vertiginosa esplorazione interiore"<sup>21</sup>. Allo stesso tempo, le ambientazioni, oniriche, disabitate e 'assolute', nascono dal vero e i paesaggi, anche se privi di chiari riferimenti all'attualità, rimangono in parte realistici.

Così uno dei luoghi privilegiati nella memoria e nell'opera della scrittrice è il Canton Appenzell con il suo "paesaggio fintamente mite"<sup>22</sup>, in cui è ambientato sia il romanzo *I beati anni del castigo* sia vari altri testi e racconti di Jaeggy. Non troveremo qui, però, le valli verdi e i paesaggi alpini della Svizzera ricca e benestante, bensì un ambiente immobile, fermo, coperto di neve, vuoto, adornato semmai da laghi ghiacciati che riflettono la luce maligna di cieli cupi e sinistri. In queste geografie invernali i protagonisti si trovano ad agire in ambienti circoscritti, quali soprattutto collegi, alberghi o cliniche, che costituiscono per loro una sorta di luoghi di protezione e allo stesso tempo esasperano sentimenti crudeli, divenendo muti covi di violenza, di qualcosa di malevolo e marcio<sup>23</sup>.

Nonostante la presenza di varie geografie reali, prima di tutto svizzere, come Zurigo, il Canton Ticino (la Svizzera italiana), o l'appena citato Canton Appenzell, oppure a volte anche altri luoghi, paesi e città, come l'Inghilterra (*L'angelo custode*), Amsterdam (*Le statue d'acqua*) o perfino Roma (*Il dito in bocca*), le ambientazioni, sempre attraversate dallo spirito 'nordico', così come la scrittura di Jaeggy, sono spesso frammentate, non lineari e seguono "una memoria associativa"<sup>24</sup> creando luoghi 'frantumati', scomposti e ricomposti liberamente ma, allo stesso tempo, con cautela e con tragica precisione.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>22</sup> F. Pilato (2007), "Una trilogia non esibita", *Studi Novecenteschi*, vol. 34, no. 74, pp. 559-582.

<sup>23</sup> Cfr. R. Lovascio (2007), *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*, Bari, Progedit, pp. 72-85.

<sup>24</sup> R. Castagnola, *op. cit.*, p. 52.



In questo senso potremmo, dunque, concordare con la constatazione di Castagnola secondo la quale il paesaggio ‘svizzero’ risulta idealizzato nella memoria dell’autrice, idealizzato, però non in senso utopico, bensì inteso come scenario di una perfezione irraggiungibile, “luogo ideale della scrittura”, come lo definirebbe Pusterla<sup>25</sup>.

Elena Ferrante, in uno dei suoi scritti, riflette sulla parola “frantumaglia” usata per esprimere un particolare malessere dovuto a “una folla di cose eterogenee nella testa [...]. La frantumaglia era misteriosa, [...] era all’origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione”<sup>26</sup>. Nel caso di Fleur Jaeggy potremmo forse parlare dell’identità come frantumaglia, come accumulo di molteplici esperienze, morte e rivisitate, dimenticate e rievocate, avvolte in un sentimento di particolare malinconia, confessata anche dalla voce narrante del racconto “Un incontro nel Bronx”, testo carico di riferimenti apertamente autobiografici:

[...] io, pur amando il freddo, il clima nordico, il cielo nordico, il ghiaccio, la neve, il gelo, soffro il freddo. [...] Ho sempre freddo, il gelo mi soffia addosso. [...] Ho freddo alle mani. Al collo. Insomma, ho un freddo che oserei chiamare interiore, terribile parola, ma glissons. Un freddo interno. Un gelo interno<sup>27</sup>.

Riassumendo, possiamo dire che la creazione letteraria di Jaeggy ha al proprio centro una drammatizzazione dell’identità riconducibile al concetto che Pusterla definisce come ‘spaesamento’. Di qui il registro perturbante di tutta la sua opera<sup>28</sup>. Così, l’autrice utilizza nomi, luoghi, materiali che prende dalla quotidianità in cui viveva, descrive paesaggi che ha visto e tra cui ha vissuto, anche se “tutto ciò non sembra saldarsi nell’immagine di un Paese, ma semmai suggerire lo sfaldamento di quella stessa immagine, l’impossibilità di esistenza del concetto di Paese”<sup>29</sup>. L’autrice crea, dunque, in tal modo, un suo “non-paese” (Pusterla), un non-luogo, un “Negde”, per rifarci al titolo del già citato racconto di Jaeggy, che, come spiega la stessa autrice, “in russo significa «da nessuna parte»”<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> F. Pusterla, *op. cit.*, p. 322.

<sup>26</sup> E. Ferrante (2016), *Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, p. 94.

<sup>27</sup> F. Jaeggy (2014), “Un incontro nel Bronx”, [in:] F. Jaeggy (2014), *Sono il fratello di XX*, p. 67.

<sup>28</sup> Sul concetto del ‘perturbante’ in ottica femminile si veda E. Chiti, M. Farnetti e U. Treder (2003), *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi Editore.

<sup>29</sup> F. Pusterla, *op. cit.*, p. 349.

<sup>30</sup> F. Jaeggy (2014), “Negde”, *op. cit.*, p. 30.



## Bibliografia

- Castagnola, Raffaella (2006). *Fleur Jaeggy*, Firenze, Cadmo.
- Chiti, Eleonora, Farnetti, Monica e Treder, Uta (2003). *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi Editore.
- Durante, Erica. *Fleur Jaeggy, fuori di sé, fuori dal tempo*, dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF\_02/view [28/02/2020].
- Fabretti, Gherardo (2013). “Religione e famiglia nei ‘cristianesimi’ di Fleur Jaeggy”, *Poetiche*, vol. 15, n. 39, pp. 377–405.
- Ferrante, Elena (2016). *Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o.
- Galli Della Loggia, Ernesto (1998). *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Jaeggy, Fleur (2006). “La mia lingua perduta”, [in:] Castagnola, Raffaella (2006). *Fleur Jaeggy*, Firenze, Cadmo, p. 131.
- Jaeggy, Fleur (1968). *Il dito in bocca*, Milano, Adelphi.
- Jaeggy, Fleur (1971). *L'angelo custode*, Milano, Adelphi.
- Jaeggy, Fleur (2018). *Le statue d'acqua*, Milano, Adelphi (prima edizione: 1980).
- Jaeggy, Fleur (2010). *I beati anni del castigo*, Milano, Adelphi (prima edizione: 1989).
- Jaeggy, Fleur (2014). *Proleterka*, Milano, Adelphi, (prima edizione: 2001).
- Jaeggy, Fleur (2014). *Sono il fratello di XX*, Milano, Adelphi.
- Lovascio, Rossella (2007). *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*, Bari, Progedit.
- Pilato, Francesca (2007). “Una trilogia non esibita”, *Studi Novecenteschi*, vol. 34, no. 74, pp. 559–582.
- Pusterla, Fabio (2007). “La situazione culturale svizzera”, [in:] Pusterla, Fabio, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 307–325.
- Pusterla, Fabio (2007). “Il paese dello scrittore”, [in:] Pusterla, Fabio, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 343–350.
- Raimo, Christian (2019). *Contro l'identità italiana*, Torino, Einaudi.
- Scaffai, Niccolò, Valsangiacomo, Nelly (2018). (a c. di) *À l'italienne. Narrazioni dell'italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Roma, Carocci.



Dominika Kobyłska  
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UŁ  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.05>

## GLOBALIZACJA OKIEM ALDA NOVEGO — O WŁOSKOŚCI W POSTMODERNISTYCZNYM ŚWIECIE

**Abstract:** Aldo Nove ha debuttato nel campo della narrativa italiana nel 1996 con la raccolta dei racconti *Woobinda* e con *Il mondo dell'amore* nell'antologia di Daniele Brolli intitolata *Gioventù Cannibale*. Grazie a questi testi è diventato conosciuto sulla penisola appenninica, insieme ad altri scrittori di quel periodo, che la critica annoverava tra i rappresentanti del nuovo genere letterario "pulp". In questo lavoro sarà effettuata l'analisi delle due opere dello scrittore – *Anteprima mondiale* del 2016 e *Amore mio infinito* del 2000 relativa alla sua maniera con cui denunciava il processo della globalizzazione attraverso i nomi dei prodotti presenti nella sua narrativa. Con quel suo originale approccio, l'autore italiano riesce a dimostrare dei cambiamenti nel campo di comunicazione di massa in Italia ed enfatizzare la presenza dell'italianità nel mondo sempre più dominato dai media.

**Parole chiave:** Aldo Nove, letteratura italiana, pulp, globalizzazione, consumerismo

**Abstract:** Aldo Nove has debuted in the field of Italian narrative in 1996 by publishing the collection of stories *Woobinda* and the short story *Il mondo dell'amore* in Daniele Brolli's anthology entitled *Gioventù Cannibale*. Thanks to those texts he became known at the Apennine Peninsula, as well as other writers of this period, who were included by the critic among representatives of a new literary genre, "pulp". In this research there will be examined two pieces of the Italian writer – *Anteprima mondiale* (2016) and *Amore mio infinito* (2000) in order to show the manner by which the author presents the globalisation process using the products names in his narration. By this original approach Nove demonstrates the changes in the field of mass communication in Italy and he emphasizes the presence of the Italianity in the dominated by media world.

**Keywords:** Aldo Nove, Italian literature, pulp, globalisation, consumerism

Aldo Nove, urodzony w 1967 roku we włoskiej miejscowości Viggiù, zadebiutował jako prozaik zbiorem opowiadań pt. *Woobinda* w 1996 roku, czyli w roku, który także wskutek pojawienia się takich publikacji jak: *Gioventù Cannibale*<sup>1</sup>, wydanej pod redakcją Daniela Brolliego, *Fango*<sup>2</sup> Niccolò Ammanitiego czy *Destroy*<sup>3</sup> Isabelli Santacroce, kojarzony jest z powstaniem literatury „pulp” – zwanej także literaturą „Młodych Kanibali”. Określenie to przyłgnęło do tych debiutujących pisarzy tego okresu, którzy, inspirowani współczesną kulturą zdominowaną przez przekaz medialny<sup>4</sup>, decydowali się na prozę pełną agresji, stanowiącą pewnego rodzaju odpowiedź na ogrom negatywnych informacji docierających do włoskich odbiorców. Język reklamy oraz przekazu telewizyjnego wyraźnie zaznacza się w prozie Novego. Pisarz, nazywany przez Fulvia Senardiego mianem *enfant terrible*<sup>5</sup> z uwagi na niekonwencjonalne zachowania prozatorskie, wykorzystuje styl komunikatów medialnych, by ukazać beznamiętność języka, który obrazuje brak wrażliwości u jego odbiorców, obywateli coraz bardziej ujednoczonego kulturowo za sprawą konsumpcjonizmu świata. Celem niniejszych rozważań jest odpowiedź na pytanie, czy na przestrzeni czasu w utworach prozatorskich Alda Novego włoskość jest coraz mniej widoczna w obliczu postępującej globalizacji. Aby ukazać to zjawisko, zestawie teksty źródłowe z krytyką literacką na temat twórczości pisarza.

### Początki kariery Alda Novego

Twórczość Alda Novego z lat 90., z uwagi na wyjątkowy styl, cieszyła się dużym zainteresowaniem nie tylko wśród czytelników, lecz także wśród literaturoznawców. We Włoszech, oprócz wspomnianego już Senardiego, szczególną uwagę na pisarza zwrócił także Donato Sabina w monografii pt. *La scrittura „indifferenziata” di Aldo Nove*. W Polsce zaś cennych analiz dokonały m.in. Barbara Kornacka oraz Hanna Serkowska<sup>6</sup>.

1 *Gioventù cannibale*, D. Brolli, (red.), Turyn 1996.

2 N. Ammaniti, *Fango*, Mediolan 1996.

3 I. Santacroce, *Destroy*, Mediolan 1996.

4 *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, A. Casadei, M. Santagata (red.), Rzym 2007, s. 349–350.

5 F. Senardi, *Aldo Nove: pisarz w konflikcie ze swoimi czasami*, [w:] *Literatura włoska w toku 2*, H. Serkowska (red.), Warszawa 2011, s. 238.

6 Wybrane publikacje, w których pojawiają się informacje na temat twórczości Alda Novego: B. Kornacka, *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku*, Poznań 2016, oraz H. Serkowska, *Il centone postmoderno: la poetica della contaminazione nella prosa cannibale*, „Kwartalnik neofilologiczny” 2003, 4 s. 471–478.

Marino Sinibaldi w swojej monografii pt. *Pulp*, poświęconej przedstawicielom tego gatunku, który powstał we Włoszech w latach 90., wymienia Novego jako jednego z twórców tak zwanej „papki”, tuż obok nazwisk pozostałych autorów kojarzonych z antologią *Gioventù Cannibale*<sup>7</sup>. W przytoczonym poniżej fragmencie badacz wymienia hasła opisujące styl literacki pisarza, charakteryzujący się łączeniem przeciwstawnych sobie wartości, co uznane zostaje za prawdziwą wirtuozerię:

Istnieje absolutna bliskość – zdaje się mówić Nove – między bezpieczną ciszą towarów i programów telewizyjnych oraz najbardziej krwawym horrorem: wystarczy niewielka, przypadkowa oscylacja a porządek i nieporządek, normalność i transgresja, zdrowie i szaleństwo, konsumpcja i roztargnienie zostają całkowicie wymieszane. [...] Nove kieruje skomplikowaną papką tych pomieszanych pojęć z niesamowitą umiejętnością, która czasem zdaje się prowadzić do prostej wirtuozerii<sup>8</sup>.

Z powyższego opisu wywnioskować można, że twórczość Włocha definiowana jest za pomocą pojęć kontrastujących ze sobą. Wskazuje również na zestawiane przez niego równoległe różne formy pisarskie. Aldo Nove uważany jest przez krytyków przede wszystkim za poetę do roku 1996, kiedy po raz pierwszy zadebiutuje jako autor tekstów prozatorskich<sup>9</sup>. Zbiory poezji Nove publikował już kilka lat wcześniej, jeszcze pod swoim prawdziwym nazwiskiem, czyli jako Antonio Satta Centanin. Jego pierwszy tom pod tytułem *Tornando nel tuo sangue* ukazał się już w 1989 roku, a wydana w 1996 antologia pt. *Fuoco su Babilonia* zawiera teksty napisane jeszcze w roku 1984<sup>10</sup>. Nagłym przejściem od poezji do pozbawionej emocji narracji pisarz odzwierciedlił kontrast, który ukazuje również w swoich tekstach w kontekście globalizacji, która w latach 90. zaczęła być odbierana w negatywny sposób – jako bombardowanie społeczeństwa informacjami czy reklamami<sup>11</sup>. Donato Sabina w swojej monografii zwraca uwagę na hybrydyczną formę w twórczości Alda Novego, opisując całokształt jego stylu jako:

<sup>7</sup> M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Rzym 1997, s. 67.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 68 (C'è assoluta contiguità – sembra dire Nove – tra la quiete rassicurante delle merci e degli spettacoli televisivi e l'orrore più sanguinario: basta una piccola, casuale oscillazione e ordine e disordine, normalità e trasgressione, salute e follia, consumo e autodistrazione si confondono definitivamente. [...] Nove gestisce la difficile polpa di queste esistenze alterate con una straordinaria abilità che rischia, a volte, di sfociare in una sorta di facile virtuosismo. – tłum. DK).

<sup>9</sup> F. Senardi, *Aldo...*

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>11</sup> D. Sabina, *La scrittura "indifferenziata" di Aldo Nove*, Melegnano 2014, s. 7.

[...] ważną lekcję poezji i realizmu. Zimny, ostry i bezlitosny realizm, poprzez który Nove potrafił otworzyć swoje pisarstwo, Literaturę całkowitą (a właśnie takiej, po wielu latach, było potrzeba), wobec wszystkiego, co ta, przez swoją naturę, zawsze odrzucała (świat Kultury Masowej)<sup>12</sup>.

Sabina mówi o literaturze pisanej przez wielkie „L” odnosząc się do tego, że krytycy nie doceniali tematyki proponowanej przez Novego, tak samo jak w przypadku innych przedstawicieli „Młodych Kanibali” – m.in. Ferroni porusza problem klasyfikacji tego rodzaju twórczości. Zaznacza również, że literatura tego typu przegrywała na rynku konsumenta, na który częściej trafiały bardziej komercyjne pozycje książkowe. Dużym sukcesem cieszyła się, na przykład, wydana w 1994 roku powieść Susanny Tamaro *Va dove ti porta il cuore*, nazwana przez krytyka „przeciętną”<sup>13</sup>. Teksty pisarzy tzw. gatunku pulp, a w szczególności utwory Novego, poruszają tematykę kultury masowej i jej oddziaływania na społeczeństwo, wywołując u odbiorcy pewnego rodzaju dyskomfort. Zarówno Nove, jak i wielu innych żyjących pisarzy identyfikujących się niegdyś z gatunkiem „pulp” nie doczekało się przekładów swoich utworów na języki obce – wywnioskować można zatem, że ze względu na kontestacyjny wymiar ich twórczości nie zostali oni uznani przez szeroką publiczność.

### Wspomnienia pełne nazw produktów

Aldo Nove wymienia w swoich tekstach konkretne marki, nazwy produktów czy też tytuły filmów, programów telewizyjnych, bądź piosenek kojarzących mu się z opisywanym okresem. W niniejszym podrozdziale przedstawię przykłady zaczerpnięte z tekstów *Amore mio infinito* (2000) oraz *Anteprima mondiale* (2016). Nieprzypadkowo mój wybór pada na teksty wydane w różnych okresach twórczości pisarza. Dzięki takiej decyzji, oprócz odnotowania samego zjawiska ukazywania globalizacji, dostrzec będzie można różnice w pochodzeniu marek czy rozmaitego typu produktów, które wymieniane są w utworach, co wskazywać będzie zarazem na różne okresy, w których rozgrywa się akcja. Nazwy produktów są więc elementem, który wskazuje na czas, o którym opowiada dany tekst. Określenie marek jest w tym przypadku

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 8 ([...] una grande lezione di poesia e realismo, quella di Aldo Nove, un realismo raggelante, graffiante e inesorabile, attraverso il quale egli ha saputo aprire la sua scrittura, la Letteratura tutta (e ce n'era, dopo tanti anni, veramente bisogno), verso tutto ciò che essa ha, per sua natura, sempre snobbato (il mondo della Cultura di Massa) – tłum. DK).

<sup>13</sup> G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Mediolan 2017, s. 723–724.

punktem orientacyjnym, podobnie jak podkreślanie wydarzeń historycznych, które pomagają czytelnikowi zidentyfikować czas akcji opowiadania.

Wagę doboru przez pisarza konkretnych produktów podkreśla w swojej monografii literaturoznawczyni Elisabetta Mondello. Badaczka odnosi się do powieści *Puerto Plata Market* z 1997 roku, wskazując także na styl narracji:

*Dobrym rzeczą Mulino Bianco poświęca cały rozdział książki Puerto Plata Market, w którym stosuje narrację podobną do tej używanej na wcześniej cytowanych stronach na temat telewizji. Także tutaj, to, co dzieje się w momencie chronologicznym tej historii (dni w czasie wakacji w Republice Dominikany), znajduje swoje odzwierciedlenie w czymś z przeszłości, w czymś, co ustabilizowało się w permanentnym systemie poznawczym postaci, w tym przypadku w przekąskach<sup>14</sup>.*

W przytoczonym cytacie autorka pisze o fragmencie tekstu, w którym główna postać przebywająca na zagranicznej wycieczce mówi o produktach słynnej włoskiej marki Mulino Bianco. Jest to coś, co kojarzy jej się z krajem, z którego pochodzi, coś, za czym czuje nostalgię. Marka ta zatem może stanowić przykładowy symbol włoskości, który napotkamy w jednym z pierwszych tekstów prozatorskich pisarza.

Druga powieść w karierze Alda Novego pt. *Amore mio infinito* z 2000 roku opowiada o wspomnieniach z dzieciństwa głównego bohatera, którym jest Matteo urodzony w 1972 roku. W pierwszym rozdziale zatytułowanym *La bambina*, dzięki pierwszoosobowej narracji, poznajemy wydarzenia, które miały miejsce w wakacje 1982 roku, w pewnej nadmorskiej miejscowości, przez pryzmat skojarzeń głównego bohatera z konkretnymi przedmiotami czy nazwami. Zacytuję słowa Barbary Kornackiej, która syntetycznie ujmuje to zjawisko w szerszym kontekście literatury tego okresu, odnosząc się właśnie do stylu Alda Novego:

W ramach „pisanie młodości” i rejestracji poprzez literaturę tego, co dla tej młodości typowe, najważniejsze i nieodzowne należy wymienić obecność rzeczy, marek, miejsc (i nie-miejsc), muzyki, książek i filmów, które tę

---

<sup>14</sup> E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Mediolan 2007, s. 131 (A *Le cose buone del Mulino Bianco* Nove dedica un intero capitolo di *Puerto Plata Market*, in cui agisce una modalità narrativa simile a quella usata nelle pagine precedentemente citate sulla televisione. Anche qui ciò che accade in quel momento cronologico della storia (i giorni di vacanza nella Repubblica Dominicana) trova un referente forte in un qualcosa che viene dal passato e che si è stabilizzato in forma permanente nell'organizzazione cognitiva del personaggio, in questo caso nelle merendine. – tłum. DK).



młodość wypełniają i z wszelkimi znaczeniami, które te, w dużej części materialne, a także kulturowe byty konotują<sup>15</sup>.

Poszukując wspomnianych znaczeń z pierwszych stron analizowanego rozdziału *Amore mio infinito* dowiadujemy się, że Włochy z lat 80. ubiegłego stulecia kojarzą się bohaterowi z zapachem pizzy i piasku, z szumem morza, rowerowymi wycieczkami oraz jedzeniem lodów. Lody są jednak zwykle określane przez Mattea za pomocą marki, np. „Calippo, pierwszy raz, kiedy się zakochałem, kosztował dwieście lirów. Pewnego razu Filippo zjadł jednego zaraz po drugim”<sup>16</sup>. Autor zwraca w tym przypadku uwagę czytelnika na nazwę produktu, który sprzedawany był we Włoszech przez włoską markę Algida, należącą od lat 60. do holendersko-brytyjskiej spółki Unilever<sup>17</sup>. Jak pisze autor książki *Casi di marketing*, już od lat 50. rozwój komunikacji masowej nabiera tempa, lata 80. zaś określane są przez niego jako czas, w którym odgrywa ona główną rolę<sup>18</sup>. Właśnie to zjawisko Aldo Nove ukazuje w swojej powieści. Jej akcja rozgrywa się w latach 80., kiedy marketing jest już bardzo dobrze rozwinięty i sprzężony z reklamą. W cytacie przytoczonym powyżej znajdujemy także odniesienie do włoskiej waluty sprzed wprowadzenia w tym kraju euro, co pozwala czytelnikowi na wydedukowanie, w jakim państwie może rozgrywać się akcja powieści. Jednak nie tylko waluta, ale i produkty wymieniane w prozie świadczą o miejscu, w którym osadzona jest opowieść. Oprócz produktów marki Algida, we wspomnieniach z dzieciństwa naszego bohatera pojawiają się również inne włoskie nazwy, między innymi mediolańskiej firmy Alemagna (lody Coppa Smeralda) oraz mediolańskiej Motty (lody Atomic, czekolada Biancori)<sup>19</sup>. Inną nazwą, która pojawia się na kartach *Amore mio infinito*, jest marka kremu czekoladowego Nutella włoskiej firmy Ferrero, która urasta w opowieści do rangi symbolu:

Miłość jest wtedy, kiedy masz trzy słoiki Nutelli z pomarańczową łyżeczką, która przypomina łopatkę i nie zjadasz nawet jednego z nich odkładasz je na bok bo wiesz że w niedzielę przyjdzie córka pani Bimbatti i wtedy sprezentujesz jej wszystkie trzy słoiki i nawet tę łopatkę, nawet ją jej oddasz<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> B. Kornacka, *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku*, Poznań 2016, s. 121.

<sup>16</sup> A. Nove, *Amore mio infinito*, Turyn 2000, s. 8 (Il Calippo, la prima volta che mi sono innamorato costava duecento lire. Una volta Filippo si è mangiato tre Calippi uno dietro l'altro. – tłum. DK).

<sup>17</sup> S. Cherubini, *Casi di marketing vol. 3*, Mediolan 2007, s. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>19</sup> A. Nove, *Amore...*, s. 9–15.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 19, \*należy zaznaczyć, iż autor celowo pomija znaki przestankowe (L'amore è quando hai tre vaschette della Nutella con il cucchiaino arancione che



Narrator, relacjonując wydarzenia z perspektywy dziecka, uwypukla rolę produktu w swoich wywodach na temat miłości. Krem czekoladowy, o którym mowa, smakuje dziecku tak bardzo, że tylko miłość może skłonić go do powstrzymania się od jego spożycia. Ten włoski wyrób staje się zatem symbolem szczęścia i dobrobytu dla osoby wychowanej w Italii w latach 80. Sam styl wyrażenia uwielbienia dla produktu i porównania go ze zjawiskiem wywołującym emocje przypomina język reklamy, analogiczne do przypadku, o którym wspomina Mondello w cytowanym wcześniej fragmencie na temat przekąsek Mulino Bianco.

Warto podkreślić, że produkty wymieniane przez pisarza są produktami włoskimi. Wspomnienia na ich temat przeplatane są ze wzmiankami na temat filmów czy programów telewizyjnych produkcji zagranicznej. Dziecko, które jest głównym bohaterem, snuje o nich fantazje: „A ja, myślałem, że jestem jedną z postaci z amerykańskich filmów”<sup>21</sup>. W tekście wyraźnie powiedziane jest zatem, że chodzi o wpływy amerykańskie. Wśród typowego włoskiego krajobrazu pojawiają się wpływy kultury zachodniej. Ulubionymi filmami małego Mattea były: *E.T.* Stevena Spielberga z 1982 roku oraz brytyjski serial telewizyjny pt. *UFO* wyprodukowany w 1970 roku, czy też, również brytyjski, serial *Space 1999* z 1973 roku. Z samego tekstu Alda Novego wydedukować można, że motywy science fiction cieszyły się szerokim zainteresowaniem odbiorców, co potwierdza też ich występowanie w innych dziedzinach sztuki, na przykład w muzyce. Bohater powieści wspomina o francuskim zespole Rockets, których sceniczny *image* kreowany był na styl przypominający wspomniane filmy. Autor pisze także o muzyce włoskiej. W swoich tekstach niejednokrotnie pojawiają się wzmianki o artystach biorących udział w festiwalu w Sanremò, w *Amore mio infinito* pisze na przykład o Mino Vergnaghim<sup>22</sup>. Dzięki wymienieniu w narracji tytułów filmów, imion ich bohaterów czy nazw zespołów muzycznych, którymi narrator interesował się w dzieciństwie, czytelnik może zaznajomić się z trendami cieszącymi się popularnością w danym okresie oraz zauważyć i ocenić wpływ produkcji zagranicznej na kulturę masową.

Osoba opowiadająca nam historię kojarzy zatem swoje dzieciństwo z konkretnymi nazwami produktów, tytułami filmów – szczególnie tymi z gatunku science fiction. Wraz ze wspomnianymi nazwami produktów spożywanych tworzy to specyficzną mozaikę rzeczy składających się na jego dzieciństwo. Mozaika ta – połączenie kultury masowej z włoskimi markami, będzie

---

sembra una paletta e non ne mangi neanche una le metti da parte per quanto domenica arriva la figlia della signora Bimbatti per regalargliele tutte e tre e la paletta pure, la dà a lei. – tłum. DK).

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 7 (Io, pensavo che ero un personaggio dei film americani. – tłum. DK).

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 16.

charakterystyczna dla osób dorastających w latach 80. w tym kraju. Jednak z poszczególnymi jej elementami, na przykład z tymi samymi filmami czy muzyką, swoje dzieciństwo mogliby kojarzyć, na przykład, dorastający w tym okresie Amerykanie lub Brytyjczycy.

W jednej z najnowszych publikacji Alda Novego, zbiorze opowiadań *Anteprima Mondiale* z 2016 roku, autor, po przejściu po 2000 roku do innych form pisarskich, takich jak m.in. reportaże, powraca ze stylem naśladowującym jego własne powieści z lat 1996–2000. Utwór ten nawiązuje do pierwszej publikacji prozatorskiej pisarza pt. *Woobinda*. W dalszej części artykułu skupię się na wyszczególnieniu nazw produktów w niektórych utworach z tego zbioru, analogicznie do analizy poprzedniego tekstu.

W opowiadaniu pod tytułem *La camera dei segreti (Il bagnoschiuma, Guerrilla Beach remix 2016)* (którego pierwszą część można byłoby przetłumaczyć na język polski jako *Komnata tajemnic*) znajdujemy mnóstwo odwołań do serii książek J. K. Rowling pt. *Harry Potter*. Tekst ten, jak sama nazwa wskazuje, ma związek z opowiadaniem *Il bagnoschiuma*, które opublikowane zostało we wspomnianym wcześniej zbiorze *Woobinda*<sup>23</sup>. Oba utwory odnoszą się do tego samego zagadnienia. Warto zwrócić zatem uwagę na fakt, iż jeden z nich został wydany aż dwadzieścia lat później – problematyka pozostała taka sama, zmieniły się jedynie obiekty konsumpcjonistycznego pożądanego. Głównym wątkiem obu opowiadań jest zamiłowanie lub nienawiść głównego bohatera do pewnego produktu. Uczucie to jest tak silne, że z jego powodu zabija on osoby, których gust nie jest zbieżny z jego upodobaniami. W utworze z 2016 roku produktem tym jest właśnie seria książek o Harrym Potterze, która pierwszy raz pojawiła się na rynku w 1997 roku. Sam wybór właśnie tego symbolu współczesnych czasów nie wpływa na fabułę, zważywszy na fakt, że jego treść jest bardzo podobna do treści opowiadania *Il bagnoschiuma* z 1996 roku. Zmienia się jedynie obiekt nienawiści lub pożądanego protagonisty, co mogłoby wskazywać na uniwersalność ludzkiej natury, dopasowującej się jedynie do dyktowanych przez kulturę masową kanonów.

W zbiorze *Anteprima mondiale*, w odróżnieniu od pierwszych publikacji pisarza, występują nazwy serwisów internetowych, bądź popularnych na świecie aplikacji mobilnych lub komputerowych. Pisarz wspomina m.in. o encyklopedii internetowej Wikipedia<sup>24</sup>, serwisach: Youtube<sup>25</sup>, Twitter, Badoo oraz Facebook<sup>26</sup>, czy o sklepie internetowym eBay<sup>27</sup>. W kontekście wymienionych

---

<sup>23</sup> A. Nove, *Woobinda*, Rzym 1996.

<sup>24</sup> A. Nove, *Anteprima mondiale*, Milano 2016, s. 18.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 33.

nazw, Aldo Nove wyraża swoje zdanie na temat samotności ludzi w dobie panującej globalizacji:

Wirtualność ma pewne efekty uboczne. Jeden to ten, o którym śpiewała całemu światu Laura Pausini, nazywa się samotność. Tak jak mówił Arystoteles, człowiek to istota społeczna. [...] A więc nie wystarczy Twitter. Nie wystarczy Badoo. Nie wystarczy Facebook. Nie wystarczy godziny spędzone na wyszukiwaniu dziwnych produktów na Ebay-u<sup>28</sup>.

Pisarz zaznacza problem alienacji społecznej w sposób zrozumiały dla dzisiejszego czytelnika, czyli przedstawiciela najmłodszej generacji, wychowanego wśród najnowocześniejszych środków komunikacji masowej. Odniesienie do tekstu piosenki znanej włoskiej wykonawczyni Laury Pausini oraz słów greckiego filozofa, ukazuje kontrast między wartościami nowych generacji, a tym co dawne, klasyczne. Sama problematyka samotności i wyobcowania zatem nie zmienia się, co wskazuje na jej uniwersalność. W przypadku prezentowanym przez pisarza najnowszej generacji, symbolem samotności stają się znane współcześnie strony internetowe, które są dzisiejszymi produktami. W większości tekstów Alda Novego, zarówno w tych z okresu 1996–2000, jak i tych z ostatnich kilku lat, znajdziemy problem alienacji społecznej, który przedstawiony zostaje w inny, elastycznie dopasowany do zmieniających się pokoleń sposób. Po raz kolejny więc, tak jak w przypadku mody na serię o młodym czarodzieju, opowiadanie z 2016 roku porusza proponowaną już dwadzieścia lat wcześniej tematykę – ujmując ją w inny, aktualny dla czytelnika sposób.

Nazwisko Laury Pausini nie jest jedynym wymienianym przez Novego nazwiskiem znanej we współczesnej włoskiej popkulturze osoby. W najnowszym zbiorze opowiadań pisarz wspomina także kompozytora Franca Battiata oraz komika Maurizia Crozzę<sup>29</sup> w odniesieniu do tzw. mondo dello spettacolo, czyli świata ludzi zaangażowanych w tworzenie kultury masowej – kina, teatru, telewizji<sup>30</sup>. Nazwiska te są tutaj nośnikami włoskości na tle zuniformizowanej kultury. Ze światem medialnym łączy się także wymieniane często przez Novego nazwisko Berlusconi, które pozwala płynnie skierować uwagę czytelnika

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 47 (La virtualità ha alcuni effetti collaterali. Uno è quello che tanto bene ha cantato al mondo intero Laura Pausini, e si chiama solitudine. Come diceva Aristotele, l'uomo è un animale sociale. [...] Allora non basta Twitter. Non basta Badoo. Non basta Facebook. Non bastano le ore spese a cercare articoli improbabili su eBay – tłum. DK).

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>30</sup> [www.treccani.it/vocabolario/spettacolo/](http://www.treccani.it/vocabolario/spettacolo/) [dostęp: 05.01.2020] – „Mondo dello spettacolo – [...] il complesso delle attività concernenti il cinema, il teatro, la televisione”.

na temat polityki oraz przejść do poważnych kwestii. Takim jest na przykład epizod dotyczący Alda Moro. Politycy oraz znani aktorzy czy komicy występują w prozie Novego ujęci w tych samych kontekstach, w tych samych zdaniach – światy te są pomieszane ze sobą w tekście tak samo jak w przekazie telewizyjnym. Poza włoskimi nazwiskami pojawia się jednak też szereg nazwisk aktorów czy polityków, których twarze znane są na całym świecie z mediów – wymienieni zostają na przykład: Scarlett Johansson, Barack Obama i Bob Dylan<sup>31</sup>.

W *Anteprima mondiale*, wśród wielu uniwersalnych już haseł, jak na przykład wymienionych nazw portali społecznościowych i witryn internetowych, nadal występują zatem włoskie nazwy oraz nazwiska Włochów wyróżniających się aktualnie w świecie polityki i show-biznesu. Dzięki mieszanemu się elementom znanych każdemu odbiorcy masowego przekazu z nazwiskami bardziej lokalnymi, Novemu udaje się ukazać mozaikę bogatą także w typowo włoskie skojarzenia, pisarz ukazuje zatem włoskość na tle globalnego przekazu masowego.

## Podsumowanie

Już w pierwszych książkach Alda Novego, pisanych wtedy, kiedy globalizacja nie była aż tak zaawansowana jak dzisiaj, trudno nie zauważyć, że ukazuje on wpływ kultury masowej na życie ludzi w krajach rozwiniętych. Pisarz mówi zwykle o Włoszech, czyli kraju, w którym jest dostęp do technologii i Internetu, dzięki którym z kolei rozwija się także reklama i konsumpcja. Konkretnie marki, tytuły filmów i muzyka z całego świata dostają się do życia codziennego człowieka za sprawą środków masowego przekazu. Nove celowo nie pomija nazw własnych. Przeciwnie, sprawia, że odgrywają one kluczową rolę w historiach jego bohaterów, co jest naturalne, bowiem owe marki cieszą się „globalną” popularnością.

Przedstawiana rzeczywistość osadzona w drugiej dekadzie XXI wieku, jak w zbiorze *Anteprima mondiale* (2016) różni się od tej, której akcja rozgrywa się w latach 80. XX wieku, którą poznajemy w powieści *Amore mio infinito* (2000). Rozbieżności między nazwami marek i produktów z tych dwóch okresów ukazują nie tylko rozwój technologii, ale i marketingu, gdyż rzadziej napotykamy w zbiorze opowiadań z 2016 roku produkty włoskie, czy też mało popularne na świecie wyroby lokalne, które wprowadziłyby u nierodzimego odbiorcy tekstu poczucie egzotyki. I w jednym, i w drugim tekście mowa jest o konsumpcjonizmie, jedyne zmiany dotyczą różnych marek z danego okresu, które zostają zastąpione markami międzynarodowymi. W nowszych tekstach

---

<sup>31</sup> A. Nove, *Anteprima...*, s. 103.

zmieniają się zatem przykłady owych marek: nazwy produktów zastępują inne, bardziej aktualne, rozpoznawalne w dzisiejszych czasach. Przesłanie jednak pozostaje takie samo. Włoskość nadal widoczna jest w jednym z najnowszych tekstów Alda Novego, jednak coraz bardziej łączy się ona z kulturą globalną, to, co włoskie i lokalne, staje się, wskutek tego, włoskie i globalne. Dalsze badania nowych tekstów pisarza pozwolą zatem zaobserwować proces wchłonięcia kultury włoskiej przez coraz potężniejszą i niwelującą różnice globalizację.

### **Bibliografia**

- Casadei A. i Santagata M., *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Rzym 2007.
- Cherubini S., *Casi di marketing vol. 3*, Mediolan 2007.
- Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Mediolan 2017.
- Kornacka B., *Fenomen „młodych pisarzy” w literaturze włoskiej końca XX wieku*, Poznań 2016.
- Mondello E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Mediolan 2007.
- Nove A., *Woobinda*, Rzym 1996.
- Nove A., *Amore mio infinito*, Turyn 2000.
- Nove A., *Anteprima mondiale*, Mediolan 2016.
- Sabina D., *La scrittura “indifferenziata” di Aldo Nove*, Melegnano 2014.
- Senardi F., *Aldo Nove: pisarz w konflikcie ze swoimi czasami*, [w:] H. Serkowska, (red.), *Literatura włoska w toku 2*, Warszawa 2011.
- Sinibaldi M., *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Rzym 1997.

### **Netografia**

[www.treccani.it/vocabolario/spettacolo/](http://www.treccani.it/vocabolario/spettacolo/) [dostęp: 05.01.2020].



Stefano Cavallo  
Università di Łódź  
Istituto di Romanistica  
Dipartimento di Italianistica  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.06>

## **IL PAESE DEI COPPOLONI VIAGGIO NELL'ITALIANITÀ SECONDO VINICIO CAPOSSELA**

**Abstract:** Il presente intervento si prefigge di analizzare il tema viaggio all'interno dell'italianità nel *Paese dei coppoloni* (2015) cantautore e scrittore Vinicio Capossela. Sulla base dell'analisi di tale tematica, si vuol notare come il viaggio dell'autore, pur fra i vari incontri e momenti di spossante festeggiamento, sia un costante andare in fuga e in solitudine; da qui l'emergere, in ultima analisi, del tema della solitudine come filo rosso sommerso alla narrazione (e alla produzione) caposseliana.

**Parole chiave:** Vinicio Capossela, coppola, solitudine, viaggio, Italia, ironia

**Abstract:** The present paper has the purpose to analyze the theme of traveling in Italianness of *Paese dei coppoloni* (the Country of *Coppoloni*, 2015) by the singer, songwriter and writer Vinicio Capossela. The author's journey – even if among various encounters and moments of exhausting celebration, is basically a solo run; the theme of loneliness can be considered a silver thread submitting to Capossela's narrative and musical works.

**Keywords:** Vinicio Capossela, *coppola*, loneliness, travel, Italy, irony

“[...] la banda attacca il suo marciar,  
così va la vita”  
(Vinicio Capossela<sup>1</sup>)

“Canterà ancora i tempi di sempre, Vinicio.  
L'auto pietose e 'l capitan della stradale,  
la notte, gli amori, l'alcol e gli addii”  
(Massimo Padalino<sup>2</sup>)

### ***Il paese dei coppoloni: viaggio caposseliano nell'italianità***

Con Vinicio Capossela “ogni viaggio è sempre viaggio intorno alla propria stanza [...]. Ogni meta è raggiunta ancor prima di premere col piede sull'acceleratore. C'è già la direzione che porterà, a freno a mano tirato, verso un posto d'oltremare”, verso “centri abitati dove tutto sembra (all'occhio forestiero) immutabile e immutato da secoli, dove è impossibile capire bene se la vita ferva o piuttosto ristagni, se l'emporio all'angolo della strada faccia affari d'oro oppure sia sull'orlo del fallimento, se il tempo stesso si sia fermato completamente o ancora arranchi, magari a fatica”<sup>3</sup>.

Guardando a Vinicio Capossela, scrittore che, “come si fa con gli autostoppisti, [...] dà un passaggio alle storie che incontra”<sup>4</sup>, “rabdomante senza requie” – come ha avuto modo di autodefinirsi<sup>5</sup> – attraverso l'ottica sia delle sue opere letterarie in senso stretto, che di quelle musicali, ne emerge la figura di uomo in perenne ricerca di un luogo dove trovare quartiere:

Mi dissero una volta che me ne ero andato... ma quando? [...] se sempre sto tornando a casa... [...] e mai nessuno di voi è il mio quartiere. *Barrio!* Il mio *barrio*: così lo chiamerò il posto dove mi sentirò uno di voi e le vostre voci lontane saranno musica per il mio cuore. Dove, amici miei, potrete bussare all'ora che volete: [...] e non saremo come numeri sui citofoni dimenticati [...] Se fossi nel mio *barrio* avrei spalle su cui appoggiare le mani e orecchie

1 V. Capossela (1994), *Camera a Sud*, album omonimo, CGD East West.

2 M. Padalino (2009), *Il ballo di San Vinicio*, Roma, Arcana, p. 152.

3 *Ibidem*, p. 30.

4 F. Giardinazzo (2009), *La culla di Dioniso. Storie musicali del passato prossimo*, Genova-Milano, Marietti 1820, p. 143.

5 Cfr. E. Cucco (2005), *Vinicio Capossela. Rabdomante senza requie*, Milano, Auditorium, p. 8.



a cui confessarmi, e casa, e luna e stelle che dall'alto, sull'angolo del tetto dei miei vecchi, mi direbbero: 'fermati qua, fermati qua!'<sup>6</sup>.

Lo stesso tema ricorre, con parole simili, anche in *Non si muore tutte le mattine*, romanzo d'esordio di Capossela: "era la notte, e io cercavo il mio *barrio*, il quartiere dove non saremo dimenticati come cani di passaggio e senza nome, e cercavo parole da quelle strade"<sup>7</sup>.

A tale ricerca perenne e affannosa del proprio ideale *barrio*, di un luogo da poter chiamare casa, Capossela contrappone l'irrefrenabile istinto dell'autore al viaggio senza posa: "ho il ballo di San Vito e non mi passa / questo è il male che mi porto da trent'anni addosso / fermo non so stare in nessun posto"<sup>8</sup>. Questo è lo stile del viaggiare caposseliano: la ricerca, il desiderio disperato di un punto fisso, ma allo stesso tempo un andare estenuante e senza posa, altrettanto disperato; un essere sempre "on the road (o meglio, 'on the strada' come ama dire lui) sia che si tratti di geografie improbabili o di peripli intorno a racconti scovati nelle bottiglie e fondi di serate"<sup>9</sup>. Un elemento che ritorna nei suoi personaggi, letterari e musicali, tutti "strapponi come marmitte fracassone, errabondi e straccioni che limano il cemento per tanto di quel tempo da cader poi sfiniti lungo il percorso"<sup>10</sup>.

Proprio tale elemento del viaggio, del perenne spostamento, dell'incontro con l'altro, costituisce uno dei punti nodali della poetica caposseliana, non solo narrativa, come nota anche Giovanni Privitera: "*Sa biographie est déjà un exemple probant de ce nomadisme multi-identitaire que l'on retrouvera dans sa musique et dans ses textes*"<sup>11</sup>; il viaggio come spostamento per il puro fine di viaggiare, come via per percorrere quel "non-luogo in cui far scorrere il tempo"<sup>12</sup> che è la strada, una via per inseguire il desiderio di perdersi. Il viaggiare, quindi, la strada, sono "metafora di un percorso interiore che non ha direzione precisa, in cui si incontrano tappe di un vagabondaggio necessario ma non sufficiente a trovare se stessi"<sup>13</sup>. Viaggiare, quindi, andare e anche fuggire, in un lento ma

---

<sup>6</sup> Dal brano: V. Capossela (1990), *Scivola, vai via*, album *All'una e trentacinque circa*, CGD East West. Cfr. anche L. Piro (2010). *Vinicio Capossela – Ri-cognizione geografica di una flânerie*, Milano/Udine, Mimesis, p. 75.

<sup>7</sup> V. Capossela (2004), *Non si muore tutte le mattine*, Milano, Feltrinelli, p. 25.

<sup>8</sup> Dal brano: V. Capossela (1996), *Il ballo di San Vito*, album omonimo, Warner Chappell Music.

<sup>9</sup> F. Giardinazzo, *op. cit.*, p. 143.

<sup>10</sup> M. Padalino, *op. cit.*, p. 154.

<sup>11</sup> G. Privitera (2014), "Vinicio Capossela entre voyage, flânerie et cosmopolitisme", *Italies*, 18, 487–501, Université Aix-Marseille (AMU), p. 498.

<sup>12</sup> E. Cucco, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 31.

frenetico, kerouachiano, spostarsi di strada in strada, di incontro in incontro, di luogo in luogo, fino a tessere – nel caso del paese dei coppoloni – coi singoli punti di tale errare, la trama di un unico paese.

Con il romanzo *Il paese dei coppoloni*, Capossela approda in un luogo ‘meridionale’, immaginifico ma reale al tempo stesso, idealmente collocabile in un’Italia compresa tra Magna Grecia e Balcani, (e che, andando a guardare i dati biografici dell’autore, con ogni probabilità si concretizza nella regione dell’Irpinia), caratterizzata da un tipico modo di vivere, di ironizzare, di richiamare in ballo proverbi e ricordi, di festeggiare; una terra “della superstizione, degli scongiuri [...], il Sud Barocco [...] dei matrimoni infiniti e delle tavolate che durano giorni, giorni e poi ancora giorni. Il Sud dove parli per proverbi e per detti [...]. È il Sud dell’ironia popolana [...], il Sud dei bassi”<sup>14</sup> e delle ambientazioni a volte spaventosamente affollate, per diversi tratti boschiane. Un Italia particolare, mediterranea sicuramente, vaga – anche in senso leopardiano –, “luogo d’*epos* omerico”<sup>15</sup>, “terra di dove finisce la terra”, secondo la definizione caposseliana di Sud<sup>16</sup>; i cui abitanti sono riconoscibili in funzione del copricapo che portano:

gente da macello. Gente all’avventura. Gente senza istruzione. Gente da battaglia... Carna avezza a patir, che dolor non sente... Gente da trapazzo, gente da lavoro. Gente da portare pane onesto alla sacrosanta casa e famiglia. Non siamo i Tozzoli, i Berrilli, gli Zampaglione. Le grandi famiglie... i notabili... Quelli col cappello. Quelli che ti fanno levare il cappello. Quelli stanno a posto in ogni posto.

Noi siamo coppoloni e basta, ma la coppola che ci oscura la testa pure ci fa prendere il volo nel cielo.

Senti li groi... pungi li buoi... senti il maglio... pianta l’aglio.

E questo è tutto<sup>17</sup>

Un paese a cui appartiene anche lo stesso Capossela – italiano nato in Germania, figlio di emigranti dell’Irpinia – coppolone quindi, viaggiatore “da trapazzo” anch’egli, nel corso delle proprie vicende biografiche.

Esistono dei mezzi di trasporto così speciali da essere in grado di percorrere *il paese dei coppoloni*? La risposta è sì: sono mezzi a metà tra il mitico e il comico, che hanno la caratteristica di sapersi muovere sulle sue polverose strade inurbane, e, allo stesso tempo, di saper anche descriverlo e rappresentarlo con le

<sup>14</sup> M. Padalino, *op. cit.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>16</sup> Cfr. il brano: *Il ballo di San Vito*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Dove non diversamente indicato, tutte le citazioni saranno da intendere da: V. Capossela (2015), *Il paese dei coppoloni*, Milano, Feltrinelli, ed. digitale.

ricche valenze storico-culturali delle loro fattezze e valenze storico-culturali. È il caso dei Motom a due o a tre ruote, delle Vespe, dei Motobecane, degli Apecar, dei “besti” e dei “cambion” che si incontrano lungo la via della narrazione – e di cui sono imprescindibili coprotagonisti.

Uno di essi, che riassume in modo particolare lo stile surreale e l’italianità di queste terre della coppola, è la fantasmagorica piattina:

La piattina era un piccolo carro ferroviario a ruote su cui era stata montata la cabina di un furgone 238 grigio. Il vetro l’aveva sia avanti che dietro. Per guidarla si stava seduti nel mezzo, così che occorreva girare la testa da un lato o dall’altro, a seconda della direzione intrapresa.

Procedeva a marce, con una leva di cambio al volante. Scivolava placida per la vallata, lungo la strada ferrosa.

Nel paesaggio impassibile, tra i valloni di argille e le piramidi di terra grigia, i binari arrugginiti correvano nella selva, sul greto sassoso. [...] Le stazioni erano chiuse a cemento. La piattina avanzava nel niente, in luogo del lungo lombrico marrone della littorina Breda, a tre vagoni con i sedili verdi, morbidi di pelle e di setole, che un tempo aveva fatto il servizio.

I riferimenti all’italianità della piattina sono forti: dal valore storico del termine “littorina”, che designava i treni in Italia durante il periodo fascista, al “furgone 238 grigio” fiat, uno dei più popolari, in Italia, tra gli anni ’60 e gli ’80. La possibilità di sedersi alla guida della piattina nei due sensi di marcia costituisce un vivo richiamo al mondo delle macchine agricole, tra cui è ancora abbastanza vivo il ricordo dei trattori a due volanti, che consentono, appunto, la marcia in due direzioni opposte. I sedili verdi in setole e/o similpelle della piattina, poi, sono un chiaro richiamo agli allestimenti dei treni di seconda classe che hanno accompagnato i viaggiatori dei treni italiani per l’intera seconda metà del XX secolo.

Ma c’è un altro mezzo di trasporto che, più della piattina, riesce a trasmettere il *genius loci*, il gusto inurbano, il kitsch contadino, gitano, del paese dei coppoloni. È il surreale tre ruote del fidanzamento:

Si udi una sferragliata a strappo, un avviamento di motore. Uscii fuori e lo vidi. Era il tre ruote del fidanzamento. [...] Aveva mazzi di rose di plastica attorcigliati agli specchietti laterali. La cabina era bombata. Saliva a V dal basso verso l’alto, come un fusto forzuto. Era tondeggiante in ogni parte e aveva ruote grasse e minuscole come i polpacci delle vecchie signore. La Marescialla [...] tirò fino a che si mise in moto. Dietro, nel centro del cassone, era saldata una poltrona a braccioli. Tra le due sponde, un grosso tubolare a U reggeva un paranco collegato al motore. La Marescialla prese posto sul sedile, impugnò il manubrio, [...] tirò la leva a mano della frizione

e ingranò la prima. Spernacchiando condusse il tre ruote infiorato fino alla sedia di Camoia. Poi scese, lo imbragò [...] e lo sollevò a cassone, [...] Il vetro era piccolo e col tergicristallo a manovella. Dappertutto, sulle maniglie delle porte, sul sottotetto e perfino sul manubrio aguzzo, da Vespa, erano i fiori di plastica scoloriti. Rose soprattutto. Rosse.

[...] Dopo le prime curve apparvero le colonne eoliche, le grandi girandole che raccolgono il vento [...] Dal finestrino a cassone vidi Camoia che dondolava sul trono reggendosi alla stampella come a uno scettro. [...] La Marescialla [...] andava ad azionare il paranco che riportava a terra l'ingessato. Questi scese col cappello di fustagno in testa e si diresse alla porta verde. La Marescialla bussò e ci introdusse.

Era una stanza col soffitto a volte da cui pendevano pertiche cariche di ogni cuccagna. Baccalà salato, palloni di lardo bianco, capicollì e subbersate. Attorno a una grande fornacella che non spegneva mai, sedevano su sedie minuscole sei vecchie Mammenonne. Erano semiaddormentate come gatte. Ai piedi avevano babbucce di stoffa e tenevano le punte accostate nelle calze di lana nere, avvolte dal gonnone di panno, coi fazzoletti stretti, legati a chiuderle fino alle orecchie.

Il paese dei coppoloni si può attraversare anche in automobile, ma non certo una qualunque:

E mentre andavo cercando scampo sotto i blocchi del fienile caduto, quattro fari rotondi di una vecchia Fiat 1500 tagliarono la grandine.

Era Cenzino ai-catta-go, che aprì la porta di destra e mi fece infilare la valigia a cassetta sul sedile anteriore a una piazza della sua vecchia Fiat. La grandine ammaccava il tetto di lamiera e l'acqua entrava dal deflettore – You cant stay, – diceva – we catta go... [...] Da dentro le lamiere foderate di plastica rossa si sentiva solo il rumore del motore imballato nell'eccesso dei giri, e quello dei tergicristalli che muovevano dall'alto, incrociati. Appesa allo specchietto retrovisore, una coda di volpe ciondolava impazzita.

Cenzino aveva un giubbotto di gabardine bagnato e portava occhiali da vista che si erano appannati anche loro nel vapore.

– Yah, yah... uh, uh! – diceva. – Guarda che macchina è questa, guarda, guarda che contachilometri!

Intanto, ingranava le marce basse con la leva del cambio conficcata nel blocco dello sterzo. [...] La 1500 saliva la costa come un motozappa e i fasci dei fari infiacchiti si perdevano nel terreno. [...] Poi il motore ebbe un collasso, proprio sul dosso del crocicchio.

### Elementi di italianità

Questi e altri mezzi di spostamento, permettono di entrare a vedere una terra che riporta gli elementi delle passate, tradizionali, quotidianità ‘italiane’: così come la gazzosa – la bibita a base di limone che una volta si produceva in casa –, alla musica della festa – le polke e i suoi strumenti tipici, fino al dettaglio degli organetti, dei quattrobassi e delle fisarmoniche Scandalli<sup>18</sup>.

Uno dei tanti momenti che possono essere presi ad esempio di come l’italianità entra nella narrazione del paese dei coppoloni, è la scena della bottega da barbiere di Sicuranza, dove – come in un piano sequenza cinematografico – gli utensili di barberia, compresi i marchi e gli oggetti più conosciuti e diffusi nell’immaginario collettivo degli italiani, confluiscono in quelli dell’allevamento del bestiame:

Fuori, sul muro abbagliante, i corni rossi dei peperoncini pungevano gli occhi. Dentro, solo le pareti bianche, lo specchio, il ripiano per lame e lozioni e la sedia girevole di ferro e pelle rossa imbottita.

Mi accomodai. Una manta mi fu legata al collo e cominciarono a ticchettare le forbici, come lancette nel tempo fermo. Sul banco, attrezzi di ferreria maniscalca si confondevano con i pettini, le spazzole, le ampolle e gli altri strumenti del mestiere.

[...] Di fronte alla sedia, sul muro, in luogo delle réclame di acconciatura Wella e Testanera, facevano mostra di sé vecchie fotografie. [...] Sicuranza, il Veloce, cominciò a muovere la lingua assieme alle forbici.

Ma una caratteristica forte e “italiana” del paese dei coppoloni non può non essere, naturalmente, la lingua: una mistura in cui la letterarietà dello *standard* lascia il spesso il posto alla sagacia della dialettalità:

– La lingua è una fede e la custodiscono i suoi apostrofi! – continuò Sicuranza.  
 – Gli apostrofi che assistono le erre parlanti. La erre fa tutto nella lingua nostra, come le mani nel piatto. Fa l’articolo, il possessivo, la congiunzione e l’avverbio. Mettono una erre davanti al nome e sanno a chi appartengono i cristiani, quaggiù nel paese ’r coppoloni! Nel paese ’r’u Riavolo, la erre si è portata pure il diavolo, che qua si è rinominato Riavolo! La erre, che i francesi si arrotano, noi la abbiamo messa maiuscola, *mascula*, a cappello *incasato* in testa, schiacciata a forza [...]. E regge lo stortonome, che fa distinguere i cristiani. E lo attacchiamo a una erre, come l’aratro si attacca al mulo, [...] E così fa pure da patronimico. Per esempio, Chela Chela ’r Micaloscio... [...] E di lettere ti, pure se ne trovano a fascine, e di enne

---

<sup>18</sup> Per il rapporto tra l’autore e il mondo della fisarmonica, si ricorda come a dargli il nome di Vinicio sia stato il padre, in onore del fisarmonicista argentino Marco Vinicio, oltre che dell’omonimo personaggio del film *Quo Vadis*.

e di ci... Le vocali soltanto mancano, che non ci piace portino a termine le parole. Non ci piace che le cose abbiano fine.

Certo, la lingua nostra è tutta una luce e un'ombra. È come una grotta di tufo in cui ricrearsi, ma è più difficile del tedesco, che almeno per quello ci sono le scuole, ma qui i maestri sono pochi, e se ne vanno a uno a uno.

I matrimoni sono regolati da riti, usanze e tradizioni che rimandano ad una Italia particolare: quella contadina, popolana, meridionale:

Lo sposalizio durava tre giorni e per questo era detto spossalizio, poi c'era il festino del richiamo, dopo le due settimane.

Si cominciava con l'Apprezzamento dei panni. Erano i panni del corredo, che venivano esposti in casa, all'apprezzamento delle comari, secondo come le famiglie si erano accordate nel contratto dei panni, o come si diceva, la Parlata. Che era contratto insidioso e molte unioni non hanno visto la luce per qualche coperta mancante.

I panni di dote venivano poi riposti nelle ceste e prendevano la via della casa nuziale. Perché tutti potessero apprezzarli venivano portate in testa quelle ceste, per ogni vicolo, fino alla stanza dove le madrine aiutavano a fare il letto, con quei panni immacolati.

Il letto si copriva di soldi e confetti, e ci si ballava intorno.

Veniva dato un primo rinfresco. Si stendeva il mesale pulito sulla tavola mentre gli uomini intanto allestivano le grotte.

E tutta la notte gli amici, armati di legni e paroccole, facevano guardia alla strada per timore che non si facesse lo straniscio alla zita, che non trovasse lungo la via di casa lo strascico di paglia e polvere che sporca con disonore il velo bianco di sposa.

La mattina, mentre la zita si preparava, era lo sposo ad andare per case a rivolgere inviti. Poi prendeva una cassa di birre e andava dal suocero. Quello lo accoglieva e gli diceva: "Sali figlio, che ho da pagarti un pranzo".

Solo una sorella protestò, perché era come la scrofa di Noscia, che con sette cuozze in bocca ancora andava gridando, e perciò mai era sazia e neppure contenta.

"Io non ho mai guastata minestra," diceva biliosa, "però non va bene. Non va bene," malignava, "non si merita nemmeno i panni, non ha la casa dove portarli. Non vedi, l'hanno dovuta fittare pure per le nozze..."

Ma il padre prese la figlia, la carezzò sulla guancia e disse: "Onesta!"

La festa è soprattutto un tempo di libertà/liberazione e di ricerca della vita: *"la fête au sens large représente ces moments de vie à la fois opposés et complémentaires à la subsistance physique de l'Homme par le travail et la nutrition rudimentaire. Paradoxalement ce moment de prétendue légèreté est un temps où l'Homme a une marge de manoeuvre presque totale, où il peut chercher de la profondeur à la*

*vie*<sup>19</sup>. Un momento di esaltazione che finisce per coincidere con lo sfinimento: per il matrimonio, Capossela introduce i termini “spossalizio”, in luogo di sposalizio e “sponzali” al posto di sponsali: entrambi sono giochi di parole che contengono in sé il concetto di stancamento, di festeggiamento e ballo fino allo stremo. Per quanto riguarda “spossalizio”, la parola evoca la spossante organizzazione e, soprattutto, gli sfinenti festeggiamenti e bagordi della festa di matrimonio. Il secondo termine, poi – “sponzarsi”, è voce che lo stesso autore definisce, nell’ironico glossario accluso in calce al romanzo, come: “inzupparsi, rendersi madidi”. Nel dialetto genericamente inteso come meridionale, ‘sponzare’ si riferisce alla spugna che si imbeve di un liquido: è il verbo che si utilizza per il baccalà, che, notoriamente, si compra secco e si lascia in ammollo, (a *sponzarsi*, appunto), per tre giorni – così come tre giorni, “devono” durare i festeggiamenti di matrimonio. Con Capossela (che è stato anche direttore di uno *Sponz Fest*, nel 2015) il termine “sponzare” passa a significare, dal mettere in ammollo il baccalà, il sudare fino allo stremo durante la festa di nozze, con un interessante rimando all’indispensabile compresenza di cibo e festa:

Di fianco, coperta da una moschiera di plastica, una porta con una targa sbiadita.

BAR-SALA SPONZALI RUSPA. [...] Al mio matrimonio ne caddero malati ottantacinque, sponzati come baccalà. Dovettero chiamare Pupacchio, il dottore, mentre quello stava a un'altra quattriglia, dove ne erano caduti soltanto una trentina. [...] Le cannazze, che pure si chiamano ziti e vengono spezzate in quattro parti e il sugo deve cuocere almeno dieci ore per prendere sapore, e altrettanto devono sponzare gli sposi nella caldaia della sala di festa.

## L'ironia nel paese dei coppoloni

Se si dovesse riassumere in un'unica parola il concetto di italianità, si dovrebbe senz'altro ricorrere all'ironia. Si è precedentemente accennato al tema della particolare lingua del paese dei coppoloni: una sua grande caratteristica è proprio la presenza al suo interno dell'elemento ironico. Nell'uso comune contemporaneo, l'ironia è intesa come sinonimo di: “battuta, derisione, dileggio, irrisione, pepe, sarcasmo, scherzo, umorismo” e altro ancora<sup>20</sup>; i suoi contrari hanno comunemente accezione di: “povertà, severità e anche banalità,

<sup>19</sup> G. Privitera, *op. cit.*, p. 501.

<sup>20</sup> VSC, s.v. ‘ironia’ (Vocabolario dei sinonimi e dei contrari, <http://luirig.altervista.org/sinonimi/dizionario-sin-contrari/index.php?rcn=009153>, [4/2020])



seriosità”<sup>21</sup>. Possiamo inquadrare il tropo ironico come “un particolare modo di esprimersi che conferisce alle parole un significato opposto o diverso da quello letterale, lasciando però intravedere la realtà, che si usa per criticare, deridere, rimproverare”<sup>22</sup>.

Sono ironici, nel paese dei Coppoloni, i proverbi, gli “stortonomi” (soprannomi), le sentenze popolari, i dialoghi, perfino lo sguardo critico dei suoi abitanti:

“Allungati la strada e tornatene a casa. (Un detto accertato)”.

“Se Dio vuole vado e torno”.

“La Vuorpa disse ai figli, ‘quando galline e quando grilli’. Il Cuculo rispose:

‘Se acchiappo questo e poi un altro, faccio due!’.

‘Zompi chi può!’ disse il Ruospo”.

Si tratta sempre di sentenze che sanno prendere, dall’ironia, la facoltà di riassumere nel concentrato di pochissime parole, un vasto contenuto di significati, rimandi culturali, ammiccamenti alla situazione circostante, sottotesti accennati e non esplicitamente detti. Un caso interessante è costituito dal nome del demone che Capossela-personaggio si porta dentro: il “versopelo”:

– Sono il Versopelo, il mannaro dentro, il pumminale. Il pelo e le zanne nascoste sotto la pelle. Ammalato di melancolia lupina [...] È la luna smisurata nel cielo a farmi crepare il cuore, a squarciarmi il vestito. A farmi passare il confine, entrare nella bestia immemore, senza più memoria, né senso dell’Utile. [...] Incisi il braccio con un temperino e dentro, sotto la pelle, vidi i peli neri e setosi che mi portavo dentro.

Abbiamo voluto notare, nella “malincolia lupina” del lupo sotto alla luna piena un rimando alla frustrante vicenda dei lupini narrata nei *Malavoglia*, di Giovanni Verga. Notevole ci sembra la figura del “versopelo”, un lupo mannaro *inverso*, che riporta proprio al concetto di inversione, nascondimento, rovesciamento di significati tipici del tropo ironico<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> SM, s.v. ‘ironia’ (Sinonimi master, [www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/hypertext/0784.htm#000000](http://www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/hypertext/0784.htm#000000), [4/2020])

<sup>22</sup> GDLI, s.v. ‘ironia’ (Grande dizionario della lingua italiana (1967), Torino, UTET). Per una più approfondita trattazione sul tema del significato e alle accezioni del termine ironia, cfr.: M. T. Cicerone, G. Calboli (a c. di) (1969), *Rhetorica ad Herennium*, Bologna, Pàtron; M. T. Cicerone, E. Narducci (a c. di) (1997), *De oratore*, Roma-Bari, Laterza; B. Mortara Garavelli (1977), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani; B. Mortara Garavelli (2007), *Il parlar figurato, manuale di figure retoriche*, Bari-Roma, Laterza; Lausberg Heinrich (1969), *Elementi di retorica*, (*Elemente der Literarischen Rhetorik*, 1949), trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino.

<sup>23</sup> Cfr. S. Cavallo (2009), *Analisi di enunciati ironici nella lingua italiana della cultura e dei media tra la fine del XX secolo e l’inizio del XXI*, Łódź, WUŁ, capitolo 4.



## **Il viaggio come metafora della solitudine, la solitudine come metafora dell'artista**

Fin qui si è parlato del viaggio di Vinicio Capossela all'interno del suo paese dei coppoloni e della italianità. Una caratteristica, però, che si può riscontrare nell'intera produzione (letteraria e musicale) di Capossela, è la presenza di una costante solitudine che perennemente accompagna l'autore, anche malgrado i frequenti incontri di viaggio. "Il viaggiatore solo arriva più lontano", osserva Capossela; il tema, anzi "l'odissea dell'italiano espatriato è una pratica [...] da espletare continuamente per Vinicio"<sup>24</sup>. Di fatti – pur essendo il paese dei coppoloni una terra piuttosto affollata – personaggi quali il don spretato, l'emigrante, l'artista, il giocatore, Dio, lo stesso Capossela-viaggiatore, costituiscono tutti delle isole vaganti, impegnate ciascuna in un proprio viaggio in solitaria.

Conosce bene il significato del viaggiare la figura, certamente autobiografica, dell'emigrato, un "Nessuno" (Capossela lo scrive con la maiuscola, i "coppoloni" invece sono scritti in minuscolo); figura errante e spaesata, dall'anima dilaniata tra il rimorso di aver lasciato il micropaese d'origine e quello di esservi poi ritornato, dopo aver visto almeno una parte del resto del mondo. Ineluttabilmente è condannato a restare con il cuore legato al viaggio e alle memorie di tutti i posti che non lo lasciano più:

Era uno tra i molti. Se ne stava in disparte isolato fra gli altri. La solitudine lo circondava come un'aura mai interrotta [...]. Era l'emigrato. Per tutta la vita si era portato quella zolla di terra d'origine attaccata alle scarpe [...]. Aveva lasciato madre e sorelle. Era lontano quando erano morti i fratelli e il padre. Quelle esistenze gli erano giunte per righe di lettera [...]. Il giornale semestrale dell'Eco lo aveva raggiunto a distanza [...]. Lo redigeva, il giornale, un altro solitario [...]. Teneva cuciti insieme, coriacemente, i lembi di comunità [...]. Ora l'emigrato era tornato a ricomporre quei mondi tra cui aveva dibattuto la vita, nella solitudine che sempre procura l'essere molte cose e nessuna. La sua Itaca l'aveva trovata vuota e piena di sonno. Era Nessuno in paese, come Nessuno era stato in quei viaggi fuori, nelle terre d'altrove. È come il figlio della pecora che fece tre agnelli, e non ha trovato il capezzolo. Quando ha provato a succhiare la menna, dai fratelli ha preso spinte e testate. Ha dovuto lasciarli. È andato lontano. [...]

Quello che ha guadagnato lo ha mandato al paese. Ora passa le ore in silenzio nel sole [...]. È l'agnello del sacrificio [...]. Niente vive e tutto si immagina, nelle lunghe ore in cui non ha compagnia. Decade [...]. Quello che ha

---

<sup>24</sup> M. Padalino, *op. cit.*, p. 39.

conosciuto lo rende un estraneo. Quello che ora sa, e che gli altri non sanno, lo rende più solo.

Al tormento che deriva dal binomio viaggio-solitudine, non sfugge nemmeno l'artista – "l'intavolato", ovvero colui che a che fare con le tavole, siano esse quelle del palcoscenico, oppure il tavolaccio del patibolo di piazza:

– Così vuole la pubblica esecuzione: a volte ti impiccano e a volte ti applaudono [...]. Una volta, l'intavolato era guarnito per la musica come una torta. Lumini, lampadine [...]. Vi trovava alloggio la banda [...]. Aveva una coppola sopra, illuminata, l'intavolato [...]. Ma poi si è andato spogliando [...]. Ora sembra un intavolato da esecuzione, che certo è sempre stata lo spettacolo che richiama più gente. Lo sapevano i Romani, [...] che fino a qui è arrivato il patibolo [...]. La cultura è morta ora. [...]  
Bella era, e leggera, e si chiamava Ninetta... [...] al marito trapassò la tempia con l'amante. [...] Le alzarono la forca di fianco alla cella. [...]. Ci fu l'alto esempio, il rullo dei tamburi, le file di soldati, lo sguardo grave, la confessione, l'orrore e le lacrime. Quante teste si alzano al cielo per vederne una che cade. Questo è da sempre lo spettacolo che più fa la fortuna dell'intavolato.

La "pubblica esecuzione", chiaramente, interessa sia il musicista che esegue un brano, sia l'artista in piazza, sia anche il condannato a morte. Come il patibolo è un posto di orrore, allo stesso modo il palcoscenico è un luogo di tormento, in cui si vive l'eterno brivido che separa l'applauso dall'esecuzione capitale: in entrambi i casi, si tratta di luoghi di separazione dagli altri, di isolamento, ancora una volta di solitudine.

Lo testimonia anche un'altra figura: il giocatore. È un artista anche lui, in fondo: ne ha la stessa aria da eremita-santone. Ma è anche un povero diavolo, un eremita sociale, ormai povero di tutto dopo che, insieme al patrimonio, ha perso anche l'onore. Ed è grazie a tutto questo, però, che – asceta suo malgrado – ha acquistato la libertà:

Veniva avanti per strada discinto, canuto, spettinato, con i pantaloni larghi e i sandali ai piedi nudi, come un profeta [...]. Si puniva con l'erranza.  
– Sa suonare ogni cosa, ma è uscito di strada. Non vuole più il chiuso del palco o delle stanze. [...]  
– Ha perso la casa, la famiglia, l'onore nell'azzardo, sulle macchine colorate che mangiano i soldi e pagano tassa allo stato. [...] Si è giocato quello che non aveva. [...]  
"Una volta si interpretavano sogni," diceva confessando il suo vizio. "[...]" Non c'è più bisogno di fede, non si interrogano morti o fortuna [...]. Perdere la stima di sé. Rimanere soli. Perdere tutti. Del tutto.  
Ma lui si è tolto il peso adesso. Non ha più niente. Può cantare libero, come gli uccelli. Per strada [...].

Anche Dio crea il mondo in solitudine:

“All’inizio dell’opera, Dio era solo. Allora creò l’uomo, perché gli lavorasse il mondo che aveva appena formato [ ]. Eppure l’uomo si sentiva solo. Desiderava l’Altro. Allora Dio gli fece cadere un torpore addosso, gli tolse una costola e da quella creò la donna. Adam si leccò i baffi [ ]. E da due che erano, col matrimonio tornarono Uno. Ma una volta che furono Uno, di nuovo si sentirono soli. Di nuovo desiderarono l’altro”.

La solitudine, lungi dall’essere un’oasi di pace, è un vero rovello dell’esistenza. Un ultimo incontro di viaggio, per certi versi il più tremendo, è quello con la luna, che riporta l’autore a pensieri e ricordi, soprattutto di una purezza perduta e di un tempo passato:

“Aveva un volto triste la luna, malinconico, come una Madonna [...]. Risuonava di dentro di canzoni [...]. Come un incendio sentii l’amore perduto e il tesoro della giovinezza, e la purezza e ogni cosa che m’aveva abbandonato, rivoltarsi [...]. E di preghiere anche risuonava, di figli non avuti. Ogni macchia sulla purezza della gioventù prese a urlare come un rimpianto, e ce n’era da rimanerne uccisi, di tutti i pensieri malfatti, dei tumori micragnosi, della purezza buttata. [...]. Il rimpianto mi assalì come una vampa, mi scavò dal petto il cuore. [...] D’improvviso mi foravano le orecchie i sibili della purezza, del rispetto dimenticato [...]. Con loro non potei più andare avanti. Così dovetti tornare dove tutto si poteva ricondurre a una cura, dove a ogni perdita ci si può abituare.”

## Conclusioni

Così, ancora una volta, Capossela torna al viaggio. Il viaggiare caposseliano, allora, si fa un fuggire dall’esistenza quotidiana attraverso il bere, il mangiare, la festa travolgente, l’inebriamento spossante: in altre parole, un fuggire la vita con la vita. Non a caso, il viaggiatore Capossela ottiene il soprannome di Guardamon, “il dio dell’Eccesso tormentante, che mai fa *abbottare*, il dio dell’Abbondanza, incarnato dal *Tauro*”: un’abbondanza che non sazia, che spinge lungo i meandri di un labirinto in perenne estensione, alla ricerca vana di una casa (*barrio*), laddove la fine del viaggio non può che dipendere solo dall’esaurirsi delle energie a disposizione: “*elles se meuvent à travers ce labyrinthe grandissant qu’est son oeuvre, à la recherche vaine de son centre et d’une demeure stable, mais la fin du voyage ne pourra être décrétée que par le temps et par les énergies s’épuisant*”<sup>25</sup>. Ed è così che, perenne Guardamon, Capossela vive fuggendo,

<sup>25</sup> G. Privitera, *op. cit.*, p. 499.

per così dire, ‘l’insostenibile leggerezza della luna’ – che gli intima di fermarsi alla riflessione interiore; come in “un vero viaggio al termine della notte. Di quelli dove o tutto o niente. Dove giochi alla roulette russa la tua vita, magari dopo essertela già perduta, anni e anni fa, barando con te stesso”, procedendo a forza di scalpiciamenti sopra “tutto il lerciume spalmato nelle tenebre del suo (di Capossela, n. d. a.) personale inferno”<sup>26</sup>. La vita è diventata un viaggio, un perpetuo andare, un lungo treno di personaggi e situazioni lungo cui il protagonista cammina da capo a coda, senza sosta, in solitaria.

### Riferimenti bibliografici

#### Opere di Vinicio Capossela

Brani musicali:

Capossela, Vinicio (1990). *Scivola vai via*, album *All’una e trentacinque circa*, CGD East West.

Capossela, Vinicio (1994). *Camera a Sud*, album omonimo, CGD East West.

Capossela, Vinicio (1996). *Il ballo di San Vito*, album omonimo, Warner Chappell Music.

Narrativa:

Capossela, Vinicio (2004). *Non si muore tutte le mattine*, Milano, Feltrinelli.

Capossela, Vinicio (2015). *Il paese dei coppoloni*, Milano, Feltrinelli.

#### Bibliografia

Calvino, Italo (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Cavallo, Stefano (2009). *Analisi di enunciati ironici nella lingua italiana della cultura e dei media tra la fine del XX secolo e l’inizio del XXI*, Łódź, WUŁ.

Céline, Louis-Ferdinand (1992). *Viaggio al termine della notte*, (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), trad. di Ernesto Ferrero, Milano, Corbaccio.

Cicerone, Marco Tullio, Calboli Gualtiero (a c. di) (1969). *Rhetorica ad Herennium*, Bologna, Pàtron.

Cicerone Marco Tullio, Narducci, Emanuele (a c. di) (1997). *De oratore*, Roma-Bari, Laterza.

Cucco, Elisabetta (2005). *Vinicio Capossela. Raddomante senza requie*, Milano, Auditorium.

GDLI, Grande dizionario della lingua italiana (1967). Torino, UTET, sub voce: “ironia”, 4/2020.

Giardinazzo, Francesco (2009). *La culla di Dioniso. Storie musicali del passato prossimo*, Genova-Milano, Marietti 1820.

Kerouac, Jack, Pivano, Fernanda (a c. di) (2006). *Sulla strada (On the road, 1957)*, trad. di Marisa Caramella, Milano, Mondadori.

Kundera, Milan (1985). *L’insostenibile leggerezza dell’essere (Nesnesitelná lehkost bytí, 1984)*, Milano, Adelphi.

Lausberg Heinrich (1969). *Elementi di retorica, (Elemente der Literarischen Rhetorik, 1949)*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino.

Leopardi, Giacomo, Pacella, Giuseppe (a c. di) (1991). *Zibaldone di Pensieri*, Milano, Garzanti.

---

<sup>26</sup> M. Padalino, *op. cit.*, p. 90.

- Mortara Garavelli, Bice (1977). *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Mortara Garavelli, Bice (2007). *Il parlar figurato, manualetto di figure retoriche*, Bari–Roma, Laterza.
- Padalino, Massimo (2009). *Il ballo di San Vinicio*, Roma, Arcana.
- Piro, Loredana (2010). *Vinicio Capossela – Ri-cognizione geografica di una flânerie*, Milano/Udine, Mimesis.
- Privitera, Giovanni (2014). “*Vinicio Capossela entre voyage, flânerie et cosmopolitisme*”, *Italies*, 18, 487–501, Université Aix-Marseille (AMU).
- Verga, Giovanni, Cecco, Ferruccio (a c. di) (1995). *I Malavoglia*, Torino, Einaudi.

### Sitografia

- Per il rapporto di Vinicio Capossela con la fisarmonica, <https://www.ondarock.it/italia/viniciocapossela.htm>, [4/2020].
- Per il valore di ‘sponzare’, <http://www.campaniaslow.it/2015/08/22/da-lunedì-lo-sponz-fest-ma-che-significa-sponzare>, [4/2020].
- ETO, Enciclopedia Treccani online, sub voce: “còppola”, [3/12/2019].
- SM, Sinonimi master, [www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/hypertext/0784.htm#000000](http://www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/hypertext/0784.htm#000000), [4/2020].
- VSC, Vocabolario dei sinonimi e dei contrari, <http://luirig.altervista.org/sinonimi/dizionario-sin-contrari/index.php?rcn=009153>, [4/2020].



**ITALIANITÀ AL PASSATO  
— ITALIANITÀ AL PRESENTE**

**WŁOSKOŚĆ KIEDYŚ  
— WŁOSKOŚĆ DZISIAJ**

**THE ITALIANNESS IN THE PAST  
— THE ITALIANNESS TODAY**





Rafał Hryszko  
Uniwersytet Jagielloński  
Instytut Historii  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.07>

## LE RADICI MEDIEVALI DELLA CONFETTERIA ITALIANA

**Abstract:** La genesi dell'industria dolciaria è associata alla medicina, e in particolare alla farmaceutica, che ne è stata individuata. I prodotti a base di miele o di zucchero erano considerati al pari di medicine. Nel tardo medioevo i medicinali dolci cominciarono ad essere trattati come confetti. Quindi una parte importante della farmacia era basata sull'*artificium zuchari*, ovvero sulle regole per la preparazione di confetti, frutta candita, conserve e marzapane. Nel XV secolo i dolci costituivano una prova della posizione sociale e dell'importanza degli organizzatori e diventavano uno strumento di propaganda. Dopo la lunga lotta per il trono napoletano (1421–1442), il sovrano della Corona d'Aragona, Alfonso il Magnanimo (1416–1442–1458), portò in Italia elementi della cultura conviviale della di lui terra natale, compreso l'abitudine di un elegante e solenne rinfresco, chiamato colazione. Nella seconda metà del 400, la consumazione dei dolci era stata arricchita da elementi tipici italiani: dallo zucchero si potevano realizzare diverse *cose di zuccaro*, cioè figure, oggetti o composizioni.

**Keywords:** candy, sugar, *speziare*, *colazione*, Middle Ages, Renaissance

**Streszczenie:** Geneza cukiernictwa związana jest z medycyną, a zwłaszcza z wyodrębnioną z niej farmacją. Niektóre wyroby zawierające miód, a od średniowiecza także cukier, były uważane za lekarstwa. W późnym średniowieczu słodkie medykamenty zaczęto postrzegać jako słodczy. W efekcie istotną część ówczesnej farmacji zajmowała się tzw. *artificium zuchari*, czyli przygotowywaniem słodczy, owoców kandyzowanych, konfitur i marcepanów. W XV wieku słodczy były dowodem pozycji i znaczenia organizatorów uczt i stały się narzędziem propagandy. Po długiej walce o tron neapolitański (1421–1442) władca Korony Aragonii, Alfons V Wspaniałomyślny (1416–1442–1458) przeschepił do Italii elementy kultury biesiadnej wyniesione ze swojej ojczyzny, w tym zwyczaj uroczystej przekąski, zwanej z włoska *colazione*. W drugiej połowie XV wieku konsumpcję słodczy wzbogacono o typowo włoskie elementy. Z cukru można było wytwarzać rozmaite *cose di zuccaro*, czyli postacie, przedmioty czy kompozycje cukrowe.

**Słowa kluczowe:** słodczy, cukier, średniowiecze, renesans

Nei tempi moderni la produzione di vari tipi di dolci è appannaggio esclusivo dei pasticceri, che diventano dei veri maestri dell'arte dolciaria, come dimostrano sia le innumerevoli varietà di dolciumi, sia soprattutto la loro capacità di plasmare composizioni di zucchero e di altri ingredienti. Vale la pena di ricordare, tuttavia, che le loro abilità hanno avuto una evoluzione estremamente lunga, oltre che anche un po' complicata. Inoltre, quanto oggi l'industria dolciaria moderna può fare, non è il risultato dei progressi nel campo autonomo del settore industriale: la sua genesi è associata, invece, alla medicina e – in particolare – alla farmaceutica.

Quale ruolo ebbero i farmacisti italiani del primo Rinascimento nel processo di trasferimento delle regole per la produzione di dolciumi dalla sfera della farmacia al settore dolciario? Come si manifestò questo fenomeno? Perché le tradizioni della farmacia italiana del XIV e del XV secolo diventarono la base della moderna produzione dolciaria? – queste sono le principali domande che guideranno le nostre considerazioni.

Per affrontare i problemi in tal modo formulati, in primo luogo è necessario spiegare la specificità della produzione dolciaria medievale. Nella lingua polacca questo termine – conformemente alla definizione dell'Enciclopedia PWN – “significa l'arte di realizzare prodotti alimentari dolci: caramelle, cioccolato, pasticceria a lunga conservazione (ad es. pasticcini, biscotti) e quella a breve conservazione (ad es. paste e torte)”<sup>1</sup>. Se in Polonia, in linea di massima, viene usato un solo concetto generalizzante, nelle lingue romanze, invece, incluso l'italiano, questa sfera di produzione alimentare è definita con due termini separati che restringono e precisano l'ambito concettuale: il primo – *la pasticceria* – è più vicino alla sfera dei prodotti da forno e comprende le paste<sup>2</sup>; il secondo ambito, invece – *la confetteria* – si riferisce direttamente alla produzione di dolciumi: caramelle, confetti, (nonché marmellate, masse di frutta, torroni ecc.) a base di miele, ma soprattutto a base di zucchero<sup>3</sup>.

Come possiamo vedere, la definizione italiana indica chiaramente entrambi i tipi specifici di prodotti e la loro stretta relazione con la materia prima di base che è lo zucchero. Il prodotto finale a questo punto sono i dolci (caramelle), che sono definiti come piccole caramelle formate da un nucleo centrale, come

---

<sup>1</sup> Lemma: *cukiernictwo*, [in:] *Encyklopedia PWN*: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3888384/cukiernictwo.html> [04/12/2019].

<sup>2</sup> Lemma: *pasticceria*, [in:] *Vocabolario Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/pasticceria> [04/12/2019].

<sup>3</sup> Lemma: *confetteria*, [in:] *Vocabolario Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/confetteria> [04/12/2019].

mandorle, pistacchi, nocciole e altro, ricoperte da strati di zucchero più o meno denso, a volte colorato<sup>4</sup>.

Quindi, a quando risale la storia delle caramelle? Rispondere a questa domanda è una questione piuttosto complessa. Ciò è dovuto al fatto che i dolci di un lontano passato avevano un ruolo piuttosto diverso rispetto ai tempi moderni. Le loro origini, che risalgono alla preistoria e alla successiva era dell'antichità, erano associate all'emergere e al miglioramento dei metodi di conservazione degli alimenti, come l'essiccazione di frutta e di verdura o la loro conservazione in condizioni specifiche. Con il tempo, come conservanti cominciarono ad essere utilizzati il vino, l'aceto e soprattutto il miele. Quest'ultimo veniva usato come conservante per la frutta (tra cui mele, pere, melograni e cotogne), grazie ad esso si ottenevano masse dolci, conserve e frutta candita<sup>5</sup>.

Questi prodotti vennero riconosciuti dalle antiche autorità mediche (Ippocrate, Galeno) e considerati da loro come mezzi terapeutici. Questo significa che i prodotti dolci a base di miele (e dal Medioevo anche di zucchero) si trovarono associati per secoli prima alla medicina e poi alla farmaceutica, per cui essi venivano considerati e usati come prescrizioni farmaceutiche<sup>6</sup>.

Già nell'antichità, il consumo di tutti i prodotti fu strettamente soggetto alla cosiddetta teoria umorale, che nella sfera nutrizionale, che ci interessa, ad ogni sostanza alimentare attribuiva determinate proprietà. I prodotti contenenti miele (e zucchero) erano considerati secchi e caldi, quindi il loro consumo era raccomandato in inverno o a persone con il cosiddetto temperamento freddo, cioè agli anziani. Inoltre, le sostanze dolci vennero ampiamente utilizzate nei disturbi gastrici o nella loro prevenzione. Ciò era dovuto alla convinzione che marmellata, composte di frutta, torrone o marzapane facilitassero la digestione. Pertanto, il consumo di prodotti dolci era raccomandato prima e dopo i pasti. Allo stesso tempo, la combinazione di miele con varie spezie, e nei secoli

---

<sup>4</sup> Lemma: *confetto2*, [in:] *Vocabolario Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/confetto2> [04/12/2019].

<sup>5</sup> J. André (1961), *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Paris, C. Klincksieck, pp. 209–212; L. Plouvier (1988), “La confiserie européenne au Moyen Âge”, *Médium Aevum quotidianum*, 13, p. 28; L. Plouvier (1992), “Le «letuaire», une confiture du bas Moyen Âge”, [in:] *Du manuscrit à la table, essais sur la cuisine au Moyen Age et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, C. Lambert (a. c. di), Montréal, Champion-Slatkine, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 243–245; M. Hyman (1992), “Les «menues choses qui ne sont de nécessité»: les confitures et la table”, [in:] *Du manuscrit à la table, essais sur la cuisine au Moyen Age et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, C. Lambert (a. c. di), Montréal, Champion-Slatkine, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 275.

<sup>6</sup> L. Plouvier (1988), *op. cit.*, pp. 28–29; L. Plouvier (1992), *op. cit.*, pp. 246–248.

successivi anche con lo zucchero, rendeva il loro gusto più delicato e il loro consumo più fruibile<sup>7</sup>.

Nell'alto Medioevo, le ricette di medicine dolci iniziarono ad essere incluse in raccolte speciali di ricette di medicinali indicati per vari disturbi. Le più antiche nacquero nel mondo musulmano nel IX secolo e in arabo erano definite con il termine *grabbadin*, che significa una raccolta di farmaci composti (lat. *composita*)<sup>8</sup>.

Nel periodo tra l'XI e il XII secolo, la conoscenza di queste opere iniziò a diffondersi nell'Europa occidentale di cultura latina grazie all'attività dei due centri di traduzione: a Toledo, nella Penisola Iberica, e a Salerno, in quella appenninica. Il più celebre traduttore appartenente alla zona di Toledo fu Gerardo di Cremona, mentre Costantino Africano<sup>9</sup> apparteneva alla seconda. Nel centro salernitano nacquero le raccolte separate di medicinali composti, denominati in latino *antidotarii* (*Antidotarium magnum*, *Antidotarium Nicolai*)<sup>10</sup>. In una di tali raccolte, un autore sconosciuto, sedicente scienziato musulmano

<sup>7</sup> *Kronika medycyny* (1994), Warszawa, Kronika, pp. 54–55; R. Kuhne Brabant (1997), “Le sucre et le doux dans l'alimentation d'al-Andalus”, *Médiévales*, 33, automne, p. 60; E. Savage-Smith (2005), *Medycyna*, [in:] *Historia nauki arabskiej*, Roshdi Rashed (a c. di), t. 3: *Technika, alchemia, nauki przyrodnicze i medycyna*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, p. 171; Z. Gajda (2011), *Do historii medycyny wprowadzenie*, Kraków, Wydawnictwo WAM, pp. 106–108.

<sup>8</sup> L. Plouvier (1988), *op. cit.*, pp. 35–36; L. Plouvier (1999), “L'introduction du sucre en pharmacie”, *Revue d'histoire de la pharmacie*, 87 (332), p. 200; L. Plouvier (1992), *op. cit.*, pp. 251–252; M. Ouerfelli (2008), *Le sucre. Production, commercialisation et usage dans Méditerranée médiévale*, Leiden–Boston, Brill, p. 512.

<sup>9</sup> J.-P. Bénézet (1999), *Pharmacie et médicament en Méditerranée occidentale (XIII–XVI siècles)*, Paris, Honoré Champion, pp. 96–109; L. Cifuentes i Comamala (2006), *La ciència en català a l'edat mitjana i el renaixement*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, p. 113; H. C. Silberman (1994), “Un électuaire d'Avicenne ou de la difficulté d'identifier les constituants de médicaments antiques”, *Revue d'histoire de la pharmacie*, 82 (301), pp. 132–147; L. Plouvier (1999), *op. cit.*, pp. 206–207; L. Plouvier (1992), *op. cit.*, pp. 254–255; M. Ouerfelli, *op. cit.*, pp. 523–525; D. Jacquart (2005), „Wpływ medycyny arabskiej na średniowieczny Zachód”, [in:] *Historia nauki arabskiej*, Roshdi Rashed (a c. di), t. 3: *Technika, alchemia, nauki przyrodnicze i medycyna*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, pp. 224–228.

<sup>10</sup> P. Dorveaux (1896), *L'Antidotaire Nicolas. Deux traductions françaises de l'Antidotarium Nicolai, l'une de XIV<sup>e</sup> siècle, suivie de quelques recettes de la même époque et d'un glossaire, l'autre de XV<sup>e</sup> siècle, incomplète*, Paris, H. Welter, X, pp. 15–16, 23–24, 26–29; L. Plouvier (1999), *op. cit.*, pp. 206–208; M. Ausécache (2007), “Manuscrits d'antidotaire médiévaux: quelques exemples du fonds latin de la Bibliothèque nationale de France”, *Médiévales*, 52, printemps, pp. 55–62, 63–66; J.-P. Bénézet, *op. cit.*, pp. 109–111; M. Ouerfelli, *op. cit.*, pp. 523–524, 527.

dal nome di Yuhanna ibn Masawaih (in lat. *Johannes Mesues Damascenus*, ca. 777–857), per la prima volta introdusse un capitolo a parte, con le ricette di medicinali prodotti a base di miele e di zucchero. Seguendo Lilianne Plouvier, le ricette di medicine dolci che vi erano raccolte possono essere divise in quattro gruppi: il primo è costituito da vari *elettuarie*, ovvero marmellate (ad esempio di mele, prugne, pesche, pere, mele cotogne), il secondo invece da frutta candita, preparata principalmente con lo zucchero: mele, mele cotogne, pèsche, pere e scorza di limone. Il terzo include i farmaci in forma di liquido molto denso; il quarto, sciroppi ed estratti di succo di frutta<sup>11</sup>.

Le opere di cui sopra erano destinate ai farmacisti dell'epoca. Anche in questo caso, l'ambito della loro attività professionale differiva significativamente da ciò che possiamo immaginare ai nostri tempi. Negli stati italiani medievali i farmacisti erano chiamati *speziari*. Il nome è associato al termine *spezie*, che è

denominazione generica, per lo più al plurale e con valore collettivo, di diverse sostanze aromatiche di origine vegetale (pepe, zenzero, chiodi di garofano, cannella, noce moscata, ecc.), generalmente di provenienza esotica, usate, oltre che per aromatizzare e insaporire cibi e bevande, anche, spec. in passato, in medicina e in farmacia<sup>12</sup>.

In questa prospettiva *speziare* (oggi: *speciale*) era un venditore di sostanze menzionate<sup>13</sup>. Oltre alle capacità concrete e una bottega ben attrezzata, la condizione indispensabile per svolgere l'attività del genere era l'appartenenza a un'adeguata *arte* (per esempio a Firenze l'arte dei medici e *speziari*), volta a regolare rigorosamente l'ambito delle prerogative dei suoi membri in base alle norme legali applicate all'epoca. Queste includevano sia statuti di corporazione, ordinanze comunali e legislazione statale<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> L. Plouvier (1988), *op. cit.*, pp. 42–45; L. Plouvier (1992), *op. cit.*, pp. 255–256; L. Plouvier (1999), *op. cit.*, pp. 209–212; L. Plouvier (2006), “Le rôle d’al-Andalus dans la transmission des connaissances de l’Orient vers l’Occident: l’exemple e la confiserie”, *Horizons maghrébins*, 55, pp. 42–43; M. Ouerfelli, *op. cit.*, p. 530.

<sup>12</sup> Lemma: *spezie*, in: *Vocabolario Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/spezie> [04/12/2019].

<sup>13</sup> Lemma: *speciale2*, in: *Vocabolario Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/speciale2>; [www.treccani.it/vocabolario/speciale2](http://www.treccani.it/vocabolario/speciale2) [04/12/2019].

<sup>14</sup> A. Giuffrida (1976), *La bottega dello speciale nelle città siciliane del '400*, [in:] *Atti del Colloquio Internazionale di Archeologia Medievale, Palermo-Erice, 20–22 settembre 1974*, Palermo, Istituto di storia medievale, Università di Palermo, pp. 465–504; R. Ciasca (1927/1977), *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

In pratica, l'ambito dell'attività degli *speziari* era molto più ampio: oltre alla distribuzione delle spezie menzionate sopra, nelle botteghe degli *speziari* era possibile acquistare sia medicinali semplici (in latino *simplicia*), sia composti (in latino *compositi*). Questi ultimi venivano preparati secondo le indicazioni contenute nelle ricette, tenendo conto delle norme di qualità imposte dalla corporazione professionale. Inoltre, vi si realizzavano unguenti, profumi e candele e a quell'epoca vi si potevano acquistare i fogli di carta e inchiostro di vari colori. La produzione di dolci fu un'altra importante sfera dell'attività speziaria del XIV e specialmente nel XV secolo<sup>15</sup>.

In quest'ultimo caso, è difficile dire in modo inequivocabile quando alcuni prodotti realizzati dagli *speziari* abbiano cominciato ad essere considerati dolci. Certamente non è privo di significato<sup>16</sup> il fatto che i commercianti italiani, principalmente veneziani e genovesi, importassero miele e soprattutto zucchero dal Medio Oriente e da Cipro, Granada (XV sec.), Madera e Isole Canarie.

Sembra che questo processo già avvenisse almeno nel XIII secolo e che l'aumento del consumo di zucchero possa essere direttamente correlato alla crescente domanda di prodotti su di esso basati. Non senza importanza era il fatto che allora sempre più spesso si prestava l'attenzione al sapore dello zucchero. Inoltre, una predilezione speciale per lo zucchero e i prodotti dolci faceva sì che le raccomandazioni dietetiche di allora, risultanti dai principi della teoria umorale, fossero spesso respinte. Quindi non sorprende che il medico di Milano, Maino de Marinieri (1290/1295–1365/1368) noto anche come *Maginus Mediolanensis*, nel suo lavoro intitolato *Liber regiminis sanitatis*, scritto a Parigi negli anni 1331–1334, presentando il concetto di *sanitas*, e le indicazioni dettagliate da utilizzare per rimanere in salute, prestò una particolare attenzione al cambiamento delle regole di consumo dei dolci<sup>17</sup>.

Nel capitolo 26 (nella terza parte del suo lavoro), dal titolo *De confectionibus et earum usu*, Maino de Maineri dedica ampio spazio alla descrizione particolareggiata dei dolci. Già nella prima frase del capitolo mette in rilievo il fenomeno comune a quell'epoca, relativo alle persone sane che ricorrevano al consumo di vari dolci, indipendentemente dai pasti assunti o dalla stagione.

<sup>15</sup> J.-P. Bénézet, *op. cit.*, pp. 185–187; D. Santoro (2006), “Lo speciale siciliano tra continuità e innovazione: capitoli e costituzioni dal XIV al XVI secolo”, *Mediterranea. Ricerche storiche*, 3, dicembre, p. 469.

<sup>16</sup> L. Plouvier (1999), *op. cit.*, p. 201; R. Kuhne-Brabant (1997), *op. cit.*, p. 60; M. Ouerfelli, *op. cit.*, pp. 541–542.

<sup>17</sup> M. Palumbo, *Maineri, Maino (Manio)*, [in:] *Dizionario Biografico degli Italiani*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/maino-maineri\\_\(Dizionario\\_Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/maino-maineri_(Dizionario_Biografico)) [10/11/2019].



Questo fatto divenne per lui l'impulso a riflettere sul tema dei dolci (*Quia homines sani communiter utuntur confectionibus et ante cibum et post, et stomacho pleno et vacuo, et tempore calido et frigido, bonum mihi videtur de confectionibus hic facere unum capitulum speciale*). Secondo il medico italiano i medicinali dolci venivano consumati non per necessità terapeutiche ma per pura golosità (*Scienum igitur quod homines communiter utuntur in sanitate forum confectionibus magis ad voluntatem quam propter necessitatem*—sottolineato da R.H.)<sup>18</sup>.

Certamente le motivazioni descritte da Maino Maineri contribuirono al consolidamento e all'aumento dell'importanza di prodotti, il cui ingrediente principale era lo zucchero. D'altra parte, senza dubbio illustrano il cambiamento dell'atteggiamento nei confronti dei medicinali dolci, che andò sviluppandosi nel tardo medioevo, i quali già allora cominciarono ad essere trattati come confetti. Come sottolinea Claudio Benporat, il termine *confetti* può essere inteso in due modi: nel senso più stretto del termine, si trattava di un prodotto con un nucleo duro coperto di zucchero; il nucleo duro dei *confetti* era costituito da vari tipi di cereali o semi (ad es. coriandolo, anice), spezie intere o in frammenti – cannella, cardamomo, noce moscata (macis), zenzero, uva passa, *cubebe* nonché mandorle e noci<sup>19</sup>.

Nel senso più ampio del termine, *confetti* o *confezioni* indicavano come prodotti a base di frutta, tanto frutta candita (*canditi*) quanto *gelatine*<sup>20</sup>. Le fonti prese in esame indicano che nei singoli stati italiani venivano consumati confetti definiti come *traggea* (triggea)<sup>21</sup>. Le fonti menzionate presentano i nomi propri dei dolci, tra cui *coriandri*<sup>22</sup>, *anisi*<sup>23</sup>, *canellini*<sup>24</sup>, oppure grissini di zucchero,

---

<sup>18</sup> *Regimen sanitatis Magini mediolanensis cum nonnullis insuper Auicenne ac plerumq[ue] aliorum auctoru[m] margine cartharum insertis; Insuper opusculum de flebothomia editu[m] a Reginaldo de Villa noua, (1506), per Gaspardum Philips, expensis Iohannis Petit, Parisium, XLVIII.*

<sup>19</sup> C. Benporat (2005), "Note per la storia dei confetti", *Appunti di gastronomia*, 47, pp. 71–72.

<sup>20</sup> E. Carnevale Schianca (2011), *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 178–179.

<sup>21</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 123, 126, 135–136, 139, 145, 149; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 678.

<sup>22</sup> Q. de Augustis (1492), *Lumen apothecariorum*, Taurini, XXXVv; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 160, 175, 235.

<sup>23</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, XXXVv–XXXVIr; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, pp. 38–39; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 160, 175, 235.

<sup>24</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, XXXVv; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 160; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 110.

chiamati *manus Christi* (*Menechristi indorati in tazze d'oro avanti pasto*)<sup>25</sup> spesso coperti con scaglie d'oro<sup>26</sup>.

L'élite italiana, a cui piacevano i dolci, non disprezzava il consumo dei chicchi di frutta candita<sup>27</sup>. Per preparare questo tipo di pasticceria venivano usati sia i frutti dalla consistenza dura, sia quelli dalla consistenza molle. Il primo gruppo comprendeva *mandorle confette*<sup>28</sup>, *mandorle col zucchero o mele*<sup>29</sup>, pinoli<sup>30</sup> e nocchie<sup>31</sup>.

Un gruppo a parte dei *canditi* veniva costituito da cedri (le ricette in *Anonimo Padovano*, manoscritto dell'abbazia di Morimondo<sup>32</sup>), mele (Ambrogio de Oderico<sup>33</sup>, *Anonimo veneziano*<sup>34</sup>) arance<sup>35</sup> intere oppure la loro buccia, nonché gli ortaggi come ad esempio le zucche, di cui si facevano confetture (la ricetta in *Anonimo lucano*)<sup>36</sup>.

Anche altri frutti venivano sottoposti al processo di canditura: nelle descrizioni delle feste del tardo Medioevo troviamo: pere (*pere confecte*, *pere confecte con çuccaro*, *pera guaste cum zucaro in paiatelli*, *pera muscatela in confetere*<sup>37</sup>), limoncioni *confecte*<sup>38</sup>, limoni sciroppati inargentati<sup>39</sup>, melagrane

<sup>25</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, XXXVIr-XXXVIv; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 173.

<sup>26</sup> E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, pp. 381-382.

<sup>27</sup> E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 179.

<sup>28</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, XXXVv-XXXVIr; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 154.

<sup>29</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 136.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 160, 153-154, 175, 255.

<sup>31</sup> E. Faccioli (1966), *Arte della cucina*, vol. I, Milano, Edizioni il Polifilio, p. 102; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, pp. 380, 438.

<sup>32</sup> E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, pp. 147-148, XIV.

<sup>33</sup> L. Balletto (1986), *Medici e farmaci, scongiuri ed incantesimi, dieta e gastronomia nel medioevo genovese*, Genova, Università di Genova, p. 244; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 386.

<sup>34</sup> E. Faccioli, *op. cit.*, p. 104, n. CXXXII; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 389.

<sup>35</sup> E. Faccioli, *op. cit.*, pp. 103-104, num. CXXX; Maestro Martino (1996), *Ms. Bühler 19, New York, Pierpont Morgan Library*, [in:] C. Benporat, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 282; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 548.

<sup>36</sup> E. Faccioli, *op. cit.*, p. 103, num. CXXIX; L. Mancusi Sorrentino (1993), "Apparecchi diversi da mangiare et rimedi", *Appunti di gastronomia*, 11, pp. 40-42; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 154.

<sup>37</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 123, 126-127, 282, 284, 289.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 174.



(*melagrane inzucerate*<sup>40</sup>), olive (*ulive confette*)<sup>41</sup>, finocchio dorato in zucchero (*finochii coperti de zucchero et dorati in altre confectiere, finoghio inzucarato et indorato*)<sup>42</sup>, amarene (*cerase in confetere*)<sup>43</sup>.

A volte dal succo e dalla polpa di frutta schiacciata, mescolata con spezie e miele o zucchero, venivano preparati prodotti con la consistenza della gelatina: questo gruppo comprendeva confetture di mele cotogne (cotognata), gelatina di arance<sup>44</sup> e di pesche<sup>45</sup>, che non si servivano in appositi recipienti, ma venivano tagliate a pezzi (cubi o rombi). Questi ultimi erano avvolti in zucchero mischiato a spezie in polvere<sup>46</sup>.

Il marzapane appartiene all'ultimo gruppo di dolci popolari italiani. Le menzioni frequenti del loro consumo durante le feste – ad esempio nelle fonti raccolte da C. Benporat si verificano circa 17 rinvenimenti – possono confermare l'eccezionale predilezione per questo tipo di dolci<sup>47</sup>. Il marzapane aveva diverse forme. Si consumava sia in pezzi piccoli e sottili, sia grandi e dorati<sup>48</sup>. Il Maestro Martino, autore di uno dei compendi culinari italiani, indica che il marzapane venne usato per decorare i piatti (*marzipani dece cum arme del principe*)<sup>49</sup>. Una *pasta di lavuri de zuccaro*, che era una specie di massa di marzapane, può essere considerata un prodotto simile allo stesso marzapane (*Anonimo lucano*)<sup>50</sup>.

Una breve descrizione di prodotti degli *speziari* italiani, di cui sopra, certamente non esaurisce il quadro generale della questione. Un altro passo

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 167, 173, 189.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>42</sup> M. Maestro, *op. cit.*, pp. 284, 287; 289; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 160.

<sup>43</sup> Maestro Martino, *op. cit.*, pp. 283, 286.

<sup>44</sup> E. Faccioli, *op. cit.*, p. 104, num. CXXXI; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 548; G. Palmero (1998), *Entre culture thérapeutique et culture matérielle: les domaines de savoir d'un anonyme génois à la fin du Moyen-Âge. Le manuscrit inédit „Medicinalia quam plurima”*, vol. II, thèse de doctorat sous la direction de Henri Bresc, pp. 199–200, § 795 [fol. 170r]; 266, § 1233 [fol. 227 v].

<sup>45</sup> E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, pp. 179, 190–191.

<sup>46</sup> E. Faccioli, *op. cit.*, pp. 104–105, num. CXXXIII, C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 256; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 191; L. Mancusi Sorrentino, *op. cit.*, pp. 35, 89.

<sup>47</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 142, 154, 170–171, 175, 193, 215, 235, 250, 252, 275; Maestro Martino, *op. cit.*, pp. 284, 287, 289; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 383; B. Maggi (2001), “Il marzapane”, *Appunti di gastronomia*, 34, pp. 73–84; S. Leone (2009), “Alcuni appunti sul torrone”, *Appunti di gastronomia*, 58, pp. 83–86; F. Sorrentino (2001), “Le nozze Trivulzio-d’Avalos e la pignolata napoletana”, *Appunti di gastronomia*, 44, pp. 57–62.

<sup>48</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 159, 193, 239.

<sup>49</sup> Maestro Martino, *op. cit.*, p. 291; Q. de Augustis, *op. cit.*, XXXVIv.

<sup>50</sup> L. Mancusi Sorrentino, *op. cit.*, pp. 84–85; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 724.

nella ricerca delle caratteristiche specifiche della pasticceria italiana può essere quello di confrontare la gamma di dolci italiani, ad esempio con prodotti dolci degli *especiars* catalani. Ciò consentirà di cogliere non solo alcune differenze chiaramente visibili, ma darà anche la possibilità di indicare le specificità dell'assortimento di prodotti degli *speziari* italiani.

A prima vista, i prodotti di entrambe le aree mostrano notevoli analogie sia per quanto riguarda i tipi che le regole della loro preparazione. Tuttavia, un'attenta analisi del contenuto delle ricette italiane e catalane conservate finora, mostra che una caratteristica visibile fu il predominio dello zucchero nelle regioni dell'Italia settentrionale e centrale nei secoli XIV e XV. A differenza della Corona d'Aragona, la percentuale di miele negli ingredienti per la preparazione dei vari dolci italiani è praticamente trascurabile. Ciò si deve al fatto che in Italia i dolci in forma di caramella avevano un ruolo molto più importante rispetto alle aree di lingua catalana – dove in luogo della produzione se ne verifica praticamente solo l'importazione, dal Medio Oriente. Inoltre, in Italia, la gamma di tali dolci era decisamente più ampia. Inoltre, i prodotti degli *speziari* italiani si caratterizzavano per la grande raffinatezza che riguarda la qualità, le forme e le decorazioni – come ad esempi l'utilizzo di scaglie d'oro<sup>51</sup>.

Un altro aspetto, la cui analisi ci consentirà di individuare le caratteristiche specifiche della produzione dolciaria italiana, sarà il contesto del consumo. In primo luogo, mangiare i dolci era condizionato dalle circostanze del calendario liturgico della Chiesa: i dolci venivano consumati sia durante le festività natalizie e pasquali, sia in occasione del Santo patrono della determinata città<sup>52</sup>. Altre occasioni erano legate all'assegnazione di alte cariche pubbliche o di importanti mansioni, inquantoché eventi di questo tipo erano sempre accompagnati da feste sontuose<sup>53</sup>. Si servivano dolci anche nel contesto di ricevimenti ufficiali di natura pubblica, come visite di teste coronate – imperatori, re o principi

---

<sup>51</sup> R. Hryszko (2013), *Media aeva dulcia*. Analiza produkcji i konsumpcji w Koronie Aragonii w XIV i XV w., Kraków, Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica", pp. 249–250.

<sup>52</sup> A. Vigna (1879). *Codice diplomatico delle colonie tauro-liguri durante la signoria dell'Ufficio di San Giorgio (MCCCCLIII–MCCCCLXXV)*, t. II, p. II (anni 1473–1475). *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. VII, p. II, fasc. I–II, p. 617, num. 231; R. Hryszko (2012), *Na kaffeńskim stole – wyimek z problematyki żywieniowej czarnomorskich kolonii Genui w późnym średniowieczu*, [in:] Ł. Gędłek, T. Krzyżowski, M. Michalski (a c. di), *Regiones Euxinum Spectantes. Stosunki kulturowe, etniczne i religijne na przestrzeni dziejów*, Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, pp. 249, 252.

<sup>53</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti ...*, pp. 36, 142–143; C. Benporat (2005), "Note per la storia dei confetti", *Appunti di gastronomia*, 47, p. 73; C. Benporat (2009), "Convivialità degli ultimi Visconti", *Appunti di gastronomia*, 58, pp. 5–16.

– nonché alti funzionari della Chiesa o visite di delegazioni ufficiali<sup>54</sup>. Si offrivano dolci anche durante le cerimonie nuziali: in questo caso, l'abitudine di mangiare i dolci diventò un attributo indispensabile delle feste di nozze, riflesso nel detto: *mangiare i confetti*, che significa la relazione attesa dei due persone<sup>55</sup>. Quindi, nell'Italia del Tre- e del Quattrocento non mancavano le occasioni per festeggiare e ogni celebrazione non poteva fare a meno del consumo di dolci.

L'aumento della popolarità dei dolci contribuì a consolidare nuove forme di cultura del banchetto italiano, sotto forma di uno spuntino dolce – la *colazione*.

Le sue origini risalgono alle pratiche di digiuno frequenti nell'ambiente del monastero. Nei monasteri benedettini c'era una regola quaresimale di astenersi dal mangiare qualsiasi cibo prima che tramontasse il sole. Tuttavia, in condizioni climatiche difficili e con un intenso lavoro, la mancanza di assunzione del cibo diventò un problema molto serio. In questo contesto, in un periodo non meglio precisabile, ebbe origine l'usanza di consumare uno spuntino pomeridiano leggero, cioè la *collatio* (il cui termine trae origine dalla lettura di *Collationes patrum* di Giovanni Cassiano – ca 360–435), durante cui si mangiava pane con vino e acqua. Nel corso del tempo, l'abitudine di tale pasto veloce e leggero si diffuse al di fuori dell'ambiente ecclesiastico, con la sostituzione del pane con i dolci. Quando i dolci cominciarono a godere di una crescente popolarità, anche la colazione dolce venne organizzata durante tutto l'anno, indipendentemente dalle iniziali pratiche di digiuno<sup>56</sup>.

Allo stato attuale dei lavori di ricerca, determinare il momento in cui si verificò questo processo è estremamente difficile. Tuttavia, si può presumere che l'apparizione delle nuove forme di consumo di dolci fosse associata alla diffusione dello zucchero, avvenuta nel XIV secolo. La quantità dei documenti provenienti dal periodo a cavallo tra il XIV e il XV secolo indica che tale modo

---

<sup>54</sup> L. A. Gandini (1899), *Tavola, cucina e cantina della corte di Ferrara nel Quattrocento. Saggio storico*, Modena, Società tipografica modenese, pp. 39–41; A. Cougnet (1923), *L'evoluzione dell'arte dolciaria in Italia*, [in:] G. Ciocca, *Il pasticciere e confettiere moderno. Raccolta completa di ricette*, Milano, Ulrico Hoepli, pp. LIII–LIV, LXIX; C. Comolli (1991), "Cucina e feste presso la corte ferrarese del '400", *Appunti di gastronomia*, 6, pp. 27–29.

<sup>55</sup> A. Cougnet, *op. cit.*, pp. LXIII–LXIV.

<sup>56</sup> C. Vela i Aulesa (1996), "La col·lació, un apat medieval poc conegut", [in:] *La Mediterrània. àrea de convergència de sistemes alimentaris (segles V–XVIII). XIV Jornades d'Estudis Històrics Locals: realitzades a Palma del 29 de novembre al 2 de desembre de 1995*, Palma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 669–670; E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 168; S. Claramunt (1988), "Dos aspectes de l'alimentació medieval: dels canonges a les „miserabiles personae", [in:] *Alimentació i societat a la Catalunya medieval. Anuario de estudios medievales*, Anex 20, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 170.

di festeggiare veniva praticato negli ambienti dell'*élite* finanziaria e quella dei potenti e dei sovrani di quel tempo. Quindi la *colazione* dolce conobbe il suo rinascimento nel Quattrocento, quando acquistò sia un nuovo significato che un'ambientazione appropriata<sup>57</sup>. Nella letteratura sull'argomento, le menzioni riguardanti le *colazioni* solenni negli stati italiani risalgono soltanto agli anni '70 del XV secolo. Nonostante ciò, un'attenta analisi delle fonti ci consente di avanzare un'ipotesi abbastanza prudente secondo la quale la diffusione di uno degli elementi importanti della cultura del banchetto italiano dell'età del Rinascimento, ovvero una celebrazione ostentata di prodotti dolci, ebbe luogo a cavallo tra gli anni '30 e '40 del XV secolo e fu merito del sovrano della Corona d'Aragona, Alfonso il Magnanimo (1416–1442–1458). Quest'ultimo, dopo esser salito al potere nella sua patria nel 1416, dall'inizio degli anni '20 del XV secolo si impegnò nella lotta di successione per il trono napoletano, dopo il regno di Giovanna II (1414–1435). Il conflitto iniziò nel 1421 e continuò con delle pause fino al 1442, quando fu concluso con pieno successo per il sovrano aragonese, che pure significò il suo dominio sull'Italia meridionale<sup>58</sup>. Le fonti conservate indicano chiaramente che Alfonso aveva una predilezione particolare per i dolci. Ciò è dimostrato da dati e cifre e anche dal fatto che venivano ripetutamente inviati dolci nei luoghi in cui il sovrano della Corona d'Aragona e del Regno di Napoli si trovava<sup>59</sup>. Quindi, come si può presumere, questa predilezione del sovrano per i dolci, nonché le ragioni della propaganda, possono spiegare il fatto che il re proveniente dall'ambiente culturale catalano avesse dato un nuovo significato all'usanza della merenda dolce praticata nella Penisola Appenninica. Come testimoniano gli autori citati sopra, e prima di tutto Giovanni Pontano, proprio Alfonso il Magnanimo contribuì direttamente al trasferimento in Italia dell'usanza dell'ostentata celebrazione delle *col·lació* catalane<sup>60</sup>. Ma quale carattere avevano queste celebrazioni organizzate nella Corona d'Aragona a cavallo tra il XIV e il XV secolo?

<sup>57</sup> E. Carnevale Schianca, *op. cit.*, p. 168.

<sup>58</sup> R. Muscati, *Alfonso V d'Aragona, re di Sicilia, re di Napoli*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*: <https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-v-d-aragona-re-di-sicilia-re-di-napoli> (Dizionario-Biografico) [10.11.2019]; *Alfonso V*, [in:] *Diccionario Biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/6367/alfonso-v> [10.11.2019].

<sup>59</sup> J. Guiral (1984), "Le sucre à Valence aux XV et XVI siècles", [in:] *Manger et boire au Moyen Âge. Actes du Collque de Nice (15–17 octobre 1982)*, t. 1: *Aliements et Societé*, Nice, Les Belles Lettres, pp. 119–129; M. Ouerfelli, *op. cit.*, p. 637.

<sup>60</sup> G. G. Pontano [*Ioannis Ioviani Pontani*] (1518), *Opera omnia soluta oratione composita*, t. I, Venetiis, p. 14; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 93–99; C. Benporat (2001), "De conviventia, un trattato di etica conviviale di Giovanni Pontano", *Appunti di gastronomia*, 36, pp. 10–16; C. Benporat (2007), "La „collatione”. una nuova forma conviviale", *Appunti di gastronomia*, 52, pp. 45–58.

In base alle informazioni che si trovano nelle fonti catalane si può constatare che le feste solenni con i dolci organizzate nei territori catalani vennero celebrate almeno dagli anni '70 del XV secolo. Le organizzavano non solo i sovrani della Corona d'Aragona, ma anche le autorità delle singole città, tra cui Barcellona, di solito in occasione delle visite reali e delle missioni diplomatiche straniere. Durante queste feste, venivano serviti solo il vino e i dolci, ma le cerimonie avevano il carattere particolarmente solenne, e qui la danza era un elemento importante<sup>61</sup>.

Di tale modo di celebrare il rinfresco con i dolci negli anni '40 e '50 del XV secolo, parlavano le relazioni dei rappresentanti delle autorità comunali di Barcellona, che – nell'ambito delle regolari missioni – accompagnavano il re durante la seconda spedizione in Italia e anche dopo l'occupazione di Napoli (quindi negli anni 1435–1458). Altro tipo di relazioni costituiscono quelle degli umanisti legati con la corte di Napoli tra cui: Antonio Beccadelli, detto il *Panoramita* (1394–1471), Bartolomeo Facio (ca. 1400–1457) e Giovanni Pontano (1429–1503)<sup>62</sup>. Alla luce delle informazioni provenienti dalle fonti, possiamo constatare in modo certo che Alfonso organizzò dei rinfreschi solenni con i dolci tanto negli anni '40 quanto anche negli anni '50 del XV secolo. Le occasioni non mancavano. Le *colazioni* solenni ebbero luogo durante i negoziati diplomatici con l'inviato del signore di Ferrara, Leonello d'Este (1407–1450) riguardanti il suo matrimonio con Eleonora, figlia minore di Alfonso V (alla fine Leonello d'Este sposò la figlia maggiore – Maria)<sup>63</sup>, durante il battesimo della nipote di Alfonso – Eleonora, figlia del figlio illegittimo del re Ferdinando, detto Ferrante, avvenuto il 2 agosto 1450<sup>64</sup> e durante una visita dell'imperatore Federico III a Napoli nel 1452<sup>65</sup>. Invece Giovanni Pontano indicò chiaramente che proprio Alfonso decise del ruolo propagandistico della *colatione* con dolci, i cui valori visuali avrebbero dovuto avere il ruolo di primo piano<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> R. Hryszko (2013), *op. cit.*, pp. 214–216, 218, 220–224; R. Hryszko, R. Sasor (2017), *Średniowieczne słodczyce katalońskie w źródłach i literaturze (z wyborem tekstów z XIV i XV wieku)*, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze Historia Jagellonica, pp. 192–215.

<sup>62</sup> R. Hryszko (2019), „The Sweet War, or How Alfons V of Aragon's Military Campaigns Affected the Eating Habits in Early to Mid-15th Century”, *Perspektywy kultury*, nr 26 (3/2019), pp. 146–149.

<sup>63</sup> *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón* (1963), Introducción y texto, cfr. J.M. Madurell Marimón, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 227, num. 169.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 311, num. 249.

<sup>65</sup> A. Beccadelli (1990), *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcelona, Editorial Barcino, pp. 256–259, 264–267; B. Faccio (1590), *I fatti d'Alfonso d'Aragona primo re di Napoli*, Vinegia, Apresso Giovanni et Gio. Paolo Giolitti de Ferrari, p. 418.

<sup>66</sup> G. G. Pontano, *op. cit.*, p. 14; C. Benporat (2001), *De conviventia...* pp. 10–16; C. Benporat (2007), *op. cit.*, pp. 45–58; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 93–99.

Le menzioni di cui sopra indicano chiaramente che il primo monarca dell'Italia del Sud dalla dinastia aragonese, dopo una lunga lotta per il potere a Napoli e la sua conquista, portò in Italia certi elementi della cultura conviviale della sua terra natale, tra cui un ruolo importante spettò non solo ai dolci ma anche al modo in cui venivano serviti e mangiati nel corso di un elegante e solenne rinfresco. Diede all'evento in sé un significato particolare, creò il modello di comportamento, imitato subito tanto dai sovrani italiani rinascimentali, quanto dagli aristocratici. Grazie ad Alfonso V il Magnanimo, la *colazione* divenne una parte indissolubile della cultura conviviale italiana, praticata spesso presso le corti dei principi nel primo Rinascimento.

Ad esempio, nel 1475 nel corso di una *colazione* durante la cerimonia nuziale di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona, una grande impressione sui partecipanti fece il corteo di ottanta servitori che portavano nella sala da ballo numerosi panieri con vari tipi di dolci, e un altro, in cui si mostrò anche la presenza di un cammello [...]

si ben contraffatto e con tanta arte, che pareva vivo, ed era grande e apria la bocca e distendeva il collo e coricavasi in terra come fanno li veri camelli, ed era carco di due grandissime ceste d'oro piene e colme di varie confezioni, e in mezzo del cammello era uno garzone etiopo negro che metteva amendue le mani mo' nell'una e mo' nell'altra in queste ceste, e sprageva e buttava detti confetti al popolo e per tutta la sala: che era bellissima cosa a vedere<sup>67</sup>.

I dolci non erano un semplice piatto servito per soddisfare i raffinati gusti dei convitati. Le quantità servite, la loro varietà, il modo particolarmente solenne con cui venivano serviti, erano una prova della posizione e dell'importanza degli organizzatori – rappresentanti delle più rinomate casate principesche, aristocratici o ecclesiastici. Spesso le composizioni dei dolci diventavano uno strumento di propaganda, dato che matrimoni e banchetti di nozze servivano anche per consolidare le alleanze politiche. A questi fini, nell'Italia quattrocentesca e forse anche prima, si utilizzavano le proprietà plastiche dello zucchero – già conosciute nella medicina islamica dal pieno Medioevo e in seguito adoperate anche dalla farmacia occidentale – per realizzare le opere la cui forma dipendeva strettamente dal contesto ideologico o situazionale.

Dallo zucchero sottoposto a trattamento termico si otteneva la pasta di zucchero chiamata *fanid* oppure *panid*, in latino *penidium*. Per preparare la pasta era indispensabile lo sciroppo d'acqua e di zucchero, che veniva riscaldato alla temperatura dai 121 gradi C. ai 143, e in seguito sottoposto ad evaporazione,

---

<sup>67</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 210, 215; A. Cougnet (1923), *op. cit.*, p. LX; C. Benporat (2005), *op. cit.*, p. 86.



grazie alla quale acquisiva proprietà plastiche<sup>68</sup>. Quando il semiprodotto liquido veniva lasciato su una fredda piastra di marmo cospersa di amido, la massa poteva essere plasmata e alla fine irrigidiva, così da poterne ricavare diverse *cose di zuccharo* cioè figure, oggetti o composizioni<sup>69</sup>.

Dallo zucchero riscaldato e diluito venivano formati diversi oggetti, anche figure umane o allegoriche. Queste composizioni si riferivano agli eventi che venivano celebrati. Nel 1473 al banchetto organizzato dal cardinale Girolamo Riario, sui tavoli vennero messi i piatti per i dolci con modellini in zucchero di navi<sup>70</sup>. Dopo due anni, alle nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona, venne presentata una collina portata dalle tre *damigelle* che personificavano la Grammatica, la Retorica e l'Astrologia. Sulla sua cima si trovavano delle figurine di zucchero che rappresentavano Apollo con le muse danzanti, nonché il gruppo di poeti greci e latini con i libri di zucchero in mano. Dalla pasta di zucchero si potevano plasmare anche altre forme. Lo zucchero servì per preparare un carro trionfale tirato da buoi<sup>71</sup>. Nel 1493, le autorità di Venezia ordinarono agli *speziari* locali una composizione con numerose figure che rappresentassero il Papa, alcuni sovrani italiani o lo stemma di Venezia e di Milano<sup>72</sup>.

Un gruppo a parte era costituito dalle composizioni fatte per intero dalla pasta di zucchero, tra cui castelli di zucchero, o modelli che imitavano

---

<sup>68</sup> L. Plouvier (1988), *op. cit.*, p. 38; L. Plouvier (1999), *op. cit.*, pp. 201–202; L. Plouvier (1992), *op. cit.*, p. 254; L. Plouvier (2006), *op. cit.*, pp. 36–37.

<sup>69</sup> E. Savage-Smith (2005), *op. cit.*, pp. 180–181; L. Plouvier (1988), *op. cit.*, pp. 35–36; L. Plouvier (1992) *op. cit.*, p. 252; L. Plouvier (2006) *op. cit.*, pp. 34–37.

<sup>70</sup> *Notabilia temporum di Angelo de Tummullis da Sant'Elia* (1890), C. Corvisieri (a c. di), Roma, Tipografia Francesco Vigo, pp. 194–203; C. Benporat (1999), "Decori, castelli e statue di zuccharo sulla scena conviviale italiana", *Appunti di gastronomia*, 30, p. 55.

<sup>71</sup> *E in mezzo era il fonte Elicona con uno lauro pure di zucchero che l'ombrava; e interno era un ballo delle nove Muse, e Apollo con lira, pur di zucchero; e drieto a questo monte veniano venti poeti, dieci greci e dieci latini, a dua a dua, vestiti con suoi abiti ornatissimi; e ciascuno aveva uno libro in mano di buona grandezza, di zucchero, colle coperte colorite e serragli argentini e dorati che parevano veri libri*: M. Tabarini (1870), *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio 1475*, Firenze, tip. di G. Barbèra, p. 52; C. Benporat (1999), *Decori, castelli*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>72</sup> *Prima compare sopra d'uno asse lo Papa, el Principe, et lo Duca de Milano cum le arme loro, et quelle de la signoria vostra, poi Santo Marco deinde la Bissa et lo diamante et tante altre representatione de diverse cose tute lavorate de zuccharo dorate che facevano el numero de 300 cum infiniti piatti de confectione, et cope da bere in mese, li quali tuti se destenderono per la salla che fu uno bellissimo spectaculo*: P. Molmenti (1880), *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Venezia, Roux e Favale, pp. 262, 609; A. Cougnet, *op. cit.*, p. LXVII.

costruzioni esistenti. Talvolta avevano molti elementi e particolari perciò sembravano assolutamente realistici. Ad esempio, nel maggio 1475, Costanzo Sforza, signore di Pesaro, commissionò simili castelli di zucchero con numerosi elementi imitanti le fortificazioni<sup>73</sup>. Un mese più tardi, nel giugno 1475 a Rimini, in occasione del matrimonio di Roberto Malatesta con Isabella di Montefeltro nell'ambito di una *colazione* dolce vennero preparati quaranta castelli di zucchero con sofisticati particolari imitanti fortificazioni. Un interesse particolare da parte dei convitati suscitò la miniatura di una fontana del luogo, che spargeva acqua profumata, nonché una replica in miniatura della porta di San Pietro o dell'arco di Ottaviano<sup>74</sup>.

Talvolta sui singoli elementi delle composizioni di zucchero venivano installati animali vivi: tale situazione ebbe luogo nel corso di un sontuoso banchetto di nozze in occasione del matrimonio di Annibale II Bentivoglio con Lucrezia d'Este, nel gennaio 1487, durante cui “fu portato un castello di zuccaro con li merli e torri artificiosamente composto pieno di uccelli vivi; il quale come fu posto nel mezzo della sala, uscirono fuore volando tutti gl'uccelli con gran piacere et diletto de' convitati”<sup>75</sup>. Non era l'unica composizione di zucchero. Dopo che vennero serviti vari piatti, descritti in seguito da Cherubino Ghirardacci (1519–1598):

vennero poi le torte di zuccaro con amandole, giuncate insieme con biscotti; addussero poi teste di capretti, tortore, pernici arrosto et poi un castello pieno di conigli, il quale, posato nella sala, uscirono fuore correndo chi qua chi là con risa e piacere de' convitati. Seguitarono poi dietro il castello pasteletti di conigli per cotal modo composti, che non parevano differenti puntini da quelli che dal detto castello erano usciti; poi portarono capponi pure vestiti. Poscia fu portato un artificioso castello ove era un grosso porco, et posto nel mezzo della sala, non potendo uscir fuori del castello, gridando drizzavasi in piedi, guardando per li merli hora uno et hora l'altro ruggendo, et così affaticandosi et gridando per fuggirsi, apparvero li scalchi con li servi con porchette cotte intiere dorate che in bocca tenevano un pomo, poi vennero arrostiti di più sorti, anatre salvatiche et simili<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, pp. 176–223; C. Benporat (1993), “La convivialità rinascimentale alla corte degli Sforza”, *Appunti di gastronomia*, 10, pp. 46–53.

<sup>74</sup> P. Mantegazza (1871), *Quadri della natura umana. Feste ed ebbrezze*, vol. I, Milano, Presso Giuseppe Bernardoni Tipografo e la Libreria Brigola, p. 88.

<sup>75</sup> C. Ghirardacci (1932), *Historia di Bologna*, [in:] *Rerum Italicarum Scriptores*, XXXIII, I, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, p. 238.

<sup>76</sup> C. Ghirardacci, *op. cit.*, p. 238; C. Benporat (2001), *Feste e banchetti...*, p. 251; G. Conte don Gozzadini (1839), *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, Belle Arti; A. Cougnet, *op. cit.*, pp. LV, LXIV–LXV.



Gli esempi di cui sopra indicano in modo chiaro che in territorio italiano la lavorazione dello zucchero raggiunse un livello avanzato. Sono anche una testimonianza delle capacità degli *speziari* del luogo, legati con le singole corti principesche. Si può costatare quindi che erano una prova concreta di una vera maestria di quel gruppo professionale. In tale prospettiva non c'è da meravigliarsi che i fenomeni descritti trovarono la loro espressione nella letteratura italiana dedicata alle questioni farmaceutiche (e soprattutto nelle famose *farmacopee*), che conobbe il suo sviluppo nella seconda metà del XV secolo.

Anche se in Italia nel XV secolo un ruolo fondamentale spettò all'opera di Saladino d'Ascoli *Compendium aromatariorum*, stampata nel 1488 e all'elenco ufficiale di medicinali pubblicato a Firenze nel 1498 (noto come *Ricettario fiorentino*), dobbiamo osservare che i temi riguardanti la produzione di dolci, che qui ci interessa in modo particolare, in ambedue le opere vennero trattate in modo assolutamente marginale<sup>77</sup>.

Nell'opera di un farmacista piemontese di Tortona, Quirico (e più propriamente Domenico) de Augustis, intitolata *Lumen apothecariorum*, la lavorazione dello zucchero viene trattata come un settore a parte dell'arte farmaceutica, o *de facto* dolciaria<sup>78</sup>. Anzi, sembra che per la prima volta a tale settore di attività e del sapere degli *speziari* italiani fu attribuito il nome *artificium zucchari*. Tale titolo proprio venne dato all'ultimo, quattordicesimo capitolo della menzionata farmacopea. In quel capitolo vennero raccolte 31 ricette di diversi tipi di confetti, frutta candita, confetture, marzapane, torroni e gelatine<sup>79</sup>.

Il carattere speciale della fonte consiste nel fatto che Domenico (Quirico) de Augustis per la prima volta nella letteratura farmaceutica raccolse le regole come dare il colore allo zucchero. Diede anche indicazioni indispensabili come plasmare pasta di zucchero per ottenere una forma e un aspetto concreto<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Saladino Ferro d'Ascoli (2017), *Compendium aromatariorum* (ca. 1450). Alonso Rodríguez de Tudela, *El compendio de los boticarios* (1515). A *Compendium for Apothecaries*, [in:] *Romania Mediterranea IV*, Romance Philology, 71, Spring.

<sup>78</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*; *Das Lumen apothecariorum von Quiricus de Augustis übersetzt und kritisch bearbeitet. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Naturwissenschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München* (1973), vorgelegt von Hugo Michael Wolf aus München, München, Dissertations- und Fotodruck Frank.

<sup>79</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, pp. XXXVv–XXXVIIr; *Das Lumen*, *op. cit.*, pp. 281–293.

<sup>80</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, p. XXXVIr; traduzione italiana sta in: *Lume de speciali, coposto dal sottilissimo dottore et medico, maestro Quirico de gli Augusti, di Tortona* [in:] *Luminare maggiore, utile et necessario a tutti li medici & speciali, raccolto per Nicolo Mutoni medico, da molti eccellentissimi medici, con un breue commento di Iacobo Manlio, et il Lume, & Tesoro de Speciali*, In Vinegia 1559, fol. 53; *Das Lumen*, pp. 289–291.

Oltre a ciò, da un'attenta lettura delle singole ricette risulta che l'autore non cercò solo di appoggiarsi sul sapere farmaceutico del suo tempo, relativo all'utilizzo dello zucchero, ma provò anche ad arricchire le singole ricette con le proprie e concrete osservazioni pratiche.

Ad esempio con tale situazione abbiamo a che fare nella ricetta delle caramelle di muschio:

I moscardini con difficoltà pigliano forma, ma il sagace & diligente speciale, nel misciare il zuccaro presto darà a queste specie. Ma quando gli hauerai dato due o tre mani di zuccaro bisogna criuerlarli, & anderanno giù moscardini come ponte d'ago, & poluere, lequali si conseruino. Gli altri c'hanno corpo si forniscano di cuoprire. Io ne feci fare un tratto da un fante bene esperto, & ui stette presente, si che gli fece in breue tempo & ottimi ma prima che gli fornisse lasciò la pelle delle mani al bacilone, & quella che gli rimase era secca<sup>81</sup>.

In quel caso si può parlare del sapere e delle capacità particolari degli *speziari* italiani relativi all'appartenenza nazionale?

Per rispondere a questa domanda occorre fare prima un'adeguata comparazione. Nel nostro caso il punto di riferimento saranno i territori della Corona d'Aragona. Proprio da quell'ambito culturale e linguistico proviene l'opera anonima *Libre de totes maneres de confits*, datata per la prima metà del XV secolo e che contiene 31 ricette di diversi prodotti dolciari<sup>82</sup>. Vi si trovarono uniche ricette per confetture, frutti canditi, marzapani, torroni. Senza entrare in particolari, si può constatare che, anche se la base per una parte di questi prodotti è lo zucchero, dobbiamo rilevare anche un importante ruolo del miele, in quanto ingrediente di base di alcune composizioni. Una di queste, rara però in Italia, composta da molti ingredienti era la *confitura composta*. Per la sua produzione si usavano alcune decine di ingredienti, e il prodotto finale

<sup>81</sup> Q. de Augustis, *op. cit.*, p. XXXVIr; *Das Lumen*, p. 285–286.

<sup>82</sup> *Libre de totes maneres de confits* (1946), [in:] Lluís Faraudo de Saint-Germain, „*Libre de totes maneres de confits*. Un tratado manual cuatrocetista de arte de dulcería”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XIX; *Libre de totes maneres de confits* (2003), [in:] *Libre de Sent Soví, Libre de totes maneres de potatges de menjar*, R. Grewe (a c. di), edició revisada per A. J. Soberanas i J. Santanach, *Libre de totes maneres de confits*, edició crítica de J. Santanach i Suñol, Barcelona, Barcino;; R. Hryszko (2010), „*Libre de totes maneres de confits – Księga o różnych sposobach przyrządzania słodczy – starokataloński zbiór przepisów kulinarnych z XIV wieku*”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. MCCCXII, *Prace Historyczne*, t. 137; R. Hryszko, R. Sasor, *op. cit.*

consisteva nell'unione di semiprodotti dai gusti opposti, il che poteva far capire quali fossero le preferenze dell'*élite* della società medievale<sup>83</sup>.

Nella prospettiva delineata sopra, si vede in modo chiaro che la produzione degli *speziari* italiani, basata sullo zucchero, garantì un'ascesa particolare di quel settore, fino ai vertici di maestria. Ciò è dovuto al fatto che i rappresentanti di alcune nazioni italiane non solo avevano sotto controllo il commercio di questa materia, ma controllavano anche i principali centri di produzione. L'aumento generale delle ricchezze e del benessere degli Stati italiani nel XIV e nel XV secolo, nonché i processi di trasformazioni politiche, economiche, sociali e culturali, influirono notevolmente sull'allargamento del settore degli acquirenti dello zucchero e dei suoi prodotti. Le realizzazioni degli *speziari* italiani, basate sullo zucchero, considerate – conformemente alle linee della dietetica dell'epoca – come medicinali, cominciarono ad essere viste in una prospettiva completamente nuova. Il loro gusto e la loro forma erano a tal punto attraenti, che divennero un oggetto di desiderio da parte delle élite di quei tempi. In una vasta prospettiva delle trasformazioni culturali relative all'affermazione delle nuove correnti del pensiero o del costume, le modifiche del modo in cui viene inteso il posto e il ruolo dei prodotti dolciari può costituire un nuovo, anche se ancora poco conosciuto, contributo delle singole nazioni italiane allo sviluppo della cultura europea.

Traduzione:  
Bogumiła Bielańska

### Bibliografia

- André, Jacques (1961). *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Paris, C. Klincksieck.
- Ausécache, Mireille (2007). "Manuscrits d'antidotaires médiévaux: quelques exemples du fonds latin de la Bibliothèque nationale de France", *Médiévales*, 52, printemps, pp. 55–74.
- Balletto, Laura (1986). *Medici e farmaci, scongiuri ed incantesimi, dieta e gastronomia nel medioevo genovese*, Genova, Università di Genova.
- Beccadelli, Antonio, el Panoramita (1990). *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcelona, Editorial Barcino.
- Bénézet, Jean-Paul (1999). *Pharmacie et médicament en Méditerranée occidentale (XIII–XVI siècles)*, Paris, Honoré Champion.
- Benporat, Claudio (1993). "La convivialità rinascimentale alla corte degli Sforza", *Appunti di gastronomia*, 10, pp. 46–53.
- Benporat, Claudio (1999). "Convivialità. cucina e decori delle tavole nella Firenze del'400", *Appunti di gastronomia*, 28, pp. 5–21.
- Benporat, Claudio (1999). "Decorati, castelli e statue di zuccharo sulla scena conviviale italiana", *Appunti di gastronomia*, 30, pp. 42–67.

---

<sup>83</sup> *Llibre* (1946), *op. cit.*, pp. 113–114; *Llibre* (2003), *op. cit.*, p. 84; R. Hryszko (2010), *op. cit.*, pp. 197–198; R. Hryszko, R. Sasor, *op. cit.*, pp. 141–143.

- Benporat, Claudio (2001). *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Benporat, Claudio (2001). “De conviventia, un trattato di etica conviviale di Giovanni Pontano”, *Appunti di gastronomia*, 36, pp. 10–26.
- Benporat, Claudio (2005). “Note per la storia dei confetti”, *Appunti di gastronomia*, 47, pp. 71–89.
- Benporat, Claudio (2007). “La „collatione”. una nuova forma conviviale”, *Appunti di gastronomia*, 52, pp. 45–58.
- Benporat, Claudio (2009). “Convivialità degli ultimi Visconti”, *Appunti di gastronomia*, 58, pp. 5–16.
- Carnevale Schianca, Enrico (2011). *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Ciasca, Raffaele (1927/1977). *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Cifuentes i Comamala Lluís (2006). *La ciència en català a l'edat mitjana i el renaixement*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Claramunt, Salvador (1988). “Dos aspectes de l'alimentació medieval: dels canonges a les „miserabiles personae”, [in:] *Alimentació i societat a la Catalunya medieval*. Anuario de estudios medievales, Anex 20, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 167–172.
- Comolli Carlo (1991). “Cucina e feste presso la corte ferrarese del'400”, *Appunti di gastronomia*, 6, pp. 23–30.
- Cougnat, Alberto (1923). *L'evoluzione dell'arte dolciaria in Italia*, [in:] Giuseppe Ciocca, *Il pasticcere e confettiere moderno. Raccolta completa di ricette*, Milano, Ulrico Hoepli, pp. XIX–LX.
- Das Lumen apothecariorum von Quiricus de Augustis übersetzt und kritisch bearbeitet. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Naturwissenschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München* (1973). Vorgelegt von Hugo Michael Wolf aus München, München, Dissertations- und Fotodruck Frank.
- Dorveaux, Paul (1896). *L'Antidotaire Nicolas. Deux traductions françaises de l'Antidotarium Nicolai, l'une de XIV<sup>e</sup> siècle, suivie de quelques recettes de la même époque et d'un glossaire, l'autre de XV<sup>e</sup> siècle, incomplète*, Paris, H. Welter.
- Faccio, Bartolomeo (1590). *I fatti d'Alfonso d'Aragona primo re di Napoli*, Vinegia, Apresso Giovanni et Gio. Paolo Giolitti de Ferrari.
- Faccioli, Emilio (1966). *Arte della cucina*, vol. I, Milano, Edizioni il Polifilio.
- Gajda, Zbigniew (2011). *Do historii medycyny wprowadzenie*, Kraków, Wydawnictwo WAM.
- Gandini, Luigi Alberto (1899). *Tavola, cucina e cantina della corte di Ferrara nel Quattrocento. Saggio storico*, Modena, Società tipografica modenese.
- Ghirardacci, Cherubino (1932). *Historia di Bologna*, [in:] *Rerum Italicarum Scriptores*, XXXIII, I, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi.
- Giuffrida, Antonino (1976). *La bottega dello speciale nelle città siciliane del'400*, [in:] *Atti del Colloquio Internazionale di Archeologia Medievale, Palermo–Erice, 20–22 settembre 1974*, Palermo, Istituto di storia medievale, Università di Palermo, pp. 465–504.
- Gozzadini, Giovanni, Conte don (1839). *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, Belle Arti.

- Guiral, Jacqueline (1984). "Le sucre à Valence aux XV et XVI siècles", [in:] *Manger et boire au Moyen Âge. Actes du Collque de Nice (15–17 octobre 1982)*, t. 1: *Aliments et Société*, Nice, Les Belles Lettres.
- Hryszko, Rafał (2010). „Llibre de totes maneres de confits – Księga o różnych sposobach przyrządzania słodczy – starokataloński zbiór przepisów kulinarnych z XIV wieku”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. MCCCXII, *Prace Historyczne*, t. 137, pp. 176–206.
- Hryszko, Rafał (2013). *Media aeva dulcia*. Analiza produkcji i konsumpcji w Koronie Aragonii w XIV i XV w., Kraków, Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica".
- Hryszko, Rafał (2012). *Na kaffieńskim stole – wyimek z problematyki żywieniowej czarnomorskich kolonii Genui w późnym średniowieczu*, [in:] Łukasz Gędleń, Tomasz Krzyżowski, Michał Michalski (a c. di), *Regiones Euxinum Spectantes. Stosunki kulturowe, etniczne i religijne na przestrzeni dziejów*, Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, pp. 237–255.
- Hryszko, Rafał (2019). „The Sweet War, or How Alfons V of Aragon’s Military Campaigns Affected the Eating Habits in Early to Mid-15th Century”, *Perspektywy kultury*, nr 26 (3/2019), pp. 133–157.
- Hryszko, Rafał e Sasor, Rozalia (2017). *Średniowieczne słodczyce katalońskie w źródłach i literaturze (z wyborem tekstów z XIV i XV wieku)*, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze Historia Iagellonica.
- Hyman, Mary (1992). "Les «menues choses qui ne sont de nécessité»: les confitures et la table", [in:] *Du manuscrit à la table, essais sur la cuisine au Moyen Age et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, sous la direction de C. Lambert, Montréal, Champion-Slatkine, Les Presses de l’Université de Montréal, pp. 273–283.
- Jacquart, Danielle (2005). „Wpływ medycyny arabskiej na średniowieczny Zachód”, [in:] *Historia nauki arabskiej*, Roshdi Rashed (a c. di), t. 3: *Technika, alchemia, nauki przyrodnicze i medycyna*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, pp. 222–238.
- Kronika medycyny* (1994). Warszawa, Kronika.
- Kuhne, Rosa (1994). "El azúcar: usos dietéticos y farmacéuticos según los médicos árabes medievales", [in:] *1492: lo dulce en la conquista de Europa. Actas del cuarto seminario internacional sobre la caña de azúcar, Motril 21–25 septembre 1992*, Granada, Diputación General de Granada, pp. 41–62.
- Kuhne Brabant, Rosa (1997). "Le sucre et le doux dans l’alimentation d’al-Andalus", *Médiévales*, 33, automne, pp. 55–67.
- Leone, Simona (2009). "Alcuni appunti sul torrone", *Appunti di gastronomia*, 58, pp. 83–92.
- Llibre de totes maneres de confits* (1946). [in:] Lluís Faraudo de Saint-Germain, „Llibre de totes maneres de confits. Un tratado manual cuatrocentista de arte de dulcería”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XIX, pp. 105–121.
- Llibre de totes maneres de confits* (2003). [in:] *Llibre de Sent Soví, Llibre de totes maneres de potatges de menjar*, a cura de R. Grewe, edició revisada per A. J. Soberanas i J. Santanach, *Llibre de totes maneres de confits*, edició crítica de J. Santanach i Suñol, Barcelona, Barcino, pp. 273–295.
- Lume de speciali* (1559). *Lume de speciali, composto dal sottilissimo dottore et medico, maestro Quirico de gli Augusti, di Tortona* [in:] *Luminare maggiore, utile et necessario a tutti li medici & speciali, raccolto per Nicolo Mutoni medico, da molti eccellentissimi medici, con un breue commento di Iacobo Manlio, et il Lume, & Tesoro de Speciali*, In Vinegia, Giovanni Bariletto.

- Maestro Martino (1996). *Ms. Bühler 19, New York, Pierpont Morgan Library*, [in:] Claudio Benporat, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 233–292.
- Maggi, Bruno (2001). “Il marzapane”, *Appunti di gastronomia*, nr 34, 2001, s. 73–84.
- Mancusi Sorrentino, Lejla (1993). “Apparecchi diversi da mangiare et rimedi”, *Appunti di gastronomia*, 11, pp. 18–104.
- Mantegazza, Paolo (1871). *Quadri della natura umana. Feste ed ebbrezze*, vol. I, Milano, Presso Giuseppe Bernardoni Tipografo e la Libreria Brigola.
- Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón* (1963). Introducción y texto por J.M. Madurell Marimón, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Molmenti Pompeo (1880). *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Venezia, Roux e Favale.
- Notabilia temporum di Angelo de Tummullillis da Sant’Elia* (1890). C. Corvisieri (a c. di), Roma, Tipografia Francesco Vigo.
- Ouerfelli, Mohamed (2008). *Le sucre. Production, commercialisation et usage dans Méditerranée médiévale*, Leiden–Boston, Brill.
- Palmero, Giuseppe (1998). *Entre culture thérapeutique et culture matérielle: les domaines de savoir d’un anonyme gênois à la fin du Moyen-Âge. Le manuscrit inédit „Medicinalia quam plurima”*, vol. II, thèse de doctorat sous la direction de Henri Bresc.
- Plouvier, Lilianne (1988). “La confiserie européenne au Moyen Âge”, *Médium Aevum quotidianum*, 13, pp. 28–47.
- Plouvier, Lilianne (1992). “Le «letuaire», une confiture du bas Moyen Âge”, [in:] *Du manuscrit à la table, essais sur la cuisine au Moyen Age et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, sous la direction de C. Lambert, Montréal, Champion-Slatkine, Le Presses de l’Université de Montréal, pp. 243–256.
- Plouvier, Lilianne (1999). “L’introduction du sucre en pharmacie”, *Revue d’histoire de la pharmacie*, 87 (332), pp. 199–216.
- Plouvier, Lilianne (2006). “Le rôle d’al-Andalus dans la transmission des connaissances de l’Orient vers l’Occident: l’exemple e la confiserie”, *Horizons maghrébins*, 55, pp. 30–47.
- Pontano, Giovanni Gioviano [*Ioannis Ioviani Pontani*] (1518). *Opera omnia soluta oratione composita*, t. I, Venetiis.
- Quiricus de Augustis (1492). *Lumen apothecariorum*, Taurini.
- Regimen sanitatis Magini mediolanensis cum nonnullis insuper Auicenne ac plerumq[ue] aliorum auctoru[m] margine cartharum insertis; Insuper opusculum de fleubothomia editu[m] a Reginaldo de Villa noua*, (1506). per Gaspardum Philips, expensis Iohannis Petit, Parisium.
- Saladino Ferro d’Ascoli (2017). *Compendium aromatariorum* (ca. 1450). Alonso Rodríguez de Tudela, *El compendio de los boticarios (1515). A Compendium for Apothecaries*, [in:] *Romania Mediterranea IV, Romance Philology*, 71, Spring.
- Santoro, Daniela (2006). “Lo speciale siciliano tra continuità e innovazione: capitoli e costituzioni dal XIV al XVI secolo”, *Mediterranea. Ricerche storiche*, 3, dicembre, pp. 465–484.
- Savage-Smith, Emilie (2005). *Medycyna*, [in:] *Historia nauki arabskiej*, Roshdi Rashed (a c. di), t. 3: *Technika, alchemia, nauki przyrodnicze i medycyna*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, pp. 161–221.



- Silberman, Henri C. (1994). “Un électuaire d’Avicenne ou de la difficulté d’identifier les constituants de médicaments antiques”, *Revue d’histoire de la pharmacie*, 82 (301), pp. 132–147.
- Sorrentino, Francesco (2001). “Le nozze Trivulzio-d’Avalos e la pignolata napoletana”, *Appunti di gastronomia*, 44, pp. 57–62.
- Tabarini, Marco (1870). Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d’Aragona nel maggio 1475, Firenze, tip. di G. Barbèra.
- Vela i Aulesa, Carles (1996). “La col·lació, un apat medieval poc conegut”, [in:] *La Mediterrània. àrea de convergència de sistemes alimentaris (segles V–XVIII). XIV Jornades d’Estudis Històrics Locals: realitzades a Palma del 29 de novembre al 2 de desembre de 1995*, Palma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 669–686.
- Vigna, Amadeo (1879). *Codice diplomatico delle colonie tauro–liguri durante la signoria dell’Ufficio di San Giorgio (MCCCCLIII–MCCCCLXXV)*, t. II, p. II (anni 1473–1475). *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. VII, p. II, fasc. I–II.

### Sitografia

- <http://dbe.rah.es/biografias/6367/alfonso-v> [10/11/2019].
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3888384/cukiernictwo.html> [04/12/2019].
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-v-d-aragona-re-di-sicilia-re-di-napoli\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-v-d-aragona-re-di-sicilia-re-di-napoli_(Dizionario-Biografico)) [10/11/2019].
- <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3888384/cukiernictwo.html> [https://www.treccani.it/enciclopedia/maino-maineri\\_\(dizionario\\_biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/maino-maineri_(dizionario_biografico)) [10/11/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/pasticceria> [04/12/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/confetteria> [04/12/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/confetto2> [04/12/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/spezie> [04/12/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/speziale> [04/12/2019].
- <https://www.treccani.it/vocabolario/speziale2> [04/12/2019].





Aleksandra Urbaniak  
Università “Adam Mickiewicz”  
Facoltà di Neofilologia  
Istituto di Lingue e Letterature Romanze  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.08>

## “VOI CHE VE NE ANDASTE PER PAURA”<sup>1</sup> OVVERO TRE SGUARDI SULLA BATTAGLIA DI MONTAPERTI

**Abstract:** L’obiettivo che si pone l’articolo è quello di esaminare le diverse prospettive in cui fu percepita la battaglia di Montaperti, combattuta nel 1260 tra guelfi fiorentini e ghibellini senesi, sostenuti a loro volta dagli esuli ghibellini di Firenze. Questo scontro s’imprese durevolmente nella memoria dei membri di ambedue i partiti rivelando quanta importanza avesse per gli italiani dell’epoca l’appartenenza a un raggruppamento politico determinato. In una tale ottica, l’adesione a una data fazione va ritenuta un tratto italiano per antonomasia che, seppure in una forma rudimentale, è sopravvissuta per secoli. Basti pensare al Palio di Siena, che può esser visto come un prolungamento della rivalità tra guelfi e ghibellini. Ai fini della ricerca sono stati analizzati: il sonetto <sup>\*\*\*</sup>[*A voi che ve ne andaste per paura*] di Rustico Filippi (di Filippo) – ghibellino fiorentino che deride lo sbaraglio dei guelfi, il *Canto X* dell’*Inferno*, in cui Dante parla con il capo degli esuli ghibellini fiorentini, Farinata degli Uberti, e la canzone <sup>\*\*\*</sup>[*Ahi lasso! or è stagion de doler tanto*] di Guittone d’Arezzo che constata con amarezza che Firenze è ormai soltanto un simulacro dell’antica grandezza. Viene inoltre segnalato che tra le righe dei componimenti traspare un’altra caratteristica tipicamente italiana, quella di una specie di campanilismo, ovverossia di patriottismo locale.

**Keywords:** Dante, Ghibellines, Guittone, Guelphs, Montaperti, Rustico

**Streszczenie:** Artykuł ukazuje różne literackie spojrzenia na bitwę pod Montaperti z 1260 r.: potyczkę o ogromnym znaczeniu w historii walk gwelfów i gibelinów, które można postrzegać jako przejaw campanilismo, tj. lokalnego patriotyzmu. Tytułem wstępu zostaje nakreślone ówczesne tło społeczno-polityczne, rywalizacja partii jest wpisana w szerszy kontekst. Aby uzmysłowić konsekwencje starcia, autorka pracy

---

<sup>1</sup> R. Filippi (1978), <sup>\*\*\*</sup>[*A voi che ve ne andaste per paura*], [in:] Piero Cudini (a c. di), *Poesia italiana. Il Duecento*, Firenze, Aldo Garzanti Editore, p. 200.

wzmiankuje o jego niszczycielskich skutkach, w tym o zamiarze zrównania Florencji z ziemią przez zwyciężskich gibelinów. Na szczęście w samą porę powstrzymuje ich Farinata degli Uberti, z punktu widzenia którego oglądamy bitwę w *Pieśni X Piekla* Dantego. Zdaje się, że również Rustico di Filippo w sonecie \*\*\*[A voi, che ve ne andaste per paura], skierowanym do gwelfów, ceni wyżej wspólne dobro niż zwycięstwo w politycznych potyczkach, zważywszy że wyznaje: „nie chcę z wami żyć w niezgodzie” (“io non voglio con voi stare a tenzone”). Podobną postawę przyjmuje Guittone d’Arezzo w słynnej kanconie \*\*\*[Ahi lasso! or è stagion de doler tanto], w której ubolewa nad wewnętrzną niezgodą wśród mieszkańców Florencji. Tym, co łączy wszystkich autorów, jest zatem płomienna miłość do miasta.

**Słowa klucze:** Dante, gibelini, Guittone, gwelfowie, Montaperti, Rustico

La battaglia di Montaperti ha luogo nell’anno 1260 tra guelfi fiorentini e ghibellini senesi – supportati a loro volta dagli esuli ghibellini di Firenze. Poiché il conflitto trascina con sé uno stravolgimento notevole di forze all’interno del gioco politico dell’epoca, la si considera una svolta vera e propria, non solo nella storia della città, ma anche nella storia d’Italia. Affinché si possa afferrare meglio il suo significato particolare, in prima istanza si deve abbozzare il quadro della situazione nel XIII secolo prestando un’attenzione speciale al comune fiorentino.

A titolo d’introduzione conviene ricordare che gli schieramenti nemici di *guelfi* e di *ghibellini* sorgono negli ultimi decenni del Duecento<sup>2</sup>. Soltanto a Firenze questo fenomeno appare prima, circa alla metà del secolo<sup>3</sup>. Un tale stato di cose si trova condizionato da un insieme di fattori di varia natura: economica, politica, sociale. Proprio in questo campo si osserva una rivalità accanita tra le stirpi nobili che rappresentano interessi politici chiaramente determinati e ambiscono al potere<sup>4</sup>. Di conseguenza, nasce ciò che in storiografia si vuole chiamare il Comune consolare<sup>5</sup>.

Gli scontri tra le casate potenti si inaspriscono, il che conduce in modo ineluttabile a una crisi profonda<sup>6</sup>. Le divisioni sociali esercitano pertanto un influsso visibile sulla metamorfosi urbanistica: gli strati dirigenti sono sempre più propensi a promuovere un’architettura di tipo verticale a carattere difensivo. I nobili si fanno edificare alte torri, che diventeranno un tratto distintivo del paesaggio dei Comuni nel Basso Medioevo italiano<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> *Enciclopedia Dantesca*, [www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [01/11/2019].

<sup>3</sup> *Ibidem.*[01/11/2019].

<sup>4</sup> *Ibidem.*[01/11/2019].

<sup>5</sup> *Ibidem.*[01/11/2019].

<sup>6</sup> *Ibidem.*[01/11/2019].

<sup>7</sup> J. Heers (1995), *La città nel medioevo in occidente: paesaggi, poteri e conflitti*, Marco Tangheroni (a. c. di), Milano, Editoriale Jaca Book SpA., p. 309.

Le animosità fra guelfi e ghibellini si trovano invischiate nel più vasto contesto internazionale relativo alla lotta del Papato e dell’Impero per l’investitura<sup>8</sup>. La loro mutua inimicizia si carica dunque di una sfumatura aggiuntiva, avendo dietro le spalle un ventaglio di idee politiche o cristiane formatesi a seconda del raggruppamento politico. Ciò che li accomuna è il desiderio, la brama di potere, nel nome del quale sono disposti a lottare a oltranza. In tali circostanze non sorprende che le denominazioni di *guelfi* e di *ghibellini*, che indicano rispettivamente i fiancheggiatori del papa e i fautori del sovrano, vengano coniate assai presto. La loro esistenza è testimoniata negli *Annales Fiorentini* II fin dall’anno 1242<sup>9</sup>.

Si vede quindi esplicitamente che il fenomeno delle lotte fra fazioni opposte prende piede e in effetti il conflitto acquisisce un carattere ancora più veemente. Le sue parti, volendo garantirsi la prevalenza nel campo politico, non esitano a chiedere l’ausilio delle truppe straniere per radere al suolo palazzi e torri degli avversari, in quanto – simboli di potenza<sup>10</sup>. Alla demolizione si aggiungono – il che pare un risultato naturale – le espulsioni di massa degli sconfitti<sup>11</sup>.

L’antagonismo tra i partiti si inferocisce ancora di più dopo l’ascesa al potere di Manfredi, figlio di Federico II Hohenstaufen, che nel 1258 prende in possesso l’Italia del Sud<sup>12</sup>. Questo provoca lo scontro con il papa Innocenzo IV che vuole che i comuni del Nord riconoscano la sua superiorità, ma essi non intendono rinunciare all’autonomia<sup>13</sup>. Nello sforzo di acquisire influenza, il successore di Innocenzo IV – papa Alessandro IV – non cede: non solo sconfigge Ezzelino da Romano, ma ne uccide anche atrocemente il fratello, Alberico<sup>14</sup>. In risposta Manfredi raccoglie le forze ghibelline delle città toscane e per ritorsione lancia un attacco alla Firenze filo-papale<sup>15</sup>. Una battaglia decisiva ha luogo a Montaperti sul fiume Arbia. Non si tratta, però, di un combattimento leale, visto che i guelfi fiorentini si fanno ingannare dall’esercito senese che finge di essersi lasciato comprare<sup>16</sup>. Inoltre, i guelfi vengono traditi da uno dei propri comandanti, Bocca degli Abati, che toglie la vita a Jacopo de’ Pazzi, portatore

---

<sup>8</sup> *Enciclopedia Dantesca*, [www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [01/11/2019].

<sup>9</sup> *Ibidem*. [01/11/2019].

<sup>10</sup> *Ibidem*. [01/11/2019].

<sup>11</sup> *Ibidem*. [01/11/2019].

<sup>12</sup> *Ibidem*. [01/11/2019].

<sup>13</sup> R. Gervaso e I. Montanelli (2006), *Storia d’Italia (Vol. II) 1250–1600*, Milano, RCS Libri S.p.A., p. 19.

<sup>14</sup> I. Montanelli (1964). *Dante e il suo secolo*, Milano, Rizzoli Editore, p. 79.

<sup>15</sup> R. Gervaso e I. Montanelli, *op. cit.*, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

dei vessilli<sup>17</sup>. La situazione sul campo di battaglia prende una brutta piega, il che abbatte il morale delle schiere di Firenze, al punto che i cavalieri pensano di aver subito una disfatta schiacciante e battono in ritirata<sup>18</sup>. Il bilancio delle perdite è sconvolgente: restano sul campo di battaglia quattromila guelfi, mentre coloro che si salvano abbandonano Firenze in balia degli oppositori<sup>19</sup>. I ghibellini durante l'assemblea di Empoli prendono l'efferata risoluzione di rovinare il comune nemico, ma fortunatamente sono trattenuti da Farinata degli Uberti<sup>20</sup> che, sebbene simpatizzasse con la parte ghibellina, non consente alla perpetrazione di un tale misfatto, a causa del suo amore per la città.

Questo atto di coraggio non sfugge all'attenzione di Dante che dà la parola a Farinata nel *Canto X* dell'*Inferno*. Il personaggio viene messo nel sesto cerchio, dove nelle tombe roventi espiano i loro peccati gli eretici. La decisione di collocarlo proprio là viene dettata non solo dall'attitudine personale dell'autore che voleva difendere l'onore della sua casata guelfa<sup>21</sup>, ma rispecchia anche un avvenimento storico. Va menzionato che alcuni anni dopo la battaglia di Montaperti, i guelfi si vendicano degli oppositori politici in un processo postumo dichiarandoli eretici<sup>22</sup>, cosa che nel Medioevo costituiva un'accusa molto grave. Nonostante ciò, il lettore attento potrà facilmente osservare che Alighieri ammette un atteggiamento ambiguo verso il capo ghibellino, in quanto lo rappresenta come una figura che sfugge a valutazioni morali univoche.

A tal proposito, il ricercatore Michele Barbi formula un giudizio critico che a prima vista potrebbe sembrare sorprendente: sostiene che non sussiste "nessun dubbio sulla grande simpatia del poeta per Farinata"<sup>23</sup>. Quel che prende il sopravvento sulle discordie politiche, accomunando Dante e Farinata, è invece l'amore per la "nobil patria natio"<sup>24</sup>, per Firenze. L'Uberti fa ricordare all'avversario il suo merito e lo fa non senza orgoglio: "Ma fu' io solo, là dove sofferto/ fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, colui che la difesi a viso aperto"<sup>25</sup>. Si riferisce alla dieta di Empoli<sup>26</sup>, durante la quale fu l'unico a voler salvare la città amata dalla distruzione completa. Attraverso un tale approccio traspare una peculiarità tipica dell'identità italiana, ossia il campanilismo inteso come

<sup>17</sup> I. Montanelli, *op. cit.*, p. 166.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> M. Barbi (1955), "Il Canto X dell'*Inferno*", [in:] *Lecture dantesche*, Giovanni Getto (a c. di), Firenze, Sansoni, p. 179.

<sup>22</sup> D. Alighieri (1991). *Inferno*, Torino, Petrini, p. 104, nota 33.

<sup>23</sup> M. Barbi, *op. cit.*, p. 175.

<sup>24</sup> D. Alighieri, *op. cit.*, p. 113, v. 26.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 121, vv. 91–93.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 109, note 91–93.

una specie di patriottismo locale<sup>27</sup>. Il vincolo sentimentale con il luogo d’origine, con il paese natale prevale sopra le divisioni di natura politica e spinge Farinata a difendere Firenze a ogni costo. Sfortunatamente, da questa azione audace risulta un suo dramma personale; lui chiede invano a Dante: “dimmi: perché quel popolo è sí empio incontr’ a’ miei in ciascuna sua legge?”<sup>28</sup>. Non riesce a capire per quale ragione i Fiorentini si comportino verso gli Uberti in modo talmente spietato da radere al suolo le loro case e rifiutare loro il diritto di parola durante i consigli del comune<sup>29</sup>. L’inimicizia con cui sono trattati i parenti di Farinata e lui stesso, rende il protagonista una figura tragica, lacerata tra due valori: l’attaccamento alla città natale da un lato e la lealtà verso i fiancheggiatori politici dall’altro. Dante pare consapevole del conflitto interiore dell’uomo, tuttavia non tenta in alcun modo di alleviarne la sofferenza, sebbene nella profondità dell’anima alimenti un sentimento positivo nei suoi confronti. Lo ammira clandestinamente, il che si scorge non solo nella commozione che prova vedendolo<sup>30</sup>, ma anche nell’aggettivo “magnanimo”<sup>31</sup> che appare in un verso della *Commedia* proprio in riferimento a questo personaggio. Comunque, Dante, invece di esprimere la comprensione per la situazione dolorosa del nemico, esacerba le sue ferite pronunciando le parole inesorabili: “Lo strazio e ’l grande scempio che fece l’Arbia colorata in rosso tale orazion fa far nel nostro tempo”<sup>32</sup>. Esplica che l’odio dei Fiorentini per gli Uberti prende lo spunto dalla strage di Montaperti<sup>33</sup> che colorò le acque del fiume Arbia con il sangue dei caduti nella lotta.

Il ricordo dello scontro aumenta la sofferenza di Farinata. Colpisce pure il suo amore per la patria. Una prova tangibile del suo tormento è il comportamento del protagonista. A sentire le parole accusatorie, il ghibellino emette un sospiro. Poi scuote la testa come se desiderasse negare il reato commesso e intraprende lo sforzo di smantellare l’argomento dantesco. Nota di non essere l’unico colpevole: “a ciò non fu’ io sol”<sup>34</sup>. Inoltre, segnala che la battaglia ebbe luogo non senza causa: “certo senza cagion co li altri sarei mosso”<sup>35</sup>. Egli e i suoi alleati furono guidati dalla volontà ardente di ritornare in patria, e ciò sembrava una ragione sufficiente per prendere le armi e versare del sangue. A questo punto

---

<sup>27</sup> [www.treccani.it/vocabolario/campanilismo/](http://www.treccani.it/vocabolario/campanilismo/) [19/11/2019].

<sup>28</sup> D. Alighieri, *op. cit.*, p. 120, vv. 83–84.

<sup>29</sup> M. Barbi, *op. cit.*, p. 108, note 83–84.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>31</sup> D. Alighieri, *op. cit.*, p. 108, v. 73.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 120, vv. 85–87.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 108, note 85–86.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 121, v. 89.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 121, vv. 89–90.

vale la pena di accennare nuovamente al campanilismo italiano, che trova espressione nel legame emotivo particolarmente forte con la terra natia.

Dopo la battaglia di Montaperti il piatto della bilancia pende verso la parte dei ghibellini. I ruoli si capovolgono, adesso i guelfi sconfitti vengono costretti a riconoscere la loro disfatta e ad affrontare il destino degli esuli. La situazione disastrosa nella quale si trovano gli sconfitti viene derisa malvagiamente nel sonetto \*\*\*[*A voi, che ve ne andaste per paura*] di Rustico Filippi, un esponente di spicco della corrente comico-realistica nella poesia toscana medievale. Fra l'altro, sulla base di questo componimento, la maggioranza dei critici contemporanei attribuisce all'autore un'affiliazione ghibellina<sup>36</sup>, nonostante che nel corpus dei suoi testi sia osservabile soltanto una dose di simpatia per l'ambito pro-imperiale, e non la lealtà nel senso stretto della parola<sup>37</sup>. Tuttavia, non v'è dubbio alcuno che dal testo che costituisce l'oggetto del nostro interesse emerga il tono di una critica aspra, mirante a burlare il partito filo-papale.

L'attitudine ostile dello scrittore si comprende subito dopo aver letto il principio del sonetto: "A voi, che ve ne andaste per paura: sicuramente potete tornare". Il destinatario collettivo del poema è lo schieramento dei guelfi fiorentini che vennero condannati all'espulsione dalla città dopo la rotta di Montaperti<sup>38</sup>. L'apostrofe acquisisce una sfumatura tanto più pungente che si lascia percepire come un ribaltamento ironico delle formule di apertura tradizionali, come l'*exordium* applicato nelle arringhe giuridiche o la *salutatio* sfruttata nella corrispondenza<sup>39</sup>. Rustico ricorre a un'ironia acuta allo scopo di ridicolizzare determinati difetti del carattere<sup>40</sup> che assegna senza esitazione a tutti i membri del raggruppamento opposto.

Una delle accuse più pesanti è la vigliaccheria dei guelfi che dopo aver perso la battaglia fuggono dal comune di Firenze. Tale comportamento viene particolarmente messo in rilievo dal sintagma "per paura", posto già all'inizio stesso del componimento; ciò può esser considerato un attacco immediato e deciso da parte dell'autore<sup>41</sup>.

Come se non bastasse, il partito avversario è tacciato di opportunismo; Rustico rivolge agli oppositori le seguenti parole beffarde: "da ch'è' ci è dirizzata

---

<sup>36</sup> N. Applauso (2010), "Curses and Laughter in Medieval Italian Comic Poetry: The Ethics of Humor in Rustico Filippi's Invectives", [in:] Albrecht Classen (a c. di), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a fundamental human behaviour, its meaning, and consequences*, Berlin / New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG., p. 387.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> P. Cudini, *op. cit.*, p. 200.

<sup>39</sup> N. Applauso, *op. cit.*, p. 390.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 394.

la ventura,/ ormai potete guerra inconinzare”. Nella citazione richiamata il poeta fa riferimento alla vicenda che ha luogo sette anni dopo la battaglia di Montaperti, cioè alla battaglia di Benevento. Il ribaltarsi della situazione a favore dei guelfi durante questo scontro viene interpretato come dovuto meramente alla fortuna<sup>42</sup> e non alle loro competenze militari. In tal modo, Rustico sottostima il successo riscosso dai rappresentanti dello schieramento avverso, come se desiderasse dimostrare che i guelfi non costituiscono una minaccia significativa e che in qualsiasi momento i ruoli possono capovolgersi.

Nonostante che il poeta adoperi un tono oltraggioso e provocatorio, sembra che sovrapponga il bene comune della società fiorentina alle divisioni di natura politica giacché confessa ai nemici: “io non voglio con voi stare a tenzone”. Si può azzardare l’ipotesi che l’autore non voglia infiammare il conflitto tra i partiti, anche perché si rende perfettamente conto della forza celata nella parola poetica che può servire come regolatore delle tensioni sociali. L’interesse di Firenze diviene più importante della discordia tra fazioni e dei loro interessi. Rustico proclama l’*ethos* di una responsabilità civica<sup>43</sup> che dovrebbe stare al primo posto, sopra il particolarismo e la partizione della comunità in due fazioni in lotta.

Non soltanto lui si lamenta della caduta del comune, che ormai è soltanto un simulacro dell’antica grandezza. Il dolore a causa dei combattimenti fraterni viene espresso pure da un altro artista duecentesco, Guittone d’Arezzo, ritenuto il maestro dei cosiddetti poeti siculo-toscani. Egli già nel proemio della sua celeberrima canzone dà sfogo alle emozioni violente che turbano il suo equilibrio interno: “Ahi lasso! or è stagion de doler tanto/ a ciascun om che ben ama Ragione,/ ch’eo meraviglio u’ trova guerigione,/ ca morto no l’ha già corrotto e pianto”. Non riesce a capire come sia possibile che un uomo che apprezza la giustizia<sup>44</sup> non sia stato ancora ucciso dal lutto e dal pianto alla vista dello stato lamentabile dell’“alta Fior”. Il fatto che il poeta faccia ricorso alla perifrasi basata sull’ordine verticale non è casuale, dato che nell’immaginazione medievale l’opposizione alto-basso è impregnata di significati simbolici. Quello che è alto è quasi sempre valorizzato positivamente.

Al fine di ribadire ancora più fortemente lo splendore antico del comune l’autore si avvale della leggenda secondo cui Firenze discende dai Romani<sup>45</sup>. Avverte che se gli uomini resteranno indifferenti alla crisi, smetteranno di

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 395–396.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 403.

<sup>44</sup> R. Spongano (1968), *Antologia della letteratura italiana. Volume Primo. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, p. 35, nota 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 35, nota 3.



essere degni degli antenati illustri giacché la rotta di Montaperti, quel “crudel dannaggio”, getta un’ombra sull’immagine della città. Guittone inorridito si rivolge al Creatore chiedendo come Egli abbia potuto consentire che perisca il diritto e che predomini il torto: “Deo, com’hàilo soffrito,/ deritto pèra e torto entri ‘n altezza?”. Per torto il poeta intende i conflitti accaniti tra le fazioni. Sono proprio essi a menare il comune alla rovina, il che viene illustrato tramite la metafora del fiore che sta appassendo: “Altezza tanta èlla sfiorata Fiore/fo, mentre ver’ se stessa era leale,/ che ritenea modo imperiale”. Guittone formula il parere che Firenze, finché restava unita e fedele a se stessa, avrebbe uguagliato l’impero romano. Ampliava i suoi confini acquistando nuove province e terre al punto di divenire talmente potente che nessun altro comune poteva sopravanzarla. Per questa ragione “il pregio del Leone”, ovvero del Marzocco, che era l’insegna della città, risuonava in ogni angolo del mondo. Nonostante che Firenze avesse riscosso un successo clamoroso, i valori essenziali per essa rimanevano “giustizi’ e poso”: la giustizia e la pace<sup>46</sup>. Ora quei tempi costituiscono solamente una bella pagina del passato. Perso per sempre?

Guittone, pur disegnando una visione tetra e opprimente della Firenze a lui contemporanea, vede un barlume di speranza: dice che la città è un “fior che sempre rinovella”, che si desta alla vita. Comunque, affinché il risorgere sia possibile, occorre mettere fine alla discordia interna. Lo scrittore percepisce gli scontri dei partiti come una malattia che affievolisce le forze del comune. Per questo motivo parla della necessità della guarigione.

Con l’obiettivo di segnalare la rilevanza del problema il poeta elenca alcuni conflitti tra guelfi e ghibellini intervallati da brevi periodi di pace. Il frammento più vasto lo dedica ovviamente alla battaglia di Montaperti notando che le situazioni di Firenze e Siena reciprocamente ostili adesso si sono capovolte: Siena ha dato a Firenze la vergogna e il danno e le ha tolto il vantaggio e l’onore intero. Inoltre, Siena l’ha privata di Montalcino, Montepulciano, “Sangimignan, Poggibóniz e Colle e Volterra”. In più, trae beneficio dai tributi di Maremma che dovrebbero spettare a Firenze. E non sono, questi, gli unici strascichi: Siena prese a Firenze la campagna del Carroccio<sup>47</sup>, i vessilli, gli arnesi di guerra. Tutta la colpa di questa disgrazia viene da Guittone imputata ai ghibellini, specialmente agli Uberti<sup>48</sup> che vengono chiamati “schiatta che più ch’altra è folle”. Tuttavia, il poeta non risparmia le parole di critica al comune stesso dicendo: “Foll’ è chi fugge il suo prode e cher danno,/ e l’onor suo fa che vergogna i torna,/ e di bona libertà, ove soggiorna/ a gran piacer, s’aduce a suo gran danno/ sotto signoria fella e malvagia,/ e suo signor fa suo grand’ nemico”. Firenze per la sua pazzia,

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 36, nota 13.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 37, nota 31.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 37, nota 33.



cioè per la spaccatura della società, perse lo splendore e la libertà e adesso si trova costretta a obbedire al governo ghibellino e ai senesi.

Nella prospettiva delle opere analizzate, non c'è dubbio che la battaglia di Montaperti lascia un'impronta significativa sulla creazione letteraria del Duecento, contribuendo allo sviluppo della letteratura impegnata. Gli artisti, pur proclamando l'*ethos* di un buon cittadino che non resta indifferente alla crisi del paese natale, rappresentano tuttavia poetiche diverse. Il più sobrio nei giudizi sembra essere Guittone d'Arezzo, che non si limita a condannare i ghibellini, ma vede pure il rovescio della medaglia: la follia di Firenze stessa che porta la responsabilità per la sua propria sventura. Pure Dante nel *Canto X* in una certa misura riesce a superare gli interessi personali ammettendo implicitamente la magnanimità di Farinata degli Uberti. La maggiore partigianeria caratterizza il sonetto velenoso di Rustico Filippi che si avvale dell'ironia pungente e della canzonatura per mettere in ridicolo il comportamento dei guelfi sbaragliati. Notiamo che questo tono beffardo rende il componimento meno patetico rispetto a quello guittoniano la cui serietà si vede già nella forma alta e sofisticata della canzone<sup>49</sup>.

Nonostante alcune differenze, esiste un denominatore comune dei testi di tutti e tre gli autori: il bene collettivo inteso come un valore di massima importanza. Tra le righe dei componimenti traspare inoltre il campanilismo caratteristico dell'identità italiana non solo dell'epoca, ma anche di oggi, almeno secondo una convinzione stereotipata<sup>50</sup>. Comunque, questo non è l'unico tratto che rende le opere antiche attuali: vi contribuisce la necessità di aderire a una data fazione, che in una certa misura è sopravvissuta per secoli. Basti pensare al celebre Palio di Siena, che può essere visto come un prolungamento della rivalità tra guelfi e ghibellini. Quando nel 2010 la gara venne organizzata per commemorare il 750° anniversario della battaglia di Montaperti<sup>51</sup>, furono immediatamente riconoscibili i legami della contemporaneità con il Medioevo.

## Bibliografia

Alighieri, Dante (1991). *Inferno*, Torino, Petrini.

Applauso, Nicolino (2010). “Curses and Laughter in Medieval Italian Comic Poetry: The Ethics of Humor in Rustico Filippi's Invectives”, [in:] Albrecht Classen (a c. di), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a fundamental human behaviour, its meaning, and consequences*, Berlin / New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

<sup>49</sup> N. Applauso, *op. cit.*, p. 404.

<sup>50</sup> M. Solly (2016), *Przewodnik ksenofoba. Włosi*, trad. Marek Czekański, Monika Rozwarzewska, (ed. orig. *The Xenophobe's Guide to The Italians*, Horsham, Ravette, 1995), pp. 7–9.

<sup>51</sup> [lepietrevive.it/it/storia/](http://lepietrevive.it/it/storia/) [24/11/2019].

- Barbi, Michele (1955). "Il Canto X dell'Inferno", [in:] *Lecture dantesche*, Giovanni Getto (a c. di), Firenze, Sansoni.
- Cudini, Piero (1978). *Poesia italiana. Il Duecento*, Firenze, Aldo Garzanti Editore.
- Gervaso, Roberto e Montanelli, Indro (2006). *Storia d'Italia (Vol. II) 1250-1600*, Milano, RCS Libri S.p.A.
- Heers, Jacques (1995). *La città nel medioevo in occidente: paesaggi, poteri e conflitti*, Marco Tangheroni (a c. di), Milano, Editoriale Jaca Book SpA.
- Montanelli, Indro (1964). *Dante e il suo secolo*, Milano, Rizzoli Editore.
- Solly, Martin (2016). *Przewodnik ksenofoba. Włosi*, trad. Marek Czeakański, Monika Rozwarzewska, (ed. orig. *The Xenophobe's Guide to The Italians*, Horsham, Ravette, 1995).
- Spongano, Raffaele (1968). *Antologia della letteratura italiana. Volume Primo. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron.

### Sitografia

- Enciclopedia Dantesca*, [www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guelfi-e-ghibellini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [01/11/2019].
- La battaglia di Montaperti, [lepietrevive.it/it/storia/](http://lepietrevive.it/it/storia/) [24/11/2019].
- [www.treccani.it/vocabolario/campanilismo/](http://www.treccani.it/vocabolario/campanilismo/) [19/11/2019].

Paola Ponti  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Facoltà di Scienze della Formazione  
Dipartimento di Italianistica e Comparatistica  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.09>

## “LA TERRA PROMESSA DELLA FIACCONA” STEREOTIPI E RAPPRESENTAZIONI DELL’ITALIANITÀ IN OCCHI E NASI DI CARLO COLLODI

**Abstract:** *L'onorevole Cenè Tanti* è il capitolo conclusivo della terza edizione di *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, pubblicata per i tipi di Paggi nel 1884. La descrizione del deputato “che non va alla Camera” ricorre nell’opera giornalistica di Collodi e riflette alcuni stereotipi propri dell’italianità, quali l’ozio e l’attitudine a mancare alla parola data. Collodi ricorre a una scrittura fortemente umoristica, contrae debiti con la moda francese delle *physiologies* e crea un gioco di rimandi intertestuali alla trattatistica del Risorgimento, alla cronaca a lui coeva e, infine, alle sue opere per ragazzi, soprattutto *Giannettino* (1877) e *Le avventure di Pinocchio* (1883). Attraverso questo complesso insieme di rimandi, lo scrittore mette a fuoco un’immagine critica e disincantata dell’Italia postunitaria che mostra ancora oggi tratti di attualità.

**Parole chiave:** Carlo Collodi, *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, caricatura letteraria (secolo XIX), tipi sociali, giornalismo umoristico, deputato

**Abstract:** *L'onorevole Cenè Tanti* is the final chapter of the third edition of *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, published by Paggi in 1884. The description of the deputy “who does not go to the Chamber” often occurs in Collodi’s journalistic production and reflects some typical stereotypes of Italianness such as idleness and the attitude to fail to keep one’s promise. Collodi resorts to a highly humoristic writing, follows the French fashion of *physiologies* and creates a play of intertextual references to Italian Risorgimento treatises, to contemporary chronicle and to his own works for children, in particular to *Giannettino* (1877) and *Le avventure di Pinocchio* (1883). Through this complex set of references, the author highlights a critical and disillusioned image, which still shows aspects of contemporaneity of post-unification Italy.

**Keywords:** Carlo Collodi, *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, literary caricature (19<sup>th</sup> century), social types, humoristic journalism, deputy

## **“Non è una mostra di figurine intere” Fisiologie, macchiette e tipi sociali**

Per introdurre una riflessione sugli stereotipi e le rappresentazioni dell'italianità in *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)* di Carlo Collodi, è necessario muovere da alcuni dati editoriali e prendere in considerazione la pagina introduttiva dell'opera, *Il titolo del libro*. Le edizioni del volume, vivo ancora l'autore, sono tre: la prima e la seconda escono nel 1881, anno in cui Collodi comincia a pubblicare i primi quindici capitoli della *Storia di un burattino*, che diventeranno la parte iniziale delle *Avventure di Pinocchio*; la terza viene pubblicata nel 1884 con diverse varianti autoriali e l'aggiunta di un capitolo conclusivo, intitolato *L'onorevole Cenè Tanti*. Vi è poi un'edizione postuma del 1891, data alle stampe pochi mesi dopo la morte dello scrittore, alla quale sono stati apportati numerosi interventi di incerta attribuzione<sup>1</sup>.

Nel 1881 *Occhi e nasi* inaugurò la nuova collana 'Biblioteca ricreativa', con la quale Felice Paggi intendeva “pubblicare una serie di volumi di amena lettura”:

Ognuno di essi tratteggerà [sic] particolarmente i tipi e i costumi di una diversa città o provincia in modo tale che, compita la serie, si abbia a grandi linee descritta la vita italiana in un insieme uniforme ed armonico<sup>2</sup>.

La finalità della collana era dunque quella di offrire una rappresentazione briosa e stilisticamente curata dell'Italia postunitaria, facendone un argomento di intrattenimento e, al tempo stesso, di riflessione. Non è un caso che l'editore annoveri tra il suo pubblico donne e uomini vari per mestiere e stile di vita: la “madre di famiglia” e la “donna elegante”, “l'uomo di affari”, il “dotto” e lo “scienziato”, tutti interessati all’“onesta ricreazione dell'animo”.

Entro queste coordinate editoriali, la breve premessa di *Occhi e nasi* consente di mettere in luce le modalità di scrittura adottate nel volume e quindi il tipo di focalizzazione utilizzata per rappresentare le tipologie umane più ricorrenti nel Paese. Le poche righe introduttive mostrano infatti come la scrittura di Collodi sia fortemente implicata con le declinazioni letterarie della caricatura, che egli aveva assimilato attraverso molteplici canali: le opere letterarie e i periodici francesi, in primis la *Physiologie du goût* (1826, ma fine 1825) di Jean Anthelme

---

<sup>1</sup> C. Collodi (2019), *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, a cura e con introduzione di Paola Ponti, prefazione di Roberto Barbolini, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti ('Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini', V, 1), pp. 252–265.

<sup>2</sup> *Catalogo delle edizioni di Felice Paggi Libraio-Editore* (agosto 1881). s.p.

Brillat-Savarin, la fondamentale *Physiologie du mariage* (1830, ma fine 1829) di Honoré de Balzac, ma anche i libelli illustrati da Daumier, Trimolet, Gavarni, le cui caricature erano di moda a Parigi, soprattutto negli anni Quaranta dell'Ottocento; l'assidua collaborazione ai periodici umoristici toscani (e non solo), *Il Lampione*, *La Lente*, *Lo Scaramuccia* e moltissimi altri; la frequentazione personale dei Macchiaioli e degli artisti del Caffè Michelagiolo a Firenze, dai quali mutuò, secondo Renato Bertacchini, la tendenza a una prosa dotata di “coloritura visiva”<sup>3</sup>.

*Il titolo del libro*

L'ho chiamato così per fare intendere che non è una mostra di figurine intere. È piuttosto una piccola raccolta d'occhi e di nasi, toccati in punta di penna e poi lasciati lì, senza finire. Che il lettore li finisca da sé, e c'è il caso che gli diventino tanti profili o tante caricature<sup>4</sup>.

Collodi dichiara di aver rinunciato a delineare una figurina intera, orientandosi invece verso il ritratto ‘scorcito’, limitato a pochi particolari essenziali, selezionati e ‘caricati’ in modo tale che possano sintetizzare gli aspetti salienti di un tipo sociale. Il lettore si imbatte in una prassi di generalizzazione, non priva di dettagli precisi, che fa chiaramente intendere come l'intento del libro sia presentare delle figure rappresentative della società del tempo. Il termine *figurina* rimanda alla moda delle “*silhouettes*, il cui meccanismo consiste in un'analisi e schematizzazione dei tratti fisici”<sup>5</sup> e allude, più in generale, alle *physiologies*. Come scrive Pina Paone, si tratta di

un nuovo genere letterario che si propone di analizzare – parodiando i manuali della classificazione scientifica – l'“animale umano” nelle sue specie e sottospecie (umane, professionali, sociali), e circoscrivere il suo raggio d'azione nell'habitat sociale che gli corrisponde<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> R. Bertacchini (1961), *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, p. 118.

<sup>4</sup> C. Collodi, *op. cit.*, p. 63.

<sup>5</sup> G. Paone (2017), *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, Tesi di Dottorato in Filologia, Tutore prof. Antonio Saccone, Università degli Studi di Napoli Federico II, p. 26; URL: [www.fedoa.unina.it/11887/1/paone\\_giuseppina\\_29.pdf](http://www.fedoa.unina.it/11887/1/paone_giuseppina_29.pdf) [10/5/2020].

<sup>6</sup> P. Paone (2016), “Scomporre la folla: la caricatura letteraria dalle *Physiologies* francesi alle Fisiologie collodiane”, [in:] Elisabetta Abignente *et al.* (a c. di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, *Between*, VI (12), p. 1; URL: [www.researchgate.net/publication/311438183\\_Scomporre\\_la\\_folla\\_la\\_caricatura\\_letteraria\\_dalle\\_Physiologies\\_francesi\\_alle\\_Fisiologie\\_collodiane/link/589e89f2a6fdccf5e96a618c/download](http://www.researchgate.net/publication/311438183_Scomporre_la_folla_la_caricatura_letteraria_dalle_Physiologies_francesi_alle_Fisiologie_collodiane/link/589e89f2a6fdccf5e96a618c/download) [1/11/2020].

Collodi assimila in modo autonomo questo modello d'oltralpe e lo rende funzionale a un pubblico italiano e fiorentino.

Nel caso di *Occhi e nasi*, andrà infatti sottolineato lo stretto legame delle *figurine* con le *macchiette*, che vanno considerate “la versione collodiana [...] delle *fisiologie*” e danno il titolo a un importante volume dell'autore toscano, pubblicato per i tipi dell'editore Brigola nel 1880<sup>7</sup>. Il riferimento del titolo alla parte invece del tutto, gli occhi e i nasi al posto dell'intero volto, chiama in causa una prassi di rappresentazione sineddochica tipica della caricatura, che tende a rendere riconoscibile la tipologia scelta attraverso pochi tratti enfatizzati sostanzialmente riconducibili a “un'unica idea o qualità”<sup>8</sup>. La finalità è di creare un contrasto tra il soggetto quale è e quale dovrebbe essere, tra reale e ideale, in modo che il lettore possa sorridere e al tempo stesso riflettere sulle storture della società contemporanea e sui loro possibili correttivi.

In questo saggio, prenderemo in considerazione in modo particolare la figura emblematica de *L'onorevole Cenè Tanti*, “il vero tipo del Deputato indigeno, nostrale, prettamente italiano”<sup>9</sup>. Collodi conferisce a tale figura un grande valore di rappresentatività e ne mette a punto la descrizione nella fisiologia *Nuovi deputati. L'onorevole Cenè Tanti*, che esce sul *Fanfulla* il 22 dicembre 1882 e viene poi inserita della terza edizione di *Occhi e nasi*<sup>10</sup>. Quando aggiunge *ex novo* questo capitolo, Collodi lo colloca al termine del libro, facendolo seguire dalla parola “FINE”, prima assente. Il dettaglio sottolinea come l'opera possa dirsi completa solo dopo questa integrazione alla quale, come vedremo, si legano molte riflessioni sulle modalità comportamentali tipiche del Belpaese.

## Il rappresentante degli italiani tra ozio e trasformismo

Tra i tanti aspetti su cui Collodi insiste in *Occhi e nasi*, potremmo identificarne almeno due che accomunano tante figure diverse del libro: l'ozio, inteso come indolenza e indisponibilità a compiere il proprio dovere, e la propensione a non tener fede alla parola data, ad agire secondo la convenienza

---

<sup>7</sup> C. Collodi (2010), *Macchiette*, a cura di Fernando Molina Castillo, prefazione di Ernesto Ferrero, introduzione di Renato Bertacchini, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, p. 229, nota 1. Per l'uso sostanzialmente sinonimico di *figurina* e *macchietta*, si veda Collodi, Carlo (1870). “I liberali annoiati”, *Fanfulla*, 14 agosto.

<sup>8</sup> P. Paone, *op. cit.*, p. 115.

<sup>9</sup> C. Collodi (2019), *op. cit.*, p. 224.

<sup>10</sup> L. Incisa di Camerana (2004), *Pinocchio*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 61–63.

del momento e, in ultima analisi, a mentire<sup>11</sup>. Pur declinati in un contesto diverso, sono tratti ravvisabili anche in *Pinocchio*. Nato proprio negli stessi mesi in cui Collodi sta attendendo a *Occhi e nasi*, tra la fine del 1880 e i primi mesi del 1881<sup>12</sup>, il burattino collodiano è noto per la scarsa attitudine a mantenere saldo il proposito di studiare e di lavorare, e anche per aver più volte disatteso gli impegni presi e trascurato le promesse fatte al padre e alla Fata.

Quando è rivolta a un pubblico non scolare, l’attenzione collodiana a questi difetti ricorrenti non si esprime attraverso richiami pedagogici espliciti o punizioni esemplari, ma si affida alle risorse della scrittura umoristica. Da *Il ragazzo di strada*, primo capitolo di *Occhi e nasi*, a *L’onorevole Cenè Tanti*, che conclude l’edizione del 1884, la “fiaccona italiana” viene riproposta in varie forme. Essa va intesa come inerzia, pigrizia, assenza di determinazione e di fermo volere, tutti aspetti che Collodi considera una caratteristica distintiva del carattere degli italiani e che paiono suscettibili di essere messi in ridicolo soprattutto se incarnati dal rappresentante della Nazione in parlamento.

Per introdurre questo tipo, Collodi gioca con la prassi della caricatura letteraria. Da una parte, identifica pochi tratti fisionomici molto generici, come a dire che ogni deputato è uguale a molti suoi colleghi, agli elettori (e ai lettori); dall’altra parte, l’autore connota la fisionomia del politico come mutevole e trasformista, anticipando così, già nella descrizione fisica, un aspetto distintivo dell’indole propria degli onorevoli e anche di chi li ha votati.

Lo conoscete di persona l’onorevole Cenè Tanti, deputato al Parlamento italiano? Figuratevi un uomo che può avere tutte le età; dai trent’anni fino ai settanta inclusive, e anche qualcheduno di più. Oggi è alto di statura, domani è piccolo: oggi è grasso, domani è magro: oggi ha i capelli o neri, o biondi, o castagni: domani può averli benissimo o bianchi o brizzolati, o dipinti con tutti i colori della più brillante tavolozza veneziana<sup>13</sup>.

Collodi si concentra anche sulla storia del soggetto descritto per metterne in luce il sistema di valori: ha compiuto studi di scarso livello, dilapidato il patrimonio paterno e scelto in moglie una donna poco specchiata. L’umorismo collodiano procede per antifrasi e si spinge fino al paradosso: un profilo così modesto, addirittura opposto rispetto alle qualità esemplari che dovrebbe avere

---

<sup>11</sup> Per il tema dell’ozio come elemento del carattere nazionale, cfr. S. Patriarca (2010), *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, trad. it. Sandro Liberatore (ed. orig. *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge-New York, Cambridge University Press), Roma-Bari, Laterza, pp. 3–73.

<sup>12</sup> Per la concomitanza cronologica tra le due opere, cfr. C. Collodi (2019), *op. cit.*, p. 237.

<sup>13</sup> C. Collodi (2019), *op. cit.*, p. 221.



chi siede in parlamento, favorisce la candidatura e l'elezione a onorevole, invece di scongiurarla. La scelta di un nome-etichetta trasparente e quasi provocatorio quale "Cenè tanti", sottolinea inoltre che non si tratta di un caso isolato, ma di un tipo diffuso, un'incarnazione emblematica della politica italiana postunitaria. Collodi ricorre anche a un'altra strategia tipica dei suoi articoli giornalistici, che consiste nel dare la parola alla tipologia presa in esame, passando così da una descrizione in terza persona a un discorso diretto, nella fattispecie, elettorale: il lettore può così conoscere testualmente tanto le affermazioni dell'onorevole in cerca di voti quanto il commento umoristico della voce narrante.

Non è un grande oratore, non è un forte ingegno, non è un bravo amministratore, non è un uomo politico, non è un carattere fermo, non è un lavoratore assiduo e di buona volontà, ma in compenso è un gran galantuomo, d'un'onestà senza pari, un uomo che va per la sua strada, che bada ai suoi interessi e non si mischia punto negli interessi degli altri: nemmeno in quelli del suo paese e del suo collegio. È insomma uno di quei deputati, come ce n'è tanti nel nostro Parlamento.<sup>14</sup>

Il ritratto in negativo basato sull'iterazione di "Non è" rimanda a un modello ideale e chiama in causa doti come intelligenza, onestà, competenza, fermezza, attitudine al lavoro che, nel tipo del deputato, sono rappresentate al contrario.

Accanto a queste caratteristiche di insieme, potremmo soffermarci anche su alcune precise spie testuali che condensano, nel breve giro di un lemma o di una frase, l'intento di stigmatizzare i difetti tipici della politica, nella quale si rispecchia buona parte della classe dirigente italiana coeva. L'onorevole viene definito un uomo "aborrente dall'ozio e da quel dolce far niente, che è una delle grandi piaghe del popolo italiano"<sup>15</sup>. L'evidente ironia dell'affermazione suggerisce come il deputato incarni a pieno titolo queste qualità, data la sua inclinazione e non andare mai alla Camera e a disertare gli appuntamenti a Montecitorio. Il passaggio tuttavia non ha una valenza solo descrittiva perché parafrasa anche un celebre passo di Cesare Balbo, tratto da *Delle speranze d'Italia* (1844), che individua nel "beatissimo far niente" il difetto peggiore del Paese:

Il vizio essenziale della patria nostra è l'ozio; l'ozio a cui siamo invitati dal dolce clima, dal bel paese nostro; a cui fummo avvezzi più o meno da tre secoli; in cui siamo mantenuti dalla natura de' nostri governi, che non chiamano il comune degli uomini a niuna deliberazione; a cui siamo sforzati dall'oppressione straniera, che c'impedisce tante operosità incompatibili colla dipendenza. L'ozio, il beato far niente, od anzi (come udii riprendere

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 221.



sè stesso un uom di stato Italiano) il *beatissimo far niente*: la massima (che fu d'un altro il quale sarebbe stato grande fuor d'Italia), la massima che *il mondo va da sè*, sono il gran vizio Italiano. [...] Non è vizio nativo, naturale, posciaché noi fummo la Nazione più operosa del mondo; ma è oramai vizio vecchio, nazionale.<sup>16</sup>

Il passo collodiano ravvisa nell'ozio il comune denominatore che contraddistingue l'intera nazione, secondo uno stereotipo già in voga nella letteratura del *Grand Tour*, che dipingeva gli italiani come indolenti e inclini alle facili evasioni. Secondo Silvana Patriarca, questa rappresentazione inclemente (ma non del tutto priva di fondamento) era stata recepita e fatta propria dai patrioti italiani che, durante il Risorgimento e negli anni successivi all'Unità, avevano da più parti additato uno dei difetti ricorrenti del carattere italiano proprio nello scarso senso del dovere e nell'assenza di forza di volontà<sup>17</sup>. Si pensi a quanto scrive Massimo D'Azeglio ne *I miei ricordi* (1867): “perché l'Italia, come tutt'i popoli, non potrà divenir Nazione, [...] finché grandi e piccoli e mezzani, ognuno nella sua sfera non faccia il suo dovere, e non lo faccia bene, od almeno meglio che può”<sup>18</sup>. Proprio alla luce di queste considerazioni, si può meglio precisare il significato del passaggio di *Occhi e nasi* (*Ricordi dal vero*) riferito all'ozio, inteso qui come noncuranza verso l'adempimento delle proprie responsabilità civili e sociali: attraverso la citazione delle parole di Cesare Balbo, Collodi contrappone implicitamente l'esempio dei rappresentati eletti dalla nazione, così poco solerti verso i bisogni del Paese, alle tensioni ideali di tanti Patrioti durante il Risorgimento, che avevano dato la vita perché l'Italia potesse diventare uno stato unitario (si ricordi che lo scrittore toscano aveva preso parte alla prima e alla seconda Guerra d'indipendenza). In questo modo, l'autore offre anche una versione amaramente sarcastica dei richiami pedagogici presenti nelle opere rivolte alle giovani generazioni, in particolare *Giannettino* (1877) e *Le avventure di Pinocchio* (1881, poi 1883). Basti ricordare l'affermazione della Fata “l'ozio è una bruttissima malattia” e la centralità riservata dal dottor Boccadoro all'amor di patria<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> C. Balbo (1844), *Delle speranze d'Italia*, edizione seconda, corretta ed accresciuta dall'autore, Capolago, Tipografia Elvetica, pp. 404–405.

<sup>17</sup> S. Patriarca, *op. cit.*, pp. 6–7.

<sup>18</sup> M. D'Azeglio (1867), *I miei ricordi*, Firenze, G. Barbèra, pp. 6–7.

<sup>19</sup> C. Collodi (2012), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di Roberto Randaccio, prefazione di Mario Vargas Llosa, introduzione di Daniela Marcheschi, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, ('Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini', III), p. 149; C. Collodi (1881<sup>5</sup>; prima edizione 1877), *Giannettino. Libro per i ragazzi. Approvato dal Consiglio Scolastico*, Felice Paggi Libraio-Editore, p. 58.

Nell'ultimo capitolo di *Occhi e nasi*, vi è anche un'altra spia testuale utile a considerare come Collodi intenda stigmatizzare, attraverso il mondo politico, anche il carattere degli italiani: si tratta del termine 'trasformista'. Come si è detto, il capitolo su *Cenè Tanti* viene inserito solo nella terza edizione, del 1884, quando la scena politica italiana è dominata dalla figura di Agostino Depretis. Pur essendo presente già prima, il lemma *trasformismo* entra nel linguaggio comune dopo il discorso di Stradella, tenuto proprio da Depretis l'8 ottobre 1882, poco prima delle elezioni politiche a suffragio allargato. Lo statista intendeva difendersi dalle accuse di chi criticava la sua tendenza a prendere accordi di tipo elettorale con la destra dell'onorevole Minghetti. Particolare rilievo venne assunto dal passaggio in cui si affermava l'impossibilità di respingere coloro che volevano "trasformarsi e diventare progressisti"<sup>20</sup>.

L'espressione continuò a essere utilizzata negli anni successivi e, come spiega Fulvio Cammarano, assunse spesso il valore di una

categoria politica con cui si intendeva condannare i processi di compromissione degli ideali, di degenerazione clientelare ed affaristica della lotta politica in Italia. In questo senso il termine ha avuto una larga fortuna nella pubblicistica ed è rimasto nel vocabolario nazionale per definire, più in generale, i limiti di un sistema incapace di organizzarsi sulla base di un chiaro rapporto tra maggioranza e opposizione e dunque sostanzialmente votato a premiare i voltagabbana che, in una logica di 'scambio' con il governo, garantivano la formazione di, sia pur instabili, maggioranze parlamentari<sup>21</sup>.

Collodi ha ben presente questa accezione, visto che nell'edizione del 1884 si fa anche riferimento esplicito a Depretis. Il termine assume quindi una valenza negativa e indica – più ancora del progetto politico depretisiano – un comportamento opportunistico, autoreferenziale e, potremmo dire, metamorfico che pare rispondere ai volatili cambiamenti imposti dall'interesse di parte e personale. 'Trasformista' si riferisce quindi, in senso lato, a chi "tende al compromesso, a intrecciare accordi e alleanze per ragioni particolaristiche estranee ad alcuna coerenza ideologica" (*Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, vol. XXI). In questa accezione, *L'onorevole Cenè Tanti* non fa che mettere in luce a livello istituzionale un'attitudine e una disinvoltura assai diffuse nelle tipologie sociali di *Occhi e nasi*, ben presenti anche in contesti diversi da quello politico. La tendenza a mutare di segno la parola data, a disattendere opportunisticamente i propri impegni, ad avere un rapporto mutevole con gli

<sup>20</sup> F. Cammarano (2011), *Storia dell'Italia liberale*, Roma-Bari, Laterza, p. 92; ma si veda, sul trasformismo, tutto il paragrafo *I partiti si trasformano*, pp. 91–98 e, più in generale, L. Musella (2003), *Il trasformismo*, Bologna, il Mulino.

<sup>21</sup> F. Cammarano (2009), "Il trasformismo", *Nuova informazione bibliografica*, 4 (ottobre-dicembre), p. 661.

ideali e i valori di riferimento è infatti un denominatore comune a tante figure del libro, basti pensare alla volubile Norina di *Un uomo serio* o all'incontentabile *Amico del quieto vivere*.

### “Le salde energie” e le “volontà tenaci”

In una simile descrizione del deputato “che non va alla camera”, il lettore può cogliere non solo il sarcasmo collodiano verso la classe politica dell'Italia postunitaria, ma addirittura uno dei vizi ricorrenti dell'intero Paese. Il rapporto vicendevole tra eletti ed elettori è del resto impietosamente messo in luce nell'articolo *Illusioni*, pubblicato su *La Vedetta. Gazzetta del popolo* il 30 novembre 1877:

pure è innegabile che la più bella e la più spiccata caratteristica dell'elettore italiano è appunto la sua repugnanza istintiva, spontanea e naturale a far l'elettore! [...] Non c'è dunque da far le meraviglie se da questi elettori politici, che non vanno quasi mai all'urna, è nata e cresciuta rigogliosamente quella fiera e indomita razza di deputati, che non vanno quasi mai alla Camera.<sup>22</sup>

La scelta di concludere *Occhi e nasi* con *L'onorevole Cenè Tanti* è quindi volta a mettere in luce i limiti della classe dirigente italiana, ma anche a sottolineare come essi rispecchino perfettamente la mentalità di chi aveva diritto al voto e, indirettamente, del Paese tutto. A questo proposito, è opportuno ricordare che l'obbligo di non disertare le urne è oggetto di un importante episodio del *Giannettino*, nel quale il dott. Boccadoro biasima il padre del protagonista perché, nel giorno delle elezioni, va a raccogliere “radiche medicinali” in montagna. Inoltre, Boccadoro precisa che “il deputato, alla Camera, non rappresenta soltanto gl'interessi del proprio Collegio, ma della nazione intera”<sup>23</sup>.

Non è infatti un caso che l'ultimo capitolo di *Occhi e nasi* si chiuda con una riflessione amara sul lassismo e sull'indolenza degli italiani, che potremmo considerare anche una sorta di morale riassuntiva dell'intero volume:

Perché è bene ricordarselo: l'Italia è la Terra promessa della fiaccona. Qui non germogliano le salde energie, le volontà tenaci e le coscienze duramente temperate all'adempimento del proprio dovere. In questa terra benedetta da Dio fioriscono più che altro le piccole vanità, le buone intenzioni e le arance di Palermo: e se queste tre cose bastassero da

---

<sup>22</sup> C. Collodi (1877), “Illusioni”, *La Vedetta. Gazzetta del popolo*, 30 novembre.

<sup>23</sup> C. Collodi (1881<sup>3</sup>; prima edizione 1877), *op. cit.*, pp. 120–121.

sé sole a fare la grandezza di un paese, l'Italia, lo dico con nobile orgoglio, sarebbe da molti anni il primo paese del mondo.<sup>24</sup>

FINE

Collodi adotta un procedimento simile a quello delle fisiologie anche per descrivere l'Italia: seleziona un tratto distintivo ben riconoscibile, la fiacca e quindi l'inerzia, e lo 'carica' attraverso un nome alterato che qui assume un valore chiaramente dispregiativo. Intesa come "Terra promessa della fiaccona", la Nazione risulta essere un Eden, un luogo del "beato far niente", cioè una versione per il pubblico adulto del Paese dei balocchi. Andrà notato che i capitoli XXX e XXXI delle *Avventure* avevano visto la luce sul *Giornale per i bambini* già nel novembre 1882, cioè proprio nei mesi in cui Collodi sta ideando la fisiologia dell'*Onorevole Cenè Tanti* che uscirà, come si è detto, sul *Fanfulla* del 22 dicembre 1882<sup>25</sup>.

La contrapposizione "piccole vanità" vs "salde energie" e "buone intenzioni" vs "volontà tenaci" presenta una significativa ripresa di lessemi che Collodi aveva annotato, sulla scorta di Samuel Smiles e del suo famosissimo saggio *Self-help; with illustrations of Character and Conduct* (1859), nei suoi appunti manoscritti sulla formazione del carattere, oggi custoditi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e l'Archivio Storico Giunti editore<sup>26</sup>. Il saggio venne tradotto da Gustavo Strafforello nel 1865 e poi riproposto da Treves nel 1871 nella versione di Cesare Donati, da cui Collodi attinge molte considerazioni di tipo educativo. In queste fitte pagine annotate a mano abbondano i riferimenti all'importanza del lavoro e di un uso proficuo del tempo; inoltre vengono più volte sottolineate le qualità necessarie di un uomo di carattere, come per esempio l'autodeterminazione individuale, l'onestà e l'essere veritieri. A partire da un modello di ideale comportamento volitivo, laborioso e responsabile, a cui Collodi guarda sia come autore per ragazzi sia come scrittore per adulti, la conclusione di *Occhi e nasi* avvia l'urto umoristico con la realtà dell'Italia postunitaria, che egli stigmatizza con il termine *fiaccona*. Tanto il significato più comune del lessema ("malessere cagionato da rilassamento di fibra"), quanto quello scherzoso di "lentezza, e talvolta maliziosa, nell'operare" e, infine, l'uso riferito alle "persone agiate, cioè, pigre", rimandano ancora una volta al *topos* dell'indolenza italiana<sup>27</sup>. Il termine ha varie occorrenze in Collodi, ma

<sup>24</sup> C. Collodi (2019), *op. cit.*, p. 224.

<sup>25</sup> Cfr. C. Collodi (2012), *op. cit.*, p. 231.

<sup>26</sup> C. Collodi (2019), *op. cit.*, pp. 35–45.

<sup>27</sup> N. Tommaseo (1851), *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, seconda edizione milanese, riveduta e riordinata dall'autore, Milano, per Giuseppe Reina, p. 236.

è utilizzato più volte proprio per descrivere il comportamento dei politici, la loro noncuranza nel prendere parte ai lavori parlamentari e la sostanziale indifferenza agli interessi del Paese. L'articolo *I deputati assenti*, I, uscito su *La Vedetta. Gazzetta del popolo* il 21 febbraio 1877, anticipa alcune delle considerazioni riprese nelle righe conclusive di *Occhi e nasi*, che pongono in relazione la “fiaccona” con il carattere degli italiani:

Bisogna ricordarsi che il carattere dominante del nostro paese, è la fiaccona. Fiaccona in tutto: in casa e fuor di casa: fiaccona in politica: fiaccona in commercio, in industria, in arte. Chi ha sangue irrequieto: chi ha fibra indomita: chi ha volontà tenace: chi ha voglia di fare, e di far bene e di far presto, lo consiglio a non venire a nascere in Italia<sup>28</sup>.

Nella seconda puntata di questo articolo, *I deputati assenti*, II, del 22 febbraio 1877, la “fiaccona che affligge i rappresentanti della Nazione” è descritta come una malattia incurabile, un “vizio organico, un principio morboso nel sangue... ribelle a qualsiasi cura”. Il fine dello scrittore non è certo una generalizzazione banalizzante: al contrario, egli ingigantisce e semplifica il rapporto ozio-italianità, partendo dalla considerazione che “sei giorni su sette”, a Montecitorio, “la camera non è in numero”. Di fronte a questa sottolineatura, il lettore adulto è portato a misurare lo scarto tra la pietosa indifferenza descritta da Collodi e la necessità di un comportamento attivo e responsabile verso le esigenze della neonata nazione.

Lo scrittore toscano guarda sempre più alle nuove generazioni. Non sarà quindi un caso che *Pinocchio* si concluda all'insegna della più ferrea etica lavorista, a meno di un mese dalla pubblicazione in rivista de *L'onorevole Cenè Tanti*. Gli effetti del suo impegno indefesso e generoso sono così spiegati da Geppetto: “quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente all'interno delle loro famiglie”<sup>29</sup>.

Osservando lo spettacolo dei numerosi onorevoli “Cenè Tanti” proprio nei mesi in cui portava a termine il proprio capolavoro, Collodi sapeva che i politici non sarebbero stati all'altezza del suo burattino né avrebbero faticato e “girato il bindolo” per trasformarsi, da politici improvvisati quali erano, in responsabili servitori dello Stato.

---

<sup>28</sup> C. Collodi (1877), “I deputati assenti”, I, *La Vedetta. Gazzetta del popolo*, 21 febbraio.

<sup>29</sup> C. Collodi (2012), *op. cit.*, p. 213.

## Bibliografia

- Balbo, Cesare (1844). *Delle speranze d'Italia*, edizione seconda, corretta ed accresciuta dall'autore, Capolago, Tipografia Elvetica.
- Bertacchini, Renato (1961). *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Cammarano, Fulvio (2009). "Il trasformismo", *Nuova informazione bibliografica*, 4 (ottobre-dicembre), pp. 661–680.
- Cammarano, Fulvio (2011). *Storia dell'Italia liberale*, Roma-Bari, Laterza.
- Catalogo delle edizioni di Felice Paggi Libraio-Editore* (agosto 1881). Firenze, [Felice Paggi].
- Collodi, Carlo (1870). "I liberali annoiati", *Fanfulla*, 14 agosto.
- Collodi, Carlo (1877). "Illusioni", *La Vedetta. Gazzetta del popolo*, 30 novembre.
- Collodi, Carlo (1877). "I deputati assenti", I, *La Vedetta. Gazzetta del popolo*, 21 febbraio.
- Collodi, Carlo (1877). "I deputati assenti", II, *La Vedetta. Gazzetta del popolo*, 22 febbraio.
- Collodi, Carlo (1881<sup>5</sup>; prima edizione 1877). *Giannettino. Libro per i ragazzi. Approvato dal Consiglio Scolastico*, Felice Paggi Libraio-Editore.
- Collodi, Carlo (1882). "Nuovi deputati. L'onorevole Cenè Tanti", *Fanfulla*, 22 dicembre.
- Collodi, Carlo (2010). *Macchiette*, a cura di Fernando Molina Castillo, prefazione di Ernesto Ferrero, introduzione di Renato Bertacchini, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti ('Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini', II).
- Collodi, Carlo (2012). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di Roberto Randaccio, prefazione di Mario Vargas Llosa, introduzione di Daniela Marcheschi, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, ('Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini', III).
- Collodi, Carlo (2019). *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, a cura e con introduzione di Paola Ponti, prefazione di Roberto Barbolini, Collodi (Pt)-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti ('Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini', V, 1).
- D'Azeglio, Massimo (1867). *I miei ricordi*, Firenze, G. Barbèra.
- Incisa di Camerana, Ludovico (2004). *Pinocchio*, Bologna, il Mulino.
- Musella, Luigi (2003). *Il trasformismo*, Bologna, il Mulino.
- Paone, Pina (2016). "Scomporre la folla: la caricatura letteraria dalle *Physiologies* francesi alle *Fisiologie* collodiane", [in:] Elisabetta Abignente et al. (a c. di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi, Between*, VI (12); URL: [www.researchgate.net/publication/311438183\\_Scomporre\\_la\\_folla\\_la\\_caricatura\\_letteraria\\_dalle\\_Physiologies\\_francesi\\_alle\\_Fisiologie\\_collodiane/link/589e89f2a6fdccf5e96a618c/download](http://www.researchgate.net/publication/311438183_Scomporre_la_folla_la_caricatura_letteraria_dalle_Physiologies_francesi_alle_Fisiologie_collodiane/link/589e89f2a6fdccf5e96a618c/download) [1/11/2020].
- Paone, Giuseppina (2017). *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, Tesi di Dottorato in Filologia, Tutore prof. Antonio Saccone, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017; URL: [www.fedoa.unina.it/11887/1/paone\\_giuseppina\\_29.pdf](http://www.fedoa.unina.it/11887/1/paone_giuseppina_29.pdf) [10/5/2020].
- Patriarca, Silvana (2010). *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, trad. it. Sandro Liberatore (ed. orig. *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge-New York, Cambridge University Press), Roma-Bari, Laterza.
- Smiles, Samuel (1859). *Self-help; with illustrations of Character and Conduct*, [London], John Murray.
- Tommaseo, Niccolò (1851). *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, seconda edizione milanese, riveduta e riordinata dall'autore, Milano, per Giuseppe Reina.

Katarzyna Kowalik  
Università di Łódź  
Istituto di Romanistica  
Dipartimento di Letterature Romanze  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.10>

## ALFREDO ORIANI, UNA VISIONE CONTESA DELL'ITALIANITÀ<sup>1</sup>

**Abstract:** il testo si propone come rassegna delle informazioni sulla produzione letteraria di Alfredo Oriani (1852–1909), scrittore, giornalista e pensatore italiano le cui idee, nonostante un'incoerenza cronologica, furono interpretate da Benito Mussolini come appoggio intellettuale all'ideologia fascista. L'autore romagnolo, dopo numerosi tentativi falliti di attirare l'attenzione del pubblico e della critica letteraria con i suoi romanzi, si dedicò al lavoro storiografico che servì a corroborare il “mito del precursore”. Il punto di riferimento per le considerazioni su Oriani è sempre, oltre all'indiscutibile aspetto biografico, la delusione provocata dagli ideali traditi del Risorgimento e della realtà dell'Italia post-unitaria. Nell'articolo si cercherà di ricostruire la fortuna letteraria di Oriani nel contesto degli avvenimenti politici del ventesimo secolo che hanno contribuito alla nascita di un caso letterario eccezionale per la storia d'Italia.

**Parole chiave:** Alfredo Oriani, unità d'Italia, caso letterario, mito del precursore, fascismo

**Abstract:** the proposed text is a review of information about literary work of Alfredo Oriani (1852–1909), writer, journalist and thinker whose ideas, despite chronological incoherence, were interpreted by Benito Mussolini as an intellectual support of fascist ideology. The author from Romagna, after numerous unsuccessful attempts

---

<sup>1</sup> L'articolo è stato creato alla base dei materiali raccolti durante il lavoro sulla tesi di dottorato *La realtà dell'Italia post-unitaria nelle opere di Alfredo Oriani. L'analisi storiocritica del caso della ricezione di un autore preteso dal regime politico*, preparata sotto la direzione del professor Tomasz Kaczmarek e della professoressa Maria Teresa Girardi nel quadro di una convenzione di cotutela fra l'Università di Łódź e l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.



to attract the readers and literary critics' attention with his novels, devoted himself to historiographical work that decided about creation of the 'precursor's myth'. The reference point for Oriani's considerations is always, apart from undeniable biographical aspect, the disillusion with Risorgimento's betrayed ideals and post-unitary Italy's reality. In the article we will try to describe the story of Oriani's literary success in the context of political events of 20<sup>th</sup> century that decided about the creation of an exceptional for Italy's history literary case.

**Keywords:** Alfredo Oriani, Italy's unity, literary case, precursor's myth, fascism

Lo scrittore Alfredo Oriani (1852–1909), nonostante una ricca produzione letteraria, storiografica e giornalistica, certamente non rientra nel canone degli autori della letteratura italiana. Più giovane di Giosuè Carducci (1835–1907), Giovanni Verga (1840–1922) e Antonio Fogazzaro (1842–1911), quasi coetaneo di Giovanni Pascoli (1855–1912), un decennio più vecchio di Gabriele d'Annunzio (1863–1938) e Luigi Pirandello (1867–1936), congiuntamente a questi grandi esponenti del mondo letterario della seconda metà dell'Ottocento osservava e commentava la realtà del paese nell'età post-unitaria, sia al livello nazionale che regionale, concentrandosi sul contesto dell'Emilia-Romagna, in particolare di Bologna e Faenza, sua città natale.

La sua opera costituisce un argomento di nicchia, ma al suo interno da molti decenni imperversano discussioni, alle volte ardenti, circa la sua interpretazione. A questa situazione contribuisce soprattutto la creazione attorno alla figura di Oriani del "mito del precursore", senza il quale da un lato sarebbe rimasto inosservato dal grande pubblico, dall'altro avrebbe potuto essere analizzato da una prospettiva puramente storioculturale. Il regime, forte delle convinzioni di Benito Mussolini, suo grande estimatore, inserì l'autore nel Pantheon degli intellettuali fascisti e conseguentemente promosse la lettura delle sue opere in chiave ideologica. La scelta fu di carattere arbitrario, visto che il romanziere stesso non poté mai esprimersi al riguardo; scomparve alcuni anni prima dell'ascesa al potere del Duce e dei suoi seguaci. Nonostante ciò, l'autore fu proclamato *post mortem* uno dei maggiori personaggi nella storia d'Italia, uno dei padri spirituali della nazione unita, in seguito aumentarono notevolmente le tirature delle edizioni successive delle sue opere, molti critici letterari gli dedicarono i loro studi e alcuni dei suoi testi diventarono perfino lettura obbligatoria nelle scuole. Quello di Oriani è quindi un vero e proprio caso letterario iscritto nel contesto della difficile storia d'Italia della prima metà del ventesimo secolo.

Il presente articolo ha lo scopo di avvicinare le persone interessate alla letteratura e cultura italiana alla vicenda complessa della ricezione della produzione di Oriani, attraverso il silenzio assoluto della critica durante la sua



vita, il suo culto ufficiale nel ventennio e la *damnatio memoriae* dopo la caduta del regime, fino ai tentativi contemporanei di analizzare la sua opera al di là dei pregiudizi e di collocarlo fra i piccoli classici dell'Ottocento. Si cercherà di concentrarsi, fra vari aspetti legati alla sua opera, sulla sua visione della realtà d'Italia. La nostra rassegna si baserà sui seguenti elementi: la descrizione della figura di Oriani e dei motivi principali dei suoi testi, il riassunto delle sue opinioni sul tema dell'Italia contemporanea e la presentazione dell'evoluzione nella ricezione dell'opera dello scrittore, la quale permette di osservare dei cambiamenti profondi nella memoria collettiva italiana del ventesimo secolo.

Di sicuro, l'aspetto biografico non dovrebbe dominare nell'analisi del messaggio contenuto negli scritti di un autore. Nel caso di Oriani, tuttavia, la vita costituiva un punto di riferimento per il suo culto nel ventennio e per questa ragione attorno ad essa si dovranno concentrare le nostre considerazioni. Le perifrasi comunemente usate negli studi dedicati allo scrittore illustrano bene l'immagine del genio solitario e dimenticato che i fascisti usavano per presentare se stessi come unici degni eredi del suo pensiero, i primi a capirlo completamente. Infatti, egli stesso si definì "il re prigioniero". Lo pseudonimo che usava nella prima fase della sua attività, "Ottone di Banzole", richiamava invece la figura del cancelliere di ferro Otto von Bismarck, il quale era per lui un modello di statista. Allo stesso tempo si riferiva al triste destino dello scrittore, in pratica isolato nella sua proprietà familiare. Lo dicevano peraltro anche le espressioni che indicavano il nome dell'antica dimora degli Oriani, nella quale egli passò quasi da eremita la maggior parte della sua vita, "il solitario del Cardello", o anzi "e matt dé Cardell", il soprannome in dialetto romagnolo che gli attribuirono un po' con malizia, un po' con simpatia gli abitanti della provincia di Ravenna<sup>2</sup>.

Dopo l'infanzia priva di un'atmosfera calorosa, segnata dalla morte precoce della madre, una crisi nervosa e l'abbandono dell'obbligo scolastico a favore dell'istruzione domiciliare irregolare, il futuro scrittore cercava invano la sua vera vocazione<sup>3</sup>. Gli anni dei successivi studi di giurisprudenza non gli servirono molto; dopo una breve esperienza presso uno studio notarile bolognese, Oriani, malgrado l'odio che nutriva verso la sua "prigione", decise di trasferirsi al Cardello e di occuparsi di letteratura, rinunciando a qualsiasi altra attività:

Pur maledicendo la vita che conduceva [...], Oriani non faceva nulla per migliorare la propria condizione. Non si cercò un lavoro che gli avrebbe

---

<sup>2</sup> P. Cortesi (2001), *Il letterato del villaggio. Vita di Alfredo Oriani*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», p. 23.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 13.

consentito di lasciare il Cardello; non fece nulla se non lamentarsi e domandarsi il perché di tanta sventura. È un ritornello che troveremo in tutte le riflessioni di Oriani, e che negli ultimi anni assumerà una ripetitività ossessiva e insopportabile<sup>4</sup>.

Nonostante continui sforzi mirati a raggiungere la fama così agognata, le sue prove letterarie finivano sempre, senza eccezione, con una delusione. A partire dalla prima opera, *Memorie inutili*, compiuta nel 1873, ma pubblicata solo nel 1876, un diario immaginario di cui il narratore – un giovane solitario, anarchico e inetto – può essere identificato con Oriani stesso, il silenzio del pubblico convinceva lo scrittore sempre più del suo già menzionato destino di genio incompreso. A tale idea venne ispirato da molteplici letture dei testi del romanticismo inglese e francese<sup>5</sup>. Con il suo spirito di sovversione, il futuro letterato si costruì da giovane una sua concezione di vita trasgressiva, che si esprimeva ad esempio nel satanismo e nell'esaltazione della figura condannata di Giuda Iscariota, secondo Oriani “campione degli oppressi e dei miseri”<sup>6</sup>, mentre Gesù era per lui “il vero traditore che impedisce alle moltitudini oppresse di ribellarsi innalzando il muro della rassegnazione e del perdono”<sup>7</sup>.

Rarissime e ovviamente negative opinioni della critica sulla sua prima opera non facevano che rinforzare nell'immaginazione dell'autore l'idea della propria superiorità intellettuale, assai lontana dalla realtà. Ciononostante, di sicuro va detto che nel corso di tutta la sua carriera, le sconfitte non gli toglievano paradossalmente la volontà di riprovare con proposte successive. Lo incoraggiavano invece a modificare strategie e tecniche romanzesche che avrebbero dovuto finalmente consegnargli un successo editoriale, e, non meno importante, recuperare le somme che egli stesso investiva a proprie spese nella pubblicazione dei suoi libri. Così, nella prima fase della sua produzione artistica, a Oriani venne attribuita la reputazione di scrittore osceno. Sia il suo atteggiamento ribelle, sia la voglia di vendere più copie fecero in modo che l'autore non esitasse a sollevare temi controversi, particolarmente sconvolgenti per il mondo provinciale in cui viveva: “L'arciprete lo guardava bieco, perché aveva fama di scrivere cose infernali. [...] I suoi discorsi sconcertavano per la

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>5</sup> *Memorie inutili* secondo Eugenio Ragni sono “una prova narrativa stilisticamente e strutturalmente convulsa, linguisticamente eclettica, poco sorvegliata anche nella misura” (contano oltre 600 pagine); cfr. E. Ragni, “Alfredo Oriani”, *Dizionario biografico degli Italiani* – vol. 79 (2013), [in:] [http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani_(Dizionario-Biografico)/) [accesso: 20.04.2020].

<sup>6</sup> R. Sideri (2011), *La rivoluzione ideale di Alfredo Oriani*, Roma, Edizioni Settimo Sigillo, p. 51.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

contraddizione fra un orgoglio aristocratico esagerato ed una smania demagogica d'uguaglianza, che esplodeva in ire selvagge contro i ricchi ed i grandi"<sup>8</sup>.

Come argomento del romanzo *Al di là* del 1877 Oriani scelse l'amore lesbico tra due aristocratiche. Lo scrittore, in attesa dell'interesse del pubblico, coscientemente si avvicinava alla letteratura "rosa": "è soprattutto nella rappresentazione insistita di una casistica erotica stravagante, che Oriani getta, con ostentazione, la sua sfida aggressiva dello scandalo"<sup>9</sup>. Molti elementi della stessa corrente sono visibili anche nel secondo romanzo, *No*, pubblicato nel 1881. Tramite la storia di una ragazza proveniente da una famiglia umile, *alter ego* femminile dell'autore stesso, che con il passare del tempo usa la sua intelligenza per trasformarsi in una *femme fatale* priva di qualsiasi pietà, il romanziere desiderava provocare la società borghese per dimostrare la sua ipocrisia<sup>10</sup>. Il titolo *No* si riferisce, appunto, alla continua opposizione della protagonista al ruolo della donna del suo ceto, condizionato inevitabilmente dalla realtà politico-sociale attuale.

L'insuccesso di opere così coraggiose per l'epoca portò ad un'inaspettata svolta conservatrice di Oriani, iscritta nel contesto dell'attuale dibattito sul divorzio. In Francia apparve allora il testo di Alexandre Dumas figlio *La questione del divorzio*, in Italia invece si discuteva sulla proposta di legge sul divorzio del governo Zanardelli<sup>11</sup>. Oriani si rivolse all'autore francese in forma di "lettera" di un qualche centinaio di pagine, l'opera *Matrimonio*, per presentare i suoi argomenti di carattere morale e sociale a favore dell'indissolubilità dell'unione coniugale. Ovviamente, il celebre destinatario non rispose al lavoro del collega italiano<sup>12</sup>. I biografi riportano che probabilmente non lo lesse mai, così come, d'altronde, il pubblico nazionale, malgrado il giudizio positivo di Antonio Fogazzaro, che apprezzò le idee corrispondenti alla sua visione del modernismo cattolico<sup>13</sup>. L'esistenza nella bibliografia di Oriani della seconda edizione del testo non è il risultato della vendita totale della sua prima tiratura, ma conferma ancora di più la sfortuna di Oriani; l'autore nel 1902 inventò uno stratagemma che consisteva nella presentazione in qualità di ristampa delle numerosissime copie invendute prima.

<sup>8</sup> G. B. Bianchi (1965), *Alfredo Oriani. La vita*, Urbino, Argalia Editore, p. 19.

<sup>9</sup> G. De Rienzo (1981), *Il poeta fuori gioco. Nostalgia, mitologia e cronaca dell'Ottocento minore*, Roma, Bulzoni Editore, p. 252.

<sup>10</sup> E. Ghidetti e G. Luti (a c. di) (1997), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, p. 568.

<sup>11</sup> A. Asor Rosa (a c. di) (1992), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, p. 383.

<sup>12</sup> E. Ghidetti e G. Luti *op. cit.*, p. 568.

<sup>13</sup> R. Sideri, *op. cit.*, p. 77.

Nonostante il testo di Oriani non avesse suscitato l'interesse atteso, l'autore si decise a continuare il suo impegno politico-sociale. Diventò un membro del consiglio locale di Ravenna, ma la sua carriera politica, mai particolarmente intensa, durò poco<sup>14</sup>. In quel periodo lo scrittore scoprì la passione per la storiografia. Essendosi ritirato volontariamente al Cardello, l'autore per molti mesi studiò accanitamente le opere di Giuseppe Ferrari, Herbert Spencer e di Ernest Renan e lavorò sulle sue proprie analisi storiche. Il principale stimolo per la nuova attività fu la dolorosa esperienza della sua generazione: la delusione verso la realtà della nuova Italia. Lo scrittore era nato troppo tardi per poter partecipare al Risorgimento, ne ereditò comunque la fede negli ideali di Mazzini e Garibaldi. Osservando i rapporti sociali nella patria, riteneva che la classe politica e coloro che avevano nelle loro mani il potere, avessero tradito i valori proclamati dai padri fondatori dell'Italia e avessero condotto alla sconfitta morale della nazione<sup>15</sup>.

L'autore esordì in questo campo attraverso l'unico romanzo storico nella sua carriera, *Il nemico*, del 1894. L'opera non parla, come in altri casi, della realtà romagnola né italiana, ma il costume storico sposta l'azione nella Russia nichilista sotto il governo autocratico. Il protagonista è Loris, un ribelle che cerca di iniziare una lotta anarchica contro il potere, motivata dal suo odio e disprezzo. La trama politica viene completata con una vicenda amorosa del personaggio. L'interesse di Oriani per questa tematica risultò dalla lettura delle opere dei grandi narratori russi del tempo e la stesura del libro ne è una chiara testimonianza. Tuttavia, va precisato che gli elementi della realtà russa inclusi nel romanzo sono molto superficiali.

La fase della produzione storica così iniziata prosegue con due testi che contribuiscono di più all'immagine dell'Oriani "fascista". Nel saggio *Fino a Dogali*, pubblicato nel 1889, vengono già accennati elementi del colonialismo e nazionalismo<sup>16</sup>. Il testo si concentra sulle ragioni della crisi dello stato unito sul piano economico e morale. La monumentale *Lotta politica in Italia* è, nonostante il titolo, una rassegna di storia d'Italia dal 476 al 1887, considerata come un cammino della nazione verso la nascita della cultura e dell'idea politica. I testi di sicuro non possono essere trattati come conformi ai criteri della scientificità:

Il metodo è semplice, accattivante: una disamina generale, a volo d'uccello, coi verbi coniugati al presente o all'imperfetto per realizzare un affresco grandioso senza profondità temporale, un'esposizione ricca di aforismi, fitta di osservazioni apodittiche, fondata e giustificata da intuizioni e certezze

---

<sup>14</sup> P. Cortesi, *op. cit.*, p. 61.

<sup>15</sup> R. Sideri, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> P. Cortesi, *op. cit.*, p. 49.

non dimostrate, un monologo denso di dichiarazioni perentorie che non offrono alcuna verifica ma pretendono d'essere definitive. Con questo metodo (che nega ogni autentico metodo che non sia l'opinione personale) Oriani scriverà le sue opere storiche e filosofiche, nelle quali più che uno storico o un pensatore, troviamo un giudice. Incurante di ogni seria ricerca, sprezzando ogni rigore scientifico, Oriani pretenderà di costruire storie universali o mondi ideali<sup>17</sup>.

Le grandi speranze di Oriani si conclusero in un altro grande fiasco. *La lotta...* venne venduta in sole 20 copie. La prima edizione del libro venne esaurita pienamente solo nel 1908.

A cavallo dei secoli lo scrittore pubblicò inoltre una serie di romanzi psicologici considerati i migliori nella sua carriera, studi sulla morale e mentalità corrotta dell'Italia provinciale del secondo Ottocento. Per la rappresentazione dei personaggi che non riescono mai a raggiungere la felicità, condannati alla sconfitta, le opere vengono frequentemente paragonate al "ciclo dei vinti" di Giovanni Verga. Oltre al pessimismo verista, alla produzione dell'autore siciliano le lega l'idea del determinismo che impedisce ai protagonisti ambiziosi di ascendere nella società. *Gelosia* del 1894 racconta la storia di un insolito triangolo amoroso ambientato nella provincia romagnola. Il protagonista, Mario, comincia una relazione con la moglie del suo capo, l'avvocato Buonconti. L'amore reciproco che lo unisce con la giovane Annetta non è, però, sufficiente per superare quello che ha da offrire il marito maturo: il denaro, la posizione sociale, la stima fra gli abitanti della città. *La disfatta*, l'opera le cui analisi partono quasi sempre dall'affermazione di Benedetto Croce, secondo il quale era il romanzo "forse più ricco d'idee che abbia la letteratura contemporanea italiana"<sup>18</sup>, presenta la vicenda dell'amore proibito tra il vecchio filosofo, professor De Nittis, e la sua allieva Bice, che malgrado la forza del loro sentimento, non riusciranno a combattere gli ostacoli creati dall'ipocrisia borghese. L'opera testimonia la crisi della cultura del positivismo che Oriani osservava nella sua generazione. *Vortice* del 1899 è una minuziosa analisi psicologica dell'animo del protagonista, Adolfo Romani, nelle ultime ore prima del suicidio. A tale decisione lo spingono i rimorsi che lo tormentano dopo una frode commessa per poter pagare i debiti. L'opera viene a volte paragonata alla narrativa di Italo Svevo per ragioni cronologiche (fu pubblicata quasi contemporaneamente alla *Senilità*) e per le tematiche (il motivo dell'inefficienza).

La generale indifferenza che accompagnò la pubblicazione anche di questi romanzi – decisamente migliori dal punto di vista letterario delle opere giovanili, privi di esagerazione e *pathos* che caratterizzavano la produzione precedente,

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>18</sup> B. Croce (1959), *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, M. Sansone (a c. di), Bari, Laterza, p. 543.

ispirati alle letture dei grandi scrittori russi – condusse Oriani alla ricerca di nuovi mezzi di espressione. Il quarantaseienne allora scrittore nel periodo dello sviluppo della stampa incredibilmente dinamico iniziò la carriera giornalistica. Veniva pubblicato su numerose testate locali e nazionali, come “Fanfulla”, “Il Giorno”, “Il Resto del Carlino”, “La Stampa”, “Il Giornale d’Italia”<sup>19</sup>, <sup>20</sup>.

La produzione di questo periodo è molto varia: il volume di racconti *Bicicletta* del 1902 è una conferma della passione di Oriani per il veicolo che all’epoca si stava appena diffondendo e allo stesso tempo, va sottolineato, il suo testo più ottimistico. L’autore cercava inoltre di tentare la sorte come drammaturgo, ma neanche i testi teatrali furono accolti positivamente dalla critica. Il romanzo *Olocausto*, dello stesso anno, ha come protagonista una ragazza sedicenne, delicata e innocente, Tina, che a seguito di un intrigo viene costretta dalla madre a prostituirsi. Il termine “olocausto” ha qui il significato del sacrificio della ragazza che deve rinunciare ai propri sogni e alle aspirazioni a causa della povertà. L’unica speranza per lei consiste nel trovare un uomo abbiente che abbia voglia di sposarla.

Infine, nel 1908, lo scrittore pubblicò un’opera politica di ispirazione nietzschiana, *La rivolta ideale*. Il testo sarebbe diventato poi uno dei più frequentemente citati dai fascisti; Oriani si auspicava con esso l’arrivo di un personaggio carismatico capace di ricondurre la nazione alla gloria. Nello stesso anno, troppo tardi per cambiare il destino del letterato, apparve un saggio di Benedetto Croce, nel quale il critico fra i più autorevoli d’Italia invitò ad approfondire la letteratura dell’autore, secondo lui indubbiamente degna di un’attenzione maggiore di quella che aveva suscitato fino a quel tempo. Nel 1909 lo scrittore morì all’età di 57 anni. Solo a questo punto, paradossalmente, inizia la sua vera fortuna letteraria. Dall’indifferenza quasi totale si passò in poco più di un decennio alla fase del culto ufficiale, di cui iniziatore e guida fu Benito Mussolini. Che l’uso di quest’espressione non sia un abuso, testimoniano le parole di Rodolfo Sideri:

Nessun autore, nessun “precursore”, ricevette mai personalmente dal Duce le cure e l’attenzione che furono riservate a Oriani. Già con un Regio Decreto del 6 novembre 1924, poi trasformato in legge n. 494 del 21 marzo 1926, la casa Oriani venne dichiarata monumento nazionale e restaurata<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> R. Sideri, *op. cit.*, p. 147.

<sup>20</sup> M. Forno (2012), *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, p. 68.

<sup>21</sup> R. Sideri, *op. cit.*, p. 125.



Non è chiaro se all'ammirazione del dittatore avesse contribuito il così caratteristico per l'Italia campanilismo, oppure semplicemente il fatto che la città natale del Duce, Forlì, venisse spesso raggiunta in modo naturale dalle informazioni sull'eccentrico autore. Tuttavia, il legame identitario tra i due rappresentanti del popolo definito da George Byron nella già proverbiale citazione "I Romagnoli sono una razza rozza e fiera, ma la più adatta che si conosca a rinsanguare la nazione" sembra un fatto da non trascurare.

I fascisti, autoproclamandosi eredi del Risorgimento e accusando i loro oppositori di essersi allontanati dalle idee gloriose del movimento, trovarono in Oriani un sostegno intellettuale per la formazione dell'ideologia del regime:

Disposto sempre a cercarsi i titoli di nobiltà, il fascismo ebbe interesse ad accreditare l'immagine di un nazionalismo che si è fatto interprete delle aspirazioni tradite del Risorgimento, onde consentire poi alla «rivoluzione» di soddisfarle. È tuttavia certo che la prima generazione nazionalista assorbì, per farne in seguito uso indiscriminato, i germi di quel malcontento che il tempo della «prosa», iniziatosi con l'unità, aveva contribuito ad alimentare. Al «processo» al Risorgimento, trascinato in giudizio per opposte colpe, questi nazionalisti diedero però un contributo soltanto indiretto. Inveivano infatti contro la Rivoluzione francese ed i principi dell'89, e si opponevano così alla valutazione del Risorgimento nel più vasto quadro del liberalismo europeo, che era stata propria del Cavour e della destra post cavouriana, per attenersi alla concezione giobertiana della missione e del primato, e ai miti di Oriani<sup>22</sup>.

Il culto dello scrittore faentino venne simbolicamente inaugurato il 27 aprile 1924, quando Mussolini, alla guida di una compagnia di camicie nere, partecipò alla storica "marcia al Cardello", conclusasi con la traslazione delle spoglie di Oriani in un mausoleo appositamente progettato:

La presenza di Benito Mussolini alla testa della marcia, le migliaia di giovani camicie nere che entusiasticamente lo seguono lungo i dieci chilometri del tragitto, la solennità della celebrazione di un «poeta della Patria», di un «anticipatore del fascismo», conferiscono alla manifestazione tutta una serie di requisiti e riferimenti simbolici puntualmente sottolineati dalla stampa e destinati a lasciare un segno nell'immaginario collettivo; un avvenimento, quindi, a cui il fascismo affiderà di diritto il posto considerevole all'interno della propria memoria storica<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> D. Castelnovo Frigessi (a c. di) (1960), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste "Leonardo", "Hermes", "Il Regno"*, vol. I, Torino, Einaudi, p. 77.

<sup>23</sup> M. Baioni (1988), *Il fascismo e Alfredo Oriani. Il mito del precursore*, Ravenna, Longo Editore, p. 32.

Nel discorso pronunciato durante la cerimonia solenne il Duce spiegava i motivi dell'attribuzione a Oriani del titolo di padre spirituale del fascismo come segue:

Ci siamo nutriti di quelle pagine e consideriamo Alfredo Oriani come un Poeta della Patria, come un anticipatore del Fascismo, come un esaltatore delle energie italiane. Oso affermare che, se Alfredo Oriani fosse ancora fra i vivi, egli avrebbe preso il suo posto all'ombra dei gloriosi gagliardetti del littorio<sup>24</sup>.

Iniziò allora il periodo dei “pellegrinaggi” e degli omaggi resi dalle città italiane inviando i loro stemmi. Alla fine degli anni '30 nel mausoleo se ne contavano ormai 125. Al di là della legittimità di considerare Oriani un fascista, egli lo diventò almeno in prospettiva iconica:

Siccome quasi tutti gli stemmi sono «arricchiti» da un fascio littorio (qualcuno anche da due), ne deriva che il mausoleo di Oriani era, ed è, forse il luogo in cui è concentrata la più grande quantità di fasci, o quanto meno che registra la maggiore densità per metro quadrato!<sup>25</sup>

Poco tempo dopo della marcia al Cardello fu pubblicata *Opera omnia* di Oriani, ufficialmente a cura di Benito Mussolini, in pratica sotto il suo patrocinio<sup>26</sup>. Fu coinvolta in questo compito la casa editrice bolognese Cappelli, nata poco prima, conosciuta inizialmente soprattutto per la letteratura di consumo e per i testi scolastici, ne approfittò per rinforzare notevolmente la sua posizione<sup>27</sup>:

<sup>24</sup> R. Sideri, *op. cit.*, p. 125.

<sup>25</sup> E. Dirani (1990), “L'Ente «Casa di Oriani»” [in:] I Quaderni del «Cardello». Collana di studi romagnoli dell'Ente «Casa di Oriani», Ravenna, Longo Editore, p. 27.

<sup>26</sup> Un fatto significativo è che l'omaggio allo scrittore, malgrado le ambizioni di Mussolini, non fu preparato con la cura necessaria. Vincenzo Pesante presenta un lungo elenco delle imperfezioni della pubblicazione: “numerosissimi refusi, [...] l'assenza di qualsiasi progetto di revisione critico-filologica, le scorrettezze e gli errori, [...] l'infedeltà rispetto agli autografi, la disomogeneità nell'uso della punteggiatura, delle didascalie, della grafia dei nomi propri e di vari termini, dei criteri utilizzati negli indici e nelle prefazioni, il silenzio sulle date di composizione e di pubblicazione delle varie opere, le alterazioni, adottate in modo diseguale con lo scopo di rendere più moderni posti e termini, le sovrapposizioni del numero progressivo dei volumi”; cfr. V. Pesante (1996), *Il problema Oriani. Il pensiero storico-politico. Le interpretazioni storiografiche*, Milano, Franco Angeli, p. 240.

<sup>27</sup> G. Giuliani (2007), “Fascismo e biopolitica: l'editoria emiliano-romagnola e la questione della razza”, [in:] G. Tortorelli (a c. di), *Editoria e cultura in Emilia e Romagna dal 1900 al 1945*, Bologna, Editrice Compositori, p. 291.



Il lavoro della casa editrice si ampliava a nuovi settori, cresceva nel fatturato, si imponeva ormai a livello nazionale, ma non poteva non risentire del nuovo umore del pubblico, del lento incupirsi dei sentimenti, della radicalizzazione della situazione nazionale e internazionale<sup>28</sup>.

La pubblicazione dell'edizione completa dei testi di Oriani rappresenta una perfetta conformità dell'attività dell'editore con le esigenze dell'epoca. Gaia Giuliani fra le pubblicazioni della Cappelli dell'epoca indica ad esempio i titoli seguenti: *Da Oriani al fascismo* di Ferruccio Cardelli (1921), *Il fascismo e la crisi italiana* di Mario Missiroli (1921), *Bolscevismo e fascismo al lume della critica marxista*. *Benito Mussolini* di Torquato Nanni e *Benito Mussolini* (1924), *I doveri del fascista* di Enrico Quaresima (1929), *L'impero italiano nell'Africa orientale*. *Problemi di oggi e potenza di domani* di Giorgio Maria Sangiorgi (1936), *Riassunti di storia e cultura fascista per le scuole secondarie d'avviamento professionale* di Orsino Begani (1933 e 1942)<sup>29</sup>.

In seguito alle decisioni editoriali apparve una vera e propria onda dei contributi critici dedicati allo scrittore. Da una parte, un'opinione positiva su Oriani venne pronunciata da uno dei massimi intellettuali dell'epoca, Antonio Gramsci. Malgrado l'etichetta di scrittore di regime, di cui l'autore dei "Quaderni del carcere" fu una vittima, egli apprezzò il romanziere come "il rappresentante più onesto e appassionato per la grandezza nazionale-popolare italiana fra gli intellettuali italiani della vecchia generazione" e notò nei suoi testi delle osservazioni del contesto sociale dell'epoca interessanti. Tranne poche eccezioni, purtroppo, la maggior parte della critica del ventennio non soddisfaceva i criteri dell'analisi oggettiva: "Dal resto, un buon 90% di quanto prodotto [su Oriani – KK] durante il ventennio non ha alcun valore scientifico"<sup>30</sup>. A titolo d'esempio, si prenda in considerazione fra l'altro i testi di Umberto Biscottini<sup>31</sup>, Maria Maggi<sup>32</sup> o Giuseppe Lipparini<sup>33</sup>. Il primo critico nel saggio *Alfredo Oriani. Pensatore ed artista*, del 1924, conferma il mito fascista di Oriani. Lo presenta come "Maestro", un genio dimenticato, caratterizzato dalla "profondità del suo ingegno e l'efficacia della sua espressione artistica". Con uno stile enfatico viene descritto non solo il letterato, ma anche coloro che scoprirono dopo anni il vero significato

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> P. Cortese, *op. cit.*, p. II.

<sup>31</sup> Umberto Biscottini: s.d. – 1959, studioso, Provveditore agli Studi di Siena, autore di numerosi contributi sulla storia e sulla letteratura italiana, dedicati ad esempio a Giuseppe Garibaldi, Goffredo Mameli, Niccolò Tommaseo, *Pinocchio*.

<sup>32</sup> Maria Maggi: s.d., gli anni di attività professionale sulla base dei dati reperibili nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale: ~1920–1957; autrice di contributi su Machiavelli, Manzoni e Oriani; pubblicò anche alcuni manuali scolastici.

<sup>33</sup> G. Lipparini (1935), *Alfredo Oriani*, Torino, G. B. Paravia & C.

della sua opera, ad esempio Giovanni Gentile. La biografia *Alfredo Oriani* di Maria Maggi si avvicina anzi ad un'agiografia<sup>34</sup>. Lo scrittore viene descritto come un eroe tragico, un genio infelice che riusciva ad andare contro corrente e promuovere i valori tradizionali: la famiglia, la patria, la fede, ridicolizzati nell'epoca dello scetticismo naturalista, ma così cari per la successiva pedagogia fascista. L'omonima monografia *Alfredo Oriani* di Giuseppe Lipparini di nuovo si concentra sugli aspetti biografici, accentuando la solitudine e la sofferenza dello scrittore come fattori che portarono Oriani alla scrittura, per lui unico metodo di libera espressione delle proprie idee<sup>35</sup>. Ingiustamente ignorato, nella storia d'Italia egli costituiva secondo l'autore una specie di profeta, inascoltato come Cassandra. Nella stessa chiave furono redatti numerosi altri contributi critici del ventennio dai quali emerge un messaggio coerente: il giusto occhio critico del fascismo salvò Oriani dalla tragedia dell'oblio.

Un altro passo importante nella diffusione del mito del precursore fu l'introduzione delle sue opere nel programma di didattica della letteratura italiana nelle scuole. Le riforme di Giovanni Gentile e Balbino Giuliano aumentavano progressivamente il numero dei testi dello scrittore obbligatori nell'insegnamento. Tutto ciò fu una delle conseguenze dell'idea mussoliniana di creare un elenco dei "precursori lontani", gli illustri rappresentanti della nazione italiana che nel corso dei secoli preparavano la strada al fascismo. Il professor Vittorio Cian nel 1928 al primo posto indicò Dante, dopo il quale seguirono i nomi di grandi politici, soldati e artisti:

Giangaleazzo Visconti, conte di Virtù, Francesco Ferruccio, Emanuele Filiberto, Ugo Foscolo, Guglielmo Pepe, Santorre di Santarosa, i fratelli Bandiera, Goffredo Mameli, Rosolino Pilo, Vincenzo Gioberti, Camillo Benso Conte di Cavour, Daniele Manin, Francesco Crispi, Alfredo Oriani, Giosuè Carducci, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Gabriele D'Annunzio, Filippo Corridoni, Fulceri Paolucci de' Calboli, Nino Oxilia<sup>36</sup>.

I giovani dovevano in questo modo notare la continuità storica fra i momenti più gloriosi ed eroici della storia, particolarmente l'Impero romano e il Risorgimento, con l'epoca fascista<sup>37</sup>. Nell'anno scolastico 1940–1941 gli studenti all'esame di maturità dovettero commentare dei frammenti delle opere politiche di Oriani. Le scuole invece organizzavano regolarmente, su richiesta del Ministero dell'Educazione Nazionale, dei pellegrinaggi al mausoleo di Cardello e delle cerimonie commemorative dedicate alla

<sup>34</sup> M. Maggi (1934), *Alfredo Oriani*, Bologna, Licinio Cappelli Editore.

<sup>35</sup> G. Lipparini (1935), *Alfredo Oriani*, Torino, G. B. Paravia & C.

<sup>36</sup> D. Biondi (1967), *La fabbrica del Duce*, Firenze, Vallecchi, p. 223, [in:] S. Jossa (2013), *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza.

<sup>37</sup> M. Galfré (2005), *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Roma-Bari, Laterza, p. 112.

memoria del romanziere, durante le quali venivano pronunciati dei discorsi simili a quello del 1934, riportato da Ennio Dirani:

Oggi il popolo italiano, disciplinato e forte, conscio della civile missione che la storia gli impone, segue l'Uomo espresso dal destino [...]. Così l'anima di Alfredo Oriani si placa e dalle sfere eccelse cala fino al nostro spirito che, nell'insuperato orgoglio della cittadinanza romana, s'inebria di tutti i motivi di una eterna primavera di bellezza. Certo anche in quest'ora egli è con noi, sceso dalla maestà sacra di un cielo popolato di eroi e di martiri, di cui egli rimane il tipo inconfondibile, per genialità di pensiero, orgoglio di razza, vigoria di accenti, bontà di cuore, sconfinato amor di Patria. Salutiamo: Alfredo Oriani: presente!<sup>38</sup>

L'obbligo istituzionale di approfondire le idee dello scrittore e tutte le azioni mirate ad aumentare il suo culto nel ventennio non gli garantirono comunque un posto nella coscienza collettiva degli italiani; al contrario, si può supporre che con la svolta politica del 1944 e la progressiva defascistizzazione del paese molte persone si fossero rese conto del livello di propaganda nel tema di Oriani a cui erano sottoposte. In seguito alla caduta del regime, l'autore identificato univocamente con il fascismo una seconda volta cadde nell'oblio, dal quale non si riprese mai per ritornare a far parte del canone della letteratura italiana, ciò non significa che il tema sia sparito completamente dalla ricerca scientifica. Se ne occuparono nei decenni a seguire storici celebri, come Walter Maturi, Massimo Baioni, Ugo Perolino o Marco Debenedetti.

Nel XXI secolo il caso di Alfredo Oriani torna sempre a incuriosire storici e letterati. Gli studiosi cercano di analizzare la produzione dell'autore prendendo ovviamente in considerazione la storia della sua ricezione, ma senza pregiudizi. L'eredità letteraria e la memoria dello scrittore vengono diffuse soprattutto dalla Biblioteca di Storia Contemporanea "Alfredo Oriani" a Ravenna che possiede la bibliografia completa dei testi del e sull'autore e favorisce i progetti scientifici dedicati allo scrittore. Organizza ad esempio dei convegni scientifici e pubblica la serie "I Quaderni di Cardello". I contributi pubblicati sulla rivista testimoniano d'altronde l'ampliamento del contesto nel quale vengono interpretati contemporaneamente i testi di Oriani. Certo, il mito del precursore probabilmente rimarrà sempre un punto di riferimento per gli studi futuri. Tuttavia, sempre più spesso l'attività letteraria, politica e giornalistica dell'autore romagnolo danno uno stimolo alle riflessioni che riguardano ad esempio la Romagna dell'Ottocento oppure permettono di osservare le tendenze nello sviluppo del romanzo. Senza alcun dubbio, i testi di Oriani possono essere un interessante oggetto di analisi per quanto riguarda diverse tematiche: la storia nazionale e locale dopo l'unificazione d'Italia,

---

<sup>38</sup> E. Dirani, *op. cit.*, p. 15.

le relazioni fra le classi sociali nel nuovo stato, il motivo dell'inefficienza e dell'emancipazione femminile, la letteratura di consumo, lo sviluppo del romanzo "rosa", psicologico e sociale italiano alla luce della comparatistica letteraria. L'approccio a un autore minore non è, nel caso di Oriani, un indebolimento del punto di vista, al contrario, può essere un prezioso contributo alla riflessione proposta dai grandi autori: grazie all'analisi della vicenda di Oriani è possibile mettere in luce i meccanismi che creano legami reciproci fra il mondo della politica e della cultura, le relazioni pericolose che aggiungono una prospettiva controversa, ma importante per capire meglio la complessa questione dell'italianità.

### Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (a c. di) (1992). *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Baioni, Massimo (1988). *Il fascismo e Alfredo Oriani. Il mito del precursore*, Ravenna, Longo Editore.
- Bianchi, Giulio Bruno (1965). *Alfredo Oriani. La vita*, Urbino, Argalia Editore.
- Biondi, Dino (1967). *La fabbrica del Duce*, Firenze, Vallecchi, p. 223 [in:] Jossa, Stefano (2013). *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza.
- Castelnuovo Frigessi, Delia (a c. di) (1960), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste "Leonardo", "Hermes", "Il Regno"*, vol. I, Torino, Einaudi.
- Cortesi, Paolo (2001). *Il letterato del villaggio. Vita di Alfredo Oriani*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio».
- Croce, Benedetto (1959). *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Mario Sansone (a c. di), Bari, Laterza.
- De Rienzo, Giorgio (1981). *Il poeta fuori gioco. Nostalgia, mitologia e cronaca dell'Ottocento minore*, Roma, Bulzoni Editore.
- Dirani, Ennio (1990). "L'Ente «Casa di Oriani»" [in:] *I Quaderni del «Cardello»*. Collana di studi romagnoli dell'Ente «Casa di Oriani», Ravenna, Longo Editore.
- Forno, Mauro (2012). *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Galfré, Monica (2005). *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Ghidetti, Enrico e Luti, Giorgio (a c. di) (1997). *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, 1997, Roma, Editori Riuniti.
- Giuliani, Gaia (2007). "Fascismo e biopolitica: l'editoria emiliano-romagnola e la questione della razza" [in:] Tortorelli, Gianfranco (a c. di), *Editoria e cultura in Emilia e Romagna dal 1900 al 1945*, Bologna, Editrice Compositori.
- Lipparini, Giuseppe (1935). *Alfredo Oriani*, Torino, G. B. Paravia & C.
- Maggi, Maria (1934). *Alfredo Oriani*, Bologna, Licinio Cappelli Editore.
- Pesante, Vincenzo (1996). *Il problema Oriani. Il pensiero storico-politico. Le interpretazioni storiografiche*, Milano, Franco Angeli.
- Sideri, Rodolfo (2011). *La rivoluzione ideale di Alfredo Oriani*, Roma, Edizioni Settimo Sigillo.

### Sitografia

- Ragni, Eugenio (2013). "Alfredo Oriani" [in:] *Dizionario biografico degli Italiani* – vol. 79 (2013) [in:] [http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani_(Dizionario-Biografico)/) [accesso: 20.04.2020].

Dorota Karwacka-Pastor  
Facoltà di Filologia  
Università di Danzica  
Istituto di Filologia Romanza  
Dipartimento di Letterature Romanze  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.11>

## ITALIANITÀ NEGATIVA NELLA LETTERATURA E NELLA PSICOLOGIA

**Abstract:** L'Italia è stata criticata da poeti e scrittori italiani del passato. La vedevano divisa, piena di caos, vendetta, violenza e odio reciproco tra le sue regioni. Si condannavano e denunciavano l'egoismo, il degrado morale, le iniquità, le scelte sbagliate. Oggi gli intellettuali italiani sono preoccupati: considerano l'Italia un paese malato, corrotto, infelice, dove non si rispetta il bene comune. Danno la colpa alla mentalità italiana e alla mancata solidarietà fra i cittadini.

**Parole chiave:** Italia, italiani, scrittori, letteratura, mentalità, giudizio

**Abstract:** Italy was criticised by the Italian poets and writers of the past. It was perceived as a divided country, ruled by chaos, revenge, violence and mutual hatred. They condemned egoism, moral degradation, iniquity, wrong choices. Nowadays Italian intellectuals are sounding the alarm, stating that Italy is a sick, corrupted and unhappy country, with no respect for the common good. The main reason for this is Italian mentality and the lack of solidarity among the citizens.

**Keywords:** Italy, Italians, writers, literature, mentality, view

Questo popolo di santi, di poeti, di navigatori, di nipoti, di cognati...  
Ennio Flaiano

L'Italia è un paese pronto a piegarsi ai peggiori governi. È un paese dove tutto funziona male, come si sa. È un paese dove regna il disordine, il cinismo, l'incompetenza, la confusione. E tuttavia, per le strade, si sente circolare l'intelligenza, come un vivido sangue. È un'intelligenza che, evidentemente, non serve a nulla. Essa non è spesa a beneficio di alcuna istituzione che possa migliorare di un poco la condizione umana. Tuttavia scalda il cuore e lo consola, se pure si tratta d'un ingannevole, e forse insensato, conforto.

Natalia Ginzburg

L'italianità è una nozione affascinante e controversa; racchiude in sé sia concetti negativi del modo di essere italiani, che quelli positivi. I costumi, la mentalità, lo stile di vita degli abitanti del Belpaese sono stati molte volte lodati e ammirati, derisi e criticati nella letteratura, nell'arte e nel cinema. Le voci sono state molte e di tonalità differenti, in questo ultimo giro di secoli. I grandi italiani del passato hanno trovato l'Italia divisa e infelice. Non solo Dante, Petrarca, Machiavelli e Leopardi condannavano degrado morale e iniquità dei loro contemporanei, l'hanno fatto anche gli scrittori recenti. Perfino oggi gli studiosi e intellettuali italiani si dicono preoccupati, considerando l'Italia un paese malato. Danno la colpa alla mentalità italiana, al passato doloroso e alla mancata solidarietà fra gli italiani.

A partire dal *Purgatorio* dantesco, dove troviamo un giudizio negativo sugli italiani scostumati e malgovernati, attraverso il componimento CXXVIII del *Canzoniere*, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* di Petrarca, dove viene stigmatizzata la lotta fratricida nella Penisola, arriviamo alle *Seniles* rispecchianti la delusione e il ribrezzo del poeta verso i costumi italiani<sup>1</sup>. Secondo il parere di Petrarca, la sete di gloria e di lusso, l'egocentrismo portato all'estremo, l'avidità e l'avarizia, la superbia, la mancanza di scrupoli caratterizzavano gli italiani della sua epoca. Il mondo descritto nelle *Seniles* è un mondo dominato dagli usurai disonesti, dai giudici corrotti, dai falsi testimoni, dai traditori. Attivi sono i malvagi, i poveri non hanno voce, gli ingenui vengono sfruttati senza pietà.

Nel Rinascimento la situazione nella Penisola non cambia, anzi, sembra peggiorare. Lo testimonia Machiavelli, il quale non esita ad elencare numerosi errori politici e militari commessi dai governanti italiani. Nel *Principe* e nelle *Istorie Fiorentine*, egli dipinge un quadro drammatico dell'Italia invasa, tradita, lacerata, odiata dagli stessi cittadini<sup>2</sup>. Essi sono la causa della rovina<sup>3</sup>. La loro spensieratezza e l'orgoglio, la voglia di dominare e la litigiosità rendono gli italiani incapaci, inefficaci, deboli. L'Italia diventa una preda facile per gli invasori. Gli italiani vivono "in pianto", disperati, ma arrabbiati, vendicativi e poco leali fra di loro. Non riescono ad imparare a come diventare fratelli, eppure sanno che per difendersi da pericoli esterni bisogna agire insieme. Ecco la quintessenza dell'italianità negativa, uno sguardo acuto e preoccupato,

---

<sup>1</sup> Nelle *Seniles* Petrarca indica i vizi e i peccati degli italiani dei suoi tempi. Sono innanzitutto: la voluttà incontrollata, gli stupri, gli adulteri, gli incesti, le frodi, gli inganni, le manipolazioni, i furti, le rapine, le calunnie. Particolarmente interessante è la *Lettera III* del 1373 destinata a Lombardo da Serico. F. Petrarca (1869), *Lettere Senili di Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, pp. 1161–1162.

<sup>2</sup> N. Machiavelli (1954), *Opere*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, pp. 567–568.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 948.



una verità conosciuta da tutti, ma detta finalmente con la durezza necessaria. L'Italia sta per morire, vuole dire Machiavelli, anzi, le sue province “sono già morte”<sup>4</sup>.

Nemmeno Leopardi risparmia agli italiani una critica spietata. Nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, definisce la radice dei mali italiani: è l'assenza della “società stretta”. Gli italiani, essendo da sempre nemici, non capiscono l'idea della società, per cui sono privi “d'ogni fondamento di morale, e d'ogni vero vincolo e principio conservatore della società”<sup>5</sup>. Un altro problema costituisce il carattere nazionale degli italiani, il quale, a parere di Leopardi, non può servire da esempio a nessuno. Gli abitanti del Belpaese sono spensierati, frivoli, pigri e adorano i divertimenti facili, trascurando il lato spirituale<sup>6</sup>. Non sanno inoltre aiutarsi a vicenda né darsi un appoggio reciproco. Risultano indifferenti nei confronti del prossimo, poco empatici, a volte cinici<sup>7</sup>. Gli piace criticare gli altri, sparlare, spettegolare, deridere<sup>8</sup>. Tutto ciò porta all'odio verso chi non è come loro, con loro, per loro. Negli occhi di Leopardi è un'attitudine pericolosa e dannosa che aliena, divide, discrimina. Eppure, criticando gli altri, gli italiani non accettano la critica nei loro confronti, in quanto sono permalosi e vulnerabili. Si considerano degni di lode e di rispetto. Tuttavia, sono completamente inaffidabili, poiché agiscono guidati dall'istinto incontrollabile, dalle passioni negative, quali ira, avidità, desiderio, disperazione, invidia<sup>9</sup>.

Alfio Squillaci nota, ritornando al pensiero leopardiano:

Prima dunque che Giacomo Leopardi prendesse la penna per dirci in prosa, brutalmente, come siamo fatti, la percezione del carattere dell'italiano aveva occupato l'ingegno di molti letterati europei di prim'ordine e tenuto desto lo spirito di osservazione di una fitta schiera di viaggiatori che, tra Sei e Settecento, giungevano nel Bel Paese col proposito di completare la propria formazione “classica” grazie alla formidabile esperienza del *Grand tour* [...]. Ma se partivano costoro con programmi culturali di sopralluoghi fra capitelli abbattuti e colonne smozzicate del Foro romano, soprattutto

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 949.

<sup>5</sup> G. Leopardi (2010), *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Prato, Piano B Edizioni, p. 28.

<sup>6</sup> “[...] la vivacità del carattere italiano [...] fa loro preferire i piaceri degli spettacoli e gli altri dilette de' sensi a quelli più particolarmente propri dello spirito, e che gli spinge all'assoluto divertimento scompagnato da ogni fatica dell'animo e alla negligenza e pigrizia [L.]” (*Ibidem*).

<sup>7</sup> Lo stesso dice oggi Luca Fontana sugli italiani contemporanei. L. Fontana (2014), *Il costume degli italiani. Breviario di vizi*, Parma, Fedelo's Editrice, p. 16.

<sup>8</sup> G. Leopardi (2010), *op. cit.*, pp. 40–41.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 18–19.



se ne tornavano in patria, atterriti e soddissfatti, dopo passaggi perigliosi tra lerce locande ed emozionanti agguati di briganti, con taccuini pieni di massime antropologiche come quella del Grosley: «*L'Italie est le pays où le mot furbo est éloge*». Partivano dalle loro fredde plaghe con l'occhio esaltato dei letteristi e tornavano con il *regard éloigné* degli antropologi, e l'Italia e gli italiani nei loro resoconti servivano da formidabile banco di prova per la nascente antropologia culturale, per la letteratura comparata, per la *Kulturkritik*. Cercavano la classicità e trovavano *les sauvages de l'Europe*, frugavano fra le sembianze degli italiani dell'oggi alla ricerca dei lineamenti, culturali soprattutto, dei loro antenati, le tracce delle prische virtù romane e i segni forti della civiltà Comunale e del Rinascimento, e non trovavano che un impasto di erotismo, crimine e devozione. Intentavano un viaggio nello spazio e ne facevano invece uno nel tempo: più che andare in giù, *nach dem Süden* come Goethe, scivolavano lungo il pendio della storia, compiendo un viaggio nell'arretratezza socio-culturale di un popolo e di un Paese che dopo il Rinascimento aveva visto impaludarsi, come i propri fiumi e i propri porti abbandonati, le correnti di civiltà (che erano poi serpeggiate in tutta Europa), nelle forme immobili e pietrificate del proprio essere. Un popolo notevole per ciò che era stato e che poteva essere ma non per ciò che in effetti era. Che aveva un passato e forse un futuro, ma non un presente. Destinato comunque a subire la condanna di sempre degli italiani, quella pronosticatele molti anni dopo dal Generale de Gaulle, e cioè di passare da "Pays pauvre" a "pauvre Pays"!

Trovavano un'Italia passionale e sanguinaria, elegante e crudele, colta e decadente, in ritardo sulla storia ma in anticipo sulle passioni, sempre alle prese con un repentino balenare di pugnali e un sinistro e silenzioso operare di veleni. Ed era proprio questa Italia, questo mito romantico, dove l'uomo non è che sensazione, voluttà, energia, brio e assassinio [...] <sup>10</sup>.

Alcuni scrittori del Novecento hanno osato esprimere la critica verso i loro connazionali in un modo abbastanza brutale. Basta leggere il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda, il quale condanna la "discordia nella vita nazionale", l'"imbecillità" e le "frivolezze" sia nell'esercito italiano, che nella politica, per capire la loro amarezza e la delusione. Lo scrittore aggiunge non senza tristezza: "La nostra anima stupida, porca, cagna, bastarda, superficiale, asinesca tiene per dignità personale il dire: «io faccio quello che voglio», non ho padroni. Questo si chiama fierezza, libertà, dignità" <sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La Frusta Letteraria, Rivista di critica culturale on line, Squillaci Alfio, Postfazione al Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani di Giacomo Leopardi, [www.lafrusta.net/riv\\_italiani.html](http://www.lafrusta.net/riv_italiani.html) [29/02/2020].

<sup>11</sup> C. E. Gadda (1992), *Giornali di guerra e di prigionia*, [in:] *Saggi, giornali, favole ed altri scritti II*, a cura di C. Vela ed al., vol IV, Milano, Garzanti, p. 578.

In un altro brano Gadda dà voce alla delusione e alla rabbia, utilizzando le parole dure, crudeli, esagerate:

Che porca rabbia, che porchi italiani. Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino da lavoro? a non ammonticchiarsi le carte d'ufficio insieme alle lettere della mantenuta, insieme al cestino della merenda, insieme al ritratto della propria nipotina, insieme al giornale, insieme all'ultimo romanzo, all'orario delle Ferrovie, alle ricevute del calzolaio, alla carta per pulirsi il culo, al cappello sgocciolante, alle forbici delle unghie, al portafogli privato, al calendario fantasia? Quando, quando? Quand'è che questa razza di maiali, di porci, di esseri capaci soltanto di imbruttire il mondo col disordine e con la prolissità dei loro atti sconclusionati, proverrà alle attitudini dell'ideatore e del costruttore, sarà capace di dare al seguito delle proprie azioni un legame logico?<sup>12</sup>.

La critica da parte degli intellettuali prosegue nel secondo Novecento e anche dopo l'anno 2000. Giuseppe Prezolini nell'*Italia fragile* denuncia la situazione insopportabile del suo paese. Vede l'Italia amministrata male e corrotta. Ci regnano la falsità e l'avversione reciproca tra i politici, generali, intellettuali, cittadini medi. Nulla è sicuro, tutto è possibile, anche gli scenari peggiori<sup>13</sup>.

Gli studiosi, i letterati, i giornalisti definiscono gli italiani superficiali e disonesti. A parere di Luca Goldoni (*Italia veniale. Viaggio fra i peccati nazionali*) gli italiani sono irresponsabili e insolenti. Per Giuseppe De Rita e Antonio Galdo (*Il popolo e gli dei*) l'istruzione e la cultura non contano più in Italia<sup>14</sup>. Il ruolo importante gioca il divismo. Tutti o quasi tutti sono narcisi, ognuno vuole raggiungere successo, spesso grazie all'immagine manipolata. Conta troppo l'aspetto, poco lo spirito<sup>15</sup>.

Luigi Barzini nel libro *Gli italiani* condanna il caos in Italia. Lamenta l'esagerata drammatizzazione in Italia e l'adulazione. Condanna il culto del denaro e la mancanza di vergogna nel commettere i reati, quali truffe, speculazioni fraudolente, inganni di ogni tipo<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 574.

I brani sono stati tratti dal *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda e sono datati per il 24 luglio 1916 e il 31 luglio 1916.

<sup>13</sup> G. Prezolini (1974), *L'Italia fragile*, Milano, Pan Editrice.

<sup>14</sup> A. G. e C. De Rita (2014), *Il popolo e gli dei. Così la grande crisi ha separato gli italiani*, Roma-Bari, Laterza; L. Goldoni (1973), *Italia veniale. Viaggio fra i peccati nazionali*, Bologna, Cappelli.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>16</sup> L. Barzini (2015), *Gli italiani. Virtù e vizi di un popolo*, Milano, Rizzoli, pp. 118–121, 129, 139–140.

Raffaele Caserta scrive: “uno dei luoghi comuni più abusati afferma che siamo un popolo di eroi, santi, poeti e navigatori e ciò ha sempre solleticato il nostro orgoglio nazionale”<sup>17</sup>, “ma” – aggiunge subito l’autore – “forse sarebbe per noi italiani più adatto il famoso detto del commediografo Bertold Brecht: Beato quel paese che non ha bisogno di eroi”. Elenca poi i tratti caratteristici della mentalità italiana, tra cui il primo è la sudditanza psicologica verso il potere. Parla anche dell’individualismo esasperato che comporta la mancanza assoluta di senso organizzativo in tutti i settori della vita sociale. Emblematica è anche, secondo l’autore, la ricerca di personalità di tipo messianico, dell’“uomo della provvidenza” (Mussolini, Berlusconi).

Gli italiani, dice Caserta esattamente come Leopardi, non possiedono il senso dello Stato, non si sentono parte di una comunità nazionale. Inoltre, gli manca l’etica, non credono nei valori morali privati né professionali. Un grande valore diventa invece l’arte di arrangiarsi, la furbizia: “in pratica è sempre privilegiato chi è furbo rispetto a chi è intelligente”<sup>18</sup>.

L’autore nota la mancanza di rispetto e stima per il patrimonio culturale:

L’ignoranza culturale è un’altra caratteristica grave in un popolo che sul suo territorio vanta il sessanta-settanta per cento dei monumenti artistici mondiali, ma non riesce a fruirne che in modo ridottissimo, per le chiusure museali nei giorni festivi o quantomeno nei giorni od ore di più tempo libero, oltre al fatto che sono più gli stranieri ad interessarsi alle nostre bellezze artistiche che gli italiani<sup>19</sup>.

Vittorino Andreoli, uno dei più famosi psichiatri italiani<sup>20</sup>, dà una diagnosi drammatica, definendo l’Italia un paese profondamente malato, impossibile

<sup>17</sup> AgoraVox Italia, Caserta, Raffaele, Aspetti negativi del carattere degli italiani [agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html](http://agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html) [29/02/2020].

<sup>18</sup> Ne parla anche Prezzolini: “L’Italiano ha un tale culto per la furbizia, che arriva persino all’ammirazione di chi se ne serve a suo danno. Il furbo è in alto in Italia non soltanto per la propria furbizia, ma per la reverenza che l’italiano in generale ha della furbizia stessa, alla quale principalmente fa appello per la riscossa e per la vendetta. Nella famiglia, nella scuola, nelle carriere, l’esempio e la dottrina corrente – che non si trova nei libri – insegnano i sistemi della furbizia. La vittima si lamenta della furbizia che l’ha colpita, ma in cuor suo si ripromette di imparare la lezione per un’altra occasione”. G. Prezzolini (1974), *op. cit.*, p. 41.

<sup>19</sup> AgoraVox Italia, Caserta, Raffaele, Aspetti negativi del carattere degli italiani [www.agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html](http://www.agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html) [29/02/2020].

<sup>20</sup> Ex direttore del Dipartimento di psichiatria di Verona, membro della New York Academy of Sciences e presidente del Section Committee on Psychopathology of Expression della World Psychiatric Association.

da salvare<sup>21</sup>. Nel libro intitolato *Ma siamo matti. Un paese sospeso fra normalità e follia*, Andreoli indica alcuni sintomi di questa misteriosa malattia italiana. Sono gli stessi mali presenti in Italia da sempre, già definiti, descritti e analizzati dagli scrittori delle epoche passate. Essi dominano la mente e il cuore della popolazione della Penisola. Lo psichiatra elenca l'odio, l'antipatia, la voglia di affermarsi ad ogni costo e di avere sempre ragione. Gli italiani sono, a suo parere, individualisti guidati dall'egoismo, ipocriti e invidiosi. Sono conformisti. Non rispettano il bene pubblico. Gli manca la vergogna. Sono pronti a distruggere chi è il loro rivale, incapaci di collaborare in modo pacifico e rispettoso per il bene comune<sup>22</sup>.

Lo psichiatra li vede anche indecisi, distratti, menefreghisti. Il rinvio è diventato simbolo della vita italiana: non fare mai oggi quello che potresti fare domani. È importante in Italia non comprometersi, rimandare la scelta; fare il doppio gioco.

Per Andreoli gli italiani sono “distruttori di loro stessi, alla ricerca di un rapporto di disprezzo e di dominio”, commettono “scelte dannose”, forse perché sono stati sottomessi a tanti invasori, “soggetti a tutti i popoli egemoni della storia”<sup>23</sup>. Sono, inoltre, il popolo creativamente più ricco che non sa e non fa abbastanza per conservare e apprezzarle le ricchezze culturali che possiede. In Italia regna il caos, eppure tutti portano “una maschera allegra” nonostate la crisi economica e familiare<sup>24</sup>.

Lo studioso nota problemi sociali, di comunicazione e di collaborazione (“l'italiano è senza dimensione del noi”). Eppure “Il noi è vita, mentre l'io è morte [...]”. Insomma, la nostra dimensione è il noi”. Sfortunatamente “oggi raramente si ricorre all'uso del «noi», con una netta predominanza dell'«io», e ancora più raramente ci si avvale del termine «popolo»”<sup>25</sup>.

Lo psichiatra annuncia la morte della morale<sup>26</sup>: “il popolo italiano ha incorporato inconsapevolmente la concezione della morale come utile

<sup>21</sup> Andreoli dice: “Io sono convinto che il popolo italiano sia malato. [...] è proprio l'amore a rendermi critico [...]”. V. Andreoli (2015), *Ma siamo matti. Un paese sospeso fra normalità e follia*, Milano, Rizzoli, pp. 12, 14.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 22, 27, 35, 42.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 3–4, 48.

<sup>26</sup> “[...] c'è l'io in famiglia, c'è l'io dappertutto. Siamo dei narcisi spaventosi, tutto io, faccio io. [...] Pur di essere «io» faccio qualsiasi cosa, è un narcisismo fondato sull'io e sul mio. Quello che è del «noi» non importa, lo roviniamo. Questo, in un momento in cui si dovrebbe costruire qualcosa insieme, ognuno suona il proprio strumento, come se lei ascoltasse un'orchestra dove ognuno suona per conto suo. È un delirio dell'io. È una grave malattia [...]”. Il brano sucitato è stato tratto dall'intervista

a «me» e al «mio», il resto non lo riguarda, al massimo condanna come maleducato [...]»<sup>27</sup>.

La parola è fondamentale in Italia, poiché “il popolo italiano vive di parole, è gratificato dalle parole”<sup>28</sup>, ma la parola viene usata male, “in modo spaventosamente esagerato”. Un altro problema è che “è più importante il dire che il fare”<sup>29</sup>. È troppo frequente, poi, la critica dell’interlocutore, l’imporre il proprio parere e la menzogna. In più, l’italiano ama la maldicenza in modo appassionato<sup>30</sup>, e tutto ciò nasce dalla frustrazione.

Andreoli condanna anche il mammismo come particolarmente nocivo<sup>31</sup> e il narcisismo come ridicolo e pericoloso. Gli italiani pensano di possedere doti straordinarie, di aver diritto a continui riconoscimenti, e se ciò non succede, scatta l’odio per i mancati estimatori. Lo studioso denuncia anche l’onnipresente ossessione dei vestiti firmati e delle spese, e incita i lettori a ricordare che “occorre mettere al primo piano la persona e, nell’insieme, il popolo, e poi preoccuparsi di quel che fa apparire affascinanti, interessanti e persino belli, non dimenticando che il riferimento deve essere l’uomo o la donna e non l’oggetto indossato”<sup>32</sup>. La soluzione per guarire è, fra l’altro, “togliere al denaro il potere che gli abbiamo dato, come misura di tutte le cose, il denaro ha assunto una dimensione enorme [...]”<sup>33</sup>.

Gli italiani sono passivi, si lamenta il profesor Andreoli, a causa della “fede nel miracolo” che non succede mai, ma che permette loro di fare niente, di non provare a cambiare la realtà:

Siamo un popolo di creduloni, che aspettano il “miracolo” che risolverà i nostri problemi. E poi siamo un popolo che ha la fortuna, il destino, l’oroscopo, i maghi, i gratta e vinci. Poi siamo pieni di patroni, si nomina sempre San Gennaro, ma a Verona c’è San Zeno, siamo pieni di questi patroni che ci fanno andare bene le cose<sup>34</sup>.

---

con Andrea Purgatori apparsa il 15 agosto 2015. RaiNews, L’Italia è matta? Intervista di Pierluigi Mele a Vittorino Andreoli: [confini.blog.rainews.it/2015/03/21/litalia-e-matta-intervista-a-vittorino-andreoli/](https://confini.blog.rainews.it/2015/03/21/litalia-e-matta-intervista-a-vittorino-andreoli/) [29/02/2020].

<sup>27</sup> V. Andreoli (2015), *op. cit.*, p. 41.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>33</sup> RaiNews, L’Italia è matta? Intervista di Pierluigi Mele a Vittorino Andreoli [confini.blog.rainews.it/2015/03/21/litalia-e-matta-intervista-a-vittorino-andreoli/](https://confini.blog.rainews.it/2015/03/21/litalia-e-matta-intervista-a-vittorino-andreoli/) [29/02/2020]

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Lo psichiatra, come anche altri autori, intellettuali e osservatori della vita sociale italiana, menziona un altro tratto molto caratteristico della mentalità italiana che è l'arte di arrangiarsi, elemento tipico, in quanto "gli italiani hanno inventato da secoli antiche astuzie per sconfiggere il tedio e la disciplina, per dimenticare l'umiliazione e la sfortuna: di questo sono maestri"<sup>35</sup>.

Invece Alessandro Campi nel libro *Congiure e complotti. Da Machiavelli a Beppe Grillo*<sup>36</sup> definisce l'Italia "malata di complottismo e dietrologia"<sup>37</sup>. Nella sua opinione gli italiani sono sospettosi, superstiziosi, diffidenti. Sono assolutamente ossessionati dal complottismo perché è consolatorio, appagante e gratificante. È il segno di "una regressione dell'intelligenza, che ha perduto la forza di pensare la realtà". E ciò comporta "una cultura del sospetto permanente, una diffidenza costante nei confronti delle istituzioni che rischia di essere letale per la vita civile di qualunque Paese". Lo studioso definisce la mentalità complottista italiana come "un misto di paranoia e sospetto"<sup>38</sup>.

Gli italiani di oggi sono rassegnati, in Italia regna l'apatia generale, la mancanza di solidarietà e di una iniziativa comune. Ne parla Giorgio Bocca nella sua *Italia l'è malada* dicendo che l'italiano è "stanco di non capire, di essere preso in giro, del dire e disdire, delle menzogne plateali, del cattivo gusto che monta; stanco della vecchia, vecchissima storia dei furbi che derubano gli onesti e gli ingenui"<sup>39</sup>.

Nel libro *Caduti in corsia: viaggio in un'Italia malata* del 2011 Michele Iula definisce l'Italia una repubblica fondata sulla malasania e sulla corruzione. Nota che gli italiani si perseguitano vicendevolmente, deridono l'un l'altro, "si pungono fino al sangue, mostrando con le parole e coi modi ogni sorta di disprezzo verso l'avversario politico"<sup>40</sup>.

È difficile – dicono coloro che si definiscono preoccupati per l'Italia e per gli italiani – trovare un rimedio a questo drammatico e pericoloso stato di cose. Ci sono tante proposte e parecchie vie, ma non c'è la forza per cambiare né per unirsi o correggersi.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Luca Barzini scrive a proposito che "l'arte di vivere, quest'arte screditata" è stata "creata dagli italiani per sconfiggere l'angoscia e la noia" (Barzini 2015: 433).

<sup>36</sup> Alessandro Campi è docente di Storia delle dottrine politiche, Scienza politica e Relazioni internazionali dell'Università di Perugia.

<sup>37</sup> A. Campi (2016), *Congiure e complotti. Da Machiavelli a Beppe Grillo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, p. 72.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>39</sup> G. Bocca (2005), *Italia l'è malada*, Milano, Feltrinelli, p. 32.

<sup>40</sup> M. Iula (2011), *Caduti in corsia: viaggio in un'Italia malata*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, p. 54.

Tuttavia, nonostante l'italianità negativa, nonostante tante voci critiche, il Belpaese rimane la patria dell'arte, della cultura e dell'ispirazione, con un passato storicamente doloroso, ma artisticamente glorioso. È sempre la stessa Terra promessa, amata e desiderata dagli intellettuali europei delle epoche passate che sognavano di mandare i loro figli a studiare presso le università italiane. Ora l'Italia è indubbiamente in crisi, come affermano unanimemente tanti studiosi italiani. Eppure non tutto è perduto e dagli italiani stessi dipende il loro avvenire. Giuste e sagge paiono le parole di Raffaele Caserta, il quale spera di vedere un futuro migliore per l'Italia:

Questi fattori possono farci regredire un una decadenza irreversibile, in cui il nostro pregio più rilevante è una grande pazienza capace di farci sopravvivere a tanto squallore. Poiché la storia è fatta di cicli temporali positivi e negativi ci può confortare che forse i nostri difetti non sono atavici o genetici ma rimediabili in un prossimo futuro dove i nostri discendenti vedranno l'alba di un nuovo Rinascimento<sup>41</sup>.

## Bibliografia

- Alighieri, Dante (2010). *Divina Commedia, Purgatorio*, Roma, Newton Compton.
- Andreoli, Vittorino (2015). *Ma siamo matti. Un paese sospeso fra normalità e follia*, Milano, Rizzoli.
- Barzini, Luigi (2015). *Gli italiani. Virtù e vizi di un popolo*, Milano, Rizzoli.
- Bocca, Giorgio (2005). *Italia l'è malada*, Milano, Feltrinelli.
- Bollati, Giulio (2011). *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi.
- Campi, Alessandro (2016). *Congiure e complotti. Da Machiavelli a Beppe Grillo*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- De Rita, Giuseppe e Galdo, Antonio (2014). *Il popolo e gli dei. Così la grande crisi ha separato gli italiani*, Roma-Bari, Laterza.
- Fontana, Luca (2014). *Il costume degli italiani. Breviario di vizi*, Parma, Fedelo's Editrice.
- Gadda, Carlo Emilio (1992). *Giornali di guerra e di prigionia*, [in:] *Saggi, giornali, favole ed altri scritti II*, a cura di C. Vela ed al., vol. IV, Milano, Garzanti.
- Goldoni, Luca (1973). *Italia veniale. Viaggio fra i peccati nazionali*, Bologna, Cappelli.
- Iula, Michele (2011). *Caduti in corsia: viaggio in un'Italia malata*, Roma, Editori Internazionali Riuniti.
- Leopardi, Giacomo (2010). *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, Prato, Piano B Edizioni.
- Machiavelli, Niccolò (1954). *Opere*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.
- Machiavelli, Niccolò (2000). *Scritti politici*, Milano, Mursia.
- Petrarca, Francesco (2010). *Canzoniere*, Milano, Mondadori.
- Petrarca, Francesco (1869). *Lettere Senili di Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier.
- Prezzolini, Giuseppe (1974). *L'Italia fragile*, Milano, Pan Editrice.

---

<sup>41</sup> AgoraVox Italia, Caserta, Raffaele, *Aspetti negativi del carattere degli italiani* [www.agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html](http://www.agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html) [29/02/2020].



**Sitografia**

RaiNews, L'Italia è matta? Intervista di Pierluigi Mele a Vittorino Andreoli confini.blog.rainews.it/2015/03/21/litalia-e-matta-intervista-a-vittorino-andreoli/ [29/02/2020].

AgoraVox Italia, Caserta Raffaele, Aspetti negativi del carattere degli italiani www.agoravox.it/Aspetti-negativi-del-carattere.html [29/02/2020].

La Frusta Letteraria, Rivista di critica culturale on line, Squillaci Alfio, Postfazione al Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani di Giacomo Leopardi www.lafrusta.net/riv\_italiani.html [29/02/2020].

L'opinione delle libertà, Abbate Mario Scaffidi, L'Italia, l'eterna ammalata www.opinione.it/cultura/2013/02/20/scaffidi\_cultura-20-02 [29/02/2020].



**ARTE E LETTERATURA ITALIANA NEL  
MONDO — ARTE E LETTERATURA  
MONDIALE IN ITALIA**

**SZTUKA I LITERATURA WŁOSKA  
NA ŚWIECIE — SZTUKA I LITERATURA  
ŚWIATOWA WE WŁOSZECH**

**ITALIAN ART AND LITERATURE  
IN THE WORLD — WORLD ART  
AND LITERATURE IN ITALY**



Małgorzata Gajak-Toczek  
Uniwersytet Łódzki  
Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.12>

## DOŚWIADCZANIE WŁOSKOŚCI W FILMIE *OSTATNIE PROSECCO HRABIEGO ANCILLOTTO* W REŻYSERII ANTONIA PADOVANA

**Streszczenie:** Autorka artykułu, posługując się często stosowaną w badaniach literaturoznawczych kategorią doświadczenia, przedstawia sposoby obrazowania i doświadczania włoskości w filmie *Ostatnie prosecco hrabiego Ancillotto* Antonia Padovana. Zalicza do nich typowe dla Włochów przywiązanie do stron rodzinnych (natura Wenecji Eugenejskiej jest niezbędnym tłem dla interesującej widzów fabuły), współtworzące jakość relacji ze światem i drugim człowiekiem oraz sposoby definiowania własnego Ja (*campanilismo*). Za znaczący dla wyrażania tego, co składa się na pojęcie włoskości, autorka uznaje również dialog z dziedzictwem kulturowym (renesansowe płótna Cimy da Conegliano, film Pietra Germiego *Panie i panowie* oraz konwencja *giallo*, popularnych we Włoszech powieści kryminalnych, posiadających żółte okładki). Analiza życia głównego bohatera, wielkich i małych spraw jego codzienności pozwala z kolei na podkreślenie zarówno tych elementów, które potwierdzają realizację cech właściwych dla Włochów jako zbiorowości (m.in. idea *dolce far niente*, rodzinna atmosfera, docenianie jej znaczenia dla kształtowania osobowości człowieka, jego więzi ze światem przeszłości i teraźniejszości), jak też wyeksponowanie tego, co w wizji reżysera stanowi polemikę z powielanymi powszechnie stereotypami, (m.in. życiowa zaradność, posiadanie ustosunkowanych znajomych, ułatwiające rozwiązywanie życiowych problemów).

**Słowa kluczowe:** włoskość, doświadczenie, Antonio Padovan, giallo

**Abstract:** The authoress of the article, using the category of experience often used in literary studies, introduces the ways of depicting and experiencing Italianity in the film *The last prosecco of Count Ancillotto* by Antonio Padovan. They include the typical Italians' attachment to their homelands (the nature of Veneto is an indispensable background for an interesting storyline), co-creating the quality of relations with the world and other people, and ways of defining one's self (*campanilismo*). The authoress also considers a dialogue with cultural heritage to be significant for expressing what constitutes Italianness (Renaissance canvases by Cima da Conegliano, Pietro

Germi's film *Ladies and Gentlemen*, and giallo convention, the popular crime novels in Italy with yellow covers). The analysis of the main character's life, the great and small matters of his everyday life, allows to emphasize both those elements that confirm the implementation of the characteristics typical of Italians as a community (including the idea of *dolce far niente*, family atmosphere, appreciating its importance for shaping the human personality, his ties with the world of the past and present), as well as exposing what in the director's vision is a polemic with commonly repeated stereotypes (e.g. resourcefulness in life, having related friends, making it easier to solve life problems).

**Keywords:** Italianity, experience, Antonio Padovan, giallo

Italia – *Bel Paese*, czyli piękny kraj, jak mówią Włosi o swojej ojczyźnie, urzeka autochtonów i cudzoziemców kulturą, dziedzictwem materialno-mentalnym, modą, specjalami kuchni, specyficzną aurą codzienności, naturą, klimatem. Posiada swój koloryt, zapach i smak. Wiele obiecuje magiczna formuła *dolce far niente* – idea słodkiego „nicnierobienia”, rozkoszowania się chwilą.

Na przestrzeni lat Włochy były bohaterem niejednego tekstu kultury, kreowanego zarówno przez rodzimych, jak i zagranicznych twórców. Filmowe Włochy mają wiele twarzy. Przywołajmy dla przykładu kilka tytułów umożliwiających namacalne, zmysłowe obcowanie z wszystkim tym, co oferuje Półwysep Apeniński. Do Rzymu zapraszają Paolo Sorrentino w *Wielkim pięknie* (2013), Sergio Castellitto w filmie *Fortunata* (2017), Fabrizio Maria Cortese w *Mam przyjaciół w niebie* (tu także Apulia), Stefano Sollima w *Su-burrze* (2015). Sycylię okiem kamery przybliżają: Pif [Pierfrancesco Diliber-to] w obrazie *Mafia zabija tylko latem* (2013) i Michael Radford w *Listonoszu* (1994). Do przechadzki po Wenecji zachęcają *Turysta* (2010) Floriana Henc-kela von Donnersmarcka, *Casino Royale* (2006) Martina Campbella (21. film o Jamesie Bondzie), *Włoska robota* (2003) Felixa Gary'ego Graya oraz starsze produkcje: *Urlop w Wenecji* (1955) Davida Leana, *Śmierć w Wenecji* (1971) Luchino Viscontiego, *Nie oglądaj się teraz* (1973) Nicolasa Jacka Roega, *Miłość i śmierć w Wenecji* (1997) Iaina Declana Softley'ego, *Rekin w Wenecji* (2008) Danny Lerner czy *Miłość w Wenecji* (2009) Klause Wirbitzky'ego. W ostatnich dniach listopada 2019 na ekrany kin weszła symboliczna, choć odwołująca się do prawdziwych wydarzeń, opowieść o Kalabrii lat 50., świecie utraconym i zapomnianym – *Apromonte* w reżyserii Mimmo Caloprestiego.

Wspomniani artyści operują imaginariem, które śmiało można uznać za symbol *italianità*, „włoskości”, czyli tego, co w odbiorze powszechnym uchodzi za charakterystyczny element włoskiego stylu życia, a w samych Włoszech przekracza granice regionów i jest wspólne dla wszystkich mieszkańców kraju. Italia jest portretowana na wiele sposobów. Często sięga się po tradycyjne motywy, by opowiadać je wciąż na nowo, sytuować w odkrywczych konfiguracjach

i ujęciach bądź przywołuje wizje odmienne, dalekie od ustalonych konwencji, przyzwyczajęń i gustów odbiorców, nierzadko sprzecznych z powszechnym ujęciem.

Celem artykułu jest przybliżenie tego, co uznać można za aurę włoskości w filmie *Ostatnie prosecco hrabiego Ancillotto*<sup>1</sup> Antonia Padovana<sup>2</sup>, którym reżyser złożył hołd małej ojczyźnie: Wenecji Euganejskiej. Jaki kształt przybiera w jego dziele zainteresowanie Italią, jak bohaterowie doświadczają danej im przestrzeni Veneto? Po jakie konwencje sięga reprezentant X muzy, by ukazać ludzi i świat natury? W jaki sposób widzi rodaków: stereotypowo czy zupełnie odmiennie? Do zarysowanych problemów postaram się zbliżyć poprzez analizę filmowej narracji. Będzie to zatem wybór reprezentatywnych dla stylistyki kryminału, informacji, które umożliwią określenie funkcji włoskiego toposu w obrębie interesującej nas fabuły. Innymi słowy, pytam, w jaki sposób Padovan doświadcza włoskości w filmie?

### Ustalenia terminologiczne

Przyjęte założenia pozwalają na wprowadzenie do dyskursu – z konieczności jako kontekstu jedynie rozwijającego – szeroko eksplikowanej w badaniach literaturoznawczych i antropologicznych kategorii doświadczenia, które w ostatnich latach przeżywa swoisty renesans. Dowodzą tego kluczowe dla tego obszaru prace Doroty Wolskiej<sup>3</sup> i Ryszarda Nycza<sup>4</sup>, cztery opracowania zbiorowe<sup>5</sup> oraz dysertacje badaczy zagranicznych Marshalla Bermmana<sup>6</sup> i Martina Jaya<sup>7</sup>. Ostatni z przywołanych podkreśla znaczenie doświadczenia jako komponentu

---

<sup>1</sup> Polska premiera filmu odbyła się 3.07.2018 r.

<sup>2</sup> A. Padovan (1987) urodził się w regionie Veneto, niedaleko Wenecji. Obecnie mieszka w Nowym Jorku; jego produkcje to m.in.: *Socks and Cakes* (2010), *Japan, Beyond* (2012), *Jack Attack* (2013).

<sup>3</sup> D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.

<sup>4</sup> R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

<sup>5</sup> W. Bolecki, E. Nawrocka (red.), *Literackie reprezentacje doświadczenia*, Warszawa 2007; R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, Kraków 2006; R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, Warszawa 2008; A. Zeidler-Janiszewska i in. (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, Warszawa 2008.

<sup>6</sup> M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. z ang. M. Szuster, Kraków 2006.

<sup>7</sup> M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne i amerykańskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2012.



istnienia człowieka. Widzi w nim niejako fundament egzystencji, znak pojedynczego i zbiorowego istnienia w określonym czasie i miejscu. Przywołana propozycja pozwala na postrzeganie doświadczenia przez pryzmat świadectwa nacechowanego indywidualizmem reżysera, a zatem mającego znamiona unikatowości. Pozwala komentować nie tylko analizowany utwór, lecz także tajniki ludzkiego bytu, czyli to, co tworzy egzystencjalną relację człowieka ze światem.

W artykule kategorią doświadczenia posługiwać się będę bardziej w sensie egzystencjalnym niż teoretycznym, stanowiącym swoistą formę rozpoznawania siebie w świecie. Pozwala ona na zespolenie, wyróżnionych przez Wilhelma Diltheya, jego dwóch rodzajów: *Erlebnis* i *Erfahrung*. Pierwsze z nich w rdzeniu zawiera słowo „życie” (*Leben*) i konotuje osobisty typ doznań, łączy się z tym, co jednostkowe, kładąc nacisk na pierwotną jedność poprzedzającą jakąkolwiek obiektywizację. Drugie zaś wskazuje na powiązania z podróżą (rdzeń *Fahrt*) i kojarzone jest z zewnętrznymi wrażeniami i sądami poznawczymi, oznacza więc proces kumulowania rozmaitych sytuacji w opowieść Ja, odnosząc się do tego, co zbiorowe, publiczne, zespolone z kulturowymi archetypami<sup>8</sup>.

### Fabula w pigułce

Na wstępie słów kilka warto powiedzieć o tkance treściowej *Ostatniego prosecco*... Fabuła filmu została wywiedziona z bestsellerowej powieści kryminalnej *Póki jest prosecco, póty jest nadzieja* (2010) włoskiego pisarza Fulvia Ervasa<sup>9</sup>, będącej jedną z serii opowieści o dokonaniach inspektora Stucky'ego<sup>10</sup>. Po lekturze książki, Padovan spotkał się z pisarzem, któremu zaproponował pracę nad scenariuszem<sup>11</sup>, choć nie miał – jak przyznaje w wywiadzie Anna Żurowska – „na tę chwilę [...] pieniędzy, producenta, obsady”<sup>12</sup>.

Spokój mieszkańców niewielkiego, położonego nieopodal Wenecji miasteczka o wymyślonej przez autora nazwie Col San Giusto, które specjalizuje się w produkcji win (stanowiącego kolaż, zbitkę kilku charakterystycznych

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 321–337.

<sup>9</sup> F. Ervas urodził się w Musile di Piave w 1955 r., mieszka w Treviso; uczy przedmiotów przyrodniczych. Jego literackim debiutem była napisana wraz z siostrą Luisą powieść *Loteria*.

<sup>10</sup> Zob. *Ekspedientki z Treviso, Pingwiny z grilla, Buffallo Billu w Wenecji, Miłość jest rozpuszczalna w wodzie*.

<sup>11</sup> Scenariusz współtworzył Marco Pettenello.

<sup>12</sup> A. Żurowicz, *W czepku urodzony. Wywiad z Antonim Padovanem, reżyserem „Ostatniego prosecco hrabiego Ancillotto”*, ItaloFilia, italoFilia.pl/w-czepku-urodzony-wywiad-z-antonim-padovanem-rezyserem-ostatniego-prosecco-hrabiego-ancillotto/ [dostęp: 15.11.2019].

miejscowości z regionu, w którym produkuje się prosecco – między Conegliano a Valdobbiadene – akcja książki toczy się w Cison di Valmarino), burzy samobójcza śmierć miejscowego producenta tego wykwintnego trunku, tytułowego hrabiego Desideria Ancillotto<sup>13</sup>, przedstawiciela rodziny, od wielu lat zajmującej się wytwarzaniem prosecco. Przyczyną zgonu było spożycie nadmiernej ilości tabletek nasennych popitych tytułowym napojem, zawdzięczającym swą doskonałość odpowiednim warunkom atmosferycznym i właściwej uprawie ziemi przez rzemieślników. Śledztwo prowadzi niedoświadczony inspektor Stucky<sup>14</sup>. Dodatkowe komplikacje wiążą się z morderstwami miejscowych notabli, a wiele poszlak prowadzi do nieżyjącego bohatera. Elementy układanki dowodzą powiązań zamordowanych z lokalną cementownią.

Atmosferę grozy potęgują: ujawnienie przez spadkobierczynię rodu na spotkaniu bractwa winnego tajemniczego listu Ancillotta z za grobu, młoda przyjaciółka hrabiego, stara służąca, która nie przepracowała żałoby po śmierci członków najbliższej rodziny – w tym dziesięcioletniego wnuka – oraz obłąkany Isacco, opiekujący się miejscowymi grobami.

## Włoskość miejsca

Kategoria przestrzeni od wielu lat przyciąga uwagę badaczy społeczeństwa i kultury doby nowoczesności i ponowoczesności. Zjawisko znane w nauce pod hasłem „zwrotu przestrzennego”, stało się częstym przedmiotem rozważań naukowych<sup>15</sup>. Film jako tekst kultury zasadniczo stanowi system przestrzenny, oferuje szczególną możliwość ukazania doświadczenia przestrzeni cywilizacyjnych. Z tych możliwości korzysta Padovan.

Dla reżysera, przebywającego od wielu lat w USA, powrót do Włoch i możliwość zrealizowania w nich dzieła filmowego, miał charakter nostalgicznej podróży do kraju lat dziecińczych, miejsca pierwotnego, ważnego. Reżyser stwierdził:

---

<sup>13</sup> W rolę wcielił się R. Šerbedžija (1946), aktor i piosenkarz; ważniejsze produkcje: *Święty* (1997), *Polski ślub* (1998), *Mission impossible* (2000), *Harry Potter i insygnia śmierci*, część pierwsza (2010), *Downton Abbey*, sezon 5 (2014). W niektórych filmach anglojęzycznych posługuje się nazwiskiem Sherbedgia.

<sup>14</sup> Rola ta przypadła G. Battistonowi (1968), znanemu m.in. z filmów *La passione* (2010) czy *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie* (2016).

<sup>15</sup> Por.: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1999; M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1998; E. Mandel, *Late Capitalism*, Londyn 1978; M. Berman, *op. cit.*; E. W. Soja, *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York 1989; F. Jameson, *Postmodernism Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991; M. Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London 1992.

W niektórych zakątkach, choć stanowią one już rzadkość, czas jakby się zatrzymał, ludzie nie biegną, żyją wolniej. W filmie chciałem uchwycić tę właśnie jakość, podejście do życia, które ma swój walor, choć zapatrzeni w inne priorytety na co dzień o tym zapominamy. W Nowym Jorku czas to pieniądz. W dzisiejszym Weneto natomiast tym pieniądzem jest wino, które potrzebuje czasu. To, ma się rozumieć, dwie odmienne rzeczywistości<sup>16</sup>.

Wspomnianą postawę uznać można za jedną z istotnych składowych *italianità*, widocznej w przywiązaniu do własnego regionu czy miasteczka<sup>17</sup>. Padoan dąży do tego, by uchwycić osobowość miejsca, czyli dynamiczną relację między ziemią a życiem. Film jest swoistą propozycją pojmowania *genius loci* jako konieczności: a) przemyślenia świata i ludzkiej w nim obecności; b) nieustannej pracy nad sposobami postrzegania świata i ponownego jego nazwania. Tak kształtowana narracja filmowa staje się formą myślenia nasyconego emocjonalno-terytorialnymi więziami, będącego uwieńczeniem odnowienia percepcji rzeczywistości, prowadzącej do nowej figuracji świata. *Genius loci* prowadzi twórcę do specyficznej afirmacji życia, która kształtowana jest poprzez szczególną relację z miejscem, krainą jego lat młodzieńczych. O tym zjawisku Tadeusz Sławek pisze:

[...] *genius loci* jest rodzajem personifikacji: to «duch», przy pomocy którego usiłujemy nawiązać związek z przestrzenią. [...] zakłada uczynienie z przestrzeni partnera mojego bytowania; więcej, w tej niemej «rozmowie» często wychodzi na jaw, że przestrzeń nie potrzebuje mnie i mojego porządku. Teraz ja staję się «tłem» i «zapleczem» przestrzeni. Rozmowa należy do kategorii wymagowanych: milczenie świata jest tym, co mnie poraża<sup>18</sup>.

Spojrzenie reżysera sprawia, że krajobraz tworzy egzystencjalne domostwo. Tak doświadczone miejsce nie jest emanacją czy też manifestacją zewnętrznej rzeczywistości, ale odsłania pomost łączący człowieka ze światem. Rozważając kwestie *genius loci*, filmowiec podejmuje namysł – gdyby odwołać się do myśli Sławka – nad „zagadnieniem więzi, która łączy [go] z miejscem”<sup>19</sup>. Nieustannie angażuje pamięć, by „zobaczyć ponownie”, czyli podkreślić, że to, co kiedyś widział, „weszło w niego”, „ustanowiło go i dalej osadza [...] i kotwiczy w [jego] bytowaniu”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> A. Żurowicz, *op. cit.*

<sup>17</sup> M. A. Brzozowski, *Włosi. Życie to teatr*, Warszawa 2014, s. 30.

<sup>18</sup> T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] Z. Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice 2007, s. 5.

<sup>19</sup> T. Sławek, *op. cit.*, s. 68.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 76.

Książkowe Cison di Valmarino to niewielkie, aczkolwiek cieszące się długą historią miasteczko. Odkrycia archeologiczne potwierdzają bowiem, że tereny te zamieszkiwane były przez ludzi już w czasach paleolitu. W okresie rzymskim przebiegała tu ważna droga *Via Claudia Augusta*, która łączyła dolinę rzeki Pad ze starożytną prowincją Recją. Forteca Castel Brando stanowiła istotny element obronny przed najazdami barbarzyńców podczas wielkiej wędrówki ludów w Europie. Aura dawności panuje również w filmowym Col San Giusto, miejscu zbrodniczych czynów. Również niezbyt duże Treviso, zwane siostrą Wenecji, w którym pracuje Stucky – gminą miejską było już w XI wieku. Zachęca widza do spaceru swoimi starymi zaułkami, biegnącymi wzdłuż licznych kanałów. Włoski klimat nadają mu kamienice i mury obronne. Widz może podziwiać szesnastowieczne Palazzo dei Trecento na głównym placu miasta (Piazza dei Signori). Jego oczom ukazuje się też Wenecja, nie poznaje on jednak labiryntu jej zagadkowych przejść. Odbiorca wraz z bohaterem podziwia jedynie nadbrzeże miasta. Padovan nie tworzy jednak folderu turystycznego. W jego filmie często pada deszcz, a świat tonie w półmroku.

Przestrzeń w dziele Padovana nie ma w sobie nic z tego, co Marc Augé nazywa „nie-miejscem”<sup>21</sup>, nie jest anonimowa, obca, pozbawiona indywidualności, nie skazuje na samotność. Wręcz przeciwnie, jest ona doznaniem subiektywnym, oznacza sposób zamieszkiwania nie tylko realnego, lecz nade wszystko duchowego, emocjonalnego.

Regionalizm uznać można za kolejny sposób doświadczania włoskości. O jego skali zadecydowała z pewnością historia. Jako naród Włosi, wcześniej podzieleni na wiele organizmów, istnieją dopiero od 1861 roku. Ich tożsamość określa przede wszystkim przynależność do małej ojczyzny, która zawiera się w sformułowaniu *campanilismo*. Dosłownie znaczy ono: „wierność miejscowej dzwonnicy”<sup>22</sup>, ale tak naprawdę wiąże się z przekonaniem, że wioska czy rodzinne miasteczko są najlepszym i najpiękniejszym miejscem na ziemi<sup>23</sup>.

W cytowanym już wywiadzie do kwestii tej Padovan odniósł się w słowach: „Ziemia, po której stąpamy, to nasz podstawowy środek lokomocji, przy jego pomocy przemieszczamy się w przestrzeni życia, żyjemy na niej, pijemy wodę z jej źródeł i oddychamy powietrzem wokół. Dlatego winniśmy traktować ją z należytym szacunkiem”<sup>24</sup>.

Reżyser głosi pochwałę tych, którzy uprawiają plantacje, podobnie jak robił to bohater filmu, hrabia Desiderio Ancillotto. Czyniąc zeń zwolennika

---

21 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.

22 M. Solly, *Poradnik ksenofoba. Włosi*, Warszawa 2001, s. 7.

23 *Ibidem*, s. 6–7.

24 A. Żurowicz, *op. cit.*

wytwarzania produktów dobrej jakości (*made in Italy*), twórca przekonuje, że „nie wolno wymagać od ziemi więcej, niż jest w stanie dać”<sup>25</sup>. Konsekwentnie występuje w obronie środowiska, ukazując zniszczenia, jakie czyni rabunkowa działalność człowieka na przykładzie miejscowej cementowni. Wspomniany konflikt stanowi oś fabularną filmu *Padovana*.

## Dialogi włosko-włoskie

Swoistym składnikiem *italianità* jest dziedzictwo kulturowe. Dumą napawa Włochów świadomość, że na terenie ich państwa znajduje się więcej zabytków niż w wielu innych krajach. Dawna sztuka, obecna w teraźniejszości, w szczególności i naturalny sposób kształtuje mentalność mieszkańców Półwyspu Apenińskiego.

Niejedną filmową odsłoną *Padovana* przywodzi na myśl płótna Cimy da Conegliano<sup>26</sup>, prawdopodobnie ucznia Bartolomea Montagni, pomniejszego malarza Vicenzy. Conegliano pozostawał pod wpływem poetyckiego stylu Giovanniego Belliniego, wielkiego weneckiego twórcy z przełomu XV i XVI wieku. Jako reprezentant szkoły weneckiej, pozostawił po sobie wiele prac uosabiających widoki Wenecji Euganejskiej. Reżyser, dla którego obrazy renesansowego twórcy stanowiły „kod DNA”<sup>27</sup> sprawił, że pejzaż stał się współbohaterem filmu. Widz podziwia bujną śródziemnomorską roślinność oraz porośle winnicami wzgórza, ukazane z lotu ptaka. Na planie pojawia się ponadto *L'Osteria senz Oste* (Gospoda bez Gospodarza) – małe domostwo wśród winorośli, gdzie nie brak świeżego chleba, kielbasy, sera i prosecco. Nikt tam nie gospodarzy: można wziąć to, na co się ma ochotę, zostawiając w skarbonce tyle pieniędzy, ile uważa się za stosowne.

*Ostatnie prosecco...* jest hołdem dla jednego z twórców włoskiego kina – Pietra Germiego<sup>28</sup>, autora *Człowieka ze słomy* (1958) czy *Rozwodu po włosku*

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Cima da Conegliano (ur. 1459 lub 1460, zm. 1517–1518); malował głównie tematy religijne; ważniejsze prace: *Chrzest Chrystusa* (1492), *Zwiastowanie* (1495), *Madonna z drzewa pomarańczowego* (ok. 1495).

<sup>27</sup> A. Żurowicz, *op. cit.*

<sup>28</sup> P. Germi (1914–1974), reżyser, scenarzysta i aktor filmowy; interesował się neorealizmem i ukazywał losy społeczeństwa sycylijskiego (m.in. *Pod niebem Sycylii*). Z czasem oddał się komedii satyrycznej. Film *Panie i panowie* przyniósł Złotą Palmę w Cannes (1966). *Moich przyjaciół* (1975), po śmierci Germiego, dokończył Mario Monicelli.

(1961)<sup>29</sup>. Padovan nawiązuje jednak do *Pań i panów* (1966)<sup>30</sup>, filmu, którego akcja toczy się w Wenecji. Pierwsze kadry z widokiem Treviso, przywodzą skojarzenie z ujęciem Germiego, jego spojrzaniem na Piazza dei Signori pełnego wznoszących się do lotu gołębi, śledzonych okiem kamery, kierującej się na górującą nad placem Torre Civica, czyli Wieżę Miejską. Wydaje się, że zainteresowanie Padovana dziełem poprzednika wyjaśnić można nie tylko bliskością planów filmowych, lecz koincydencją snutej refleksji: obydwaj artyści demaskują hipokryzję stosunków międzyludzkich, obnażają obyczaje i mentalność włoskiej prowincji, opowiadają o ludzkich przywarach i słabościach charakterów.

Słów kilka wypada powiedzieć o formie gatunkowej. Film Padovana nawiązuje na zasadzie parodii do konwencji *giallo*<sup>31</sup>, czyli popularnych we Włoszech, posiadających żółte okładki, powieści kryminalnych, które jako pierwsze (od 1929 r.) sprzedawało wydawnictwo Mondadori<sup>32</sup>. Reżyser rezygnuje jednak z charakterystycznych dla gatunku, reprezentowanego w filmie m.in. przez Daria Argento, Lucia Fulciego, Lamberta Bawę, Michelego Soavi'ego, Sergia Martina czy Umberta Lenziego, makabrycznych, pełnych perwersji i brutalności scen oraz działania sił paranormalnych. Zdecydował się także na pogłębienie refleksji o świecie. Dodajmy, że gatunek ten w zasadzie nie funkcjonuje i zastąpiony został przez swoją amerykańską odmianę – *slasher*<sup>33</sup>.

## Stucky

Włosi, zgodnie z *communis opinio*, uważani są za jeden z najbardziej towarzyskich narodów świata, który składa się z samych indywidualistów. Niemniej jednak – zdaniem znawców i obserwatorów ich życia<sup>34</sup> – można wyróżnić kilka wiodących, ważnych dla społecznego funkcjonowania, zasad. Według Macieja Brzozowskiego są to:

---

<sup>29</sup> Za scenariusz Germa otrzymał Oscara (film był również nominowany za reżyserię).

<sup>30</sup> Dzieło przyniosło reżyserowi Złotą Palmę na 19. Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Cannes.

<sup>31</sup> A. Miller-Klejsa, „*Giallo politico*”: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem, „*Studia Filmoznawcze*” 2010, t. 31, s. 141–156.

<sup>32</sup> *Gruppo Mondadori*, mondadori.it/chi-siamo/la-nostra-storia [dostęp: 14.11.2019].

<sup>33</sup> K. Szlendak, *Strach zaprowadzi cię w dziwne miejsca, czyli włoskie kino giallo*, film.wp.pl/strach-zaprowadzi-cie-w-dziwne-miejsca-czyli-wloskie-kino-giallo-6023818200015489a [dostęp: 30.11.2019].

<sup>34</sup> Por. M. A. Brzozowski, *op. cit.*; J. Hooper, *Włosi*, Warszawa 2016; M. Solly, *op. cit.*



1. *Fare bella figura* – traktowana jako reguła fundamentalna; wyrazić można ją słowami: „robić dobre wrażenie”; dotyczy tyleż stosownego i eleganckiego wyglądu (ubiór, fryzura, stylizacja otoczenia), co zachowania (relacje z innymi).
2. *L'arte di arrangiarsi* – sztuka radzenia sobie; składają się na nią cechy, które pozwalają „sprytnie, wygodnie i w miarę komfortowo przeżyć w trudnych czy też skomplikowanych okolicznościach” takie, jak: przedsiębiorczość, zapobiegliwość, kreatywność, inwencja.
3. *Garbo* – zdaniem mieszkańców Półwyspu Apenińskiego – przekazywany w genach wdzięk; pomaga prowadzić spokojną egzystencję, ułatwia nawiązywanie dobrych kontaktów interpersonalnych.
4. *Furbizia* – czyli spryt, który umożliwia pokonywanie życiowych przeciwności.
5. *Conoscenze* – znajomości; posiadanie odpowiednich koneksji sprawia, że nawet najtrudniejszym sprawom można nadać znacznie prostszy bieg.
6. *Raccomandazione* – bycie osobą rekomendowaną otwiera nieco szerszej niejedne drzwi; obowiązuje zasada wzajemności<sup>35</sup>.

Kanon piękności Włocha opiera się na archetypie osoby stworzonej do miłości. Stereotypowy mieszkaniec Półwyspu Apenińskiego to przystojny, namiętny, zaborczy, aczkolwiek często niewierny, kochanek o ciemnych oczach i kruczoczarnych włosach. Do takich obrazów przyzwyczaili odbiorcę artyści. Inspektor niemal w niczym nie przypomina tych, zakorzenionych w powszechnej świadomości, wyobrażeń. Już jego wygląd daleko odbiega od przywołanego wizerunku. Nie posiada bujnej czupryny, ma bladą karnację, a „puszysta” figura, skryta w za szerokich i niegustownych ubraniach<sup>36</sup>, wskazuje na zamiłowanie do smakowania (dodajmy: nadmiernego) rozmaitych potraw. Nie jest typem uwodziciela, nie bryluje w życiu towarzyskim, raczej stroni od ludzi, a kawalerskie wieczory poświęca na gry komputerowe. I tu jednak też nie jest zwyczajną, często bowiem przegrywa. O tym, jak bardzo jest samotny, przekonuje się podczas prowadzonego śledztwa. Spotkane piękne i młode kobiety: Francesca – przyjaciółka hrabiego oraz Cecilia – spadkobierczyni fortuny Ancillottiego, uświadamiają mężczyźnie, że nigdy nie zaznał partnerskiej miłości czy przyjaźni. Ominęły go emocjonalne wzloty i upadki, które towarzyszą życiu uczuciowemu człowieka. Nieporadny w rozwiązywaniu problemów codzienności, nie umie sprostać jej wymaganiom, toteż woli zrezygnować z dzielenia w przyszłości swoich nocy i dni z żoną.

Stucky nie posiada również koneksji (*conoscenze*). Wycofany w relacjach z przełożonymi myśli, że tak trudne śledztwo dostał przez przypadek. Znając

<sup>35</sup> M. A. Brzozowski, *op. cit.*, s. 76–78.

<sup>36</sup> O znaczeniu *stile italiano* w modzie, zob. *Ibidem*, s. 68–69.



jednak włoskie realia (m.in. regułę *fai sempre il furbo* [zawsze bądź sprytny], do której administracja podchodzi z wyrozumiałym *vivi e lascia vivere* [żyj i daj żyć innym]), umiejętnie łączy wszystkie wątki sprawy z niszczycielską dla środowiska działalnością cementowni (odkrywa sieć powiązań miejscowych notabli, które składają się na to, co Włosi nazywają *raccomandazione*). Pamiętaj, że w 2008 r. Włochy doznały recesji gospodarczej; wielu ludzi, szczególnie młodych, bezskutecznie poszukiwało pracy. W Europie Zachodniej upowszechnił się nawet termin NEET (*not in education, employment, or training*). W Wenecji właściwie tylko jeden sektor produkcyjny stawał opór kryzysowi gospodarczemu – była to właśnie produkcja prosecco<sup>37</sup>.

Kolejnym elementem współtworzącym to, co określić można mianem włoskości, jest kultywowanie przez mieszkańców i Stucky'ego idei *dolce far niente*: nicnierobienia, rozkoszowania się chwilą, pijania kawy przy w urokliwych kawiarenkach (nadinspektor twierdzi, że Treviso posiada najlepsze kafejki w świecie). Taka forma istnienia umożliwia bohaterowi namysł nad okolicznościami zbrodni i prowadzi do rozwiązania zagadki.

Niezbywalną dla Włocha wartością jest rodzina, która trwa dzięki afirmowaniu tradycji. Pełni wiele funkcji: banku, hotelu, jadalni, przytułku, szpitala i konfesjonau. Jej zadaniem są: wzajemna ochrona w trudnych sytuacjach, nagradzanie sukcesów, przestrzeganie przed niebezpieczeństwem. Członkowie rodziny chętnie dzielą się radościami i trudami, sukcesami i porażkami<sup>38</sup>. Więzy rodzinne nie zrywają się po opuszczeniu domu, kontakty międzypokoleniowe są przyjacielskie.

Włoska filmografia proponuje różne obrazy rodziny. Matteo Garrone w *Reality* ukazuje jej turpistyczną wizję na przykładzie przedstawicieli kilku pokoleń, stłoczonych w ciasnych mieszkaniach: nieogolonych panów w podkoszulkach i pań w kwiecistych podomkach, zajętych pracą w kuchni. Na drugim biegunie umieścić można produkcję Luki Guadagnina – *Io sono l'amore* (*Jestem miłością*), prezentującą rodzinę burżuazyjną w stylu filmów Luchina Viscontiego czy Piera Paola Pasoliniego. Jest jeszcze rodzina kreowana w dziełach Nanniego Morrettiego, komediach Paola Virziego czy Leonarda Pierracioniego.

Jak rodzinę postrzega Stucky? Przede wszystkim należy zauważyć, że bohater żyje w krainie wspomnień, pielęgnuje pamięć po zmarłych rodzicach. Praktyki memoracyjne czynią z niego człowieka „zakorzenionego”, ale jednocześnie uniemożliwiają zanurzenie w dostępnym „tu i teraz”. Młody mężczyzna nie cieszy się życiem, nie korzysta nawet z tego, co oferuje domowa przestrzeń.

---

<sup>37</sup> Istat podaje, że włoska gospodarka notuje wzrost PKB, choć kraj ciągle zmaga się z wysokim długiem publicznym (ok. 130 proc. PKB); [www.tvp.info/42427042/wloska-gospodarka-wyszla-z-recesji](http://www.tvp.info/42427042/wloska-gospodarka-wyszla-z-recesji) [dostęp: 11.11.2019].

<sup>38</sup> J. Hooper, *op. cit.*, s. 190.

Pokoje ojca i matki przypominają muzeum, bohater nie tylko nie zdecydował się na przeprowadzenie jakichkolwiek zmian, lecz nawet rzadko wchodzi do tych pomieszczeń. Tę barierę pomaga Stucky'emu przełamać stryj. Przywileje należne seniorom pozwalają znieść zakazane granice. Ofiarowanie inspektorowi kurtki ojca sprawia, że otwiera się on na przyszłość, widzi możliwość kreowania samego siebie.

Przypuszczać można, że o samotniczym trybie życia zdecydować mogły m.in. relacje z matką, która we włoskiej rodzinie jest patronką domowego ogniska. W jej oczach – zgodnie z neapolitańskim twierdzeniem *Ogne scarrafone è bello' a mamma soja* (każdy karaluch wydaje się piękny swojej matce) – Stucky był wspaniały. Powiedzenie to tłumaczy zjawisko zwane *mammismo*, przejawiające się w nadmiernym uzależnieniu synów od rodziców.

### Podsumowanie

Do analizy wybrałam kryminał (*Ostatnie prosecco...*), ponieważ charakterystyczne dla tego gatunku uproszczone przedstawienia postaci i przestrzeni oraz redundancja informacyjna pozwalają wyciągnąć najpewniejsze wnioski, dotyczące sposobu obrazowania i doświadczania włoskości. Aurę włoskości w dziele Padovana tworzy przede wszystkim krajobraz rodzinnych stron, pełne pietyzmu ukazanie szczodrobliwości i hojności miejsca, tego, czym próbuje ono obdarować ludzi. Film nie tylko prezentuje współczesną Wenecję Euganejską, lecz wieloma kadrami niejako przywołuje obrazy malarskie dzieł Cimy da Canegiano oraz ujęcia Germiego. Różne perspektywy są względem siebie kompatybilne i akcentują charakterystyczną dla Włochów dumę z dziedzictwa przeszłości. „Szczery list miłosny na cześć krainy”<sup>39</sup>, małej ojczyzny, uznać można również za ważny głos w dyskusji na temat niszczycielskiej cywilizacyjnej działalności człowieka, brutalnie wyzyskującego daną mu ziemię. Na przykładzie bohatera pokazuje zarówno te elementy, które mieszczą się w stereotypowym pojęciu tego wszystkiego, co określa się mianem włoskości, z drugiej podejmuje polemikę z myśleniem schematycznym. Niekiedy zagubiony inspektor, wbrew pozorom, potrafi rozwikłać zagadkę sensacyjną i doprowadzić do ujęcia sprawcy morderstw.

Wiele elementów charakterystycznych dla zjawiska, określanego mianem *italianità*, to codzienne życie Stucky'ego, jego wielkie i małe sprawy, spowite wyznawaną z pietyzmem ideą *dolce far niente*. Nieśpieszne rozkoszowanie się przyjemnością picia kawy to nie tylko czas na odpoczynek, ale także możliwość rozwikłania zagadkowych morderstw i ukarania ich sprawcy.

<sup>39</sup> A. Żurowicz, *op. cit.*

Wreszcie, zanurzenie w rodzinnej atmosferze, docenianie jej znaczenia dla kształtowania osobowości człowieka, jego więzi ze światem przeszłości i teraźniejszości to kolejna ważna lekcja, której Padovan udziela odbiorcy. Wizja włoskości Padovana to również pokazanie, że nie wszyscy rodacy mieszą się w rozpowszechnionych stereotypach, choćby wtedy, gdy nie przejawiają nadmiernego zainteresowania wyglądem (*fare bella figura*), nie prowadzą życia towarzyskiego, nie są ustosunkowani (*conoscenze*), nie mają życiowego sprytu (*furbrizia*). Potrafią jednak w pełni odczytać funkcjonowanie wspomnianych zależności w życiu innych. W pełni zgodzić przyjdzie się z Brzozowskim, który pisze: „Mało jest na świecie takich krajów, których mieszkańcy byłiby tak trudni do upchnięcia w jednej szufladce. W wypadku Włochów potrzebna jest przepastna szafa”<sup>40</sup>.

### Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.
- Berman M., *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006.
- Bolecki W. i Nawrocka E., (red.), *Literackie reprezentacje doświadczenia*, Warszawa 2007.
- Brzozowski M. A., *Włosi. Życie to teatr*, Warszawa 2014.
- Clarke D. B., (red.), *The Cinematic City*, London 1997.
- Davis M., *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London 1992.
- Donald J., *Imagining the Modern City*, London 1999.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1998.
- Gruppo Mondadori*, [mondadori.it/chi-siamo/la-nostra-storia](http://mondadori.it/chi-siamo/la-nostra-storia) [dostęp: 14.11.2019].
- Hooper J., *Włosi*, Warszawa 2016.
- Jameson F., *Postmodernism Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne i amerykańskie wariacje na uniwersalny temat*, Kraków 2012.
- Lefebvre H., *The Production of Space*, przeł. fr. Donald Nicholson-Smith, Oxford 1999.
- Mandel E., *Late Capitalism*, London 1978,
- Miller-Klejsa A., „Giallo politico”: śledztwo w sprawie gatunku poza wszelkim podejrzeniem, „*Studia Filmoznawcze*” 2010, t. 31, s. 141–156.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Nycz R. i Zeidler-Janiszewska A., (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, Kraków 2006.
- Nycz R. i Zeidler-Janiszewska A., (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, Warszawa 2008.
- Penz F. i Thomas M., (red.), *Cinema and Architecture*, London 1997.
- Sławek T., *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice 2007.

---

<sup>40</sup> M. A. Brzozowski, *op. cit.*, s. 60.

- Sławek T., *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi. Fragment z Horacego*, [w:] Zbigniew Kadłubek, (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice 2007.
- Soja E. W., *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York 1989.
- Solly M., *Poradnik ksenofoba. Włosi*, Warszawa 2001.
- Szlendak K., *Strach zaprowadzi cię w dziwne miejsca, czyli włoskie kino giallo*, film.wp.pl/strach-zaprowadzi-cie-w-dziwne-miejsca-czyli-wloskie-kino-giallo-60238182000 15489a [dostęp: 30.11.2019].
- Włoska gospodarka wyszła z recesji, (30.04.2019), [www.tvp.info/42427042/wloska-gospodarka-wyszla-z-recesji](http://www.tvp.info/42427042/wloska-gospodarka-wyszla-z-recesji) [dostęp: 11.11.2019].
- Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.
- Zeidler-Janiszewska A. i in., (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, Warszawa 2008.
- Żurowicz A., *W czepku urodzony. Wywiad z Antonim Padovanem, reżyserem „Ostatniego prosecco hrabiego Ancillotto”*, Italofilia, [italofilia.pl/w-czepku-urodzony-wywiad-z-antoniem-padovanem-rezyserem-ostatniego-prosecco-hrabiego-ancillotto/](http://italofilia.pl/w-czepku-urodzony-wywiad-z-antoniem-padovanem-rezyserem-ostatniego-prosecco-hrabiego-ancillotto/) [dostęp: 15.11.2019].

Anna Miller-Klejsa  
Uniwersytet Łódzki  
Instytut Romanistyki/Zakład Italianistyki  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.13>

## ZŁODZIEJE ROWERÓW NA TRASIE W-Z UWAGI O RECEPCJI DZIEŁA DE SIKI W POLSKIM PIŚMIENICTWIE FILMOWYM DO 1956 ROKU

**Streszczenie:** Po zakończeniu II wojny światowej kultura filmowa w Polsce Ludowej uległa istotnej transformacji. Jednym z jej aspektów był nowy model importu filmów: większość międzynarodowych źródeł została zastąpiona filmami z komunistycznego bloku, głównie z ZSRR. Filmy włoskie stanowiły w tych realiach istotny wyjątek: publiczność polska była zaznajomiona nie tylko z filmami, ale także – dzięki przekładom publikowanym w prasie branżowej – z teoretycznymi tezami nurtu C. Zavattiniego i U. Barbaro (ten ostatni w latach 1948–1949 wykladał nawet w łódzkiej Szkole Filmowej). Niektóre filmy uznawane za neorealistyczne nie zostały jednak dopuszczalne na polskie ekrany przez cenzurę (zakazano m.in. wyświetlania kilku filmów Rosselliniego), lub pojawiły się w kinach ze znaczącym opóźnieniem (los taki spotkał m.in. film *Umberto D.*).

**Wartykule** koncentruję się na zbadaniu recepcji filmu *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, reż. V. De Sica, 1948) w polskim czasopiśmiennictwie filmowym lat 1946–1956. Analiza wykazała, że o ile w latach 1946–1949 przeważają raczej pozytywne głosy, o tyle od początku lat 50., w okresie stalinizacji, dominują głosy krytyczne; odkąd ideałem stało się kino radzieckie i poetyka socrealizmu, włoski neorealizm (i film De Siki) oskarżany był o pesymizm oraz gubienie „wielkich perspektyw rewolucyjnych”. To podejście uległo zmianie w czasie odwilży, kiedy neorealizm stał się swoistym wzorem do naśladowania – przykładem nowatorskiej estetyki filmowej.

**Słowa kluczowe:** kino włoskie, neorealizm, recepcja filmu

**Abstract:** After 1945 and with the onset of the Cold War, the cinema culture in People's Republic of Poland underwent rigorous transformation. One of its aspects was the new movie import schema: most of international sources dried up to be replaced, for the most part, by films from the Communist bloc, principally the Soviet Union. Italian movies constituted an important exception: Polish audience became

acquainted not only with several Italian films labelled as neorealist but also – thanks to translations published in the trade press – with theoretical works of C. Zavattini and U. Barbaro (the latter was even appointed as professor at the Film School in Lodz). However, some movies associated with neorealism were either not allowed by the censorship bodies (it banned several Rossellini's works) or appeared on Polish screens with significant delay (which was the case of *Umberto D.*)

In the article I focus on the reception on *Bicycle Thieves* (*Ladri di biciclette*, dir. V. De Sica, 1948) in the Polish movie magazines and books published between 1946 and 1956. The analysis showed that during the first post-war years the positive reviews were prevailing. However, in the early 1950s – in the period of Stalinization in Poland – critical opinions became predominant. Since the Soviet social realism was treated as the ideal, the Italian neorealism (and the De Sica's film) was accused of pessimism and losing sight of “great revolutionary perspectives”. This attitude changed during the Thaw when neorealism became more or less accepted as a positive example of progressive aesthetic.

**Keywords:** Italian cinema, neorealism, film reception research

*Złodzieje rowerów* Vittoria De Siki – obsypane deszczem nagród zarówno we Włoszech (sześć „Srebrnych taśm”/*Nastro d'argento*), jak i poza granicami Italii (Oscar dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, nagroda specjalna na festiwalu w Locarno, Złoty Glob, nagroda BAFTA) to realizacja wymieniana w wielu zestawieniach „najlepszych filmów świata”. Przykładowo, w 1952 roku dzieło to zajęło trzecie miejsce (za *Pancernikiem Potiomkinem* Siergieja Eisensteina i *Gorączką Złota* Charliego Chaplina) w plebiscycie na najlepszy film od czasów narodzin X Muzy<sup>1</sup>. Fabuła De Siki znajduje się także na liście *100 film italiani da salvare* (100 filmów włoskich do ocalenia), utworzonej w 2008 roku podczas Festiwalu Filmowego w Wenecji<sup>2</sup>. Film ten już w momencie premiery został doceniony przez zagraniczną krytykę. Na pokazie w Paryżu zorganizowanym dla ponad trzytysięcznej widowni De Sica odebrał gratulacje od René Claire'a i André Gide'a, a brytyjski „Sight and Sound” nazwał *Złodziei rowerów* arcydziełem<sup>3</sup>. We Włoszech film również spotkał się z aprobatą rodzimej krytyki. Co prawda *Złodzieje rowerów* odniosły umiarkowany sukces wśród włoskiej publiczności – zajęły bowiem 11 miejsce w krajowym box

<sup>1</sup> Plebiscyt został zorganizowany przez dyrekcję brukselskiego festiwalu filmowego. Osoby profesjonalnie zajmujące się filmem miały podać listę 10 najlepszych filmów z lat 1895–1952.

<sup>2</sup> Lista miała na celu wskazanie 100 włoskich filmów, które wpłynęły na pamięć zbiorową Włoch w latach 1942–1978 (ankietę wypełniały wtedy osoby profesjonalnie zajmujące się kinem).

<sup>3</sup> R. Winnington, *Bicycle Thieves*, „Sight and Sound” 1950, 19, s. 26.



offisie – ale biorąc pod uwagę los innych neorealistycznych produkcji wynik ten należy uznać za wyróżniający (dla porównania film *Niemcy – rok zero* w Robert Rosselliniego w sezonie 1948/1949 uplasował się na czterdziestym szóstym, a *Ziemia drży* Luchina Viscontiego – na pięćdziesiątym drugim miejscu<sup>4</sup>). Świadectwem tego, że realizacja *De Siki* wpisała się w historię światowego kina i nieustannie porusza kolejne pokolenia widzów pozostają wreszcie liczne doń nawiązania w filmach innych reżyserów (zob. m.in. *Złodzieje mydełek* Maurizia Nichettiego; *Byliśmy tacy zakochani* Ettore Scoli; *Wspomnienia z gwiazdowego pyłu* Woody’ego Allena; *Gracz* Roberta Altmana) oraz ich niezwykle pochlebne opinie na temat dzieła *De Siki*. Gianni Amelio – jeden z najczęściej nagradzanych twórców włoskiego kina lat 90. – stwierdził:

[...] przeżyłem wiele miłości filmowych, ale jako dojrzały reżyser zostałem przy *De Sice*. Jeśli miałbym wskazać epizod, który, w moim przekonaniu, zawiera sens kina; kina, które chciałbym zrobić i mam nadzieję realizować, to wskazałbym finał *Złodziei rowerów*. Zakończenie *Złodziei rowerów* to właśnie to, czego oczekuję od kina jako widz i jako reżyser<sup>5</sup>.

W niniejszym tekście chciałabym podjąć temat recepcji *Złodziei rowerów* w polskim czasopiśmiennictwie filmowym do 1956 roku. Recepcja dzieła *De Siki*, które weszło na ekrany polskich kin, cztery lata po włoskiej premierze, w 1951 roku (a zatem w czasie zaostrzonej sowietyzacji życia publicznego i kulturalnego, o czym będzie jeszcze mowa), skupia bowiem jak w soczewce zmiany w ocenie nurtu neorealistycznego, która dokonała się na przestrzeni kilku lat i była uzależniona od sytuacji politycznej w Polsce. Trzeba przy tym od razu zaznaczyć, że kinematografia włoska w Polsce Ludowej, a szczególnie filmy włoskiego neorealizmu, były traktowane dość ulgowo w stosunku do dzieł kinematografii innych krajów kapitalistycznych. Przyczyniły się do tego zapewne komunistyczne sympatie wielu neorealistycznych reżyserów, a także – wynikający zresztą z tych właśnie okoliczności – fakt, że w latach 1948–1949 w łódzkiej Szkole Filmowej wykładali Umberto Barbaro (włoski krytyk, teoretyk, także tłumacz wielu książek z zakresu teorii filmu) i Aldo Vergano (ten ostatni wraz z Tadeuszem Kańskim zrealizował film *Czarci żleb* w 1949 roku). Polscy widzowie mieli więc okazję poznać szereg neorealistycznych filmów (w sumie w latach 1946–1956 na ekranach polskich kin wyświetlono ponad

---

<sup>4</sup> Neorealistycznym przebojem był z pewnością film *Rzym, miasto otwarte*, który zajął 1. miejsce wśród innych włoskich produkcji w sezonie 1945/1946. Dobre wyniki uzyskał też film *W imieniu prawa* – 3. miejsce w krajowym box officie w sezonie 1948/1949 oraz *Gorzki ryż* – 5. miejsce w sezonie 1949/1950. Informację podają za: P. Noto, F. Pitassio, *Il cinema neorealista*, Bologna 2012, s. 166.

<sup>5</sup> E. Martini (red.), *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Bergamo 1999, s. 132.



20 neorealistycznych fabuł) oraz – dzięki przekładom publikowanym w prasie branżowej – zaznajomić się z teoretycznymi tezami nurtu<sup>6</sup>.

Polsko-włoskie relacje w latach 1945–1956 ulegały przemianom, których rytm był wyznaczany przede wszystkim przez kształtowanie się dwubiegowego podziału świata, w tym Europy, na zwalczające się bloki polityczno-militarne. O ile jeszcze w latach 1945–1947 wymiana gospodarcza pomiędzy państwami położonymi po obu stronach tworzącej się żelaznej kurtyny wydawała się realna (choć ograniczona w skali), o tyle już od 1948 roku stawała się niemal niemożliwa w obliczu umacniania się atmosfery zimnowojennej. Od 1948 roku, po utworzeniu PZPR, komuniści całkowicie zdominowali życie polityczne w Polsce. Równocześnie rozpoczęli gwałtowną indoktrynację połączoną z przejmowaniem kontroli nad kolejnymi segmentami życia publicznego, czemu towarzyszyło rozbudowanie cenzury prewencyjnej. Sytuacja ta zaczęła nieco się zmieniać po 1953 roku w miarę narastania procesów destalinizacyjnych, ale na prawdziwy przełom trzeba było jeszcze poczekać.

Podobnym fluktuacjom podlegała polityka kulturalna, w tym dystrybucja filmów zagranicznych w Polsce. Można pokusić się zatem o wyróżnienie trzech głównych okresów recepcji włoskiego nurtu ściśle związanej z polityką repertuarową: 1946–1949; 1949–1954; 1954–1956. Ten pierwszy okres trwający od jesieni 1946 (gdy w dystrybucji pojawiły się pierwsze legalnie zakupione filmy zagraniczne) do połowy 1949 roku to czas, gdy w kinach wyświetlano sporą liczbę filmów z krajów kapitalistycznych, w tym wiele produkcji hollywoodzkich. Od III kwartału 1949 roku filmy z Europy Zachodniej są wycofywane z ekranów, zaś w latach 1950–1954 repertuar kinowy w Polsce budowany jest już głównie w oparciu o filmy krajów demokracji ludowej<sup>7</sup>.

Pierwsze wzmianki o *Złodziejach rowerów* pojawiły się na łamach czasopisma „Film” w 1949 roku (trzy lata przed polską premierą filmu), a zatem w momencie tzw. zwrotu stalinizacyjnego, którego symbolicznym znakiem stał się zorganizowany wówczas Zjazd w Wiśle. Zjazd ten przypieczętował państwowy nadzór nad kinematografią, uprawomocnił dyktat ideologii socjalizmu realistycznego. Miał też uświadomić artystom konieczność wcielania w życie teorii

<sup>6</sup> Warto zauważyć, że wśród filmów dopuszczonych na polskie ekrany nie było neorealistycznych filmów Roberta Rosselliniego (z wyjątkiem *Rzymu, miasta otwartego*). Polscy widzowie nie mogli zatem obejrzeć ani filmu *Paisa* ani *Niemcy – rok zerowy; Stromboli, ziemia Boga, Franciszek, kuglarz boży*; zabrakło także filmów z Ingrid Bergman. Niektóre filmy włoskie trafiały zaś na polskie ekrany ze sporym opóźnieniem – np. zrealizowany w 1951 roku film *Umberto D.* doczekał się polskiej premiery w 1957 roku, a *Vivere in pace* nakręcony w 1946 roku był wyświetlany w Polsce 10 lat później.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat zob. K. Klejsa, *Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, 108.

Żdanowa przez uczestnictwo w walce klasowej, z równoczesnym potępieniem tzw. odchyień prawicowo-nacjonalistycznych<sup>8</sup>. Ów „zwrot stalinizacyjny” w kinematografii rzutował, jak wspomniałam, na całą kulturę filmową – nie tylko na produkcję, ale także na politykę repertuarową, w tym na ocenę zagranicznych fabuł. Od tej pory niedoścignionym wzorem pozostaje kino radzieckie, co dobrze unaocznia opublikowany w połowie 1949 roku krótki tekst na temat włoskiej kinematografii, w której pojawia się tytuł omawianego dzieła *De Siki*:

Realizatorzy włoscy [...] obrazują przede wszystkim walkę o lepsze jutro i czynną postawę włoskiej klasy robotniczej, włoskich chłopów i inteligencji pracującej. [...] Inna rzecz, że zdrowsze moralnie filmy radzieckie kładą większy nacisk na pozytywne strony życia, dają większe pole do popisu bohaterom dodatnim niż wstecznym i reakcyjnym siłom działającym z ukrycia. Włochy mają jednak dzisiaj jedyną na zachodzie ciekawą pod względem treści kinematografię, czego dowodzą takie filmy jak *Złodzieje rowerów*, *Ziemia drży*, w *Imieniu prawa*<sup>9</sup>.

Zamieszczona w innym numerze „Filmu” relacja z międzynarodowego festiwalu w Belgii, na którym *Złodzieje rowerów* zdobyły pierwszą nagrodę, potwierdza ówczesne zaostrenie antyamerykańskiej retoryki. Karolina Beylin pisze tak:

[...] tematem jest upadek moralny człowieka w ustroju kapitalistycznym, a treścią po prostu pogoń naklejacza afiszów za skradzionym mu rowerem, dekoracją – ulice miasta, gdzie pracują, bawią się cierpią i radują się zwykli powszedni ludzie – nie „gwiazdy” płaczące woskowymi łzami w blasku jupiterów nad zbroczeniami córek miliarderów i popełnionymi w imię dolara zbrodniami<sup>10</sup>.

We wcześniejszym numerze tego samego czasopisma podkreślono zaś, że De Sica nie zgodził się na powierzenie głównej roli Cary’emu Grantowi, jednak zamiast hollywoodzkiej gwiazdy reżyser wybrał „naturszczyka”, robotnika z rzymskiej huty żelaza – Lamberta Maggioraniego<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Na Zjeździe zjawili się kilkaset osób – nie tylko filmowców, ale także pisarzy oraz działaczy partyjnych. Oceny polskiej kinematografii dokonali Jerzy Albrecht (kierownik Wydziału Propagandy, Oświaty i Kultury KC PZPR) oraz Włodzimierz Sokorski (wiceminister kultury i sztuki). Uczestnicy zjazdu obejrzeli także przedpremierowo *Czarczi żleb* T. Kańskiego i A. Vergano. Więcej o zjeździe zob. P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit*, Bydgoszcz 2005, s. 193–194.

<sup>9</sup> „Film” 1949 nr 17, s. 15 (odpowiedź na list czytelniczki).

<sup>10</sup> K. Beylin, *Doświadczenia, które uczą...*, „Film” 1949, 16, s. 15.

<sup>11</sup> J. Płazewski, *Robotnik z huty Breda*, „Film” 1949, 15, s. 12. To oczywiście fakty – za decyzją De Siki nie stała jednak motywacja polityczna, jak sugerowano w polskim czasopiśmie; nie jest nawet pewne, czy reżyser zrezygnował z aktora ze względu

Rok 1950 jest szczególnie – w całym roczniku „Filmu” znajdują się jedynie cztery wzmianki o włoskim neorealizmie i żadna z nich nie dotyczy konkretnego filmu; być może dlatego, że to rok, w którym nie wprowadzono na polskie ekrany żadnej włoskiej produkcji. Podane informacje są natomiast bardzo wybiórcze, a w swej selektywności upolitycznione. Jedną z nich jest wypowiedź Lamberta Maggioraniego dla radzieckiej gazety. Antonio z dzieła De Siki mówi o tym, że został zwolniony z pracy po wystąpieniu w filmie *Złodzieje rowerów*, a przecież „gdyby we Włoszech panował socjalizm, mógłby rozwinąć swe aktorskie zdolności i stać się dobrym aktorem zawodowym”<sup>12</sup>. Informacja ta jest opatrzona właściwym dla lat stalinizacji komentarzem: „Czytelników radzieckich wywody Maggioraniego nie dziwią. Jego przyszłość w ZSRR tak by się zapewne ułożyła. Przykro aż myśleć, jak kapitalizm degraduje człowieka; jak spycha w błoto ludzi, którzy powinni przodować swoim społeczeństwem”<sup>13</sup>.

---

na emploi gwiazdora, które nie pasowało do tematu filmu. Wedle niektórych źródeł De Sica długo bowiem negocjował z przedstawicielami Davida O. Selznicka warunki ewentualnego kontraktu, próbując przekonać ich do zastąpienia Granta Henrym Fondą, jednak wysłannicy amerykańskiej wytwórni zrazili go naciskami na dokonanie zmian w scenariuszu (np. sceny finałowej, gdyż – ich zdaniem – amerykańska publiczność nie zaakceptowałaby widoku gwiazdora policzkowanego i obrażanego przez tłum) oraz na podpisanie kontraktu na wyłączność aż na siedem lat. Współpracę z Amerykanami storpedowała zatem najprawdopodobniej niezgoda De Siki na ograniczenie własnej autonomii jako reżysera. Zob. E. Baldini, *Ladri di biciclette e l’America*, [w:] De Santi Gualtiero (red.), *Ladri di biciclette. Nuove ricerche e un’antologia della critica (1948–1949)*, Laceno 2009, s. 63. Roy Armes wspomina nawet o pomysłe zrealizowania filmu w potrójnej wersji językowej z Jeanem Gabinem w wersji francuskiej. Zob. R. Armes, *Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema*, London 1971, s. 142.

<sup>12</sup> L. Tałow, *A we Włoszech? Głos Protestu „Film” 1952*, 44, s. 5 (przedruk z „Sowietskoje Iskustwo”).

<sup>13</sup> To nie do końca prawda – Maggiorani faktycznie stracił pracę, ale nie dlatego, że zagrał u De Siki, tylko z powodu bankructwa huty Breda, w której pracował w rok po premierze filmu. Oprócz wcielenia się w Antonia Ricci, największym osiągnięciem Maggioraniego była rola antyfaszystowskiego robotnika Marca w filmie Carla Lizzanego *Achtung! Banditi!* (1951). Ponadto pojawił się w takich filmach jak *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *Don Camillo e l’onorevole Peppone* (Carmine Gallone, 1955), *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). W 1952 roku Cesare Zavattini wpadł nawet na pomysł scenariusza zatytułowanego *Tu, Maggiorani (Ty, Maggiorani)*, opowiadającego o losie aktora. „Jest on zmęczony i zagubiony. Przechodzi koło kina, gdzie wyświetlają *Złodziei rowerów*. Nie chcą go wpuścić, choć zagrał głównego bohatera. W końcu Maggiorani wchodzi i ogląda film. Wzruszony seanssem, stoi w tłumie ludzi, którzy nie zwracają na niego uwagi. Wszyscy wychodzą z kina, podnoszą kołnierze płaszczy i udają się do swoich ciepłych domów, zapominając szybko o tym, co zobaczyli”. Jednak

W okresie 1951–1953, a zatem w apogeum stalinizmu, do dystrybucji w Polsce nie trafił żaden film amerykański, a obrazów z innych krajów kapitalistycznych było bardzo niewiele. W 1951 roku na polskie ekrany wprowadzono dwa filmy włoskie: *Złodziei rowerów* oraz *Ziemia drży*<sup>14</sup>. Można zatem powiedzieć, że dzieło De Siki w czasie stalinizmu zostało niejako wyróżnione. Przypuszczenie, że projekcja *Złodziei rowerów* stanowiła ważne wydarzenie (przynajmniej dla środowiska filmowego) potwierdza czwarty numer czasopisma „Film” z 1951 roku. Na jego okładce widnieje bowiem kadr z filmu (prezentujący Antonia i Bruna), zaś wewnątrz numeru zamieszczono obszernie omówienie fabuły opatrzone fotosami, a także, oddzielnie, recenzję dzieła. Ta ostatnia jest symptomatyczna dla omawianego okresu – zawiera bowiem szereg zarzutów wobec neorealistycznego filmu, choć zarazem *Złodzieje rowerów* zostają w niej nazwani „wybitną pozycją kinematografii włoskiej”; chwalone są także „plastyczne” zdjęcia oraz kreacje aktorskie. Recenzent stwierdza jednak:

[...] w tym ponurym obrazie rzeczywistości, ukazanym w przekrojach ostrych, nabrzmiałych treścią, wyjawiających prawdę niezawinionej krzywdy mas ludzkich i beznadziejny los człowieka dotkniętego śmiertelną chorobą ustroju kapitalistycznego, bezrobociem, zabrakło całkowicie jakiegokolwiek nuty pozytywnej, jaśniejszej barwy, motywu nadziei. [...] Film jest udanym atakiem na stosunki społeczne i na warunkujące je podstawy ustrojowe [...] ale nie ukazuje żadnej drogi przełamania tego stanu rzeczy. A moment pozytywny mógłby wynikać z tematu i treści filmu najprościej i najprawdziej. Jest nim przecież siła organizacyjna świata robotniczego. Tej siły zbiorowej, montującej elementy zwycięstwa w przyszłości nie pokazali realizatorzy zupełnie. Dlatego film pozostawia wrażenie pesymistyczne<sup>15</sup>.

---

żaden reżyser (z De Siką włącznie) nie podjął się przeniesienia na ekran owej gorzkiej historii. Cyt. za: *Orio Caldiron, 1948, nasce un capolavoro, [w] Ladri di biciclette. Nuove ricerche...*, s. 19. O pomysle szerzej pisze Anita Bielańska w rozprawie *Między spektaklem a rzeczywistością. Twórczość filmowa Vittoria De Siki w latach 1940–1960* (nieopublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Alicji Helman), s. 148.

<sup>14</sup> Wśród innych przejawów ówczesnej współpracy polsko-włoskiej w dziedzinie kinematografii wskazać można otrzymywanie włoskich czasopism filmowych (przekazywanych Przedsiębiorstwu Państwowemu Film Polski). W „rewanżu” przesłano do włoskiej encyklopedii artykuł Jerzego Toeplitza o polskim filmie. W zimnowojennej atmosferze trudno było doprowadzić do szerszej współpracy. Obostrzenia cenzuralne utrudniały nie tylko rozpowszechnianie filmów włoskich w Polsce, lecz także polskich we Włoszech. Zob. m.in. AMSZ z. 8, t. 290, w. 22. O zakazie wyświetlania we Włoszech *Ostatniego etapu*, w reżyserii Wandy Jakubowskiej zob. AMSZ, z. 8, w. 22, t. 290.

<sup>15</sup> K. M., *Złodzieje oskarżają swym losem prawdziwych winowajców*, „Film” 1951, 4, s. 10.

Co ciekawe, zarzuty te okazały się wprost odwrotne do zastrzeżeń, które miała wobec filmu włoska cenzura prewencyjna. Wątpliwości wzbudziła bowiem (niezmieniona w ostatecznej wersji filmu) scena politycznego zebrania, w której padają słowa: „Rząd, co nam daje bezrobotnym? Nie powinnięś przyjmować premii, dali ci jałmużnę!” Wedle włoskiego cenzora „kwestie te – szczególnie za granicą – mogły wywołać błędne wrażenie, że pracownicy mają zamiary rewolucyjne”<sup>16</sup>. Przywołany cytat z polskiej recenzji poświadczają, że dzieło *De Siki* czytano wyłącznie przez pryzmat doktryny socrealistycznej – zwracając uwagę na słusznie (w rozumieniu ówczesnej ideologii) ukazaną w filmie biedę i „niesłusznie” pominiętą konieczność walki o „lepszy ustrój”. Nie ulega wątpliwości, że był to temat eksponowany wówczas w całej twórczości artystycznej (nie tylko w dziedzinie kinematografii) i „centralnie sterowany”. Przykładowo, w 1953 roku, w salach wystawowych Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, zaprezentowana została wystawa grafików włoskich, którzy podejmowali problem robotniczej nędzy. Taką samą tematykę miała wystawa prac Renata Guttusa w Lublinie i Katowicach (wówczas Stalino-grodzie) rok później, na co wskazują same tytuły wystawionych obrazów (m.in. *Rodzina bezrobotnego, Żony górników z kopalń siarki*)<sup>17</sup>.

Jeśli idzie o kinematografię, istotną zmianę przynosi rok 1954. Zapewne nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w tym roku miała miejsce narada filmowa w SPATiFie, która rozpoczęła stopniowe odchodzenie kina polskiego od zasad socrealizmu<sup>18</sup>. Wtedy także zainteresowanie neorealizmem oraz intensywność

---

<sup>16</sup> Materiał *Ladri-di-biciclette-Materiale-dellArchivio-Centrale-dello-Stato*. pdf; dostępny na stronie: <http://cinencensura.com/>. Jest to strona projektu „Cinencensura” zrealizowana przez Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo we współpracy z szeregiem instytucji związanych z kinem. Cytat pochodzący z dokumentu podaję w tłumaczeniu własnym. Być może polscy widzowie tego „wywrotowego” potencjału sceny nie dostrzegli, ze względu na listę dialogową, która nie uwzględniała tych kwestii w tłumaczeniu filmu na język polski.

<sup>17</sup> Guttuso jako jeden z niewielu artystów włoskich przyjechał do Polski (w styczniu 1954 roku). Zob. AAN, KWKzZ, 271, Sprawozdanie z organizacji wystawy prac Renato Guttusa, Lublin, 11.VI 1954, k.2. Podaję za: M. Pasztor, D. Jarosz, *Nie tylko Fiat. Z dziejów stosunków polsko-włoskich 1945–1989*, Warszawa 2018, s. 141.

<sup>18</sup> Wedle Jerzego Toeplitza, stała się ona „w sferze ideowo-twórczej punktem zwrotnym w historii polskiej kinematografii” (J. Toeplitz, *Historia filmu polskiego tom III*, Warszawa 1974, s. 222). Piotr Zwierzchowski łagodzi nieco tę konstatację, stwierdzając, że naradę można uznać za pewien znak zbliżających się przemian. (Zob. P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit*, s. 195). Sytuację dobrze oddaje nieco poetyckie stwierdzenie Edwarda Zajička, który w swojej książce stwierdza: – „Nadszedł rok 1954. Jeszcze nie czuło się odwilży, ale mróz zelżał”. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 133.



jego recepcji wzrosła – być może był to odprysk kryzysu repertuarowego lat wcześniejszych. Na ekranach polskich kin w roku 1954 wyświetlono sześć włoskich filmów (m.in. *Nadziei za dwa grosze*, *Proces przeciwko miastu* oraz *Rzym, godzina 11*)<sup>19</sup>. W każdym razie od tego roku filmy neorealistyczne – zarówno te dopiero co wprowadzone na polskie ekrany, jak i te wcześniejsze, podlegające reinterpretacji – zaczynają być oceniane w przeważającej mierze pozytywnie. Interesujący nas *Złodzieje rowerów* nazwani zostają „jednym z doskonalszych filmów powojennych”<sup>20</sup> oraz „filmem wybitnym” przez Krzysztofa T. Toeplitza w obszernym artykule zamieszczonym w „Kwartalniku Filmowym”<sup>21</sup>. Choć esej nosi tytuł: *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, tekst jest *de facto* próbą rekapitulacji dokonań całego nurtu neorealistycznego. Co prawda Toeplitz, zgodnie z obowiązującą wówczas wykładnią, przyrównuje neorealizm do tradycji kina radzieckiego („Włosi jednak zaangażowali swoją sztukę po stronie ludu włoskiego, po stronie postępu, biorąc w tym względzie przykład z kinematografii radzieckiej”), ale podkreśla różnorodność włoskiego nurtu („bogactwo odmian, metod ujęć – oto sytuacja w dziedzinie neorealizmu”). Wyróżnia przy tym trzy „główne drogi twórcze” włoskich, neorealistycznych reżyserów: 1. „odejścia od treści postępowych i tematyki społecznej” (jako przykład autor wskazuje dorobek filmowy Roberta Rosselliniego), 2. „wahań i wątpliwości” (tu wymienia De Sikę) oraz 3. „największej konsekwencji ideowej” (sytuuje tu realizacje Viscontiego, Castellaniego i De Santisa). Dokonania reżyserskie De Siki Toeplitz podsumowuje następująco: „Droga De Siki to droga wahań i wątpliwości uczciwego humanisty, który jednak nie zawsze umie bezbłędnie znaleźć ścieżki prowadzące na pozycje konsekwentnie postępowe”<sup>22</sup>. To istotne spostrzeżenie – humanistyczny wymiar twórczości Włocha – nie zostaje niestety w artykule rozwinięte.

O szczególnej pozycji kina włoskiego w ówczesnej Polsce zaświadcza książka pod tytułem *O filmie włoskim*, opublikowana w 1955 roku, autorstwa Stanisława Grzeleckiego i Haliny Laskowskiej, w której główny akcent położony

<sup>19</sup> Wśród tych sześciu filmów, które nazwałam włoskimi, były także koprodukcje włosko-francuskie – prócz filmu *Rzym, godzina 11* były to: *Awantura o dziecko*; *Złodzieje i policjanci*; *Tosca*. Rok wcześniej w Polsce wyświetlono trzy filmy włoskie: *Cud w Mediolanie*, *Droga nadziei*, *Najpiękniejsza* oraz *Fanfan Tulipan* (koprodukcja francusko-włoska).

<sup>20</sup> K. T. Toeplitz, *Groch o ekran*, Warszawa 1955, s. 19. Książka to zbiór cotygodniowych felietonów filmowych Toeplitza zamieszczanych od czerwca 1953 roku w „Nowej kulturze”, w cyklu – „W kinie i gdzie indziej”.

<sup>21</sup> K. T. Toeplitz, *Komentarz do filmu „Rzym godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, 2. Film w reżyserii Giuseppe De Santisa wszedł na polskie ekrany w 1954 roku i był szeroko komentowany w prasie.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 31.

został właśnie na neorealizm. I choć wspomniana praca jest napisana językiem nowomowy (z pozycji marksizmu-leninizmu), zawiera błędy rzeczowe (np. mylnie podano datę założenia Centro Sperimentale w Rzymie) oraz budzi zastrzeżenia związane z nieco nieporadnie stosowaną terminologią z zakresu estetyki filmu („montaż jest nierówny, często przypadkowy”), stanowi pierwszą próbę zebrania dostępnego materiału w formie większej publikacji. Ma przy tym charakter popularyzatorski, co autorzy sami podkreślali. Realizacji *De Siki* poświęcono w książce sporo miejsca (niemal siedem stron), a omówienie filmu zostało wyodrębnione graficznie (podtytułem *Przeciw samotności*). Również i w tym fragmencie publikacji trafiają się przekłamania (np. nazwisko autora literackiego pierwowzoru filmu u Laskowskiej i Grzeleckiego brzmi Bartoglio zamiast Bartolini<sup>23</sup>). Najciekawsze – z punktu widzenia recepcji filmu – są jednak wnioski dotyczące zakończenia *Złodziei rowerów*:

Kiedyś, później, Antonio na pewno zacznie sumować pozbierane doświadczenia. Pobudzona faktami świadomość rozpocznie żmudną pracę oceny i uogólniania. Wnioski zaczną rysować się nieustępliwie. I Antonio spostrzeże, iż zestawia rachunek, pod którym mogą się podpisać miliony towarzyszy<sup>24</sup>

– twierdzą autorzy; zaś kilka stron dalej konstatują: „Antonio Ricci [...] nie podjął walki z przyczynami swojej biedy. Ale wszak – jak ktoś słusznie powiedział – robotnik w filmie nie musi robić rewolucji ze świadomością, że tylko ona zmieni jego los. Natomiast robotnicy patrzący na film – muszą to zrozumieć”<sup>25</sup>. Autorzy książki bronią zatem finałowej sekwencji dzieła, odpierając tym samym zarzuty dotyczące jego rzekomego pesymizmu formułowane kilka lat wcześniej.

Rok 1956 przynosi dalsze ożywienie stosunków polsko-włoskich. W Italii zaktywizowano działalność Stacji Naukowej PAN w Rzymie, zaś w ramach festiwalu filmowego w Wenecji otwarto ekspozycję polskiego plakatu filmowego. Na ekrany polskich kin trafia m.in. zaliczany do neorealizmu film *Vivere in pace* (po 10 latach od włoskiej premiery). W tym samym roku wydano specjalny numer „Filmu”, w całości poświęcony włoskiemu nurtowi. W kwietniowym wydaniu czasopisma znalazły się teksty Cesare Zavattiniego, Giuseppe De Santisa, Vittoria De Siki oraz rozmowy z Albertem Lattaudą, Luchino Viscontim i Aldem Fabrizim, zaś w artykule wstępnym (zatytułowanym *W hołdzie wielkiej sztuce!*) tego numeru, Kazimierz Dębicki (ówczesny redaktor naczelny „Filmu”) pisał w superlatywach:

<sup>23</sup> S. Grzelecki, H. Laskowska, *O filmie włoskim*, Warszawa 1955, s. 73.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 80.



To, że neorealiści nadali piękny kształt artystyczny obrazowi życia, cierpień, miłości, pragnień swego narodu – jest przyczyną ogromnej popularności w naszym kraju. [...] Dla nas krytyków a przede wszystkim dla nas realizatorów – przykład włoski posiada ogromną cenę. [...] Jesteśmy wdzięczni filmowcom włoskim za to co nam w ciągu lat dali: za ich pouczające, odważne eksperymenty, za ich sztukę. [...] Numer „Filmu” ma być skromnym dowodem tego, że prawdziwa, wielka, zrodzona z miłości do człowieka sztuka – nie zna granic. Dociera znad Tybru nad Wisłę<sup>26</sup>.

Począwszy od kwietniowego numeru „Filmu”, w kilku następnych wydaniach czasopisma publikowane są także wspomnienia Vittoria De Siki pod tytułem *Moje życie, moje filmy, moje porażki*, opatrzone licznymi fotografiami. O szczególnej atencji dla tego reżysera świadczy także okładka 14 numeru „Filmu” – na ostatniej stronie znajduje się bowiem fotos De Siki z jego odręczną dedykacją dla czytelników periodyku oraz krótką notką o Włochu. De Sika nazwany zostaje w niej „jednym z najwybitniejszych filmowców na świecie” i opisany jako „reżyser *Złodziei rowerów* i *Cudu w Mediolanie*”. Historia Antonia Ricciego staje się więc znakiem rozpoznawczym sylwetki twórczej Włocha.

W pochwalnym tonie utrzymane są także dwa eseje opublikowane w 1956 roku na łamach „Kwartalnika Filmowego”. Pierwszy, pióra Krzysztofa T. Toeplitza, zawiera ciekawe refleksje na temat obecności dzieci w twórczości włoskiego artysty. Są one wedle Toeplitza świadkiem prezentowanej rzeczywistości oraz jasnym wyznacznikiem dobra i zła („oczy dziecka, sąd moralny dzieci... są dla De Siki obowiązujące również w świecie dorosłych”<sup>27</sup>). W swoim szkicu Toeplitz wyjaśnia również pojęcie humanizmu utopijnego, którym próbował opisać ścieżkę twórczą De Siki już w 1954 (także na łamach „Kwartalnika Filmowego”, o czym była już mowa). Toeplitz stwierdza, że „humanizm utopijny”, który charakteryzuje filmy De Siki to:

program społecznie bierny, w tym znaczeniu, że nie nawołujący do jakiegoś konkretnego rozwiązania społecznych dylematów, a równocześnie niezwykle aktywny społecznie w sensie wrażliwości na krzywdę, jaką rodzi współczesny świat. [...] I Chaplin, i De Sica uchylają się od światopoglądowego wyboru, ale głos ich podnosi się zawsze, gdy elementarne zasady ludzkiej egzystencji, gdy podstawowe prawa człowieka są zagrożone. Czujność przede wszystkim

<sup>26</sup> K. Dębnicki, *W hołdzie wielkiej sztuce!*, „Film” 1956, 14. s. 3.

<sup>27</sup> K. T. Toeplitz, *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny*. (wielki cykl Vittoria De Siki), „Kwartalnik Filmowy” 1956, 4, s. 14. Toeplitz koncentruje się na omówieniu czterech filmów De Siki: *Dzieci ulicy*, *Złodzieje rowerów*, *Cud w Mediolanie* i *Umberto D*. Nie wspomina natomiast o wcześniejszym filmie – *Dzieci patrzą na nas*, który został zrealizowany przez De Sikę w 1943 roku (ale nie był w Polsce wyświetlany).

moralna, wrażliwość przede wszystkim na krzywdę dziejącą się słabym i bezbronny jest podstawowym motorem humanizmu utopijnego<sup>28</sup>.

– przekonuje autor. Toeplitz nie przypisuje zatem De Sice komunistycznych poglądów, ale niejako usprawiedliwia go za ich brak:

Obok konsekwentnego programu komunistów, istnieje szereg innych postaw, w których w sposób mniej lub bardziej konsekwentny wyrażają się humanistyczne tęsknoty społeczne, wyraża się bunt przeciw temu co jest i marzenie o tym, co nadejść powinno. Program De Siki jest jednym z najszlachetniejszych przejawów takiej właśnie postawy<sup>29</sup>.

Drugi szkic zatytułowany *Humanisci w walce z utopią* autorstwa Zbigniewa Gawraka dowodzi natomiast – w duchu stalinowskim – że twórczość De Siki i Zavattiniego „nie będąc subiektywnie rewolucyjną, a nawet zaangażowaną politycznie, dzięki miłości człowieka i wysunięciu na czoło kryterium sumienia społecznego jest sztuką obiektywnie w wysokim stopniu rewolucyjną, w wysokim stopniu skuteczną rewolucyjnie”<sup>30</sup>.

Świadectwem wyróżniającej się pozycji *Złodziei rowerów* w opinii polskiej krytyki na tle innych filmów kinematografii światowej pozostają także dwie książki wydane w 1956 roku – *Filmy, które pamiętamy* Jerzego Płażewskiego oraz *Latarnia czarnoksiężska* Aleksandra Jackiewicza. W publikacji Płażewskiego stanowiącej omówienie – subiektywnie wybranych – 48 dzieł, które w jakiś sposób poruszyły jej autora, realizacji De Siki poświęcony został bowiem odrębny, obszerny esej zatytułowany *Bez grubego morału i demaskatorskich monologów*<sup>31</sup>. Wedle Płażewskiego *Złodzieje rowerów* to „arcydzieło i właśnie dlatego wystarcza samo w sobie”. Autor stwierdza nawet: „Recenzent komentujący ten film ośmiesza się... Jeśli istnieje widz tak tępy, że nie pojmuje sensu *Złodziei*, to do takiego nie trafi nawet najprzejrzystszy komentarz”<sup>32</sup>. W finale szkicu pada zaś pytanie: czy dzieło De Siki jest pesymistyczne? Od-

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>30</sup> Z. Gawrak, *Humanisci w walce z utopią*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, 4.

<sup>31</sup> Esaj dotyczący *Złodziei rowerów* znajduje się w części III książki (opatrzonej nagłówkiem „Realiści patrzą na świat kapitalizmu”). W części tej znajduje się omówienie 11 filmów, w tym aż 5 włoskich. Prócz *Złodziei rowerów* odnajdziemy eseje o filmach: *Podróż w nieznanne*, *Droga nadziei*, *Cud w Mediolanie* oraz *Rzym, godzina 11*.

<sup>32</sup> J. Płażewski, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 172. Płażewski pisze także: „w dowolnym filmie gangsterskim tuzin nagłych śmierci nie robi ani połowy takiego wrażenia, co jedna lza małego Bruno, który kątem oka dostrzega, że jego ojciec ukradł, że biją go za to po głowie, zrzucają kapelusz...”, *Ibidem*, s. 178.

powieź jest następująca: „Prawda, film kończy się po nieudanej kradzieży, bez roweru. Antonio z Brunem wracają do domu. [...] Ich jutro nie jest na pewno radosne. Ale radosne jest to, że dojrzeła protest przeciw krzywdzie. U Antonia i u twórców filmu nie jest pesymistą ten, kto służy życiu”<sup>33</sup>. Płażewski, podobnie jak Laskowska i Grzelecki, w swojej książce odpięra zatem zarzuty o pesymizm, które były formułowane wobec filmu na początku lat 50.

W *Latarni czarnoksiężskiej* Jackiewicza *Złodzieje rowerów* stanowią natomiast swoisty punkt odniesienia – należą do filmowego kanonu. Autor w wielu esejach i przy rozmaitych tematach odwołuje się do poszczególnych scen z filmu, bądź przywołuje jego postaci. I tak na przykład w felietonie *Bohaterowie filmowi są wśród nas* czytamy:

Dzięki kinu krąg naszych znajomych bardzo się rozszerzył. Należy do niego już dziś Piotr I i włoski bezrobotny, któremu skradziono rower, Szczęsny z Włocławka i utalentowany partyzant młodej rewolucji – Czapajew. [...] Poznaliśmy najskrytsze myśli tych ludzi. Oczami Antonia ze *Złodziei rowerów* De Siki – przyglądaliśmy się stojącemu na ulicy bez opieki cudzemu rowerowi, któremu porwanie dałoby mu znów możliwości egzystencji. Sercem Antonia przeżywaliśmy jego rozterkę<sup>34</sup>.

Natomiast w felietonie *Sztuka milczenia*, pisząc o filmowej zasadzie, wedle której tego, co można pokazać na ekranie, nie należy wypowiadać słowem, Jackiewicz powołuje się na epizody z dzieła De Siki („Wszyscy pamiętamy [...] nieme sceny pomiędzy Antoniem ze *Złodziei rowerów* a jego synkiem, ich cichy dramat, ich nieme swary, ich radość przy posiłku”)<sup>35</sup>.

Jackiewicz jest także autorem tekstu *Rowerowa tragedia* zamieszczonego na łamach „Filmu” w 1956 roku<sup>36</sup>. W artykule autor próbuje odpowiedzieć na – jak sam stwierdza – „nierozsądne pytanie, jaki film współczesny ceni najwyżej?”. Wybór badacza pada właśnie na *Złodziei rowerów* nazwanych „współczesną Odyseją – bardziej prozaiczną, a przez to bardziej tragiczną niż ta starożytna”. Jackiewicz zwraca uwagę na „dramat milczenia rozgrywający się w obrazach” i przyrównuje Antonia do Odyseusza. W domu na bohatera czeka Penelopa, zaś on dryfuje po „czarodziejskich ładach” – „targach starzyzny z lśniącą masą rowerów”, z których żaden nie należy do protagonisty. Przywołany artykuł jest głosem istotnym, ponieważ zawiera (pierwszy raz tak wyraźnie

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>34</sup> A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 46. W książce znajdują się także liczne fotografie z filmu.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>36</sup> A. Jackiewicz, *Rowerowa tragedia*, „Film” 1956, 37, s. 10 (w cyklu „Jarmark filmów”).

w odniesieniu do *Złodziei rowerów*) refleksję na temat metaforycznego wymiaru filmu. Wymiaru, który w latach stalinizmu był całkowicie pomijany; dzieło odczytywano bowiem, o czym wspominałam, wyłącznie w kluczu politycznym.

W tym samym roku na łamach „Filmu” ukazał się artykuł włoskiego korespondenta Libero Solaroli, w którym autor odpowiada na pytanie „dlaczego kinematografia włoska stworzyła niewiele filmów na poziomie *Złodziei rowerów*” (historia Antonia jest już zatem swoistym „dziełem modelowym” i wzorem do naśladowania). Solaroli wskazuje na dwa czynniki. Po pierwsze, zwraca uwagę na zdominowanie włoskiej kinematografii (począwszy od zakończenia II wojny światowej) przez filmy zagraniczne, głównie amerykańskie. Po drugie, akcentuje pośredni wpływ kapitału amerykańskiego na produkcję włoską. Ogromne zyski z wyświetlania filmów amerykańskich na ekranach włoskich kin były bowiem wskutek przepisów dewizowych częściowo „zamrażane” we Włoszech i filie wytwórni hollywoodzkich inwestowały ten kapitał w produkcję miejscową, wywierając tym samym wpływ na tematykę realizowanych filmów<sup>37</sup>. Oba spostrzeżenia są oczywiście trafne. Zresztą, ironicznego komentatora do amerykańskiej kinematografii możemy dopatrzeć się także w *Złodziejach rowerów* (Antonio traci bowiem rower, gdy wieszka plakat Rity Hayworth. Można więc powiedzieć pół żartem, pół serio, że to Hollywood jest przyczyną tragedii bohatera...).

W Polsce Ludowej instytucjonalna recepcja *Złodziei rowerów* była odpryskiem polityki wewnętrznej. W okresie stalinizmu, w którym film pojawił się na polskich ekranach, oskarżano go o brak rewolucyjnych ideałów i pesymizm. Dopiero począwszy od 1954 roku dzieło De Siki spotyka się z jednoznaczną aprobatą krytyki. W filmie dostrzeżono wówczas potencjał, daleko wykraczający poza doraźną interpretację polityczną. *Złodzieje rowerów* – realizacja, która we Włoszech od początku uznana została za produkcję wybitną – nad Wisłą dopiero po 1956 roku otrzymała więc niekwestionowany status arcydzieła.

## Bibliografia

- Armes R., *Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema*, London 1971.
- Baldini E., *Ladri di biciclette e l'America*, [w:] *Ladri di biciclette. Nuove ricerche e un'antologia della critica (1948–1949)*, G. De Santi (red.), Laceno 2009.
- Beylin K., *Doświadczenia, które uczą...*, „Film” 1949, 16, s. 15.
- Dębnicki K., *W hołdzie wielkiej sztuce!*, „Film” 1956, 14, s. 3.
- Gawrak Z., *Humanisci w walce z utopią*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, 4.
- Grzelecki S., Laskowska H., *O filmie włoskim*, Warszawa 1955.
- Jackiewicz A., *Latarnia czarnoksiężka*, Warszawa 1956.
- Jackiewicz A., *Rowerowa tragedia*, „Film” 1956, 37, s. 10.

<sup>37</sup> L. Solaroli, *Kilka spraw kinematografii włoskiej*, „Film” 1956, 14, s. 3.

- Klejsa K., *Świat, który przezwyciężamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, 108.
- K. M., *Złodzieje oskarżają swym losem prawdziwych winowajców*, „Film” 1951, 4, s. 10.
- Martini E. (red.), *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Bergamo 1999.
- Noto P., Pitassio F., *Il cinema neorealista*, Bologna 2012.
- Pasztor M., Jarosz D., *Nie tylko Fiat. Z dziejów stosunków polsko-włoskich 1945–1989*, Warszawa 2018.
- Plażewski J., *Robotnik z huty Breda*, „Film” 1949, 15, s. 12.
- Plażewski J., *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956.
- Solaroli L., *Kilka spraw kinematografii włoskiej*, „Film” 1956, 14, s. 3.
- Toeplitz J., *Historia filmu polskiego tom III*, Warszawa 1974.
- Toeplitz K. T., *Komentarz do filmu „Rzym godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, 2, s. 31.
- Toeplitz K. T., *Groch o ekran*, Warszawa 1955.
- Toeplitz K. T., *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny. (wielki cykl Vittoria De Siki)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, 4.
- Winnington R., *Bicycle Thieves*, „Sight and Sound” 1950, 19, s. 26.
- Zajiček E., *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992.
- Zwierzchowski P., *Pęknięty monolit*, Bydgoszcz 2005.



Katarzyna Woźniak  
Uniwersytet Wrocławski  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Romańskiej  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.14>

## TEATR LUDOWY PRL JAKO PRZEDMIOT BADAŃ KOMPARATYSTYCZNYCH ZARYS PROBLEMATYKI

**Streszczenie:** Komparatystyczne, polsko-włoskie podejście do teatru ludowego PRL wymaga od badacza przede wszystkim zdefiniowania charakteru zbiorowości, jaką jego twórcy określali mianem „ludu” nie tyle ze względu na wieloznaczność samego pojęcia „ludu”, co na dodatkową trudność wynikającą z faktu, że określenie *teatro popolare* skłania, w sposób bardziej bezpośredni niż w języku polskim, do szukania powinowactw z projektem Jeana Vilara. Dookreślenie, w odniesieniu do Konstytucji PRL, terminu „lud pracujący” i przeciwstawienie go narodowi, otwiera przed badaczem szersze ramy interpretacyjne dynamiki, w jakiej kształtował się projekt kulturalny teatru ludowego PRL, a w szczególności Teatru Ludowego Krystyny Skuszanki-Krasowskiej, Jerzego Krasowskiego i Józefa Szajny.

**Słowa kluczowe:** teatr ludowy, teatr powszechny, teatro popolare, teatro per il popolo, komparatystyka teatru

**Abstract:** La definizione del “teatro popolare” rappresenta una sfida per gli studi comparati italo-polacchi di teatro. Infatti, analizzando la situazione istituzionale del teatro polacco e quello italiano degli anni Sessanta e Settanta, la prima sfida è quella di tradurre il termine “ludowy” in italiano: si tratta di un teatro “per il popolo” nello stesso significato del “popolo” che ne dava la Repubblica Popolare Polacca? In altre parole, cercando la risposta a questa domanda, dobbiamo chiederci, come “sperimentavano” la popolarità / “ludowość” gli ambienti teatrali e istituzionali italiani e polacchi del secondo dopoguerra.

**Parole chiave:** teatro popolare, teatro per il popolo, studi comparativi del teatro



Eugenio Barba opowiada<sup>1</sup>, że w trakcie swojego pobytu w Polsce nawiązała się między nim a Krystyną Skuszą i jej mężem, Jerzym Krasowskim, głęboka przyjaźń. Barba był młodym adeptem reżyserii, oni stosunkowo niedawno objęli dyrekcję (Skuszą) i kierownictwo artystyczne (Krasowski) Teatru Ludowego w Nowej Hucie. W tym czasie Skuszą, jako reżyserka, często sięgała po włoski repertuar. W pierwszych sezonach nowo otwartej sceny razem z Jerzym Krasowskim wyreżyserowała *Księżniczkę Turandot* Carla Gozziego (1956), a samodzielnie *Sługę dwóch panów* Carla Goldoniego (1957). Wybory te są o tyle istotne, o ile – jak pisze Aleksandra Koman – można je uznać za faktyczny początek nowohuckiego teatru<sup>2</sup>.

Skuszą była znana i ceniona we Włoszech jako artystka eksperymentująca z formą. Lamberto Trezzini, autor pierwszego – i jak dotąd jedyne – włoskiego, monograficznego opracowania historii polskiego teatru, wydane w 1962 roku odnotował, że kierowana przez nią scena wymyka się łatwym klasyfikacjom. W latach pięćdziesiątych Trezzini był krytykiem teatralnym i sprawnym organizatorem. Tak wówczas, jak w późniejszym okresie, interesowały go przede wszystkim zagadnienia organizacji produkcji teatralnej (między innymi będzie kierownikiem pierwszych studiów wyższych poświęconych temu zagadnieniu, utworzonych w 1971 roku na Uniwersytecie Bolońskim). Przebywał w Polsce na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i opisywał polską rzeczywistość teatralną z własnego doświadczenia. Choć na płaszczyźnie faktograficznej jego wywód dotyczący Skuszą należałoby traktować ostrożnie (nie brak w nim bowiem uproszczeń właściwych tego rodzaju panoramicznym ujęciom, ale i przekłamań – Trezzini nazywa Skuszą „założycielką” (*fondatrice*) Teatru Ludowego – a jego uwagi o „spontanicznej naturze” kierowanej przez nią sceny brzmią co najmniej naiwnie), trudno jednak odmówić mu racji, gdy pisze, że z włoskiej perspektywy nowohucki teatr trudno nazwać ludowym<sup>3</sup>. Zresztą sama Skuszą głośno wyrażała wąpli-

<sup>1</sup> E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, Wrocław 2001, s. 19–20.

<sup>2</sup> W okresie PRL w Teatrze Ludowym wystawiono: *Księżniczkę Turandot* Carla Gozziego (1956, reż. Krystyna Skuszą, Jerzy Krasowski), *Sługę dwóch panów* Carla Goldoniego (1957, reż. Krystyna Skuszą), *Bliźniaki z Wenecji* (1967, reż. Bogdan Hussakowski), *Mirandolinę* (1969, reż. Irena Babel), *Awanturę w Chioggi* (1981, reż. Jerzy Ronald Bujański), *Cyrulik Sewilskiego* Gioachina Rossiniego (1973, reż. Waldemar Krygier), *Raj Alberta Moravii* (1983, reż. Zbigniew Samogranicki). Obszerna analiza włoskiego repertuaru w Teatrze Ludowym zob. rozprawę doktorską Aleksandry Koman (w trakcie przygotowania), poświęconą teatralnym interpretacjom literatury włoskiej na krakowskich scenach po październiku 1956.

<sup>3</sup> L. Trezzini, *Teatro in Polonia*, Bologna 1962, s. 148.

wości co do nazwy kierowanej przez siebie sceny. W sezonie inauguracyjnym działalność Teatru Ludowego mówiła:

Nie wiem, czy najlepiej się stało, że nowej placówce teatralnej w Nowej Hucie nadano nazwę „Teatru Ludowego” [...]. Istnieje jeszcze tendencja „ludowego” jako peryferii kultury, często „sztuka ludowa” staje się synonimem folkloru, szerzej zaś i bardziej historycznie tłumaczona bywa jako nurt plebejski w kulturze<sup>4</sup>.

Trezzini ceni polską reżyserkę za to, że zrezygnowała z akademickiej konwencji inscenizacji klasyków – jak w przypadku pokazywanego w Wenecji w 1957 roku *Sługi dwóch panów* – i dostrzega w jej pracy antykonformistyczne dążenie do urzeczywistniania teatru, który we Włoszech przyjęło się nazywać teatrem powszechnym<sup>5</sup>.

Obok małżeństwa Krasowskich, istotną postacią pierwszego okresu działalności Teatru Ludowego był Józef Szajna – najpierw jako scenograf i współinscenizator przedstawień Skuszanki, a następnie dyrektor nowohuckiej sceny (od 1963 do 1966 roku). To z ich wizji zrodził się nowatorski teatr, z powodzeniem konkurujący z najważniejszymi scenami Krakowa<sup>6</sup>.

Tematem niniejszego tekstu jest nieprzystawalność włoskiego określenia *popolare* do kulturalnego projektu Krasowskich i Szajny<sup>7</sup>, zasadzającego się na teatrze. W pierwszej części pokazuję wątpliwości Trezziniego w kontekście powszechnie przyjętych definicji teatru ludowego i teatru powszechnego (*théâtre populaire*), w drugiej zaś proponuję poszerzenie tych definicji o rozumienie „ludu” za Konstytucją Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 22 lipca 1952 roku. Robię to w przekonaniu, że dopiero uzupełniając te definicje o prawną interpretację terminu „lud” w kontekście PRL można budować przekonujące

<sup>4</sup> K. Skuszanka, *Teatr na straży młodości*, [w:] „Dziennik Polski” 1955, nr 3569, s. 8.

<sup>5</sup> L. Trezzini, *op. cit.*, s. 150–151.

<sup>6</sup> D. Domański, *Teatr noszę w sobie* [w:] „Gazeta Krakowska” 2005, 289, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19600,druk.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19600,druk.html) [dostęp: 31.03.2020] \*Po latach wspominał: „[Teatr Ludowy] był w jakimś sensie przeciwwą, ale uważam, że wówczas Stary Teatr w Krakowie był bardzo stary, tak z nazwy, jak i z treści. My tworzyliśmy w Nowej Hucie młody teatr. Stary Teatr miał raczej bulwarowy charakter, grano w nim *Krowoderskie zuchy* czy *Moralność pani Dulskiej*, zaś Teatr im. Słowackiego był wielką trumną historii, pustą, gdzie obok Lope de Vegi wystawiano np. *Tragedię optymistyczną*. Najbardziej z krakowskich scen zaznaczała się Groteska, wnosząc nowy powiew sztuki m.in. dzięki plastykom”.

<sup>7</sup> Jego częścią był, między innymi, Klub Dyskusyjny (od 1962 Koło Miłośników Teatru Ludowego).

narracje komparatystyczne na temat projektu kulturalnego Teatru Ludowego w latach 1955–1966. Ze względu na rozmiar tekstu, ograniczam się przy tym wyłącznie do zarysowania ram metodologicznych dla mojej refleksji<sup>8</sup>.

Warto w tym miejscu dodać, że o ile najbardziej rozpoznawalnymi polskimi twórcami teatralnymi we Włoszech pozostają do dzisiaj Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor, o tyle propozycje Skuszaneki, sformułowane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, mogły budzić zainteresowanie włoskich artystów, szukających nowych, inkluzyjnych modeli teatru. Choćby z tego względu recepcja jej twórczości w tym środowisku zasługuje na szersze opracowanie.

### **Popolare, czyli ludowy, powszechny, uniwersalny, demokratyczny**

Problemy z przeprowadzeniem typologii polskich scen z włoskiej perspektywy widać wyraźnie w terminologii stosowanej przez Trezziniego. Dla przykładu: autor przekłada nazwę „teatr powszechny” jako „universale”, por. *Teatro universale a Varsavia* – Teatr Powszechny w Warszawie; z kolei w przypadku Krakowa o Teatrze im. J. Słowackiego pisze: *Teatro di stato „Słowacki”* – Teatr Państwowy im. J. Słowackiego – jednocześnie pomijając fakt, że także Stary Teatr od 1956 roku był teatrem państwowym – *Teatro „Modrzejewska” a Cracovia*. Można z tego wniosioskować, że Trezzini, zdaje się, też nie do końca rozumiał uwarunkowania prawne i kontekst instytucjonalny, w jakim działały polskie sceny.

Choć określenie „teatr ludowy” w przypadku nowohuckiej sceny budzi wątpliwości autora, Trezzini nie poszukuje jednak bardziej adekwatnego włoskiego ekwiwalentu tej nazwy. Skupia się natomiast na artystycznym wymiarze pracy zespołu Skuszaneki i usilnie wyszukuje argumenty na obronę tezy, że teatr awangardowy – za jaki niewątpliwie uważa teatr polskiej reżyserki – może być jednocześnie teatrem ludowym. Fascynacja działalnością Skuszaneki skłania go nawet do sformułowania bardzo radykalnego stanowiska: „na dzień dzisiejszy – pisał – Teatr Ludowy jest być może jedynym w Europie prawdziwie ludowym teatrem eksperymentalnym”<sup>9</sup>. Broniąc „teatru ludowego”, starał się pogodzić dwie, tradycyjnie przeciwstawiane sobie koncepcje teatru: ludowość i innowacyjność. Podsumowując stwierdza, że propozycja Teatru Ludowego to „wyjątkowe i pozytywne zjawisko odnowy kulturalnej polskich mas robot-

<sup>8</sup> Badania są częścią projektu poświęconego recepcji Krystyny Skuszaneki we Włoszech oraz jej zainteresowań repertuarem włoskim i kontaktom z włoskim środowiskiem artystycznym. W ramach projektu, obok książki poświęconej tym zagadnieniom, powstaje wspomniana już rozprawa doktorska Aleksandry Koman.

<sup>9</sup> L. Trezzini, *op. cit.*, s. 150–151 (Tłumaczenie własne).

nicznych – to teatr zasadzający się na najwyższych wartościach ludzkich i sztuce rozumianej jako edukacja i moralność”<sup>10</sup>.

Z czego mogą wynikać wątpliwości Trezziniego co do ludowego charakteru nowohuckiej sceny, a co nie zostaje powiedziane w jego książce wprost? Po pierwsze z faktu, iż w kręgu kultur romańskich *teatro popolare* – a takie właśnie, dosłowne tłumaczenie nazwy zaproponował Trezzini dla Teatru Ludowego – przychodzi od razu na myśl bardzo nośną w owym czasie koncepcję *théâtre populaire* Jeana Vilara, założyciela Théâtre National Populaire (1951), którego nazwę na język polski przyjęło się tłumaczyć jako Narodowy Teatr Powszechny – a nie – „ludowy”<sup>11</sup>. Jasnym jest zatem, że w polskim kontekście kulturowym nazwa Teatr Ludowy nie wywołuje wprost tego rodzaju skojarzeń, jakie z pewnością musiały nasuwać się włoskiemu autorowi. Teatr Vilara miał sięgać po najwybitniejsze dzieła rodzimej i światowej klasyki i przybliżać je niezamożnej publiczności. Łączył więc aspekt artystyczny z misją społeczną, a nawet służbą, bo tak rozumiał swoje zadanie jego twórca. Jeśli przyjąć, że teatr ludowy to „ogólna i różnorodnie rozumiana kategoria przedstawię teatralnych przeznaczonych dla „ludu” – najuboższej ludności miejskiej i wiejskiej, uznawanej za przeciwieństwo widzów wykształconych i wyposażonych w odpowiednie dla odbioru teatru kompetencje kulturowe”<sup>12</sup>, można uznać Théâtre National Populaire za jedną z jego form, a sam teatr ludowy za kategorię o wiele bardziej pojemną.

Po drugie, w słownikach języka włoskiego znajdujemy następujące podstawowe znaczenia *popolare*: ludowy, gdzie lud jest rozumiany jako zbiorowość obywateli, bez względu na przynależność klasową, a zatem i powszechny; ludowy jako przynależny ogółowi niższych klas społecznych, ubogich, a zatem zacofanych gospodarczo, ekonomicznie i społecznie; w końcu „ludowy” jako atrybut sztuki, która wywodzi się z tradycji, z kultury ludu<sup>13</sup>. W niektórych nabrałoby ponadto na ciekawe w kontekście prowadzonych w tym miejscu rozważań odwołanie do demokratycznego charakteru *governo popolare*, czyli

<sup>10</sup> *Ibidem*, (Tłumaczenie własne).

<sup>11</sup> Por. J. Legoń, *Jean Vilar*, [w:] „Encyklopedia Teatru Polskiego”, [www.encyklopediateatru.pl/osoby/52132/jean-vilar](http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/52132/jean-vilar) [dostęp: 30.03.2020].

<sup>12</sup> Por. D. Ratajczakowa, *Teatr ludowy*, [w:] „Encyklopedia Teatru Polskiego”, [www.encyklopediateatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy](http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy) [dostęp: 30.03.2020].

<sup>13</sup> „popolare” [w:] „Treccani”, [www.treccani.it/vocabolario/popolare1/](http://www.treccani.it/vocabolario/popolare1/) [30.03.2020]: „Del popolo, inteso come collettività dei cittadini, senza distinzione di classi sociali [...], Che si riferisce al popolo inteso come insieme delle classi sociali meno elevate, aventi un tenore di vita modesto, e quindi economicamente, socialmente, culturalmente arretrate [...]; di espressione, forme d'arte e simili che trae origine dalle tradizioni, dalla cultura del popolo”; „Grande Dizionario Italiano” Hoepli, [www.grandidizionari.it/Dizionario-Italiano/parola/P/popolare\\_1.aspx?query=popolare+\(1\)](http://www.grandidizionari.it/Dizionario-Italiano/parola/P/popolare_1.aspx?query=popolare+(1)) [dostęp: 30.03.2020].

władzy ludu zapewne rozumianego raczej w duchu *Deklaracji praw człowieka i obywatela* niż *Deklaracji praw ludu pracującego i wyzyskiwanego*. Tak dochodzi do kluczowej dla kwestii podstaw ideologicznych definicji ludu<sup>14</sup>.

Opisując język, jakim się posługujemy, opisujemy także ludzkie poznanie. Stwierdzenie to, fundamentalne dla Langackerowskiego kognitywizmu, trafnie oddaje naturę podstawowego problemu badań porównawczych zjawisk „teatrów dla mas” w szerokim znaczeniu teatrów ukształtowanych na przesłankach ideologicznych i przeznaczonych dla dużych grup odbiorców. Jak podkreślają autorzy antologii tekstów poświęconych polskim teatrom dla masowej publiczności w międzywojniu, teatr ludowy, „mimo postulatów powszechności [...] zawsze był projektem politycznym i to w najbardziej radykalnej odmianie. Był projektem dydaktycznym, a nawet perswazyjnym”<sup>15</sup>. Ustanawiając teatr ludowy PRL jako przedmiot badań komparatystycznych, a w szczególności interesujący mnie nowohucki Teatr Ludowy, wypada zatem odpowiedzieć na pytanie, o jakiej publiczności myśleli jego fundator, czyli Ministerstwo Kultury i Sztuki PRL, a dopiero w następnej kolejności o jakiej publiczności myślała Skuszancka. Nie jest bowiem tajemnicą, że rozbieżności wizji dyrektor i władz były przedmiotem sporów i prasowych polemik. To właśnie w tym dynamicznym dialogu kształtowała się „tożsamość” nowo powołanej sceny.

### **Lud, czyli „ludzie żyjący z pracy społecznie użytecznej i nie wyzyskujący innych”<sup>16</sup>**

Jak wynika z artykułu Władysława Zamkowskiego *Pojęcie ludu pracującego w Konstytucji PRL*, opublikowanego na łamach „Ruchu Prawniczego, Ekonomicznego i Socjologicznego” w 1965 roku, terminu „lud” używano w języku prawnym PRL podobnie jak w mowie potocznej, to znaczy „dla nazwania społeczności wiejskiej (lud wiejski, stąd też pochodzą nazwy stronnictw chłopskich, np. Zjednoczone Stronnictwo Ludowe, określenia: pieśni ludowe, tańce ludowe). Przymiotnik «ludowy» zbliżony jest oprócz tego swoim znaczeniem pojęciowym do terminu «powszechny»”<sup>17</sup>. Rozumienie „ludowości” w języku prawnym nie odbiegało zatem od jego znaczenia słownikowego, ale

<sup>14</sup> „popolare” [w:] „Grande Dizionario Italiano” Hoepli, [www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/P/popolare\\_1.aspx?query=popolare+\(1\)](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/P/popolare_1.aspx?query=popolare+(1)) [dostęp: 30.03.2020]: “democratico; governo popolare, a cui partecipa il popolo; sovranità popolare, che è nelle mani del popolo, dei suoi rappresentanti”.

<sup>15</sup> P. Olkusz, M. Wąsik (red.), *Teatry dla masowej publiczności*, Łódź 2017, s. 12.

<sup>16</sup> W. Zamkowski, *Pojęcie ludu pracującego w Konstytucji PRL*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1965, 27 z. 2, s. 35.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, s. 26–27.



to nie lud w ogóle interesował autorów Konstytucji PRL. Ponieważ „Polska Rzeczpospolita Ludowa jest republiką ludu pracującego”<sup>18</sup>, Zamkowski uznaje za konieczne doprecyzować, jaką zbiorowość miał na myśli ustawodawca, a robi to, by powszechnie uświadomiono sobie „wię[ź], która łączy przygniatającą większość [społeczeństwa PRL] w lud pracujący miast i wsi”<sup>19</sup>, do czego jeszcze powrócę w kontekście zadań teatru ludowego PRL. Podsumowując swoje rozważania, autor definiuje lud pracujący jako „wspólnotę ludzi żyjących z pracy społecznie użytecznej i nie wyzyskujących innych, zorganizowanych w państwo”<sup>20</sup>.

Istotne jest także przeprowadzone przez Zamkowskiego rozróżnienie między narodem i ludem, a mianowicie stwierdzenie, że narodu nie można utożsamiać z ludem pracującym, ponieważ „zbieżność interesów tych obu wspólnot społecznych, tak wyraźnie występująca w praktyce i akcentowana w Konstytucji, nie może prowadzić – zdaniem autora – do utożsamiania zbiorowości społecznej zwanej ludem pracującym i wspólnoty narodowej”<sup>21</sup>. Idąc tym tropem, teatru ludowego PRL nie można by utożsamiać z teatrem narodowym, gdyż na tle Konstytucji PRL „lud pracujący i naród stanowią odrębne formy zbiorowego życia ludzi”<sup>22</sup>. Mimo iż między narodem – choćby ze względu na to, że należą do niego „pozostałości klas wyzyskujących”<sup>23</sup> – a ludem w 1965 roku nie można było postawić znaku równości<sup>24</sup>, w ocenie autora w przyszłości sytuacja ta mogłaby się zmienić, „w miarę postępujących przeobrażeń ekonomiczno-społecznych i ujednoczenia społeczeństwa w tym sensie, że wszyscy stają się ludźmi pracy”<sup>25</sup>. Aby tak się stało, więź, o której wspomniałam wcześniej, musi zostać uświadomiona, bowiem:

nie zawsze jest rozumiana i doceniana przez ludzi pracy. Nad więzami solidarności, które mogłyby powstać na podstawie wspólnych interesów i dążeń politycznych, dominują inne – narodowe, religijne, państwowe, celowo przeciwstawiane przez klasy panujące więzom solidarności pracujących. Trzeba

---

<sup>18</sup> Wszystkie cytaty za: Konstytucja Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej z 22 lipca 1952, Dz.U. 1952 nr 33 poz. 232, [prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf](http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf) [dostęp: 31.03.2020].

<sup>19</sup> W. Zamkowski, *op. cit.*, s. 25.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, s. 38.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, s. 39.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, s. 40.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.* „Określenia lud, ludowy stosuje się głównie wtedy, gdy idzie o podkreślenie postępowych społeczno-ekonomicznych cech zbiorowości ludzkich czy poszczególnych instytucji, terminy naród, narodowy – symbolizują, akcentują rzeczywistą lub postulowaną jedność społeczeństwa”.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, s. 41.

dopiero doświadczenia walk społecznych, działalności politycznej i ideologicznej organizacji, aby ludziom pracy uświadomić ich wspólny interes. Działalność tego typu, jak wykazuje historia, prowadziła i prowadzi do powstawania frontów ludowych (narodowych). Opierając się na nich masy pracujące zdobyły lub przygotowują się do zdobycia władzy państwowej<sup>26</sup>.

Projekt teatru ludowego PRL w moim rozumieniu jest projektem teatru narodowego *in spe*, wpisującym się w politykę budowania nowej więzi społecznej a przyczynki jego powstania i ideologiczna misja zupełnie inne niż w przypadku teatrów ludowych pojawiających się w Polsce od połowy XIX w. Co, w tym przypadku, należałoby do jego podstawowych zadań? W myśl teorii Zamkowskiego – byłoby nim uświadamianie więzi łączącej lud pracujący, a tym samym wzmacnianie jego sprawczości i zdolności do budowania nowego państwa, w którym między narodem a ludem pracującym można by postawić znak równości. Byłoby to o tyle istotne z politycznego punktu widzenia, o ile w kolejnym zdaniu preambuły Konstytucji PRL mowa o „polskich masach narodowych”, a zatem podkreśla się narodowy charakter państwa („Polska Rzeczpospolita Ludowa nawiązuje do najszczytniejszych postępowych tradycji narodu Polskiego i urzeczywistnia idee wyzwolenicze polskich mas pracujących”). Tym samym praca ludzi teatru stałaby się „społecznie użyteczna” w tym sensie, że byłaby służbą suwerenowi.

### **W poszukiwaniu widza myślącego, który byłby partnerem do rozmowy<sup>27</sup>**

Obejmując dyrekcję Teatru Ludowego, Krystyna Skuszanka i Jerzy Krawowski sformułowali swój projekt następującymi słowami:

<sup>26</sup> *Ibidem.*, s. 36.

<sup>27</sup> J. Ciosek, *Teatr Józefa Szajny*, „Dziennik Polski” 207, 76/30.03, [www.e-teatr.pl/pl/pl/artykuly/37400,druk.html](http://www.e-teatr.pl/pl/pl/artykuly/37400,druk.html) [dostęp: 31.03.2020]: „Nigdy nie chodziło mi w teatrze o banalną rozrywkę. Nie chciałem, by się moje przedstawienia podobały, bo podobać może się występ zespołu Mazowsze. Czekałem na widza myślącego, który byłby dla mnie partnerem w naszej rozmowie. Już w początkach mojej kariery mówiłem: Przestańmy w teatrze słuchać, a zacznijmy patrzeć, uczestniczyć. Bo sztuka jest ciałem, a nie słowem, jest zderzeniem słowa, plastyki i dźwięku, jest ruchem czasu, a nie statyką historyczną. Nie chcę, by rozmawiano ze mną osobno o teatrze, plastyce, poezji, dramacie, bo sztuka jest tworzeniem integralnych zjawisk. Stąd też moje zmagania ze sztuką nazwałem później TEATREM – to coś różnego niż teatr czy plastyka scenografa”.



szukamy w teatrze tego, co uważamy za istotę ludowego dramatu (ludowość rozumieć przez podniesienie jej wartości do rangi powszechnej) – ostrego rysunku konfliktów, elementów tragizmu przy pełnej, heroicznej afirmacji życia w jego kontrastach, w jego gorącej temperaturze radości i bólu, jednoznacznej surowości w ocenach moralnych i jednolitej, uogólniającej poezji. Odrzucamy opisowość i dekoracyjność, szukamy tych środków teatralnego wyrazu, które podporządkować można nadrzędnej i metaforycznej funkcji dramatu. Żywym źródłem inspiracji są dla nas tradycje romantycznej polityki teatru. Pragniemy też, aby nowo powstający teatr stał się teatrem prawdziwie narodowym<sup>28</sup>.

Ambicje Krasowskich, którzy z Teatru Ludowego chcieli uczynić teatr prawdziwie narodowy, zdają się zatem zbieżne z misją teatru ludowego PRL w takim rozumieniu, jakie wyprowadziłam z rozważań Zamkowskiego nad ludem w rozumieniu Konstytucji z 1952 roku. Jednak wybory repertuarowe Skuszanki, zwłaszcza zamiłowanie do repertuaru romantycznego i Szekspira, przyciągały bardziej Krakowian niż robotników z Nowej Huty, podobnie zresztą jak nowatorskie podejście Szajny. Lud pracujący domagał się od dyrekcji lekkich komedii, fars i wodewili.

Słonność do eksperymentów z formą stanowiła oś konfliktu z władzami, a w konsekwencji poskutkowało zmianą na stanowisku dyrektora teatru. W 1962 roku Skuszankę zastąpił Józef Szajna, który wspominał, że:

porady płynące z Warszawy, próby sterowania kulturą w Nowej Hucie okazywały się często mylne i opaczne. Nowe miasto potrzebowało nowych rozwiązań, a prekursorstwo i awangarda były na ustach wielu młodych środowisk twórczych, zarówno plastycznych, jak i wśród muzyków i poetów<sup>29</sup>.

Zmiana na stanowisku kierowniczym nie przełożyła się jednak zasadniczo na zmianę kierunku repertuaru, ponieważ podobnie jak Krasowscy, Szajna cenił sobie widza myślącego, z którym można by prowadzić dialog<sup>30</sup>. Projekt kulturalny, jaki zrodził się z tych wizji, w żaden sposób nie mógł stanowić odpowiedzi na wezwanie do budowania i umacniania „więzi łączącej lud pracujący”. Jego szersze omówienie znacznie przekraczałoby rozmiary niniejszego tekstu.

Komparatystyczne podejście do teatru ludowego PRL wymaga od badacza przede wszystkim zdefiniowania charakteru zbiorowości, jaką jego twórcy określali mianem „ludu” nie tyle ze względu na wieloznaczność samego pojęcia „ludu”, co na dodatkową trudność wynikającą z faktu, że określenie

<sup>28</sup> K. Skuszanka, *O artystyczne oblicze teatru*, „Życie Literackie” 1955.

<sup>29</sup> J. Józef, *Moich jedenaście lat w Teatrze Ludowym*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, M. Broniowska, J. Lenczowski (red.), Kraków 1988, s. 33.

<sup>30</sup> J. Ciosek, *op. cit.*

*teatro popolare* skłania, w sposób bardziej bezpośredni niż w języku polskim, do szukania powinowactw z projektem Vilara. Dookreślenie, w odniesieniu do Konstytucji PRL, terminu „lud pracujący” i przeciwstawienie go narodowi, otwiera przed badaczem szersze ramy interpretacyjne dynamiki, w jakiej kształtował się projekt kulturalny Teatru Ludowego Krasowskich i Szajny.

### Bibliografia

- Barba E., *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, Wrocław 2001.
- Ciosek J., *Teatr Józefa Szajny*, „Dziennik Polski” 2007, 76/30.03, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37400,druk.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37400,druk.html) [dostęp: 31.03.2020].
- Domański D., *Teatr noszę w sobie*, „Gazeta Krakowska” 2005, 289, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19600,druk.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19600,druk.html) [dostęp: 31.03.2020].
- Olkusz P., Wąsik M., (red.), *Teatry dla masowej publiczności*, Łódź 2017.
- Skuszancka K., *O artystyczne oblicze teatru*, „Życie Literackie” 1955.
- Skuszancka K., *Teatr na straży młodości*, „Dziennik Polski” 1955, nr 3569, s. 8.
- Szajna J., *Moich jedenaście lat w Teatrze Ludowym*, [w:] *30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie*, M. Broniowska, J. Lenczowski, (red.), Kraków 1988.
- Trezzini L., *Teatro in Polonia*, Bologna 1962.
- Zamkowski W., *Pojęcie ludu pracującego w Konstytucji PRL*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1965, 27 z. 2, s. 25–43.

### Netografia

- Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 22 lipca 1952, Dz.U. 1952 nr 33 poz. 232, [prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf](http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf) [dostęp: 31.03.2020].
- Legoń J., *Jean Vilar*, Encyklopedia Teatru Polskiego, [www.encyklopediateatru.pl/osoby/52132/jean-vilar](http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/52132/jean-vilar) [dostęp: 30.03.2020].
- popolare*, Treccani, [www.treccani.it/vocabolario/popolare1/](http://www.treccani.it/vocabolario/popolare1/) [dostęp: 30.03.2020]; *Grande Dizionario Italiano*, Hoepli, [www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/P/popolare\\_1.aspx?query=popolare+\(1\)](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/P/popolare_1.aspx?query=popolare+(1)) [dostęp: 30.03.2020].
- popolare*, Grande Dizionario Italiano, Hoepli, [www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/P/popolare\\_1.aspx?query=popolare+\(1\)](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/P/popolare_1.aspx?query=popolare+(1)) [dostęp: 30.03.2020].
- Ratajczakowa D.: *teatr ludowy*, Encyklopedia Teatru Polskiego, [www.encyklopediateatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy](http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/163/teatr-ludowy) [dostęp: 30.03.2020].

Tomasz Kaczmarek  
Università di Łódź  
Istituto di Romanistica  
Dipartimento di Letterature Romanze  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.15>

## PIRANDELLO A ŁÓDŹ OVVERO ADAM HANUSZKIEWICZ METTE IN SCENA COSÌ È (SE VI PARE)

**Abstract:** Nel presente articolo si tratta dell'allestimento di *Così è (se vi pare)* di Pirandello che ebbe un successo notevole sul palcoscenico del Teatr Powszechny a Łódź nel 1989. Questa rappresentazione fu importante non solo per la carriera del regista, Adam Hanuszkiewicz, ma anche per la ricezione della produzione pirandelliana di cui le vicende non furono fino ad allora particolarmente favorevoli. Essa propose nuove possibilità interpretative fin qui celate dell'opera dell'autore italiano. Di fatti, oltre a trasgredire le convenzioni sceniche, secondo alcuni ormai desuete, il Siciliano mise avanti una nuova drammaturgia frammentaria e apparentemente incompiuta che si concentra piuttosto sulla "vita" che sull'"azione prettamente agonistica". Esponendo un nuovo paradigma del "dramma-della-vita" che sta in netta opposizione al "dramma-nella-vita", ossia "dramma assoluto", egli diede vita alla drammaturgia moderna e contemporanea. Aderendo all'ottica teatrale e drammatica di Pirandello, Hanuszkiewicz tende dunque a liberare l'autore di *Enrico IV* dalle tradizionali interpretazioni che si focalizzavano essenzialmente sul suo sistema chiamato "pirandellismo" oppure sul presunto "esistenzialismo". Il regista polacco non esitò ad adottare il dramma ai tempi moderni, senza però intaccare i presupposti "ideologici" dell'opera: Hanuszkiewicz la rilesse secondo la chiave contemporanea ed anche profondamente personale, scopercchiandone il suo carattere sempre attuale nonché universale che poteva essere accolto con comprensione e ammirazione non solamente in Italia. L'articolo ripercorre quindi la fortuna dello spettacolo che, al pari dei *Giganti della montagna*, messo in scena da Izabella Cywińska (1974), aprì una nuova strada alla riscoperta dell'opera dello scrittore agrigentino.

**Parole chiave:** Luigi Pirandello, Adam Hanuszkiewicz, *Così è (se vi pare)*, adattamento, ricezione, nuovo paradigma drammatico

**Abstract:** In this article we are talking about the staging of Pirandello's *So It Is (If You Think So)* who had a remarkable success on the stage of the Teatr Powszechny in Łódź in 1989. This representation was important not only for the career of the director, Adam Hanuszkiewicz, but also for the reception of Pirandello's dramatic production, of which the fortune was not until then particularly favorable. It proposed new interpretative possibilities hitherto hidden in the work of the Italian author. In fact, in addition to transgressing the stage conventions, according to some by now obsolete, the Sicilian put forward a new fragmentary and apparently unfinished dramaturgy that focuses rather on "life" than on "purely agonistic action". By exposing a new paradigm of the "drama-of-life" which stands in clear opposition to the "drama-in-life", that is "absolute drama", he gave birth to modern and contemporary dramaturgy. Adhering to Pirandello's theatrical and dramatic outlook, Hanuszkiewicz therefore tends to free the author of *Henry IV* from traditional interpretations that focused essentially on his system called "pirandellism" or on the alleged "existentialism". The Polish director did not hesitate to adopt the drama in modern times, without however affecting the "ideological" presuppositions of the work: Hanuszkiewicz reinterpreted it according to the contemporary and also deeply personal key, discovering its always current and universal character that could be accepted with understanding and admiration not only in Italy. The article therefore traces the fortune of the dramatic performance which, as same as *The Mountain Giants*, staged by Izabella Cywińska (1974), opened a new road to the rediscovery of the work of the writer from Agrigento.

**Keywords:** Luigi Pirandello, Adam Hanuszkiewicz, *So It Is (If You Think So)*, adaptation, reception, new dramatic paradigm

L'opera letteraria è il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti autori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale<sup>1</sup>.

La ricezione della drammaturgia di Pirandello in Polonia è già stata sottoposta ad esame da vari studiosi. Basti citare a questo proposito il lavoro pionieristico in questo campo di Alicja Forysiak-Strazzanti<sup>2</sup>, nonché gli scritti di Monika Gurgul<sup>3</sup> che esaminano la fortuna dello scrittore siciliano nei territori attraversati dalla Vistola. Nel primo caso, il teatro di Pirandello è illustrato attraverso la critica e la pratica teatrale polacca prima e dopo la Seconda

---

<sup>1</sup> L. Pirandello (2006), *Saggi e interventi*, (a c. di F. Taviani), Milano, Mondadori, p. 1069.

<sup>2</sup> A. Forysiak-Strazzanti (1993), *Teatr Pirandella Polsce*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.

<sup>3</sup> M. Gurgul (2016), "Incontri artistici con Pirandello nel teatro polacco degli anni '20 e '30 del XX secolo", *Romanica Cracoviensia*, 3, pp. 189–196.

guerra mondiale fino agli anni 1983, mentre nel secondo vengono descritti gli incontri artistici con Pirandello nel teatro prevalentemente cracoviano degli anni '20 e '30 del ventesimo secolo. A questo si potrebbe aggiungere un testo di Gabriele la Rosa<sup>4</sup> sul successo dello scrittore di gran vaglia a Breslavia – città che ridivenne polacca dopo il crollo del regime nazista, nonché il testo di Cezary Bronowski sulla fortuna di Pirandello in Polonia negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso<sup>5</sup>. Queste indagini potrebbero essere approfondite e completate dalla rassegna delle rappresentazioni teatrali dell'autore di *Come tu mi vuoi* sulle scene di Łódź che per molti decenni fu la seconda metropoli polacca per popolazione. Anche se la città godeva nel primo Novecento, del prestigioso status di potente agglomerato industriale, essa non era considerata un vero centro culturale e artistico: ciò nonostante, il repertorio dei teatri dell'epoca, oltre all'intrattenimento, proponeva opere straniere – tra cui quelle dello scrittore italiano, che furono calorosamente accolte dal pubblico di questa città manifatturiera<sup>6</sup>. Anche dopo il 1945, quando Łódź ottenne una posizione di maggiore rilievo sulla mappa culturale della Polonia postbellica (basti citare i due grandi registi Leon Schiller e Kazimierz Dejmek, che vi lavorarono con successo), il nome dell'autore di Agrigento non vi era sconosciuto<sup>7</sup>.

I drammi di Pirandello, dunque, apparvero sui palcoscenici di molte città polacche, anche, pertanto, nelle sale teatrali della «terra promessa» come veniva chiamata Łódź ai tempi del Regno del Congresso<sup>8</sup>, benché meno spesso, a confronto con altri palcoscenici polacchi. È interessante dunque studiare al riguardo la ricezione dei drammi pirandelliani nei teatri di Łódź per riflettere sul ruolo che essi poterono svolgere nella storia teatrale della città. Senza dubbio tale approccio non tenderebbe a esaurire l'argomento, ma metterebbe in luce il percorso, a volte discreto della drammaturgia dell'autore italiano, e il suo impatto potenziale sulla vita culturale di questa città: centro dell'allora produzione tessile e centro geografico della Polonia del II dopoguerra.

---

<sup>4</sup> G. La Rosa (2014), "Pirandello a Breslavia", *Italica Wratislaviensia*, nr 4, pp. 235–254.

<sup>5</sup> C. Bronowski (2004), "La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni Settanta e ottanta del Novecento", *Quad. PAU*, n° 27–28, pp. 175–180.

<sup>6</sup> Nel primo Novecento furono messe in scena: *Sei personaggi in cerca d'autore*, (Teatr Miejski, 1924), *Enrico IV*, (Teatr Miejski, 1926), *L'uomo, la bestia e la virtù*, (Teatr Kameralny, 1929).

<sup>7</sup> Nel secondo Novecento furono messe in scena: *Sei personaggi in cerca d'autore*, (Teatr im. Jaracza, 1962), *L'uomo, la bestia e la virtù*, (Teatr im. Jaracza, 1966), *Così è (se vi pare)*, (Teatr Powszechny, 1989).

<sup>8</sup> Królestwo Kongresowe (in russo Царство Польское) fu uno stato vassalle sotto controllo dell'Impero russo, esistito dal 1815 fino al 1915.

Ciononostante, al fine di aggirare le ripetizioni, abbiamo deciso di concentrarci esclusivamente sull'ultima rappresentazione di Pirandello, la messa in scena, cioè, di *Così è (se vi pare)* (1989), poiché essa segnò un cambiamento cruciale nell'interpretazione dell'opera dell'autore italiano in Polonia. Nel primo Novecento, il drammaturgo “fu giudicato anzitutto per la categorie del suo sistema filosofico – *il pirandellismo*, le cui principali tendenze abbracciarono lo scetticismo ed il relativismo”<sup>9</sup>; nel dopoguerra, in seguito al disgelo. A Pirandello fu assegnata l'etichetta di anticipatore del “teatro esistenzialista”. A differenza di queste due chiavi interpretative dominanti, ormai accuratamente esaminate, si fece strada l'idea di “considerare il teatro di Pirandello come *incompiuto* che richiede l'intervento del regista”<sup>10</sup>. *I giganti della montagna* (1973) di Izabella Cywińska, “un vero successo scenico del genere”, incitò altri artisti a rileggere l'opera del Siciliano “con la chiave moderna”: tra le varie letture possiamo annoverare quella di Adam Hanuszkiewicz (1924–2011), *enfant terrible* del teatro polacco. Il regista (ammiratore di Fellini), considerato un distruttore nonché un iconoclasta della “cultura polacca tradizionale”, sconvolgeva il pubblico con i suoi spettacoli dove riproponeva “una visione contemporanea” dei grandi classici polacchi ed europei. Allestendo il dramma di Pirandello, Hanuszkiewicz non ne alterava pertanto il significato filosofico, letterario ed artistico, ma vi riscopriva la “modernità” di quel teatro che contribuì alla notorietà mondiale dello scrittore italiano. Quella rappresentazione dimostrò che Pirandello è sempre attuale e che va ricordato non solo come innovatore scenico, ma anche come padre del dramma moderno e contemporaneo.

*Così è (se vi pare)* – in polacco: *Tak jest, jak się państwu zdaje* – ebbe la sua *première* il 25 febbraio 1989 al Teatr Powszechny<sup>11</sup> per la regia di Adam Hanuszkiewicz, la traduzione di Jerzy Jędrzejewicz, la scenografia di Xymena Zaniewska i Mariusz Chwedczuk. Va sottolineato che il dramma, a parte *Enrico IV*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *L'uomo, bestia e virtù*, ha riscontrato un vero successo presso il pubblico polacco a partire dal suo primo allestimento nel 1926 al Teatr Mały a Varsavia. L'ultima rappresentazione è avvenuta alla Scuola nazionale di teatro Ludwik Solski di Cracovia (Państwowa Wyższa Szkoła

<sup>9</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *op. cit.*, p. 85.

<sup>10</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>11</sup> Teatr Powszechny aprì le sue porte in maggio 1945 con la prima dei *Partigiani* di Vsevolod Ivanov. Agli inizi, la scena fu gestita dal Teatro dell'Armata Polacca (Teatr Wojska Polskiego), creato durante la Seconda guerra mondiale nell'Unione Sovietica, sciolto nel 1949, quando la compagnia drammatica si trasferì definitivamente a Varsavia rinata dalle ceneri. Fino ad oggi Teatr Powszechny gode di fama del teatro «popolare» che presenta un repertorio essenzialmente leggero rivolto ad un vasto pubblico. Vi è stato attuato il Centro della commedia.



Teatralna im. Ludwika Solskiego) nel 1997, come spettacolo degli studenti dell'ultimo anno del dipartimento di recitazione.

*Così è (se vi pare)*, con il sottotitolo "parabola in tre atti"<sup>12</sup> annuncia i temi prediletti pirandelliani della verità relativa, dell'incomunicabilità e della solitudine umana. La vicenda si svolge nell'ambiente di una cittadina di provincia (Valdana) la cui tranquillità sarà scossa dall'arrivo del Signor Ponza e di sua suocera la Signora Frola, usciti miracolosamente salvi da un terribile terremoto. Si dice che l'uomo tenga segregata la moglie da sua madre, però nessuno ha mai visto la povera donna. La gente non si dà pace e cerca di capire la verità su questo trio insolito. Il signor Ponza e la signora Frola diventano presto oggetto di un vero interrogatorio stringente: ambedue si accusano reciprocamente di pazzia. La signora Frola spiega l'esagerata possessività del genero nei confronti di sua moglie. Il marito invece sostiene di abitare con la sua seconda moglie, dato che la prima (la presunta figlia della madre addolorata nonché sconsolata) è morta durante il sisma infausto. Queste rivelazioni discordanti sconcertano i cittadini mentre fanno ridere Lamberto Laudisi (il quale parla per conto di Pirandello) che svela l'assurdità di tutto questo voler investigare per voler scoprire ad ogni costo una verità oggettiva. Allora tocca alla moglie del signor Ponza, l'unica in grado di decifrare l'enigma, di presentare la sua versione davanti ai curiosi eccitati. Ma quest'ultima, poco disposta a soddisfare domande su argomenti insistenti, afferma di essere sia la seconda moglie del signor Ponza che la figlia della signora Frola. "Per me, io sono colei che mi si crede"<sup>13</sup>, conclude la signora provocando una grande perplessità dei pettegoli e risa di Laudisi trionfante.

Per il regista polacco l'opera, fermamente criticata a suo tempo da Antonio Gramsci nonché da Benedetto Croce, pare particolarmente attuale, poiché lo scrittore, desiderando interrogarsi, interroga anche il pubblico sul significato dell'azione, coinvolgendolo a pronunciarsi su ciò che sfilava davanti ai suoi occhi: "lo spettatore è sulla scena, come la scena è fra gli spettatori si è costretti a recitare la nostra parte, a farsi le domande che si fanno i personaggi e, insieme, a chiedersi che senso abbia farsele"<sup>14</sup>. L'entusiasmo con cui Hanuszkiewicz

---

<sup>12</sup> Cf. «One of the most successful challenges to the bourgeois world of naturalist drama, *Right You Are (If You Think So)* is nevertheless set in the familiar drawing room of naturalist plays. But *Right You Are* presents a dramatic situation which is both incredible and implausible, like so many of Pirandello's plots. The drama's hyperbolic world, with its far-fetched circumstances, provides glimpses into the universal condition of man, grotesque as it is», F.A. Bassansese (1997), *Understanding Luigi Pirandello*, University of South Carolina Press, p. 45.

<sup>13</sup> L. Pirandello (2000), *Così è (se vi pare)*, Milano, Garzanti, p. 75.

<sup>14</sup> N. Chiaromonte (1960), *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, p. 64, citato da G. Antonucci (2012), *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, p. 36.



realizza il dramma di Pirandello è dovuto senza dubbio al fatto che l'autore italiano esprimeva attraverso i suoi scritti la "crisi del dramma" (frattura tra la scena e la platea<sup>15</sup>) e cioè poteva essere considerato come un precursore del cosiddetto "teatro postdrammatico"<sup>16</sup>, termine coniato da Hans-Thies Lehmann. La *pièce* sembra di servire al regista teatrale come un pretesto per trascendere ogni interpretazione razionale della vita, conformemente all'idea del drammaturgo. Portare sulla scena il caos non significa affatto che Hanuszkiewicz si allontana *in extremis* dal presunto "logocentrismo" tanto biasimato dagli sperimentalisti degli ultimi decenni del XX secolo. Anzi, egli rivendica, come già tanti altri in precedenza, il diritto a riscrivere a suo modo un testo originale, enfatizzando "l'autonomia totale della testualità spettacolare nei confronti di quella letteraria di partenza"<sup>17</sup>. Su questo punto il regista si sarebbe ispirato alle parole stesse di Pirandello espresse dal dottor Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto*: "in teatro l'opera dello scrittore non c'è più"<sup>18</sup>. E poi, dilungandosi sulla singolarità (e indiscutibilmente sulla superiorità) della regia rispetto al testo teatrale, questi non manca di precisare:

Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi registi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite, e non una; come si può desumere dalle continue discussioni che se ne fanno e che nascono dal non voler credere appunto questo: che siamo noi a dar questa vita, sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di un altro<sup>19</sup>.

La rappresentazione del dramma rende conto delle preoccupazioni dell'autore siciliano. Jerzy Kwieciński dedica alcune osservazioni sommarie allo spettacolo che giudica un successo anche se il teatro di Pirandello sembra, secondo il critico teatrale, non destare più l'attenzione del pubblico come nel primo dopo guerra<sup>20</sup>. Il recensore, non esitando a notare dei momenti noiosi della rappresentazione (in particolare scene eccessivamente lunghe della

---

<sup>15</sup> «Anche Pirandello era persuaso che teatro e dramma fossero incompatibili», H.-T. Lehmann (2017), *Il teatro postdrammatico*, trad. S. Antinori, Cue Press, p. 54.

<sup>16</sup> A. Petrini (2018), "Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni", *Mimesis Journal*, 7, 1, pp. 39–75.

<sup>17</sup> M. Pieri (2017), "Teatro e letteratura", [in:] L. Allegri (a c. di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Roma, Carocci, p. 24.

<sup>18</sup> L. Pirandello (2007), *Questa sera si recita a soggetto*, in: *Maschere nude*, Roma, Newton Compton editori, p. 110.

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 111.

<sup>20</sup> J. Kwieciński, *Igraszki z rzeczywistością*, „Odgłosy”, 19/03/1989.

prima parte), apprezza invece il finale di Hanuszkiewicz, durante il quale, contrariamente al testo originale, continua lo spettacolo per dare spazio all'espressione di natura ontologica. Gli piace pure l'idea del regista di aver fatto dei frequentatori di casa di Agazzi dei fantocci senza vita, come se fossero azionati per mezzo di fili. Queste marionette sembrano simboleggiare delle figure di atrofizzazione linguistica: loro parlano, ma non dicono niente, segno pessimista dell'epoca del regno del "grande mutismo"<sup>21</sup> in cui, paradossalmente, tutti mettono in giro voci fatte di clichés sprovvisti di ogni significato. Concludendo il suo pezzo, Kwieciński non manca di rivolgere dei complimenti agli attori: tra tutti si distinguono i personaggi dell'anziana signora Frola (Jadwiga Siennicka), del signor Ponzo (il tremante Robert Rozmus) e soprattutto la misteriosa donna velata (un'eccellente interpretazione di Magdalena Cwenówna).

Anche Henryk Pawlak ammira la scena finale (ai suoi occhi probabilmente il momento più intrigante dello spettacolo<sup>22</sup>) che, secondo lui, sottolinea l'attualità del testo pirandelliano, specie a proposito dei presupposti filosofici del drammaturgo. Giudicando superate le proposte delle riforme teatrali pirandelliane alle soglie del terzo millennio, l'autore della recensione osserva che il Hanuszkiewicz tenta di rileggere l'opera di Pirandello adattandola per lo spettatore contemporaneo. Al regista polacco piace la dimensione paradossale e tragicomica del dramma che mette in dubbio non soltanto le convenzioni sceniche, ma anche i condizionamenti sociali assurdi. Di fatti, tutto si svolge in una atmosfera grottesca, i personaggi si muovono come le marionette dimostrando in tal modo l'assurdità della loro condizione precaria, e cioè, quella di un'esistenza umana traballante. Hanuszkiewicz avrebbe inteso fare del palcoscenico, come Jean Genet<sup>23</sup>, uno specchio in cui il pubblico poteva guardarsi. L'artificialità dei gesti goffi ed innaturali di questi "pupazzi umani", potevano suscitare l'ilarità degli spettatori, ma nello stesso tempo, risvegliare in loro una riflessione esistenziale. Tutto avviene come se il regista volesse illustrare drammaticamente il concetto di umorismo<sup>24</sup> di Pirandello, mettendo in primis *l'avvertimento del contrario* per poi passare al *sentimento del contrario*. Pawlak sostiene che, anche se Hanuszkiewicz non ha osservato fedelmente la struttura drammatica dell'opera, egli rimane sempre devoto al suo contenuto attinente al pensiero pessimista dello scrittore italiano. Il regista desidera quindi

---

<sup>21</sup> Cfr. W. Horzyca (1969), *Poeta żywej maski*, [in:] *O dramacie*, Warszawa, p. 190, citato da A. Forsycki-Strazzanti, *op. cit.*, p. 44.

<sup>22</sup> H. Pawlak, *Pani Frola i inni*, „Głos robotniczy”, 3/03/1989.

<sup>23</sup> Cfr. D. Bradby (1984), *Modern French Drama 1940–1980*, Cambridge University Press, p. 178.

<sup>24</sup> L. Pirandello (2009), *L'umorismo*, (a c. di) Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, p. 148.

che il pubblico prenda parte allo spettacolo, fa entrare gli attori dalla platea, abolendo così la quarta parete. Lo spettatore partecipa dunque al divertimento (prima parte) che verso la fine (seconda parte) si trasforma in un colloquio fra i personaggi e l'Autore, un dialogo sulle questioni essenziali della vita a cui viene invitato anche il pubblico. Tutti i critici mettono l'accento su questo contrasto, tra il comico e il tragico, capace di destabilizzare lo stato d'animo dell'*audience*.

Lucyna Skompska<sup>25</sup>, che dà un resoconto più dettagliato nonché più ampio della rappresentazione, percepisce Pirandello come un incontestabile innovatore teatrale, però estraneo alle ricerche formali di Edward Gordon Craig, Alexandr Tairov o Vsevolod Meyerhold che condussero loro al rifiuto del testo drammatico a favore dell'espressione prettamente spettacolosa (consono alla celebre parola d'ordine: "riteatralizzare il teatro"). Anche l'autore italiano si vuole distruttore delle convenzioni teatrali obsolete, ma attraverso il dialogo, poiché rimane sempre attaccato alla dimensione letteraria del dramma senza che lui dimentichi, come lo definisce Jean-Pierre Sarrazac, il suo "devenir scénique"<sup>26</sup>. Come sottolinea Skompska, il drammaturgo rigetta il realismo (paradossalmente salvaguardando la sua poetica) per dimostrare la falsità del teatro, i meccanismi ed i principi all'origine dello spettacolo che svelano allo stesso tempo la complessità della vita e della personalità umana. È proprio per questo motivo che Pirandello, prosegue Skompska, esige che gli attori si immedesimino con i personaggi (imbeversi), che la loro interpretazione sia impulsiva ed irruenta come nella commedia dell'arte senza tuttavia osservare alcun elemento convenzionale e polveroso. Hanuszkiewicz sembra ottemperare alla *doxa* pirandelliana, poiché i personaggi entrano in scena chiassosi e molto espressivi. Si direbbe che gli attori recitino con una certa spontaneità conformemente alle prescrizioni comiche tradizionali. Eppure, la loro "naturalzza" è artificiale perché calcolata dal regista, che rende i personaggi delle marionette che gridano e si comportano senza una logica apparente. E questo, secondo Skompska, non corrispondeva affatto alle intenzioni del drammaturgo italiano. Anche la scenografia, così dettagliata, non rispecchiava le didascalie dell'autore e Lamberto Laudisi, portavoce di Pirandello, invece di essere un saggio scettico sulla verità assoluta come viene descritto nel dramma, diventa nello spettacolo un buffone, mentre la signora Frola, una nobile vecchietta, si atteggia a una civetta avanti negli anni.

Lo spettacolo cambia nel momento in cui appare la signora Ponza, è il punto di svolta dell'azione. Questa arriva dalla platea e non come gli altri attori, da dietro le quinte, come se il regista volesse sottolineare che la donna entrava

<sup>25</sup> L. Skompska, *Pirandello na łódzkiej scenie*, „Teatr”, 01/06/1989.

<sup>26</sup> J.-P. Sarrazac (2012), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11.

in scena da parte della vita. Anche l'Autore (un altro personaggio immaginato da Hanuszkiewicz) giunge nel palcoscenico dalla parte degli spettatori. L'uomo si adagia nella poltrona per leggere un giornale, assolutamente insensibile a tutto ciò che lo circonda. Allo stesso tempo, le ultime battute della Ponza si trasformano bruscamente in un monologo drammatico tratto da *Sei personaggi in cerca d'autore*, monologo rivolto ad Autore che sembra sempre noncurante, immerso nella lettura della sua rivista. L'indifferenza di questi è messa in evidenza, dato che il passaggio citato dall'opera maggiore di Pirandello toccava proprio il tema dell'incomunicabilità interumana. Per di più, Hanuszkiewicz sceglie certe battute dell'uomo morente di *L'uomo dal fiore in bocca*, perché, proprio in quelle l'autore italiano intendeva rivolgersi, "nel modo più semplice e nitido, al di là di troppo complessi giochi teatrali, verso una contemplazione del fondo oscuro di sofferenza della condizione umana"<sup>27</sup>. A quel punto gli attori rimangono sbalorditi non sapendo cosa fare in questa situazione insolita, una certa confusione mette anche il pubblico in imbarazzo che, perplesso al pari dei commedianti, non sa se lo spettacolo sia giunto alla sua fine. La tela non si abbassa poiché non c'è. Eppure, ha inizio un dialogo sconcertante che comincia la signora Ponza. Questa fa pensare a un fantasma, a un simbolo incomprensibile di un'idea umana, che non si inquadra in nessuna convenzione teatrale. Gli attori si rendono conto che anche loro sono diventati spettatori e spariscono dietro le quinte mentre la signora Ponza tenta di suicidarsi. Si allontana. Si sente prima uno sparo e subito dopo la sirena di un'autoambulanza. Sul palcoscenico irrompono infermieri indaffarati con una barella, ma la signora Ponza vive, anzi sta bene. Lei non può morire, poiché, come nota senza malizia Skompska, lei è eterna al pari delle "idee platoniche"<sup>28</sup>. Hanuszkiewicz – e ancora il pensiero della recensora – presenta il conflitto, come ha segnalato José Ortega y Gasset nella sua *Disumanizzazione dell'arte*, tra le idee non quello tra i personaggi, a cui ci ha abituato il dramma classico. Il destino di sei personaggi, di cui parla il filosofo e saggista spagnolo, sarebbe unicamente un pretesto per mettere avanti un dramma di certi concetti soggettivi, fantasmi nati nell'immaginazione dell'autore italiano. Questa opinione è condivisa da Ewa Łubieniewska, secondo la quale, nello spettacolo di Hanuszkiewicz, lo stereotipo è stato sostituito dal personaggio (in questo caso la signora Ponza) che, tentando di togliersi la vita, cercava di sentire disperatamente la realtà della sua esistenza<sup>29</sup>. Alla fine dello spettacolo (questa volta decisiva) gli operai del teatro si mettono a smontare lo

---

<sup>27</sup> G. Ferroni (2017), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Università, p. 146.

<sup>28</sup> L. Skompska, *op. cit.*

<sup>29</sup> E. Łubieniewska (2017), *Telewizyjne gry z Pirandellem*, "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis", *Studia Historicolitteraria* 17, p. 146.

scenario lasciando intravedere sullo sfondo tutta la macchina teatrale. In più, si sentono voci dei buttafuori che tramite i megafoni danno ordini di sgomberare il palcoscenico. Allora, come precisa Skompska, le finalità scenografiche del regista si fanno più intellegibili: egli voleva dimostrare l'artificialità della convenzione comica del primo tempo dello spettacolo che sfocia, alle fine, in un dramma esistenziale. Skompska ritiene che Hanuszkiewicz illustri, attraverso la sua rappresentazione, i tre strati dell'azione drammatica di Pirandello: "dove si svolge un vero dramma? – si chiede a questo proposito – sul palcoscenico, dove la convenzione entra in conflitto con la vita? oppure nella coscienza dei personaggi che chiedono una piena vita? o forse unicamente nella coscienza dell'autore?"<sup>30</sup>

Concludendo il suo pezzo, Skompska non può che deplorare la mancanza del riso filosofico di Laudisi, quello che si prende gioco di ogni tentativo di cercare un'unica ed immutabile verità. Forse quel riso sarebbe, agli occhi di Skompska, il vero protagonista del dramma come accade in *All'uscita del teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia* di Nikolaj Gogol' (1842), dove alla domanda sul come mai, nel *Revisore*, non ci sia nemmeno un protagonista simpatico, un personaggio del dramma risponde: "Ma sì! Quel personaggio è proprio la risata!"<sup>31</sup>

\*

Nelle sue conclusioni, Alicja Forysiak-Strazzanti auspica la ricerca di testi pirandelliani sconosciuti, "affinché essi possano costituire la base di un lavoro autonomo dei realizzatori"<sup>32</sup>. Non ricusando questo suggerimento, potremmo dire che vale la pena di rivisitare la drammaturgia (anche quella "classica") di Pirandello, che non è solamente la dimostrazione dell'acrobazia intellettuale, come la commedia dell'arte era la dimostrazione dell'acrobazia fisica<sup>33</sup>, ma è la scrittura con cui egli intende rompere i precetti, spezzare i vincoli delle norme aristoteliche. Essa segna un passo verso la "letteratura teatrale" moderna, che schiva le strette regole del dramma tradizionale. A questo proposito, alcuni critici sottolineano a ragione l'importanza di Pirandello nello sviluppo della drammaturgia mondiale inclusa quella polacca<sup>34</sup>. Senza

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> L. Skompska, *op. cit.*

<sup>32</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *op. cit.*, p. 86.

<sup>33</sup> M. Brahmer nell'introduzione al libro: L. Pirandello (1960), *Dramaty*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 21.

<sup>34</sup> Józef Kelera confronta l'opera di Pirandello con Witkacy, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz, Jerzy Grotowski (J. Kelera, *Pirandello widziany z Polski*, „Odra” 1987), mentre Sylwia Kucharuk paragona la drammaturgia dell'autore italiano con

dubbio l'opera pirandelliana non è ancora ben conosciuta lungo la Vistola, ma la rappresentazione di Hanuszkiewicz si iscrive in quel tentativo di *riscoverire* le potenzialità estetiche finora occultate del teatro dell'intellettuale agrigentino. Secondo Alonge, Pirandello è forse il più futurista degli autori italiani di quel primo Novecento a far "straripare il dramma fuori del palcoscenico senza limiti di tempo e di spazio"<sup>35</sup>. Sotto questo aspetto, Kazimierz Braun<sup>36</sup> colloca Pirandello tra gli autori della Grande Riforma del teatro, poiché è riuscito a trasgredire le convenzioni sceniche<sup>37</sup> (teatro senza netta divisione fra scena e aera per gli spettatori). Eppure, l'opera di Pirandello, saltando l'ideale della barriera che esiste tra palco e pubblico non abolisce esclusivamente la quarta parete, ma anche mette avanti una nuova drammaturgia, d'ora in poi, frammentaria, slegata, incompiuta, incentrata sulla "vita" e non sull'"azione"<sup>38</sup>. Ed è proprio questa la chiave con cui Hanuszkiewicz legge il dramma del Siciliano che propone un nuovo paradigma del «dramma-della-vita» che sta in nitida opposizione al «dramma-nella-vita», ossia «dramma assoluto» (Peter Szondi). Hanuszkiewicz *riscrive* il teatro di Pirandello senza però ledere, intaccare i suoi presupposti filosofici e artistici. Egli sembra capire la "distruzione voluta" (da parte stessa dell'autore) della forma drammatica, che apre una nuova via allo sviluppo della drammaturgia moderna e contemporanea<sup>39</sup>. Essa non significa una crisi oppure un superamento del dramma stesso (ancora meno la sua morte, diagnosi promulgata con successo da Adorno e Lehmann), ma piuttosto la sua dissolutezza che si affranca dalla tirannide delle costrizioni aristoteliche. Non nega la dimensione letteraria della drammaturgia (anche meno la sua potenzialità scenica), ma i suoi dettami diventati obsoleti, e cioè, non corrispondenti alle aspettative del pubblico odierno. Hanuszkiewicz ci

---

quella di Jerzy Szaniawski (S. Kucharuk, *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, 2011), le stesse analogie sono accentuate da Cezary Bronowski nel suo libro: *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, pp. 80–85). Per saperne di più consultare: S. Kucharuk (2012) *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia”, nr 3, pp. 107–121.

<sup>35</sup> Citato da F. Perrelli (2016), "Il teatro italiano del primo Novecento", [in:] F. Perrelli (a c. di) *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci editore, p. 318.

<sup>36</sup> Egli stesso metterà in scena *I giganti della montagna* a Danzica nel 1962.

<sup>37</sup> K. Braun (1984), *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Ossolineum, p. 291.

<sup>38</sup> "Proprio questa irruzione della vita che violenta la struttura chiusa della scena tradizionale; le sue opere non sono esemplari di puro sperimentalismo teatrale, anche se esaltano in un crogiolo di procedimenti scenici inusitati le motivazioni profonde dell'avanguardia novecentesca", N. Borsellino, [in:] L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>39</sup> J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, pp. 11–29.



invita dunque a rileggere la drammaturgia di Pirandello da una prospettiva contemporanea che conferisce tanto spazio creativo a un regista d'oggi.

### Bibliografia

- Antonucci, Giovanni (2012). *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium.
- Bassansese, Fiora A. (1997). *Understanding Luigi Pirandello*, University of South Carolina Press.
- Bradby, David (1984). *Modern French Drama 1940–1980*, Cambridge University Press.
- Braun, Kazimierz (1984). *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Warszawa, Ossolineum.
- Bronowski, Cezary (2004). *La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni Settanta e ottanta del novecento*, „PAU”, nr 27–28, pp. 175–180.
- Ferroni, Giulio (2017). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Università.
- Forysiak-Strazzanti, Alicja (1993). *Teatr Pirandella w Polsce*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Gurgul, Monika (2016). Incontri artistici con Pirandello nel teatro polacco degli anni '20 e '30 del XX secolo, *Romanica Crnacoviensia*, 3, pp. 189–196.
- La Rosa, Gabriele (2014). Pirandello a Breslavia, *Italica Wratislaviensia*, nr 4, pp. 235–254.
- Lehmann, Hans-Thies (2017). *Il teatro postdrammatico*, trad. Sonia Antinori, Cue Press.
- Łubieniewska, Ewa (2017). „Telewizyjne gry z Pirandellem”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Historicolitteraria*, pp. 135–149.
- Perrelli, Franco (2016). „Il teatro italiano del primo Novecento”, [in:] F. Perrelli (a c. di) *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci editore, pp. 193–320.
- Petrini, Alfio (2018). „Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni”, *Mimesis Journal*, 7, pp. 39–75.
- Pieri, Marzia (2017). „Teatro e letteratura”, [in:] Luigi Allegri (a c. di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Roma, Carocci.
- Pirandello, Luigi (1960). *Dramaty*, (a c. di) M. Brahmer, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pirandello, Luigi (2000). *Così è (se vi pare)*, Milano, Garzanti.
- Pirandello, Luigi (2006). *Saggi e interventi*, (a c. di) F. Taviani, Milano, Mondadori.
- Pirandello, Luigi (2007). *Questa sera si recita a soggetto*, [in:] *Maschere nude*, Roma, Newton Compton editori.
- Pirandello, Luigi (2009). *L'umorismo*, (a c. di) Maria Argenziano, Roma, Newton Compton editori.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil.

### Sitografia

- Kwieciński, Jerzy (19/3/1989). „Igraszki z rzeczywistością”, *Odgłosy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/107,autor.html> [11/10/2019].
- Pawlak, Henryk (3/03/1989). „Pani Frola i inni”, *Głos robotniczy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/107,autor.html> [03/12/2019].
- Skompska, Lucyna (01/06/1989). „Pirandello na łódzkiej scenie”, *Teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/107,autor.html> [15/10/2019].



Elżbieta Tomasi-Kapral  
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Germańskiej  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.16>

## UN TEDESCO A ROMA – UWE TIMM ALLA RICERCA DELL’ITALIANITÀ

**Streszczenie:** Przedmiotem rozważań podjętych w niniejszym artykule jest utwór pt. *Römische Aufzeichnungen* autorstwa Uwe Timma – jednego z czołowych twórców współczesnej literatury niemieckiej. Utwór, mający charakter pozornie przypadkowo zestawionych i luźno powiązanych ze sobą szkiców, powstał na początku lat 80. XX-go wieku, podczas trzyletniego pobytu pisarza w Rzymie. Jest on świadectwem intensywnego zainteresowania autora Włochami – historią, sztuką, polityką, ale również (a może przede wszystkim) włoskim stylem życia i mentalnością Włochów. Autorka proponuje więc analizę tego tekstu pod kątem zawartych w nim wieloaspektowych refleksji Timma nad specyfiką kultury włoskiej, która w utworze zostaje skonfrontowana z o wiele bliższą autorowi kulturą niemiecką. Starając się zrozumieć, na czym polega fenomen zwany ‘włoskością’, Timm odkrywa paradoksalnie klucz do zrozumienia tych aspektów kultury niemieckiej, które od lat wywołują w nim sprzeciw. Konfrontacja z włoską kulturą, w której wiodącą rolę odgrywają zmysły, stwarza autorowi jednocześnie możliwość krytycznego spojrzenia na swoje dotychczasowe życie, przyzwyczajenia i często nieracjonalne zachowania, u podłoża których znajdują się, jak się okazuje, przeżycia z dzieciństwa.

**Słowa kluczowe:** Uwe Timm, *Römische Aufzeichnungen*, Rzym, zmysły, Caravaggio

**Abstract:** Al centro della riflessione si troverà l’opera di Uwe Timm – un rappresentante della letteratura tedesca contemporanea, intitolata *Römische Aufzeichnungen* (Appunti presi a Roma [trad. it. E.T.-K.]). Timm scrisse la sua opera durante il soggiorno triennale a Roma all’inizio degli anni ‘80. Qui si riverbera il forte interesse dello scrittore per l’Italia, la sua storia, l’arte, la politica ma anche (o forse soprattutto) per lo stile di vita e mentalità degli Italiani. Nel contributo viene quindi analizzata la profonda riflessione dello scrittore sulle particolarità e vari aspetti della cultura italiana, la quale viene confrontata e paragonata con la cultura tedesca. Cercando di capire in che cosa

consiste il fenomeno chiamato “l’italianità”, Timm scopre inaspettatamente la chiave per la propria cultura, il che gli permetterà di mettere in discussione critica le sue abitudini e i suoi, spesso irrazionali, comportamenti quotidiani.

**Keywords:** Uwe Timm, *Römische Aufzeichnungen*, Rom, the senses, Caravaggio

I sensi e il loro ruolo nel processo d’esplorazione del mondo sono diventati nel corso dei secoli oggetto di numerosi studi filosofici, antropologici, estetici e di altro tipo. La loro classifica è cambiata più volte, così come anche la loro valutazione: a seconda dell’attuale visione del mondo venivano sopra- o sottovalutati. I sensi venivano di tanto in tanto considerati come gli strumenti indispensabili, grazie ai quali poteva essere percepito l’ordine della creazione, qualche volta come nemici della ragione, a volte come controparti della cultura e della civiltà, per poi essere nuovamente dichiarati parte integrante di essa<sup>1</sup>.

A quest’area tematica molto complessa sono stati dedicati diversi studi scientifici, con l’obiettivo di fornire una panoramica degli sviluppi più importanti a riguardo<sup>2</sup>. A questo punto va solo sottolineato che nella seconda metà del XX secolo nel corso della cosiddetta svolta culturale (*cultural turn*) è stato dato un contributo significativo all’apprezzamento dei sensi e al loro ruolo nel processo cognitivo<sup>3</sup>. Da allora sono diventate sempre più forti le voci che sottolineavano l’attaccamento culturale dei sensi, il che è di particolare importanza nel contesto di questo articolo. Così i sensi sono entrati anche nel campo dell’etnologia.

Gli etnologi come Howes (2003) o Corbin (1998) sottolineano nei loro studi, che “l’organizzazione sensuale degli esseri umani” potrebbe assumere forme diverse a seconda della cultura ed evidenziano che l’esperienza sensuale sarebbe fondamentale per lo sviluppo del senso di appartenenza

---

<sup>1</sup> K. Lichau, C. Karsten (2013), „Arbeit am Sinn. Anthropologie der Sinne und Kulturelle Bildung”, *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*, [www.kubi-online.de/artikel/arbeit-sinn-anthropologie-sinne-kulturelle-bildung](http://www.kubi-online.de/artikel/arbeit-sinn-anthropologie-sinne-kulturelle-bildung) [14/06/2019].

<sup>2</sup> Cfr. p. es. C. Wulf (2010), „Auge”, [in:] Christoph Wulf (a c. di), *Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens*, Köln, Anaconda; M. Diaconu, (2005), *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhetisierten Sinne*, Würzburg, Königshausen & Neumann; J. Hasse, (2005), *Fundsachen der Sinne. Eine phänomenologische Revision alltäglichen Erlebens*, Feiburg/München, Karl Albert Verlag; W. Aichinger (2001), „Sinne und sinnliche Erfahrungen in der Geschichte”, *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 31 (2), pp. 4-10; R. Jütte (2000), *Geschichte der Sinne von der Antike bis zum Cyberspace*, München, Beck.

<sup>3</sup> R. Jütte (2000), „Die ‚Wiederentdeckung‘ der Sinne im 20. Jahrhundert”, [in:] Robert Jütte (a c. di), *Geschichte der Sinne*, München, Beck, pp. 255-344.

a una cultura particolare<sup>4</sup>. Allo stesso tempo Howes formula la tesi secondo la quale non sarebbe possibile comprendere e immergersi completamente nell’“organizzazione sensuale” di un’altra cultura<sup>5</sup>.

Il ruolo dei sensi nell’esplorazione di una nuova cultura o del mondo in generale occupò anche Uwe Timm. Questo scrittore tedesco, conosciuto ed apprezzato anche in Italia<sup>6</sup>, attribuisce nelle sue opere letterarie e teoriche un ruolo particolare all’attività sensoriale come una delle forme d’apprendimento. Le sue considerazioni a questo proposito si trovano soprattutto nel suo libro *Raccontare senza fine. L’estetica del quotidiano*<sup>7</sup> [trad. it. E. T.-K.] e *Appunti presi a Roma*<sup>8</sup> [trad. it. E. T.-K.], dove le osservazioni teoriche sono state ampiamente supportate da esempi tratti dalla vita quotidiana romana che saranno di seguito discussi in dettaglio. *Appunti presi a Roma* di Uwe Timm, come anche i suoi romanzi *Come mio fratello*<sup>9</sup> e *L’amico e lo straniero*<sup>10</sup>, sono i testi letterari con tanti riferimenti autobiografici. Come già annunciato nel titolo, in caso di *Appunti presi a Roma* non si tratta però di un romanzo, ma di un genere letterario chiamato addirittura frammento, una specie di taccuino letterario creato spontaneamente, in cui vengono registrate le esperienze raccolte da Timm durante il suo soggiorno a Roma. La spontaneità tipica per questo genere letterario si evidenzia sia attraverso la forma sia la poetica di quest’opera: il lettore viene quindi confrontato con frequenti salti tematici e temporali, con una struttura a collage, numerose digressioni e riferimenti intertestuali. L’opera

---

<sup>4</sup> D. Howes (2003), *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Lo scrittore è stato premiato p.es. con il premio Napoli nel 2014 e il premio Mondello nel 2006.

<sup>7</sup> U. Timm (1993), *Erzählen und kein Ende. Versuch zu einer Ästhetik des Alltags*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.

<sup>8</sup> U. Timm (2000), *Römische Aufzeichnungen*, München, dtv. Questo libro è stato pubblicato per la prima volta nel 1989 con il titolo *Vogel, friss die Feigen nicht*. Per la seconda edizione del libro, pubblicata nel 2000, l’editore ha scelto il titolo *Römische Aufzeichnungen*. Questa edizione è stata anche ampliata dalla postfazione dell’autore, scritta nel 2000, intitolata *Das plötzliche Verschwinden der Katzen (La scomparsa improvvisa dei gatti – trad. it. E.T.-K.)*

<sup>9</sup> U. Timm (2007), *Come mio fratello*, trad. it. Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori (ed. origin. *Am Beispiel meines Bruders*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2003).

<sup>10</sup> U. Timm (2007), *L’amico e lo sconosciuto*, trad. it. Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori (ed. origin. *Der Freund und der Fremde. Eine Erzählung*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005).

di Timm potrebbe essere divisa in due parti<sup>11</sup>: la prima, più completa, consiste in diversi brevi capitoli in cui sono state riportate le esperienze di Timm e della sua famiglia fatte a Roma. Tuttavia, non si tratta di una relazione ben strutturata come diario del soggiorno dello scrittore a Roma, ma piuttosto di una raccolta delle impressioni sensuali e riflessioni d'autore sulle particolarità della cultura italiana e sulla natura umana in quanto tale, ispirate dagli eventi quotidiani. Anche i tre capitoli scritti in tono saggistico che costituiscono la seconda parte del libro, sono ispirati dal confronto con la vita quotidiana romana e comprendono le riflessioni di Timm sulla filosofia politica (nel capitolo "Il sogno di Gramsci" [trad. it. E.T.-K.]<sup>12</sup>, sulla pittura (nel capitolo "Caravaggio ossia l'emancipazione della vista" [trad. it. E.T.-K.]<sup>13</sup> e sulla letteratura (nel capitolo "L'utopia del linguaggio. Un tentativo di spiegare Kipphard" [trad. it. E.T.-K.]<sup>14</sup> dedicato all'amico scomparso dello scrittore). Nel contesto di questo contributo di particolare rilevanza è il capitolo dedicato a Caravaggio, in quanto affronta l'attività sensoriale come strategia di esplorazione del mondo.

Uwe Timm è venuto a Roma con la sua famiglia nel 1981 e vi è rimasto fino al 1983. Con il suo viaggio a Roma si realizzò il sogno a lungo perseguito dallo scrittore: il sogno di vivere in questa città per un periodo di tempo abbastanza lungo per poter lasciar la prospettiva di un turista e assumere quella di un insider. Ma il viaggio a Roma rappresenta anche la fuga dello scrittore dal suo sempre più faticoso lavoro per una casa editrice e dalla ristrettezza della vita quotidiana a Monaco di Baviera. Timm spera quindi che il tempo trascorso a Roma da un lato lo allontani dalla sua precedente vita in Germania, e dall'altro lo avvicini a sé stesso<sup>15</sup>. L'autore arriva a Roma con una certa idea di questa città e della cultura italiana in genere. Nei primi giorni a Roma viene quindi costantemente messo a confronto ciò che l'autore ha prima letto, visto o sentito e ciò che ora sta direttamente sperimentando. Il suo concetto di Roma si basa sulla letteratura odepica, sull'immagine di Roma racchiuso nelle

---

<sup>11</sup> La divisione qui proposta si riferisce principalmente alla poetica e non ai nuclei tematici del testo. Prendendo in considerazione il secondo criterio, ma anche i luoghi d'azione, Simonetta Sana propone la divisione di quest'opera in tre parti. Cfr. S. Sanna (1995), "Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms Römische Aufzeichnungen", [in:] Manfred Durzak e Hartmut Steinecke (a c. di), *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, pp. 171-187.

<sup>12</sup> "Gramscis Traum" (Timm, *Römische Aufzeichnungen*, cit. p. 90).

<sup>13</sup> "Caravaggio oder die Emanzipation des Sehens" (Timm, *Römische Aufzeichnungen*, cit. p. 113).

<sup>14</sup> "Die Utopie der Sprache. Versuch über Kipphard" (Timm, *Römische Aufzeichnungen*, cit. p. 135).

<sup>15</sup> U. Timm (2000), *op. cit.*, p. 160.

vecchie cartoline, ma anche sulle informazioni provenienti dalle moderne guide turistiche e dai racconti dei suoi conoscenti tedeschi, che avevano già sperimentato un confronto diretto con la cultura italiana. La sua visione dell’Italia è quindi preformata e appesantita da pregiudizi e stereotipi che vengono in parte confermati durante il suo soggiorno romano<sup>16</sup>. Però occorre anche sottolineare che l’esplorazione della cultura italiana da parte di Timm si basa anche, o forse principalmente, sul confronto con le percezioni sensoriali. Infatti il soggiorno dello scrittore a Roma diventa un’avventura sensuale ma anche intellettuale. Durante il periodo trascorso a Roma, lo scrittore ha attivato i suoi sensi, compresi quelli che in precedenza erano diventati opachi a causa dell’educazione prussiana che gli è stata trasmessa nella sua casa paterna. Così quasi ogni attività quotidiana o evento da lui vissuto a Roma viene riscoperto ed elevato allo stato di esperienza sensuale.

La fonte d’ispirazione per lo scrittore, per quanto riguarda le sue riflessioni sul ruolo dei sensi nel processo d’esplorazione del mondo sono diverse opere d’arte viste da lui durante i suoi numerosi tour turistici. Soprattutto le opere di Giovanni Lorenzo Bernini e Michelangelo Merisi da Caravaggio prendono qui un ruolo particolare e saranno quindi discusse più in dettaglio.

Visitando Villa Borghese, Timm vede la scultura *Apollo e Dafne*, con la quale Giovanni Lorenzo Bernini ha colto il culmine della storia di Dafne e Apollo tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio. È la storia d’amore insoddisfatto di Apollo per la ninfa Dafne, causato dalla vendetta di Cupido, il quale lancia la freccia dell’amore ad Apollo e la freccia del ripudio dell’amore a Dafne. Dafne fugge dall’amore e dagli sguardi desiderosi di Apollo, trasformandosi in un alloro. La scultura di Bernini mostra quindi Apollo che è in procinto d’afferrare la Dafne la quale però gli rimane irraggiungibile a causa della sua trasformazione già iniziata. Guardando questa scena raffigurata nella scultura, Timm afferma:

Allo stesso tempo, la scultura mostra che chi cerca il piacere senza reciprocità non trova né apertura né sentimento, ma solo una reazione “vegetativa”, un sentire senza essere sentito, trova la corteccia<sup>17</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

---

<sup>16</sup> Sergio Corrado sottolinea nel suo articolo che la concezione dell’Italia di Timm è stata fortemente influenzata dai discorsi che hanno dominato la RFT negli anni Settanta (da un lato l’Italia era considerata un paese di dolce vita, dall’altro un luogo, dove venivano sviluppate e sperimentate nuove teorie politiche e soluzioni sociali). Cfr. S. Corrado (2011), „Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom”, *arcadia* 46 (2), pp. 454-466.

<sup>17</sup> U. Timm (2000), *op. cit.*, p. 43. Testo originale: „Zugleich zeigt die Skulptur, daß wer Lust ohne Gegenlust sucht, nicht auf Offenheit und Empfindung, sondern nur auf eine „vegetative“ Reaktion stößt, ein Fühlen ohne Gefühltwerden, er stößt auf Rinde”.

Sebbene l'autore sia pieno di ammirazione per la scultura che testimonia senz'altro il grande talento dell'artista settecentesco, il suo sguardo è affascinato proprio dal dettaglio non certo voluto da Bernini: si tratta di un buco nella statua, causato dai frequenti graffi dei visitatori. Ciò che in un primo momento inorrida l'autore e viene da lui percepito come un atto simile alla profanazione dell'arte, viene, dopo un attimo di riflessione, giustificato come un bisogno derivante dalla natura umana di superare questa simbolica cortecchia, di afferrare non solo basandosi sulla vista, ma anche con sostegno del tatto. L'autore lo interpreta come il risultato della segreta soddisfazione di quel senso che è stato soppresso "per motivi d'igene e rinvio del piacere"<sup>18</sup> [trad. it. E. T.-K.] e per il quale non c'è addirittura rappresentazione nell'arte. Al senso del tatto l'autore dedica molto spazio nella sua opera. Timm scrive:

Così rimane solo una soddisfazione segreta, e alcuni dettagli delle sculture nei musei testimoniano con la loro superficie logora l'appagamento di questi piaceri segreti ottenuto nonostante i cartelli di divieto<sup>19</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

e conclude le sue riflessioni con la seguente affermazione:

Ecco come va inteso il piccolo buco nel piedistallo di questa scultura, frutto di un'astata quotidiano, la protesta del nostro senso del tatto atrofizzato e soppresso, questo proletario tra i sensi: un'idea miserabile di quei piaceri inimmaginabili che attendono ancora la loro liberazione<sup>20</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

La scultura di Bernini, così come anche altre sculture e monumenti, e il suo impatto sullo spettatore dimostra che molti sentono il bisogno non solo di guardare oggetti d'arte, ma anche di toccarli. Attraverso questo gesto non solo vengono liberati "i desideri inattesi", ma anche il processo cognitivo viene completato da una componente aggiuntiva, e quindi può essere ottimizzato. Questo a sua volta evoca associazioni con la famosa tesi del filosofo tedesco Herder, il quale assegnava l'occhio alla pittura, ma il senso del tatto alla scultura, e parlava della "verità tangibile"<sup>21</sup> [trad. it. E. T.-K.].

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 40. Testo originale: "aus Gründen der Sauberkeit und des Lustaufschubs".

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 41. Testo originale: "So bleibt nur die heimliche Befriedigung, und bestimmte Details von den Plastiken in den Museen sprechen trotz der Verbotsschilder durch ihre glänzende Abgegriffenheit von diesen geheimen Lüsten".

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 43. Testo originale: "So ist das kleine Loch im Sockel dieser Skulptur zu verstehen, Folge eines alltäglichen Gefummels, Protest unseres verkümmerten, unterdrückten Tastsinns, dieses Proletariats unter den Sinnen: eine kümmerliche Vorstellung von jenen ungeahnten Lüsten, die noch auf ihre Befreiung warten".

<sup>21</sup> J. G. Herder (1778), *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga, Hartknoch Verlag, p. 13. <https://ia601306>.



Come un appello ai sensi (ma soprattutto al tatto e alla vista) e al loro ruolo nel processo di comprensione Timm considera in particolare la pittura di Caravaggio, la quale studia nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo. Secondo Timm, Caravaggio mette attraverso la sua pittura in primo piano “i sensi come lo strumentario di conoscenza”<sup>22</sup> [trad. it. E. T.-K.]. Nella chiesa di Santa Maria del Popolo Timm annalizza il famoso dipinto caravaggesco *Conversione di san Paolo* (1604). La tela mostra Saulo che cadde per terra e fu sopraffatto da un potere la cui fonte non è visibile, ma la cui travolgente potenza è chiaramente percepibile. Saulo, che d’ora in poi si chiamerà Paolo, giace quindi a terra con le mani alzate, protese verso la luce che cade su di lui, la quale luce, a quanto pare, proviene dall’esterno del quadro. Timm osserva: “Nella *Conversione di san Paolo*, lo spettatore vede un vedere, però senza vedere ciò che dovrebbe essere visto”<sup>23</sup> [trad. it. E. T.-K.]. Ma l’aspetto più sorprendente di questa visione raffigurata nel quadro è il fatto che gli occhi di Paolo sono chiusi. Quindi nemmeno lui vede quello che sta percependo in questo momento – la rivelazione di Dio che cambierà diametralmente la sua vita<sup>24</sup>. Eppure anche ad occhi chiusi Paolo sembra vedere più del suo compagno il quale, dedicandosi alle sue attività quotidiane e familiari (invece di aiutare Paolo, si occupa del suo cavallo) non percepisce niente. Questo è l’aspetto particolare e paradossale della percezione sensuale rappresentata da Caravaggio: la vista da sola non è una garanzia del vedere, così come la sua mancanza non è un ostacolo alla percezione delle cose. Guardando questo quadro, Timm si ricorda di un altro dipinto di Caravaggio importante in questo contesto, intitolato *Infedeltà di san Tommaso* (1596). Questo quadro che rappresenta l’apostolo dubbioso è rivoluzionario sotto molti aspetti e può essere letto anche come il contributo di Caravaggio alla discussione sul ruolo dei sensi nella comprensione del

---

[us.archive.org/6/items/plastikeinigewah00herd/plastikeinigewah00herd.pdf](https://us.archive.org/6/items/plastikeinigewah00herd/plastikeinigewah00herd.pdf) [20/05/2019].

<sup>22</sup> U. Timm (2000), *op. cit.*, p. 123. Testo originale: „die Sinne als Instrumentarium der Erkenntnis”.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 132. Testo originale: “In der *Bekehrung Pauli* sieht der Betrachter ein Sehen, ohne zu sehen, was da gesehen wird”.

<sup>24</sup> In questo senso la pittura di Caravaggio si differenzia dalle altre raffigurazioni cinquecentesche ispirate a questa storia biblica, su cui gli occhi di Paolo sono spalancati (come p. es. nel dipinto di Michelangelo Buonarroti nella Capella Paolina del 1550, di Peter Paul Rubens *La conversione di Saul a Paolo* del 1601/1602, o di Nicolò dell’Abbate *La caduta di San Paolo* dell’anno 1552). Per quanto riguarda la raffigurazione di Paolo nell’iconografia dell’Europa occidentale cfr. E. Wipfler (2013), “Paulus in der Ikonographie der Westkirche – mit Schwerpunkt auf der protestantischen Kunst”, [in:] Manfred Lang (a. c. di) *Paulus und Paulusbilder. Konstruktion-Reflexion-Transformation*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, pp. 347-376.



mondo<sup>25</sup>. Dal gruppo di persone raffigurato nel quadro, ne emergono due: l'apostolo Tommaso e Gesù risorto che mostra a Tommaso, dubbioso della sua resurrezione, la sua ferita laterale e gliela fa toccare con un gesto decisivo. Lo sguardo dell'osservatore si concentra sul dito dell'apostolo che penetra la ferita, quel dettaglio viene anche accentuato dalla distribuzione della luce nel dipinto. Così nel suo quadro ispirato al Vangelo secondo Giovanni l'artista sottolinea proprio l'elemento elemento che non si ritrova affatto nella storia biblica. Secondo il racconto biblico, l'apostolo Tommaso reagisce con dubbio alla notizia della resurrezione di Cristo e ne esige la prova, ma quando Gesù gli chiede di mettere il dito nella sua ferita, Tommaso dice soltanto umilmente: "Mio Signore e mio Dio!"<sup>26</sup>. Nel Vangelo non c'è quindi nessun accenno del gesto di prova di Tommaso. Prima di Caravaggio, nessuno degli artisti italiani ha ritratto così l'infedele Tommaso. Questo concetto originale del quadro si basa senza dubbio su un esame approfondito della storia riportata nel Nuovo Testamento, ma anche sulla convinzione dell'importanza del tatto e della vista come percorsi di conoscenza: nel quadro si può anche, guardando da vicino le rughe e le espressioni facciali dell'apostolo, riconoscere la sua visione tesa che da un lato può indicare la sua miopia legata all'età, ma dall'altro può essere anche interpretata come un gesto d'accertamento. Come se la tattilità dovesse essere confermata dalla vista, da essa autenticata. Non si può fare a meno di pensare ai famosi versi delle *Elegie Romane* di Goethe: "Bene allor prima intendo il marmo; pensando comparo,/Con toccante occhio vedo, con man veggente tocco"<sup>27</sup>.

Come è stato dimostrato, lo stile pittorico di Caravaggio, molto sensuale e rivoluzionario, è l'espressione delle sue riflessioni sul ruolo dei sensi nel processo di comprensione. Nello stesso tempo l'artista si rivolge al quotidiano (quindi profano) nella realizzazione dei motivi religiosi (Tommaso porta i vestiti sudici e le sue unghie sono sporche, così anche nel caso di altri discepoli che rimangono sullo sfondo del quadro. Tutti sembrano piuttosto trasandati, come anche il compagno di Saulo). Tutto ciò ispira Timm, come

---

<sup>25</sup> Cfr. A. Plackinger (2010), "Visus und tactus, Affekt und Wahrheit in Caravaggios Ungläubigem Thomas", *kunsttexte.de*, 4, [www.jeannettechristensen.no/wordpress/wp-content/uploads/2015/10/Ostentatio\\_Vulnerum\\_2010-4.pdf](http://www.jeannettechristensen.no/wordpress/wp-content/uploads/2015/10/Ostentatio_Vulnerum_2010-4.pdf) [14/06/2019].

<sup>26</sup> *La Sacra Bibbia* (1974), Edizione a. c. della Unione Editori Cattolici Italiani, p. 1109. Cfr. Giovanni 20, 27–28: Poi disse a Tommaso: «Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!». 28 Rispose Tommaso: «Mio Signore e mio Dio!».

<sup>27</sup> J. W. von Goethe (1896), *Elegie Romane*, trad. it. Luigi Pirandello, Livorno, Giusti editore, p. 18 (ed. orig. *Römische Elegien* 1795).

un modo di dipingere [. . .] che esce per strada per scoprire il mondo dei sensi con i sensi. Per scoprire il sacro nella vita quotidiana, lo speciale, l’unico, l’umano con tutti i suoi difetti, le sue pulsioni e i suoi desideri<sup>28</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Nel capitolo dedicato a Caravaggio si pone anche la domanda se “il mondo può essere riconosciuto con i sensi”<sup>29</sup>. [trad. it. E. T.-K.] Conoscere il mondo non vuol dire però soltanto notare l’esistenza di qualcosa, ma anche, o forse soprattutto, capire la ragione della sua esistenza, quindi capire il senso nascosto dietro un certo fenomeno ovvero aspetto della realtà. Timm si riferisce qui al problema spesso discusso in filosofia. A titolo di esempio va ricordato il mito della caverna di Platone, dove i sensi sono piuttosto diffidenti, visto che nel testo di Platone attraverso la percezione sensuale vengono riconosciute solo le ombre e non le vere idee. Il viaggio di Timm a Roma sembra quindi essere un tentativo di andare a fondo a questa questione sia di natura filosofica sia esistenziale.

Poiché Timm non è uno dei borsisti del Ministero della Cultura bavarese, non gli è permesso di vivere nella Villa Massimo, conosciuta come il famoso “rifugio tedesco”<sup>30</sup> [trad. it. E. T.-K.]. Quello che inizialmente era stato percepito dall’autore come uno svantaggio, si è rivelato molto presto un vantaggio, grazie al quale Timm ha potuto vivere pienamente la vita quotidiana romana e trovare ciò che cercava. Villa Massimo è raffigurata nel testo come un alloggio lussuoso e molto confortevole rispetto all’appartamento romano di Timm in Via Gradisca. Ma dall’altra parte Villa Massimo è un edificio circondato da un alto muro, “adornato da uno spesso rotolo di filo spinato”<sup>31</sup> [trad. it. E. T.-K.]. La separazione dalla vita quotidiana romana che è stata ottenuta in questo modo, così come il graffito visibile sul muro: “Rifugio dei scrittori e artisti tedeschi”<sup>32</sup> [trad. it. E. T.-K.], avevano come conseguenza che lo scrittore evitasse questo luogo. Il familiare dietro il muro e il rotolo di filo spinato, probabilmente inteso come misura di protezione, lo spaventavano e venivano percepiti come ostacoli, visto che lo scrittore non voleva godere della pace e della quiete dell’eremo, ma

---

<sup>28</sup> U. Timm (2000), *op. cit.*, p. 123. Testo originale: “eine Malweise [...], die hinausgeht auf die Straße, um dort die Welt der Sinne mit den Sinnen zu entdecken. Das Heilige im Alltag, das Besondere, Einmalige, den Menschen mit all seinen Defekten, Trieben und Begierden”.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 122. Testo originale: „[ob man] die Welt mit Sinnen denn überhaupt erkennen kann?”

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 159. Testo originale: “deutsche[s] Refugium”.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 25. Testo originale: “[...] mit einer dicken Stacheldrahtrolle bekrönt”.

<sup>32</sup> *Ibidem*, Testo originale: “Deutsche Dichter- und Künstlerklausur”.

desiderava immergersi nella vita quotidiana romana e viverla direttamente. Il suo scopo era quindi:

Incontrare se stesso come straniero in terra straniera, con quella piccola distanza da se stessi, dagli amici, dalle abitudini, dalla lingua, interrogarsi in modo lussurioso, curioso, giocoso, vedere (se stesso) dall'esterno [...]<sup>33</sup>.  
[trad. it. E. T.-K.]

Così Timm intraprende un viaggio di scoperta, durante il quale il familiare verrà messo in discussione e il nuovo sarà da esplorare. A Roma lo scrittore vive un confronto con un mondo nuovo, attraverso il quale però vengono evocati gli spiriti del suo passato. Attraverso certe percezioni sensoriali vengono richiamati ricordi che lo riportano ad esempio alla sua infanzia. Così, guardando l'arancio che cresce direttamente davanti alla sua finestra in via Gradisca, lo scrittore pensa al suo primo contatto con il mondo italiano, avvenuto nel 1946 proprio tramite il frutto dell'arancio:

Poi il padre entrò in cucina, nascondendo qualcosa dietro la schiena. Con un rapido movimento mise un frutto sul mio taccuino, un frutto mai visto, da cui emanava un profumo mai sentito, la buccia porosa eppure liscia. Il frutto giaceva sulla mia mano e dopo una breve esitazione gli diedi un morso. Un'ammarezza coprì la mia lingua. Gli adulti ridevano. Miss Scholle prese il frutto, lo tagliò, lo aprì, dispiegando gli spicchi e l'arancia giaceva lì come un fiore, una ninfea, il cui interno sapeva proprio così come brillava la sua buccia<sup>34</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

L'arancia – un frutto nuovo, ancora sconosciuto – viene catturata con il senso della vista, del tatto e finalmente del gusto. Così viene anche sottolineata l'armonia tra le impressioni create dai singoli sensi, grazie alla quale è stato possibile ottenere una perfetta percezione sensoriale. Così come quest'arancia

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 157. Testo originale: “[...] sich in der Fremde als Fremder zu begegnen, mit dieser kleinen Distanz zu sich, zu den Freunden, zu den Gewohnheiten, zur Sprache, um sich selbst auf eine lustvolle, neugierige, spielerische Weise in Frage zu stellen, von außen zu sehen [...]”.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 13–14. Testo originale: “Da kam der Vater in die Küche, verbarg etwas hinter dem Rücken. Mit einer schnellen Bewegung legte er eine Frucht auf mein Heft, eine nie gesehene Frucht, von der ein nie geruchener Duft ausging, die Schale porig und doch glatt, lag sie mir auf der Hand und nach einem kurzen Zögern biss ich in die Frucht. Eine die Zunge überziehende Bitterkeit. Die Erwachsenen lachten. Fräulein Scholle nahm die Frucht, schnitt sie auf, klappte die Scheiben auseinander und die Orange lag da wie eine Blüte, eine Seerose, deren Inneres so schmeckte, wie die Schale leuchtete”.

aveva effetto su diversi sensi del giovane Timm, così anche la cultura italiana vissuta a Roma lo colpiva attraverso diversi sensi e quindi anche con diversi modi di percepire, provocando inizialmente sentimenti contrastanti. Da una parte l’autore percepiva il profumo dei fiori nel giardino e dall’altra parte l’odore di urina di gatti nelle scale del suo palazzo, ammirava da una parte le magnifiche opere d’arte e dall’altra parte vedeva le facciate sporche e cadenti degli edifici, sentiva canti, voci allegre, ridenti, ma anche le sirene delle ambulanze improvvisamente ululanti, televisione dei vicini ed un forte rumore del traffico che entrava nel suo appartamento attraverso la finestra aperta a causa di un caldo insopportabile. Questa confusione causata da percezioni sensoriali contrastanti e la sensazione di essere atterrato in mezzo al caos facevano dubitare Timm del successo del suo piano e della correttezza della sua decisione di andare in un paese straniero per ritrovare sé stesso. Ma questi dubbi sono stati presto sostituiti dalla curiosità e sete di avventura con cui l’autore incontrava la nuova realtà.

Un punto importante sulla mappa di Roma in questo contesto è il mercato in Via delle Scuderie vicino al Quirinale:

Sulle tavole di legno ci sono mele, pere, pomodori, avocado, arance, limoni, sedano, cespi di lattuga, porri e cetrioli, accuratamente selezionati in base alle dimensioni e al colore. Tutto più grande che a casa, i colori più intensi<sup>35</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Come mostra questa breve descrizione, il mercato è diventato un’esperienza multisensoriale. La frutta e la verdura che attirano l’occhio per i loro colori intensi invitano a toccarli (“Una donna [...] prende in mano gli avocado, scuote i frutti all’orecchio, ascolta se i semi sono sciolti [...]”<sup>36</sup> [trad. it. E. T.-K.]). Alla varietà di colori e sapori dei prodotti alimentari italiani si contrappone la monotonia e l’artificiosità del cibo tedesco:

Quello che qui risplende di rosso e giallo nei toni più fini è da noi un verde con toni rossastri e gialli, banane che hanno il sapore di cetrioli, pere legnose, minuscole teste di lattuga strappate prima di maturare, pomodori di serre olandesi dal sapore così artificiale come anche il loro aspetto: perfettamente rotondi e artificialmente colorati di rosso, sembrano fatti di plastica<sup>37</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 19–20. Testo originale: “Auf den Holztischen liegen, sorgfältig nach Größe und Farbe sortiert, Äpfel, Birnen, Tomaten, Avocados, Apfelsinen, Zitronen, dazwischen Sellerie, Salatköpfe, Lauchstangen und Gurken. Alles größer als zu Hause, die Farben intensiver”.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20. Testo originale: “Eine Frau [...] nimmt die Avocados in die Hand, schüttelt die Früchte am Ohr, lauscht, ob die Kerne locker sitzen [...]”.

<sup>37</sup> *Ibidem*. Testo originale: “Was hier in den feinsten Abstufungen rot und gelb leuchtet, ist bei uns ein Grün mit rötlichen und gelben Tönungen, Bananen, die wie

Non solo i prodotti venduti sul mercato attirano l'attenzione dello spettatore. Ai suoi occhi il mercato diventa addirittura un luogo pieno di un erotismo sottile:

Tra i tavoli camminano le donne e le ragazze, in abiti leggeri e aperti, le delicate incisioni degli slip, uomini che passando sfiorano come per caso, ma forse anche volutamente, i seni, le braccia e i glutei delle donne, un piacere nel toccare e sentire [...] <sup>38</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Così viene messa in evidenza un'atmosfera particolare di questo mercato romano, dove tutto ciò che in Germania sarebbe considerato un'invasione della privacy (specie il contatto fisico) secondo lo scrittore fa parte della normalità italiana. Questo desiderio di tatto, radicato nella natura italiana, si contrappone nel passaggio successivo all'introversione della società tedesca in cui il senso del tatto è stato emarginato o addirittura disapprovato:

Mio padre: Non giocherellare, non toccarlo, mani sulla coperta, mani sul tavolo; l'eterno lavaggio delle mani, la pulizia delle unghie; ed è così che uno diventava iperattento, non si toccava più niente, non si toccava più nessuno, ci si irritava, quando si veniva toccati, si diventava introversi dalla paura, proprio come nelle affollate metropolitane, autobus, ascensori, tutti cercavano di nascondersi dentro se stessi <sup>39</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Questo a Timm ben noto "nascondersi dentro sé stessi" come risultato della rigorosa educazione e delle norme sociali, nel testo viene spesso confrontato con l'apertura mentale italiana, percepita dall'autore come un fenomeno di una cultura in cui il senso del tatto gioca un ruolo importante. Come esempio viene nominato un aspetto della comunicazione non verbale rappresentato dai gesti e dalle espressioni facciali utilizzati durante la conversazione. La lingua

---

Gurken schmecken, splitternde Birnen, winzige, vor ihrer Entfaltung herausgerissene Salatköpfe, Tomaten aus den holländischen Gewächshäusern, die so künstlich schmecken, wie sie aussehen, kugelrund und kunststoffrot".

<sup>38</sup> *Ibidem*. Testo originale: "Zwischen den Tischen gehen die Frauen und Mädchen, in leichten offenen Kleidern, die zarten Einschnitte der Slips, Männer, die im Vorbeigehen die Brüste, Oberarme und Hintern streifen, wie zufällig, aber doch gezielt, eine Lust an der Berührung, dem Befühlen, dem Tastsinn".

<sup>39</sup> *Ibidem*. Testo originale: "Mein Vater: Fummel nicht, fass das nicht an, Hände auf die Bettdecke, Hände auf den Tisch; das ewige Waschen der Hände, das Stäubern der Fingernägel; schließlich sah man sich vor, fasste nicht mehr alles an, berührte nicht mehr jeden, war irritiert, wurde man berührt, zuckte innerlich zusammen, so wie in den überfüllten U-Bahnen, Bussen, Aufzügen jeder versuchte, sich in sich zu verkriechen".

italiana, la quale l’autore ha cercato d’imparare frequentando un corso di lingua, è stata da lui percepita come piuttosto noiosa e poco attraente. Timm scopre la passione per la comunicazione in italiano solo quando osserva gli italiani che parlano al bar. È lì che comincia a studiare profondamente il loro linguaggio del corpo e cerca di interpretarlo:

Un miscuglio di voci, grida, discorsi, risate, movimenti stimolati dalla coreografia della preparazione dell’espresso: un agitare le mani, le braccia, qualcuno si tocca l’orecchio, il che significa gay, qualcuno si frega sotto il mento, ce l’ha con il suo capo, qualcuno si infila il dito nella guancia, quindi qualcosa ha un buon sapore, grandi e piccoli gesti, sembra un incontro di sordomuti, ma come se avessero improvvisamente ritrovato la loro voce e ora parlino in modo troppo forte ed eccessivo<sup>40</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Anche in quest’occasione (nella comunicazione verbale e nonverbale) vengono impiegati diversi sensi. Nella conversazione italiana la componente non verbale espressa attraverso i gesti è altrettanto importante quanto le parole. Durante la conversazione vengono quindi utilizzati non solo l’udito, ma anche la vista e tutto il corpo. I partner di conversazione si toccano, vengono accarezzati, abbracciati. La lingua italiana con la sua particolare sensualità può quindi sbocciare solo attraverso l’atto di conversazione, mentre ciò che viene presentato nel manuale, sembra essere soltanto un sostituto di essa, ridotto alle parole.

Nella sua opera Timm dedica anche molto spazio alla cultura alimentare italiana, in particolare nel capitolo “L’estetica del consumo di spaghetti”<sup>41</sup> [trad. it. E. T.-K.]. Il cibo – specie gli spaghetti – che è una parte indispensabile della vita quotidiana italiana, diventa per Timm la quintessenza della sensualità. Quando si mangiano gli spaghetti, non si tratta solo di “sentire il cibo con lussuria attraverso le labbra, la lingua e il palato”<sup>42</sup> [trad. it. E. T.-K.]. Il consumo di questi fili di pasta, particolarmente lunghi e cotti al dente crea anche

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 47. Testo originale: “Ein Durcheinander von Stimmen, Rufen, Reden, Lachen, wie von der Choreographie der Espressozubereitung stimulierte Bewegungen: ein Fuchteln der Hände, der Arme, jemand zupft sich am Ohr, was schwul bedeutet, jemand schabt sich unter dem Kinn, sein Chef hängt ihm zum Hals heraus, jemand bohrt sich in die Wange, es schmeckt, große Geste, kleine, es geht zu wie auf einem Treffen von Taubstummen, aber so, als hätten sie plötzlich ihre Stimmen gefunden und reden jetzt viel zu laut und zu heftig”.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 75–77. Testo originale: “Versuch über eine Ästhetik des Spaghetti-Essens”.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 77. Testo originale: “[...] lustvolles Ertasten der Speise durch Lippen, Zunge und Gaumen”.

l'occasione per mordere e succhiare, che per l'autore rappresenta "un ricordo di tempi passati, orali e lussuriosi"<sup>43</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

La graduale immersione dell'autore nella vita quotidiana romana porta con sé anche una liberazione dalla ristrettezza delle convenzioni sociali finora rispettati. Colpito della gestione italiana del senso del tatto, Timm cerca nella sua biografia le ragioni della soppressione di questo senso, il che lo porta finalmente ad un confronto con la figura paterna autoritaria e viene mostrato nel testo attraverso i flashback inseriti:

Stai fermo! Non parlare così forte! Non agitarti! Metti le mani sul tavolo!  
Libri nascosti sotto le braccia, in modo che tu stia fermo, le braccia legate  
insieme mentre mangi, in modo da non dare le gomitate alla persona seduta  
a fianco<sup>44</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Le impressioni sensuali acquisite dall'autore a Roma, lo portano ad una più profonda comprensione dei processi sociali. Timm cerca di comprendere i fenomeni sociali che prima erano per lui imperscrutabili: ad esempio, l'osservazione del traffico stradale romano (dove la gente suona, gesticola, urla e dove le regole del codice stradale vengono costantemente violate e la segnaletica stradale, semafori compresi, hanno solo un effetto limitato) porta alla conclusione secondo la quale nella cultura italiana la segnaletica non è univoca e lascia spazio all'interpretazione:

Un cartello di stop non significa uno stop definitivo, una volta per tutte,  
non è un comando ma un suggerimento e deve essere reinterpretato nella  
rispettiva situazione<sup>45</sup>. [trad. it. E. T.-K.]  
Forse anche la semiotica di un Umberto Eco ne trae ricchezza, come scienza  
di una cultura polare<sup>46</sup>. [trad. it. E. T.-K.]

Come si può vedere dagli esempi sopra citati, il confronto dell'autore con la cultura italiana si svolge principalmente sul piano sensuale. Timm cerca una visione del mondo che unisca tutte le impressioni sensoriali, il che corrisponde

---

<sup>43</sup> *Ibidem*. Testo originale: "[...] die Erinnerung an vergangene, lustvoll orale Zeiten".

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 47. Testo originale: "Sitz ruhig! Red nicht so laut! Zappel nicht! Hände auf den Tisch! Bücher unter die Arme geklemmt, damit man ruhig sitzt, Arme beim Essen zusammengebunden, damit man den Nachbarn nicht in die Seite stößt".

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 70. Testo originale: "Ein Stoppschild bedeutet eben nicht ein für allemal stopp, es ist kein Befehl, sondern ein Hinweis und muss in der jeweiligen Situation neu interpretiert werden".

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 72. Testo originale: "Vielleicht schöpft daraus auch die Semiotik eines Umberto Eco ihren Reichtum, als Wissenschaft einer Volkskultur".



alla percezione quotidiana, dove però alla vista e al tatto viene attribuito un ruolo speciale. Nell’opera di Timm Roma diventa un conglomerato di varie impressioni sensuali. I singoli capitoli del libro mostrano anche che le impressioni evocate dagli stimoli sensuali forniscono impulsi per un esame intensivo della cultura italiana, ma anche di quella tedesca e del proprio passato.

### Bibliografia

- Aichinger, Wolfram (2001). „Sinne und sinnliche Erfahrungen in der Geschichte”, [in:] *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Wien 31 (2), pp. 4–10.
- Corbin, Alain (1998). „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung”, [in:] Christoph Conrad e Martina Kessel (a. c. di), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart, Reclam, pp. 121–140.
- Corrado, Sergio (2011). „Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom”, *arcadia* 46 (2), pp. 454–466.
- Diaconu, Madalina (2005). *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhetisierten Sinne*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1896). *Elegie Romane*, trad. it. Luigi Pirandello, Livorno, Giusti editore (ed. orig. *Römische Elegien* 1795).
- Hasse, Jürgen (2005). *Fundsachen der Sinne. Eine phänomenologische Revision alltäglichen Erlebens*, Feiburg/München, Karl Albert Verlag.
- Herder, Johann Gottfried (1778). *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga, Hartknoch Verlag <https://ia601306.us.archive.org/6/items/plastikeinigewah00herd/plastikeinigewah00herd.pdf> [20/05/2019].
- Howes, David (2003). *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press.
- Jütte, Robert (2000). „Die ‚Wiederentdeckung‘ der Sinne im 20. Jahrhundert”, [in:] Robert Jütte (a. c. di), *Geschichte der Sinne*, München, Beck, pp. 255–344.
- Jütte, Robert (2000). *Geschichte der Sinne von der Antike bis zum Cyberspace*, München, Beck.
- La Sacra Bibbia* (1974), Edizione a. c. della Unione Editori Cattolici Italiani.
- Lichau, Karsten e Wulf, Christoph (2013). „Arbeit am Sinn. Anthropologie der Sinne und Kulturelle Bildung”, *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*, [www.kubi-online.de/artikel/arbeit-sinn-anthropologie-sinne-kulturelle-bildung](http://www.kubi-online.de/artikel/arbeit-sinn-anthropologie-sinne-kulturelle-bildung) [14/06/2019].
- Plackinger, Andreas (2010). „Visus und tactus, Affekt und Wahrheit in Caravaggios Ungläubigem Thomas”, *kunsttexte.de*, 4, [www.jeanettechristensen.no/wordpress/wp-content/uploads/2015/10/Ostentatio\\_Vulnerum\\_2010-4.pdf](http://www.jeanettechristensen.no/wordpress/wp-content/uploads/2015/10/Ostentatio_Vulnerum_2010-4.pdf) [14/06/2019].
- Sanna, Simonetta (1995). „Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms Römische Aufzeichnungen”, [in:] Manfred Durzak, Hartmut Steinecke (a. c. di), *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, s. 171–187.
- Timm, Uwe (2000). *Römische Aufzeichnungen*, München, dtv.
- Wipfler, Esther (2013). „Paulus in der Ikonographie der Westkirche – mit Schwerpunkt auf der protestantischen Kunst”, [in:] Manfred Lang (a. c. di), *Paulus und Paulusbilder. Konstruktion-Reflexion-Transformation*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, s. 347–376.
- Wulf, Christoph (2010). „Auge”, [in:] Christoph Wulf (a. c. di), *Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens*, Köln, Anaconda.



**TRACCE POLACCHE  
NELLA CULTURA ITALIANA  
— TRACCE ITALIANE NELLA CULTURA  
POLACCA**

**POLSKIE ŚLADY W KULTURZE  
WŁOSKIEJ — WŁOSKIE ŚLADY  
W KULTURZE POLSKIEJ**

**POLISH TRACES IN ITALIAN CULTURE  
— ITALIAN TRACES IN POLISH  
CULTURE**



Monika Małecka  
PAN Biblioteka Kórnicka  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.17>

## WŁOSKIE PASAŻE W BIBLIOTECE KÓRNICKIEJ

**Streszczenie:** Właściciele dóbr kórnickich, Działyńscy i Zamoyscy, jako zagorzali polscy patrioci założyli w XIX wieku wspólną kolekcję biblioteczną i muzealną, koncentrując się na zbiorach polskich. Do tego należałoby dołożyć angielski anturaż przebudowanego zamku i ogrodu, w których były one eksponowane oraz szczytę francuskiego stylu bycia w związku z ich częstymi pobytami wśród paryskiej Polonii. Włoskie klimaty były, ogólnie rzecz biorąc, dalekie od tego, na czym skupiano uwagę w Kórniku. W zbiorach odnajdujemy jednak kilka świadectw tego, iż kultura włoska była uniwersalna i atrakcyjna bez względu na epokę i zainteresowania. Były to przejścia między kulturą włoską, zbudowaną na kulturze łacińskiej, a kulturą europejską, a więc i polską. Zrodziły się w wyniku podążania za trendami, nabywania włoskich przedmiotów i podróżowania na Półwysep Apeniński. W artykule przytoczonych zostanie kilka przykładów na poparcie tezy.

**Najwcześniejszy** motyw włoski dostrzeżemy w XVIII wieku, kiedy właścicielką Kórnicka była Teofila Szoldrska-Potulicka z Działyńskich. Miała ona najprawdopodobniej włoski ogród, który istniał do połowy XIX wieku. Z całą pewnością nie możemy jednak tego stwierdzić, ponieważ źródła sugerują również założenie francuskie.

**Pozostałe** pasáže związane są z XIX wiekiem. W salonach rozbrzmiewała muzyka włoskich kompozytorów oper. Na półkach bibliotecznych pojawiły się liczne stare druki i rękopisy włoskich autorów i wydawców, napisane w języku włoskim. Podróże do Włoch nie były ani częste, ani entuzjastyczne. Głównie stwarzały okazję do politycznej aktywności i spotkań z papieżem, a tylko przy okazji były turystyczną atrakcją. Jan Działyński prowadził na Półwyspie Apenińskim archeologiczne wykopaliska i nabywał przedmioty sztuki starożytnej. Włochy poznajemy oczami rodzin z Kórnicka dzięki listom, ksiązkom, kartom pocztowym, obrazom, przedmiotom.

**Słowa kluczowe:** zbiory Biblioteki Kórnickiej, włoskie rękopisy, włoska muzyka, ogród włoski, podróże do Włoch

**Abstract:** The Działyńskis and Zamoyskis from Kórnik were mainly associated with the Polish collection, the rebuilt English-style castle and frequent journeys to France. Italian motifs were unnoticeable at first glance which is shown to us by few, preserved

sources. The universality and the attractiveness of the Italian culture made that it reached Kórnik but these were just transitions between the Italian culture built on the Latin culture and European thus Polish. They were the result of following trends, buying Italian items and travelling to the Apennine Peninsula. The paper presents several examples to support this thesis.

**The** earliest proof comes from the 18<sup>th</sup> century when Kórnik was owned by Teofila Szoldrska-Potulicka née Działyńska. She probably had an Italian garden which existed until the middle of the 19<sup>th</sup> century, but we are not entirely sure because of the historical source materials that also show us the French one. The discussion continues to this day.

**Other** examples are related to the 19<sup>th</sup> century. For example, the music of Italian opera composers resounded in salons. The most significant exemplification are numerous old prints and manuscripts of Italian authors and publishers, and in Italian. Travels to Italy were neither frequent nor enthusiastic. They mainly provided an opportunity for political activities and conversations with the Pope. Only by the way they were a tourist attraction. Jan Działyński conducted archaeological excavations there and acquired objects of ancient art. We get to know Italy through their eyes thanks to letters, books, postcards, paintings, objects.

**Keywords:** collections of the Kórnik Library, Italian manuscripts, Italian music, Italian garden, travels to Italy

Właściciele dóbr kórnickich, Działyńscy i Zamoyscy, jako zagorzali polscy patrioci, założyli w XIX wieku wspaniałą kolekcję biblioteczną i muzealną, koncentrując się na zbiorach polskich<sup>1</sup>. Chodziło o to, aby poprzez zabytki starożytności, którym to mianem wówczas określano eksponaty muzealne i stare książki, nieustannie budzić polskiego ducha w okresie zaborów, ale i w przyszłości. Do tego należałoby dołożyć angielski anturaż przebudowanego zamku i ogrodu, w których były one eksponowane. Ów styl był po prostu neogotykiem, nazywanym tak, bowiem na Wyspach Brytyjskich w każdym wieku wznoszono budowle zgodnie z tymi kanonami. W zaborze pruskim poprzez osobę architekta i malarza, Karla Schinkla, był on równie eksplorowany, a dla właściciela Kórnika, hr. Tytusa Działyńskiego, stał się równocześnie prostym nawiązaniem do historii tego miejsca, zamku gotyckiego z wieku XV. Do tego obrazu należałoby dodać szczyptę francuskiego stylu bycia, w związku z częstymi pobytami tych rodzin wśród paryskiej Polonii (zwłaszcza uczestników życia politycznego Hotelu Lambert) oraz francuskich księgarzy i drukarzy. Zachowała się bogata korespondencja w języku francuskim oraz przedmioty użytkowe i artystyczne z Francji. Włoskie klimaty były, ogólnie rzecz biorąc, dalekie od tego, na czym skupiano uwagę w Kórniku, co pokazują zachowane, stosunkowo nieliczne,

---

<sup>1</sup> Zob. R. Kašinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 2019.

świadcstwa. Umieszczenie w tytule niniejszych rozważań słowa „pasaże” ma to podkreślać. W dużej mierze są to przejścia między kulturą włoską zbudowaną na kulturze łacińskiej a kulturą europejską, a więc i polską. Włoskość była tak nośna i uniwersalna, że znalazła swoje miejsce również w rodzinie Działyńskich i Zamoyskich z Kórnicka. Kilka wybranych przykładów z zakresu architektury krajobrazu, muzykologii, historii książki oraz turystyki pozwoli potwierdzić owo spostrzeżenie. Proweniencje świadectw łączą się z osobami właścicieli i ich bliskich, którzy nabywali przedmioty włoskie, odwiedzali Italię albo naśladowali modę na włoskość<sup>2</sup>.

Chronologicznie pierwszy akcent włoski, choć nieco dyskusyjny, pojawia się w XVIII wieku przy transpozycji otoczenia zamkowego. Jeśli przyjąć za główne źródło dwa wiszące obrazy<sup>3</sup>, powstały wówczas ogród przyzamkowy miał charakter włoski. Na obu dominują pawilony ogrodowe ze schodami, balustradami, arkadami, kolumnami, wazami i rzeźbami w stylu *all'antica*. Na jednym z nich znajduje się fontanna, nieodzowny akcent włoskiego krajobrazu, tak miejskiego, jak i wiejskiego<sup>4</sup>. Widoczny jest również niejednorodny charakter otoczenia w postaci skalistego i piaszczystego podłoża oraz otwarcie na pobliskie zabudowania, wzgórza i Półwysep Szyja z gotyckim kościołem parafialnym. Barokowe ogrody włoskie ciągle były jeszcze przedłużeniem renesansowych. Włosi byli bardzo przyzwyczajeni do własnych tradycji. Poza tym ukształtowanie terenu nie sprzyjało rozwinięciu płaskich form ogrodów francuskich. To, co udało się zrobić włoskim ogrodnikom, to rezygnacja z dużej liczby kwater na rzecz bardziej scentralizowanej kompozycji.

Plan z 1801 roku<sup>5</sup>, choć bardzo ogólny, pokazuje rodzaje terenów zielonych, wchodzących w skład otoczenia zamku. Była to między innymi winnica<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> W niniejszych rozważaniach nie są przedstawiane obiekty zakupione w związku z polityką gromadzenia prowadzoną po II wojnie światowej.

<sup>3</sup> BK, sygn. MK 3261: [*Panneau dekoracyjne z widokiem Bnina, Kórnicka i sztafażem. Pejzaż z widokiem kościoła w Bninie*], malarz nieokreślony, 3. ćwierć 18 w.; BK, sygn. MK 3262: [*Panneau dekoracyjne z widokiem parku, architektury i sztafażem. Pejzaż parkowy z architekturą antyczną i sztafażem*], malarz nieokreślony, 3. ćwierć 18 w.

<sup>4</sup> Ze względu na skwar, ale i chęć zaskoczenia akcentowano ruch wody w postaci: fontanny, wodotrysku, kaskady, wodospadu.

<sup>5</sup> BK, sygn. M I 129: Hahn (1801), *Plan von dem Lust-Garten, Weinberg und Fasanerie zu Kornik*.

<sup>6</sup> Niestety plan jest dość enigmatycznie skonstruowany i nie wiemy jak winnica (pole C) była położona w stosunku do zamku. Hodowla krzewów winorośli wspomniana jest również w inwentarzu z 1771 r. BK, sygn. BK 780: *Protocollon różnych transakcyj, przywilejów, ediktów y mandatów w dobrach Maiętności Kórnickiej* (1758), k. 187.



i Zwierzyniec<sup>7</sup>, komponenty włoskich ogrodów. Klimat północnej Europy nie pozwalał na całoroczne przechowywanie drzewek w alejach, w donicach z *terra cotta*, tak jak w oryginalnych ogrodach Italii. Z zachowanych spisów wiemy, iż właścicielka wzniosła zatem dwie oranżerie, w których uprawiała ciepłolubne rośliny, m.in. drzewka cytryn, pomarańczy, fig, granatów, oleandrów, laurów. Różnorodność gatunkowa hodowanych roślin wzrastała, pojawiły się nawet karczochy, aczkolwiek niekoniecznie były to tylko gatunki charakterystyczne dla Półwyspu Apenińskiego.

O włoskości ogrodu kórnickiego poświadcza również wspomnienie z 1835 roku, historyka i współpracownika Tytusa Działyńskiego, Józefa Łukaszewicza: „Ogród napelniony był ptaszarniami i wodotryskami rozmaitego kształtu. Tu sączyła się woda z paszczy lwa [...]; ówdzie tryskały jej strumienie z głowy wieloryba; indziej z paszczy krokodyla. [...] oranżerie zawierały najrzadsze rośliny zagraniczne”<sup>8</sup>. Choć opis pasuje do włoskiego charakteru, sam autor wspomnień pisze: „[...] tego domu Potulicka w połowie zeszłego wieku, zamek Kurnicki i ogród przy nim w guście francuzkim urządziła”<sup>9</sup>.

W czasach Teofili Szoldrskiej-Potulickiej posługiwano się wyłącznie określeniem „ogród włoski”. Choć jest to bardzo trudne do uchwycenia, prawdopodobnie definiowano w ten sposób całość terenu przeznaczonego na zieleni<sup>10</sup>. Pojawiający się jeszcze do połowy XIX wieku w księgach gospodarskich termin

<sup>7</sup> Takie miejsce przeznaczone było na dużą zwierzynę, którą obserwowano albo łowiono. W Kórniku Zwierzyniec był za jeziorem już w czasach Stanisława Górki w XVI wieku, a w XVIII Teofila Szoldrska-Potulicka podobno hodowała tam darowanego wielbłąda. W XIX wieku pisano: „W lesie, o półmili od Kurnika jest zwierzyniec, napelniony jeleniami i sarnami”. J. Łukaszewicz (1835), *Zamek w Kórniku*, „Przyjaciół Ludu”, r. II nr 20, s. 154. Nazwa tego terenu utrzymała się w topografii do dziś. Więcej o tym miejscu R. Kąsinowska, *op. cit.*, s. 327–328; J. W. Kobyłański, *Zwierzynce w Kórniku*, Poznań 1937.

<sup>8</sup> J. Łukaszewicz, *op. cit.*

Leżące do dziś w przyzamkowym parku angielskim fragmenty osiemnastowiecznej architektury ogrodowej, m.in. basen i posąg lwa z fontanny dowodzą prawdziwości przedstawień. Fotografie zob. R. Kąsinowska, *op. cit.*, s. 284, il. 207 i 208. Fontanny były również w ogrodzie w Runowie Krajeńskim, drugiej posiadłości Teofili Szoldrskiej-Potulickiej. Z roku 1767 zachował się kontrakt na wykonanie prac przez Jana Haltwassera w zakresie kopania rowów do rynien doprowadzających wodę do fontann. BK, sygn. BK 780: *Protocollon różnych transakcyj, przywileiów, ediktów y mandatów w dobrach Maiętności Kórnickiej* (1758), k. 178v.

<sup>9</sup> J. Łukaszewicz, *op. cit.* Późniejsi autorzy z epoki powielają słowa Łukaszewicza.

<sup>10</sup> BK, sygn. BK 780: *Protocollon różnych transakcyj, przywileiów, ediktów y mandatów w dobrach Maiętności Kórnickiej* (1758), k. 162v.

ów jako nazwanie użytkowych ogrodów Działyńskich<sup>11</sup> zdaje się być nie tylko zachowaniem tradycyjnej nazwy, ale i odniesieniem do włoszczyzny, którą sprowadziła włoska księżniczka, a jednocześnie królowa Polski, Bona Sforza d'Aragona. Niektórzy zdają się doszukiwać genezy użycia terminu w powszechnym nazywaniu ogrodów włoskimi, nawet jeśli takimi nie były<sup>12</sup>.

Nie ulega wątpliwości, iż amatorzy łatwo mogli mylić rozwiązania włoskie z francuskimi, bo często detale decydowały o charakterze kompozycji. Wątpliwości wzbudza również założenie kórnickie. Wykonany na zlecenie Tytusa Działyńskiego plan z ok. 1825 roku pokazuje jednak ogród francuski<sup>13</sup>. Również osiemnastowieczna fascynacja francuszczyzną w Polsce i Europie, bywanie ówczesnej właścicielki zamku, Teofili Szoldrskiej-Potulickiej z Działyńskich w paryskich atelier, remont zamku w stylu francuskim przemawiają za tą drugą koncepcją. Nie ma żadnego potwierdzenia w źródłach o jej zainteresowaniach Italią<sup>14</sup>.

Niektórzy próbują doszukiwać się w ogrodzie kórnickim holenderskiego charakteru, przydawanego przez liczne drzewa owocowe oraz tzw. górkę, czyli widokowy kopiec. Liczne kontakty właścicielki ze sprowadzonymi Olędrami oraz własność pomorskiego majątku, Runowa Krajeńskiego, miały być sposobnością do zachwycenia się właśnie takimi rozwiązaniami<sup>15</sup>. Jakim zatem był osiemnastowieczny ogród kórnicki trudno ostatecznie rozstrzygnąć<sup>16</sup>.

Muzyka salonów dziewiętnastowiecznych rozbrzmiewała rytmami śródziemnomorskimi i nie inaczej było w poznańskim, kórnickim i paryskim salonie

<sup>11</sup> M.in. BK, sygn. BK 4424: *Regestra przychodu i rozchodu pieniędzy z gospodarstwa pałacowego i ogrodu włoskiego od 1-go lipca 1858 na 1859 rok*.

W jednym miejscu pojawia się określenie ogród włoski prawdopodobnie na określenie części rekreacyjnej BK, sygn. BK 6432: *Rozchód pieniędzy maj. Kórnickiej od 30-go czerwca 1841 do tegoż czasu 1842 r.*, k. 91v.

<sup>12</sup> G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1978, s. 33.

<sup>13</sup> BK, sygn. M III 529: Ziehlke (1825), *Plan du château du comte Dzialinski auprès de Kurnik et de ses environs*.

<sup>14</sup> W Kórniku były pewne włoskie tradycje. Podobno poznański biskup i właściciel Kórnika, Uriel Górka sprowadził pod koniec XV wieku ogrodnika z Włoch, Nicolò de Novali, a ogród nazywany był włoskim już w czasach ojca Teofili, Zygmunta Działyńskiego. R. Kašinowska, *op. cit.*, s. 283.

<sup>15</sup> R. Kašinowska, *op. cit.*, s. 291.

<sup>16</sup> Artykuł o zachęcającym tytule: A. Jakuboszczak (2014), *Kobiecą ręką. Osiemnastowieczne zespoły ogrodowo-parkowe na przykładzie majątku kórnickiego Teofili z Działyńskich Szoldrskiej-Potulickiej*, „Studia i Materiały Ośrodka Kultury Leśnej”, nr 13, s. 139–164 również nie rozstrzygnął tej kwestii. Autorka utożsamiała ogród francuski z włoskim.

Działyńskich i Zamoyskich<sup>17</sup>. Nuty, które się zachowały świadczą o ich użytkowym, a nie kolekcjonerskim charakterze. Nie sposób spotkać bibliofilskich wydań utworów, a kolekcja przypomina naturalne podążanie za modnymi utworami albo tymi, które budziły patriotycznego ducha zwłaszcza w dobie powstań narodowych, w które angażowały się rodziny z Kórnika. Kto był muzycznym wirtuozem w rodzinie – trudno stwierdzić. Wiadomo, że elementem obowiązkowego kształcenia młodziutek z arystokratycznych rodów była gra na klawikordzie, która miała zapewnić rozrywkę salonowemu towarzystwu. Nieco większe artystyczne aspiracje były udziałem wnuczki Tytusa Działyńskiego, Marii Zamoyskiej. Miała ona dwóch włoskich nauczycieli, którzy działali w Paryżu: Giovanniego Lucantoniego<sup>18</sup> i Enrica Augusta Delle Sedie<sup>19</sup>. W zbiorach zachował się podręcznik autorstwa Nicola Vaccai<sup>20</sup>, znanego włoskiego nauczyciela śpiewu i kompozytora, z którego pewnie też korzystała Maria Zamoyska. Repertuar lekki, zabawny i taneczny, Francesca Paola Tostiego<sup>21</sup>, kompozytora, który dzięki specjalnym względom u królowej Włoch zyskał ogromną popularność, być może był grywany przez Zamoyską lub przez jej krewne.

Wśród nielicznych zeszytów nutowych<sup>22</sup> w Bibliotece Kórnickiej odnajdujemy kompozycje Belliniego, Donizettiego, Rossiniego czy Verdiego<sup>23</sup>. Są świadectwem triumfów, jakie święciła opera w XIX wieku. Dziś utwory te kojarzymy zwykle z wielkimi scenami teatralnymi. Wówczas, choć kariery śpiewaków

<sup>17</sup> Zamek w Kórniku był rezydencją letnią, stąd mieszkali głównie w Pałacu w Poznaniu przy Starym Rynku. Działalność polityczna, edytorska i kolekcjonerska zmuszała ich także do prowadzenia paryskiego salonu.

<sup>18</sup> M. Zamoyska, *Wspomnienia*, Kórnik 2017, s. 65.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>20</sup> BK, sygn. N 2252: N. Vaccai (ca 1900), *Metodo pratico di canto italiano per camera diviso in quindici lezioni*, Milano.

<sup>21</sup> BK, sygn. N 2236: F. P. Tosti (ca 1910), *T'amo ancora!*, Milano.

<sup>22</sup> Załedwie kilkadziesiąt z czasów prywatnych właścicieli.

<sup>23</sup> BK, sygn. N 261: [*Arie i piosenki głównie włoskich kompozytorów m.in.: Belliniego, Donizettiego, Mercadantego, Rossiniego, Stradella*] (ca 1910), [s.l.] (brak karty tytułowej stąd tytuł nadany wtórnie; nuty należały do M. Zamoyskiej, wśród nich również utwory lekkie Florimo i Gordigianiego); BK, sygn. N 18: V. Bellini (ca 1840), *Norma*, Florence; BK, sygn. N 14: G. Donizetti (ca 1840), *L'Elisir d'amore*, Florence; BK, sygn. N 156: G. Rossini (19 w.), *A rispettarmi apprenda Aria di Faraone nel Mosé in Egitto*, Milano-Firenze; BK, sygn. N 173: G. Rossini (ca 1830), *Cavatina una voce poco fa. Nel Barbiere di Siviglia*, [s.l.]; BK, sygn. N 157: G. Rossini (19 w.), *Introduzione dell'atto primo nell'opera la Zelmira*, Milano; BK, sygn. N 2409: G. Rossini (ca 1850), [*Wilhelm Tell. Potpourri na 4 ręce*], [s.l.]; BK, sygn. N 152: G. Rossini (ca 1890), 3. *Valses. Pour le Piano Forté de l'Opera Otello*, Varsovie; BK, sygn. N 2211: G. Verdi (ca 1850), *Le Trouvère*, Paris; BK, sygn. N 2289: G. Verdi (ca 1850), *Les Vêpres siciliennes. Romance*, Paris.

i kompozytorów rodziły się właśnie w takich miejscach, o recepcji twórczości świadczyły nie tylko pełne balkony i rzędy, ale melodie dochodzące z domowych salonów i wygrywane przez ulicznych kataryniarzy. Za sukcesem opery stała sztuka słowa, muzyki, emocji, komentarzu i dekoracji. Nawet jeżeli brakło tej ostatniej, opera pozostawała wciąż żywa i możliwa do odtworzenia za sprawą ogromnej wartości *bel canto*.

Najświetniejszym dziełem życia rodziny Działyńskich była biblioteka. Wśród starych ksiąg możemy znaleźć trzy luksusowe egzemplarze manuskryptów powstałych we włoskim kręgu kulturowym<sup>24</sup>, dwie kopie łacińskich dzieł Publiusza Vergiliusa Maro<sup>25</sup> oraz jedną kopię włoską utworu Dantego<sup>26</sup>. Spośród nich wyróżnia się jeden, typowy dla wczesnego renesansu włoskiego (Il. 1). Z jednej strony zwraca uwagę soczystą zielenią (kontrastującą z indygo stosowanym w księgach francuskich), z drugiej bielusińskim pergaminem (*charta italica* – w trakcie garbowania skóry do pobielania powszechnie w Italii stosowano marmur karraryjski) i delikatnymi iluminacjami wstęgowymi o charakterze dekoracyjnym i kaligraficznym. W ten sposób budowano wartość artystyczną kodeksów, nie przysłaniając jednak warstwy tekstowej, która dla humanistów była nieporównanie ważniejsza<sup>27</sup>. Przy lekturze chodziło przede wszystkim o poznanie myśli starożytnych pisarzy świeckich i chrześcijańskich. Badania porównawcze kodeksów nasuwają wniosek, iż w pracowniach iluminatorskich posługiwano się szablonami. Spotykane są również liczne księgi, w których miejsce na inicjał pozostaje puste, aby dzieło było jak najszybciej gotowe, albo aby zmniejszyć koszty wykonania, a tym samym cenę rynkową<sup>28</sup>. Wśród wielobarwnych wstęg dominował kolor biały, tzw. *bianchi girari*, czyli

---

<sup>24</sup> Zaledwie trzy, bowiem choć włoskie prądy przekraczały granicę Alp, w Polsce więcej ksiąg pochodzi z francuskiego kręgu kulturowego.

<sup>25</sup> BK, sygn. BK 625: P. Vergilius Maro (14 w.), *Eneida*; BK, sygn. BK 626: P. Vergilius Maro (1466), *Buccolicorum*. Właściwie księga zawiera również *Georgiki* i *Eneidę*.

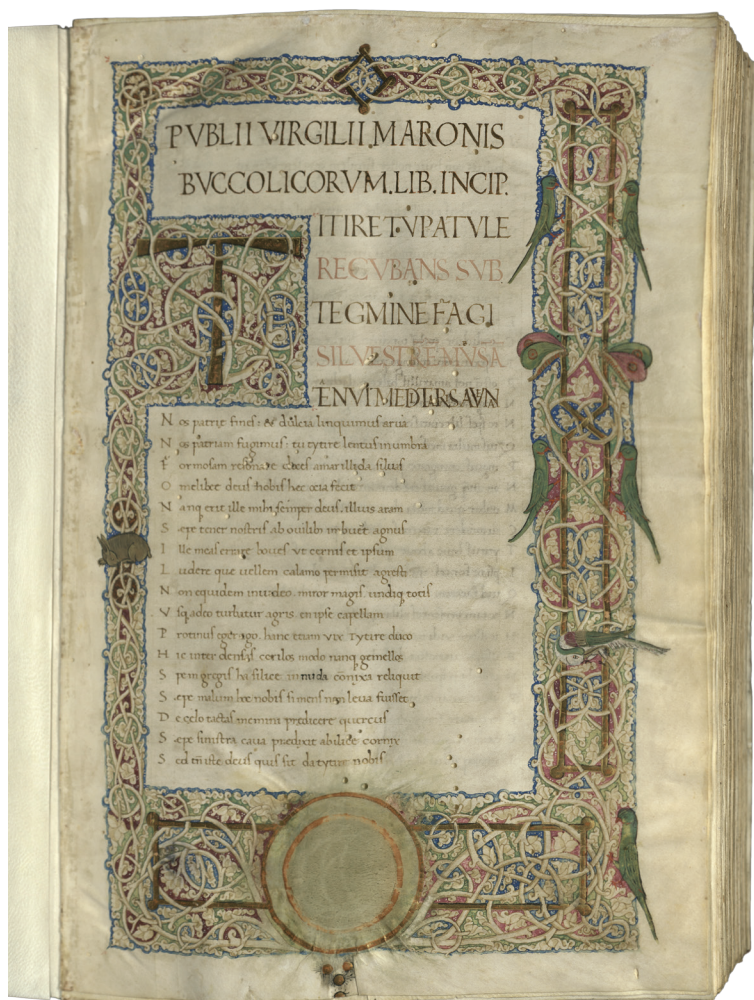
<sup>26</sup> BK, sygn. BK 629: D. Alighieri (14–15 w.), *La Divina Commedia*. W zbiorach jest również wersja inkunabułowa BK, sygn. Inc.F.201: D. Alighieri (1497), *La commedia* [...], Venezia.

<sup>27</sup> W kolejnej fazie renesansu owa estetyka znacznie zanikać na rzecz bardziej skomplikowanych form bordiur i miniatur, ale w wymiarze pryncypiów renesansowych (w ornamentyce powrót do antyku i starochrześcijańskich pisarzy kościelnych X, XI i XII wieku, wskazanie na człowieka m.in. poprzez podkreślenie ruchu w postaciach i wprowadzenie otoczenia, głównie architektury, profuzja detali, zwłaszcza florystycznych, liczne kontrapunkty).

<sup>28</sup> Często pozostawiano także miejsce puste na karcie tytułowej, aby właściciel mógł umieścić tam swój herb jako formę ekslibrisu. Niektórzy badacze mówią o ówczesnym upadku iluminatorstwa i postrzeganiu go jako jednej z dziedzin rzemiosła.



białych winorośli, uzyskiwany poprzez pozostawienie białych pól pergaminu. Motyw ten nieodłącznie związany był z florenckimi, umbryjskimi, ferraryjskimi i neapolitańskimi renesansowymi pracownikami dzięki księgarzowi, Vespasianowi da Bisticci, który jako pierwszy miał go użyć do ozdabiania ksiąg w tym czasie.



Il. 1. BK, BK 626, k. 1: P. Vergilius Maro, Buccolicorum, 1466, skan PAN Biblioteka Kórnicka

Zob. I. Berkovits, *Corviniana. Iluminowane rękopisy biblioteki Króla Macieja Korwina*, Wrocław-Budapest 1964, s. 12.

Niestety nie mamy pewności co do pochodzenia rękopisu kórnickiego. Żadne pozostawione spisy, rachunki czy notatki nie przybliżają nas do odpowiedzi na pytanie, który z Działyńskich nabył to dzieło<sup>29</sup>. Jedyne intuicja i inne przykłady podpowiadają, iż tej rangi dzieła kupował Tytus Działyński, ponieważ pasji bibliofilskiej poświęcał najwięcej czasu. Trudno jednak powiedzieć, jak to się miało do poloników, które stanowiły właściwy przedmiot zainteresowania Działyńskich. Być może kluczem do rozwiązania tej zagadki jest postać Filippa Buonaccorsiego zwanego Kallimachem, najślynniejszego Włocha w Polsce doby renesansu. Jego postać badacze wiążą z Marsyliem Ficinem, a tego z kolei z Pietro Cenninim<sup>30</sup>, którego prace zdobnicze są najbardziej zbliżone do egzemplarza kórnickiego<sup>31</sup>. Niestety, są to tylko hipotezy.

---

<sup>29</sup> Dotychczasowa kwerenda nie przyniosła rezultatów w tym zakresie. Wiemy również od Jana Działyńskiego o licznych brakach w dokumentacji: „[...] z jednej strony do nieładu bardzo licznych dokumentów, wśród których szukać wypada biblioteki nieuporządkowanej przyczyniłem się dokupując przeszło 30.000 już dołączonych. Z drugiej odkupiłem 15 przeszło centnarów wykradzonych z biblioteki, z których brakująca część posłużyła za zawijanie śledzi medale i monety. Następnie Matka moja oddawała mi papiery Ojca tylko w miarę jak je przeglądała i tylko takie lub te które już była przejrzała i które oddać chciała powróciwszy do kraju po śmierci Ojca, nigdy nigdzie nie zastałem i nie objąłem razem papierów po moim Ojcu. Czego jawnym dowodem strata nieoceniona i nieodżałowana autografu Ojca do życia Jana Zamoyckiego spalonego zdaje się przez jakiś fanatyków, którzy z powodów religijnych przywłaszczyli sobie kilka kopii najobszerniejszej pracy historycznej mego Ojca. Wreszcie policja poznańska zabrała bez spisu i względu na treść z domu naszego w Poznaniu kilka kufrów papierów w znacznej części mego Ojca, sądząc, że są moje. Właśnie zwróciła jeden [...]” BK, sygn. BK 7444: *Listy do Jana Działyńskiego w sprawach bibliotecznych i wydawniczych (1852–1880)*, s. 269–269v, *Brudnopis Jana Działyńskiego jako odpowiedź na korespondencję J. Morawskiego*.

Odnajdujemy jedynie wzmianki o pochodzeniu druków wergiliańskich: BK, sygn. BK 7462: *Nabytki Biblioteki Kórnickiej w l. 1844–1872 m.in. rejestr Kielisińskiego 1844–1847 spis Lelewelianów ręką Lelewela etc.*, k. 46; BK, sygn. BK 7460: K. W. Kielisiński (1840–1843), *Księga wydatków i czynności Biblioteki Kórnickiej*, k. 152; BK, sygn. BK 593: T. Działyński (1825), *Katalog druków Biblioteki Kórnickiej (A-R), przeważnie polonica*, k. 15v-16, 40v-41; E. Bątkiewicz-Szymanowska, M. Marcinkowska (2018), *Księgozbiór Ksawerego Działyńskiego. Charakterystyka inwentarza*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, nr 35, s. 148, 152, 196.

Ponadto na półkach znajduje się blisko 41 egzemplarzy dzieł Vergiliusa wydanych do 1900 roku. Wszystkie trafiły tam jeszcze w XIX wieku.

<sup>30</sup> J. Zathay, *Katalog rękopisów średniowiecznych Biblioteki Kórnickiej*, Wrocław i in. 1963, s. 421.

<sup>31</sup> I. Berkovits, *op. cit.*, s. 32–36; K. Dobrowolski, *Rękopis Biblioteki Macieja Korwina przechowywany w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1926.

Trzymając się faktów, mamy jedynie nazwisko pisarza z okolic Sieny i Voltery, Philippusa Giotti Radicundolensis, który posłużył się łaciną i piśmem humanistycznym. Choć na karcie tytułowej, w dolnej części bordiury, wplecione było miejsce na herb, trudno rozstrzygnąć, czy miejsce to było puste czy wypełnione, a później skrupulatnie wydrapano pigmenty, aby namalować nowy<sup>32</sup>. Być może dokładne badania fizyczne przy użyciu specjalistycznej aparatury pozwoliłyby rozstrzygnąć wątpliwość. Wspomniane nazwiska, treść dzieła<sup>33</sup>, ale również oryginalnie zachowana dolna okładzina<sup>34</sup> wskazują jeszcze na jedną, najbardziej prawdopodobną wersję. Otóż dzieło mogło zostać wykonane na zamówienie króla Węgier, Macieja Korwina. Biblioteka węgierskiego władcy słynęła z dzieł renesansowych, zarówno kupowanych na rynku włoskim, jak i tworzonych na wzór owych we własnych pracowniach<sup>35</sup>. Przetransportować dzieło mogli do Krakowa w XVI wieku studenci węgierscy<sup>36</sup>. Rękopis mógł dostać się w ręce Działyńskiego także w zupełnie nieoczywisty sposób w związku z wcześniejszymi grabieżami kolekcji<sup>37</sup>.

W magazynach kórnickich stoją na półkach liczne jeszcze dzieła pisarzy włoskich<sup>38</sup>, napisane w języku włoskim lub wydane we Włoszech. Obecnie zidentyfikowano ponad 400 tekstów włoskich w samych rękopisach i starych drukach (ze znaczącą przewagą tych drugich). Trudno policzyć włosko brzmiące nazwiska. Z pewnością nie są to pełne dane ze względu na ubogie

<sup>32</sup> J. Zathey twierdzi, że było wypełnione; zob. Zathey, *op. cit.*, s. 420.

<sup>33</sup> Najliczniejsze wśród corvinianów były dzieła starożytnych klasyków (57 tytułów), a później pisarzy starochrześcijańskich (43 tytuły). I. Berkovits, *op. cit.*, s. 18; C. Csapodi, *Historia biblioteki króla Macieja Korwina*, [w:] *Bibliotheca Corviniana. Z dziejów kultury węgierskiej w późnym średniowieczu*, P. Tafilewski (red.), Warszawa 2006, s. 54–55.

<sup>34</sup> Bordiura wypełniona orientalną plecionką charakterystyczną dla włoskich opraw renesansu i złote puncowanie. Zob. przykład A. Semkowicz, *Introrigatorstwo z krótkim zarysem historii zdobnictwa opraw i 89 rycinami w tekście*, Kraków 1948, s. 169–170. Także C. Csapodi, *op. cit.*, s. 35; Á. Miko, *Dalsze dzieje biblioteki Macieja Korwina*, [w:] *op. cit.*, P. Tafilewski (red.), s. 167.

<sup>35</sup> W Budzie działał warsztat iluminowania, kopiowania i oprawiania ksiąg. Więcej zob. I. Berkovits, *op. cit.*, s. 16, 78–100.

<sup>36</sup> Zob. K. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 15–16; E. Kovács, *Uniwersytet krakowski a kultura węgierska. Przyczynki do historii węgiersko-polskich stosunków kulturalnych wieków XV i XVI*, Budapeszt 1965; P. Tafilewski, *Wstęp*, [w:] P. Tafilewski (red.), *op. cit.*, s. 12–13.

<sup>37</sup> Zob. C. Csapodi, *op. cit.*, s. 67–72.

<sup>38</sup> Wśród nazwisk warto wymienić: Francesca Petrarke, Giovanniego Boccaccia, Niccolò Machiavellego, Ludovica Ariosta, Torquata Tassa, Carla Goldoniego.



opisy jeszcze wielu rękopisów i starych druków z blisko 55 000 przechowywanych w Bibliotece Kórnickiej<sup>39</sup>.

Analiza życiorysów osób związanych z Kórnikami pokazuje, że właściwie tylko o jednej z nich można powiedzieć, iż kochała podróżować. Pozostałe wyprawy odbywały się jakby mimochodem, bez specjalnego entuzjazmu. Częste wyjazdy Działyńskich i Zamoyskich do Paryża były raczej koniecznością polityczną aniżeli przyjemną rozrywką. Włoskie wojaże były epizodyczne<sup>40</sup> i nie były spełnieniem marzeń nikogo z rodziny. Italię ich oczami poznajemy dzięki listom, książkom o zabytkach, pocztówkom, obrazom, przedmiotom.

Najbardziej imponujące były podróże i kontakty z lat 1865–1868 przedostatniego właściciela Kórnika, hr. Jana Działyńskiego, ponieważ wiązały się z nabyciem wartościowych obiektów archeologicznych, głównie wazy attyckich z Noli i Kapui<sup>41</sup>. W ten sposób Działyński stworzył jedną z cenniejszych kolekcji antycznych na świecie. Trudno do końca wyjaśnić jego przelotną fascynację<sup>42</sup>, ale z pewnością wpisywała się ona w zainteresowania kolekcjonerskie elit Europy. Począwszy od XVIII wieku, chętnie zatrudniano archeologów, naukowców, antykwariuszy, pośredników, miejscowych plenipotentów,

---

<sup>39</sup> Żadnych danych nie jesteśmy w stanie przedstawić w stosunku do pozostałych zbiorów bibliotecznych: druków od 1800 roku, zbiorów szachowych, czasopism, dokumentów życia społecznego oraz zbiorów muzealnych.

<sup>40</sup> Np. źródła wskazują, że małżonka Tytusa Działyńskiego, Gryzelda Celestyna Działyńska z Zamoyskich była trzykrotnie we Włoszech (przed 1837 w Loreggio, w 1837 we Florencji, w 1870 w Rzymie); Władysław Zamoyski był na wakacjach z ojcem, gen. Władysławem Zamoyskim w Rzymie w roku 1862.

<sup>41</sup> Okolice Neapolu uważano za bramę do świata śródziemnomorskiego.

<sup>42</sup> Działyński już wcześniej zbierał zabytki archeologiczne z terenu ojczyzny (J. Fogel (1970), *Z dziejów archeologii wielkopolskiej XIX wieku: działalność Tytusa i Jana Działyńskich*, „Fontes Archeologici Posnanienses”, wol. XX (1969), s. 247–267). Wiemy, iż jego pasję podzielała małżonka. Właściwie podróżowali w trójkę, bo często towarzyszył im również Władysław Czartoryski, szwagier Działyńskiego. Dominuje pogląd, iż to Działyński inspirował pozostałych do nabywania śródziemnomorskich precjozów, a przy tym był wytrawnym mecenasem sztuki, stąd jego nazwisko w rubryce twórca kolekcji. Jednoznacznie nie udało się wskazać liczby nabytych obiektów, ale zazwyczaj mówi się o około 100. Więcej zob. A. Mężyński, *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław i in. 1987, s. 149–155; D. Gorzelany, *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”*. *Zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego*, [w:] K. Kłudkiewicz, M. Mencfel (red.), *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 240–261; K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2017, s. 38–42, 72; I. Głuszek, *Jan i Izabela Działyńscy – kolekcjonerzy sztuki antycznej*, [w:] *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, Poznań 2018, s. 62–71.

aby zdobyć oryginalne artefakty kultury antycznej Italii. Podobnie czynił Działyński, stąd w zbiorach zachowały się listy, rachunki, notatki i rysunki potwierdzające koneserskie poczynania hrabiego<sup>43</sup>. Same przedmioty nigdy nie trafiły do Kórnika. Początkowo gromadzono je w Paryżu, a w latach 70. przewieziono je do zamku w Gołuchowie, w Wielkopolsce, gdzie częściowo są do teraz. Znalazły się tam jako spłata długu zaciągniętego przez męża u swojej małżonki, księżniczki Izabelli Działyńskiej z Czartoryskich<sup>44</sup>. Nie wiadomo dlaczego w Kórniku możemy podziwiać dwa przedmioty z tych zakupów: mozaikę *cave canem* i majolikę *istoriato*<sup>45</sup>. Czarno-biała mozaika (Il. 2) jest całością, ponieważ ma formę zamkniętego pierścienia, w którym znajduje się wizerunek psa. Tego typu dekoracje Rzymianie umieszczali we frontowych pomieszczeniach, aby uczulić gości na obecność zwierzęcia w domu<sup>46</sup>. Majolika to tradycyjny wyrób ceramiczny, w jaskrawych barwach. Egzemplarz kórnicki ma formę talerza dekoracyjnego z głównym wątkiem nawiązującym do twórczości Botticellego i Raffaella. Zresztą prace tych artystów były najczęstszą inspiracją dla garncarzy. Omawiane naczynie ukazują nagą *Venere bella madre da amore* w postawie subtelnego ruchu na delikatnej muszli, a w jej otoczeniu liczne bóstwa wodne w pozach z alkowy<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> BK, sygn. BK 7471: *Materiały dot. zakupu wykopalisk włoskich przez Jana Działyńskiego* (1867–1868); BK, sygn. BK 7327/2: *Rachunki Jana Działyńskiego* (1849–1880), k. 23–24, 34–42, 44.

<sup>44</sup> Więcej zob. m.in. T. Jakimowicz (1982), *Od kolekcji „Curiosités artistiques” ku muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne”, z. 13, s. 24–28.

<sup>45</sup> BK, sygn. MK 2922: *Mozaika cave canem, Pompeje I w. n. e.*; BK, sygn. BK 7471: *Materiały dot. zakupu wykopalisk włoskich przez Jana Działyńskiego* (1867–1868), s. 97; BK, sygn. MK 3810: F. Durantino (ca 1543–1545), *Majolika istoriato, Urbino*.

W zbiorach jest jeszcze waza (BK, sygn. MK 4055), o której niewiele wiadomo. Być może jest to falsyfikat zakupiony przez Działyńskiego. Niestety dotychczas nie prowadzono badań nad tym obiektem. O tyle byłaby to zadziwiająca historia, iż Działyński wystrzegął się falsyfikatów, których było mnóstwo na rynku. Zob. BK, sygn. BK 7471: *Materiały dot. zakupu wykopalisk włoskich przez Jana Działyńskiego* (1867–1868), k. 81.

<sup>46</sup> Niestety obiekt nie jest opisany w literaturze przedmiotu, ale o tego typu dekoracjach więcej zob. I. Ferris, *Cave canem. Animals and roman society*, Stroud 2018, s. 45–46.

<sup>47</sup> Więcej zob. *Ceramika Rafaela. Majolika istoriato ze zbiorów polskich*, E. K. Świetlicka (red.), Warszawa 2010, s. 98–99.



Il. 2. BK, MK 2922: Mozaika cave canem, Pompeje I w. n. e.,  
fot. Zdzisław Nowakowski PAN Biblioteka Kórnicka

Najczęściej wracał do Włoch gen. Władysław Zamoyski, który nauczył się nawet języka. Pierwsza jego podróż w wieku 26 lat wiązała się ze spotkaniem z bratem w Neapolu. Udało mu się zwiedzić również Sycylię, Pompeje, Herkulanum, Charybdę, Scyllę, Rzym, Perugię, Sienę, Florencję, Bolonię, Padwę, Wenecję, Triest<sup>48</sup>. Florencję odwiedzał wielokrotnie, najpierw towarzysząc matce, Zofii Zamoyskiej z Czartoryskich, w jej chorobie, a później nawiedzając jej grób w kościele Santa Croce. Włochy dla Zamoyskiego były również areną działań niepodległościowych. Brał udział w wojnie austriacko-piemonckiej. Obracał się w środowisku polityków, dyplomatów, duchownych oraz papieży, Grzegorza XVI i Piusa IX. To tam poznał Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego. Żywo interesował się upadkiem Państwa Kościelnego i powstaniem zjednoczonych Włoch. W rzymskich wojażach roku 1862 i 1867 towarzyszyli mu najbliżsi. Istotna jest druga data, bowiem wówczas wraz z małżonką, Jadwigą Zamoyską z Działyńskich, uczestniczył w kanonizacji Jozafata

<sup>48</sup> Podobną podróż alla Grand Tour odbył jego ojciec, Stanisław Kostka Zamoyski z rodziną, w okresie od końca 1790 do jesieni 1791. Zob. K. Ajewski, *Stanisława Kostki Zamoyskiego życie i działalność 1775–1856*, Warszawa 2010, s. 42–45.

Kunczewicza<sup>49</sup>. Drugie spotkanie Jadwigi Zamoyskiej z głową Kościoła miało miejsce na prywatnej audiencji u kolejnego papieża, Leona XIII. Wraz z córką, Marią Zamoyską, starały się one wtedy o aprobatę dla założonej w duchu katolickim szkoły dla dziewcząt (Szkoły Domowej Pracy Kobiet)<sup>50</sup>. Nie była to ostatnia wizyta w komnatach watykańskich, bowiem Zamoyskie prosiły o błogosławieństwo kolejnego papieża, Piusa X<sup>51</sup>. Przy okazji zwiedzały Wieczne Miasto. Zachowały się barwne opisy miejsc i osób autorstwa Jadwigi Zamoyskiej, która znana była z intrygujących opowieści o pasji podróżniczej<sup>52</sup>.

Przytoczone przykłady obrazują przejawy włoskości u Działyńskich i Zamoyskich z Kórniku, nie wyczerpują jednak zagadnienia. Nie został tutaj podjęty chociażby wątek włoskich artystów, których twórczość w czasach stanisławowskich, ale i późniejszych, współtworzyła polską kulturę oraz dziedzictwo rodów kórnickich. Okres chronologiczny jest dość mocno zawężony, co wynika z braku źródeł, skąpej literatury, a przede wszystkim braku przejawów włoskości mniej więcej do połowy XVIII wieku. Z przeglądu jednoznacznie wynika, iż pojęta bardzo szeroko kultura włoska była immanentnie związana z kulturą polską i europejską. Przyczyn tego stanu było wiele: powszechne mody, chwytliwość nowych koncepcji, indywidualne zainteresowania, ośrodek katolicyzmu i najważniejsze – uniwersalność wartości przejętych jako dziedzictwo antyku. Badania proveniencyjne w wielu wypadkach nie przynoszą efektów i dziś możemy snuć jedynie hipotezy o wpływach włoskich w Kórniku. Nie można udzielić

---

<sup>49</sup> Więcej zob. zwłaszcza W. Zamoyski, *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, 1803–1830 t. 1, Poznań 1910, s. 301–326; W. Zamoyski, *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, 1832–1837 t. 3, Poznań 1914, s. 390–392, 396–417, 431–442; W. Zamoyski, *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, 1837–1847 t. 4, Poznań (1918), s. 229–235, 392–410, 476, 481–488; W. Zamoyski, *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, 1847–1852 t. 5, Poznań 1922, s. 38–71, 74–98, 136–223; W. Zamoyski, *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, 1853–1868 t. 6, Poznań 1930, s. 287–301, 307–319, 397–400, 397–401, 408–410, 489–490, 492–497, 499–500; J. Nowak, *Władysław Zamoyski. O sprawę polską w Europie (1848–1868)*, Poznań 2002; K. Czachowska, *Generalowa Jadwiga Zamoyska (1831–1923). Życie i dzieło*, Poznań 2011, s. 224–226.

<sup>50</sup> Więcej zob. zwłaszcza K. Czachowska, *op. cit.*, s. 266–267; M. Zamoyska, *op. cit.*, s. 134–139.

<sup>51</sup> M. Zamoyska, *op. cit.*, s. 204–211; BK, sygn. BK 7551: *Różne życiorysowe Jadwigi Zamoyskiej notatki, wyciągi, wspomnienia o J. Zamoyskiej zapiski dot. Zakładu w Kuźnicach etc.* (19–20 w.), s. 373–374, 376; BK, sygn. BK 7598/2: M. Zamoyska (1896–1906), *Listy Marii Zamoyskiej do matki Jadwigi Zamoyskiej*, t. 2, s. 985–992, 994–1007.

<sup>52</sup> BK, sygn. BK 7612: J. Zamoyska (1856–1921), *Listy Jadwigi Zamoyskiej do różnych*, s. 95–103; BK, sygn. BK 7342: J. Zamoyska (1852–1882), *Listy Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej do siostry Cecylii Działyńskiej*, s. 115–178.



odpowiedzi na pytania kto, gdzie, kiedy, za ile, od kogo, w jakim celu. Podróże były z pewnością doskonałą okazją do wypoczynku, zobaczenia i zainspirowania się pięknymi miejscami oraz przywiezienia souvenirów. Dla rodziny Działyńskich i Zamoyskich stanowiły także okazję do spotkania głowy Kościoła, ale i głowy Państwa, Ojca Świętego. Poza tym, pod względem politycznym było to raczej jedno z wielu miejsc, które można było wykorzystać do aspiracji niepodległościowych własnej ojczyzny. Dla Jana Działyńskiego było centrum realizacji jego krótkotrwałej i tajemniczej fascynacji archeologicznymi wykopaliskami. Podążanie za włoskimi melodiami i ogrodami miało charakter zbiorowej fascynacji. Pośród włoskich pasaży najbardziej niezwykła jest kolekcja ksiąg, której z pewnością nie można nazwać zbiorem poloników, a więc co do zasady nie powinna współtworzyć skarbca Biblioteki Kórnickiej. Tworzy ona jednak europejskie dziedzictwo kulturowe, które pobudzało umysły i emocje również polskich artystów przez wieki.

Działyńscy i Zamoyscy doświadczali włoskości głównie w pozostawionym dziedzictwie materialnym. Mniej uważni byli na atmosferę, przyrodę, ludzi. Być może owa różnica wynika z trudności w opisywaniu zjawisk niematerialnych, a być może dlatego, iż nie czuli lub nie rozumieli oni ducha tych ziem na tyle mocno.

## Bibliografia

### Źródła

PAN Biblioteka Kórnicka, sygn. BK 593, BK 625, BK 626, BK 629, BK 780, BK 4424, BK 6432, BK 7327/2, BK 7342, BK 7444, BK 7460, BK 7462, BK 7471, BK 7551, BK 7598/2, BK 7612, Inc.F.201, M I 129, M III 529, MK 2922, MK 3261, MK 3262, MK 3810, MK 4055, N 14, N 18, N 152, N 156, N 157, N 173, N 261, N 2211, N 2236, N 2252, N 2289, N 2409

### Opracowania

- Ajewski K., *Stanisława Kostki Zamoyskiego życie i działalność 1775–1856*, Warszawa 2010.
- Bątkiewicz-Szymanowska E., Marcinkowska M., *Księgozbiór Ksawerego Działyńskiego. Charakterystyka inwentarza*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2018, nr 35, s. 131–200.
- Berkovits I., *Corviniana. Iluminowane rękopisy biblioteki Króla Macieja Korwina*, Wrocław–Budapest 1964.
- Ceramika Rafaela. *Majolika istoriato ze zbiorów polskich*, E. K. Świetlicka (red.), Warszawa 2010.
- Ciołek G., *Ogrody polskie*, Warszawa 1978.
- Csapodi C., *Historia biblioteki króla Macieja Korwina*, [w:] P. Tańkowski (red.), *Bibliotheca Corviniana. Z dziejów kultury węgierskiej w późnym średniowieczu*, Warszawa 2006, s. 34–73.
- Czachowska K., *Generalowa Jadwiga Zamoyska (1831–1923). Życie i dzieło*, Poznań 2011.
- Dobrowolski K., *Rękopis Biblioteki Macieja Korwina przechowywany w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1926.

- Ferris I., *Cave canem. Animals and roman society*, Stroud 2018.
- Fogel J., *Z dziejów archeologii wielkopolskiej XIX wieku: działalność Tytusa i Jana Działyńskich*, „*Fontes Archeologici Posnanienses*” 1970, vol. XX (1969), s. 247–267.
- Głuszek I., *Jan i Izabela Działyńscy – kolekcjonerzy sztuki antycznej*, [w:] *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, Poznań 2018, s. 62–71.
- Gorzelany D., *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”*. *Zbiór sztuki starożytnego księcia Władysława Czartoryskiego*, [w:] K. Kludkiewicz, M. Mencfel (red.), *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 240–261.
- Jakimowicz T., *Od kolekcji „Curiosités artistiques” ku muzeum. Zbiactwo artystyczne Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „*Studia Muzealne*” 1982, z. 13, s. 24–28.
- Jakuboszczak A., *Kobiecą ręką. Osiemnastowieczne zespoły ogrodowo-parkowe na przykładzie majątku kórnickiego Teofili z Działyńskich Szoldrskiej-Potulickiej*, „*Studia i Materiały Ośrodka Kultury Leśnej*” 2014, nr 13, s. 139–164.
- Kąsinowska R., *Zamek w Kórniku*, Kórnik 2019.
- Kłudkiewicz K., *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2017.
- Kobyłański J. W., *Zwierzyńce w Kórniku*, Poznań 1937.
- Kovács E., *Uniwersytet krakowski a kultura węgierska. Przyczynki do historii węgiersko-polskich stosunków kulturalnych wieków XV i XVI*, Budapest 1965.
- Łukaszewicz J., *Zamek w Kórniku*, „*Przyjaciel Ludu*” 1835, r. II nr 20, s. 153–155.
- Mężyński A., *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław i in. 1987.
- Miko Á., *Dalsze dzieje biblioteki Macieja Korwina*, [w:] P. Tafilowski (red.), *Bibliotheca Corviniana. Z dziejów kultury węgierskiej w późnym średniowieczu*, Warszawa 2006, s. 146–180.
- Nowak J., *Władysław Zamoyski. O sprawę polską w Europie (1848–1868)*, Poznań 2002.
- Semkowicz A., *Introligatorstwo z krótkim zarysem historii zdobnictwa opraw i 89 rycinami w tekście*, Kraków 1948.
- Tafilowski P., *Wstęp*, [w:] P. Tafilowski (red.), *Bibliotheca Corviniana. Z dziejów kultury węgierskiej w późnym średniowieczu*, Warszawa 2006, s. 5–29.
- Zamoyska M., *Wspomnienia*, Kórnik 2017.
- Zamoyski W., *Jenerał Zamoyski 1803–1868, 1803–1830 t. 1*, Poznań 1910.
- Zamoyski W., *Jenerał Zamoyski 1803–1868, 1832–1837 t. 3*, Poznań 1914.
- Zamoyski W., *Jenerał Zamoyski 1803–1868, 1837–1847 t. 4*, Poznań 1918.
- Zamoyski W., *Jenerał Zamoyski 1803–1868, 1847–1852 t. 5*, Poznań 1922.
- Zamoyski W., *Jenerał Zamoyski 1803–1868, 1853–1868 t. 6*, Poznań 1930.
- Zathey J., *Katalog rękopisów średniowiecznych Biblioteki Kórnickiej*, Wrocław i in. 1963.

Maria Cardillo  
La Sapienza, Università di Roma  
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.18>

## ANTONIO CANOVA E IL RITRATTO DI HENRYK LUBOMIRSKI TRA SCRITTURE PRIVATE E PUBBLICISTICA D'ARTE

**Abstract:** Il contributo intende far luce sulla genesi del ritratto scultoreo di Henryk Lubomirski come Amore realizzato da Antonio Canova su commissione di Elżbieta Czartoryska Lubomirska nella primavera del 1786 a Roma. Molti dettagli si apprendono dalle fonti documentarie quali le annotazioni private dell'artista edite con il titolo di Scritti, nei quali l'artista raccontava in modo conciso la sua attività artistica, dalle biografie coeve o di poco posteriori e dal periodo romano "Memorie per le belle arti" (1785–1788).

**Parole chiave:** A. Canova, H. Lubomirski, scultura, neoclassicismo, Settecento, fonti

**Abstract:** This contribution aims to clear up the circumstances that allowed Antonio Canova to realize the sculptural portrait of Prince Henryk Lubomirski in guise of Cupid, commissioned by Princess Elżbieta Czartoryska Lubomirska during the spring of 1786 in Rome. Many details are known through documentary sources like Canova's Writings (Scritti) in which soberly recounted his artistic activity, near-contemporary biographies and eventually a roman periodical paper dedicated to arts called "Memorie per le belle arti" (1785–1788).

**Keywords:** A. Canova, H. Lubomirski, sculpture, Neoclassicism, 18<sup>th</sup> century, sources

All'opposito de' moderni artefici i quali si credono di dar maggior saggio del saper loro, quanto più ne fanno spiccar le vene ed i muscoli nelle immagini di qualsivoglia età, appresso i Greci le figure della pubertà [...] eran quelle ove ponevasi tutto il sapere e lo studio, per far risaltare la bellezza, ed ove il genio e la delicatezza del senso loro dava saggio di sé, avendo scelto piuttosto



questa che ogni altra età, e talor a dispetto della mitologia; essendosi avveduti ben egliino [i Greci], che la gioventù sola era atta a rappresentarne le divinità rivestite di corpi sí, ma aerei anziché materiali<sup>1</sup>.

Così sosteneva Winckelmann nel breve trattato *Dell'arte del disegno de' Greci e della bellezza* preliminare al quarto capitolo del primo tomo de *I monumenti antichi inediti* che fu scritto in lingua italiana ed edito in prima edizione a Roma nel 1767 dai Pagliarini<sup>2</sup>, punta avanzata dell'editoria artistica romana di fine del Settecento da cui torchi uscirono alcune pietre miliari dell'estetica neoclassica, come gli scritti del «pittor filosofo» ossia Anton Raphael Mengs (1728–1779) e quelli di Carlo Fea (1753–1836), solo per fare qualche nome di spicco.

Secondo lo studioso tedesco la massima espressione della bellezza si trovava nelle «figure della pubertà» e, sicuramente, tali parole non furono estranee ad Antonio Canova (1757–1822) nell'atto di scolpire il ritratto del giovane Henryk Lubomirski (1777–1850) oggetto di questo contributo, intendendo quindi declinare il concetto di italianità come estro, creatività nonché gusto naturalmente incline all'armonia e alla bellezza ancora oggi vivo e presente nel cosiddetto *made in Italy*.

L'ambiente artistico romano della seconda metà del XVIII secolo fu ampiamente dominato dalla figura di Antonio Canova. All'età di 22 anni egli si trasferiva a Roma al fine di perfezionare gli studi artistici. Nell'Urbe lo scultore stringeva amicizia con tre illustri personaggi destinati a influenzare il suo percorso: Giovanni Volpato<sup>3</sup> (1735–1803), Gavin Hamilton<sup>4</sup> (1723–1798) e l'ambasciatore veneto e noto collezionista Girolamo Zulian (1730–1795). L'incisore Giovanni Volpato, suo conterraneo nativo di Bassano del Grappa (Vicenza), rappresentava un punto di riferimento per la comunità di artisti veneti operanti a Roma. Fu lui, infatti, a procurare a Canova il suo primo importante lavoro ovvero il monumento funerario a papa a Clemente XIV nella basilica dei Santi Apostoli. L'amicizia con Hamilton si rivelava altrettanto determinante, ma più sotto il profilo artistico, perché il pittore scozzese contribuì ad arricchire il gusto estetico del Canova, comunicandogli un raffinato ed elegante «culto della

<sup>1</sup> J. J. Winckelmann (1767), *Dell'arte del disegno de' Greci e della bellezza*, in *Monumenti antichi inediti*, vol. 1, Roma, [Pagliarini], 2 voll, p. 36.

<sup>2</sup> S. Franchi (1994–2002), *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti musicali dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 582–586.

<sup>3</sup> G. Marini (a c. di) (1988), *Volpato Giovanni 1735–1803*, Bassano del Grappa (Vicenza), Ghedina & Tassotti.

<sup>4</sup> A. Cesareo (2002), “Gavin Hamilton (1723–1798): a gentleman of probity, knowledge and real taste”, *Saggi e memorie di storia dell'arte* 26, pp. 211–322.

malinconia»<sup>5</sup>, tipico della sensibilità inglese. Fu inoltre tramite Hamilton che Canova conobbe Girolamo Zulian, ambasciatore veneto presso la Santa Sede e mecenate di tanti artisti, il quale offrì un sostegno economico anche a Canova, vitto e alloggio a Palazzo Venezia affinché potesse continuare i suoi studi.

La formazione del Canova passò attraverso una rigorosa analisi della statuaria antica, cominciando dai gessi della Galleria Farsetti a Venezia<sup>6</sup> per passare quindi ai Musei Vaticani, dove, ottenuto il permesso, il nostro eseguiva copie scrupolose spesso ripetute dello stesso soggetto, come documentano i disegni a matita, realizzati durante i primi mesi del suo soggiorno romano e custoditi oggi al Museo Civico di Bassano<sup>7</sup>. In questi anni, inoltre, lo scultore maturava la convinzione che per raggiungere la piena padronanza dei propri mezzi espressivi gli era necessario approfondire le conoscenze filosofiche e letterarie. In questo senso era soprattutto la mitologia a offrire all'estro dello scultore quelle suggestioni, spunti e immagini che avrebbero alimentato la sua arte. Alla formazione culturale di Canova provvedeva, come abbiamo detto l'ambasciatore Zulian, il quale mise a sua disposizione in qualità di precettore il suo segretario, l'abate Giuseppe Foschi<sup>8</sup>, affinché lo introducesse allo studio e alla lettura dei classici greci e latini e della mitologia.

Sul piano professionale Canova riceveva, come è stato detto, la sua prima importante commissione pubblica agli inizi del 1784, quando ottenne l'incarico di scolpire il momento funebre di papa Clemente XIV. L'opera, destinata a ornare la porta di ingresso della sagrestia della basilica dei Santi Apostoli, venne eretta a spese di Carlo Giorgi (circa 1724–1803), un ricco mercante, che doveva le sue fortune economiche a papa Ganganeli<sup>9</sup>. Per la realizzazione del monumento Giorgi si rivolse all'incisore veneto Giovanni Volpato, il quale,

---

<sup>5</sup> O. Stefani (1990), *I rilievi del Canova. Una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Milano, Electa, p. 13.

<sup>6</sup> A. Munõz (1924/1925), "Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 18, pp. 103–128.

<sup>7</sup> Si tratta del Album B (575x434 mm) contenente 43 carte con 56 disegni del primo soggiorno romano compreso tra il 18 ottobre 1779 e 14 giugno 1780. F. Rigon (1982), "Disegni del Canova del Museo di Bassano", [in:] Giulio Carlo Argan, Barbieri Franco, Ferdinando Rigon (a c. di), *Disegni del Canova del Museo di Bassano*, Milano, Electa: p. 18.

<sup>8</sup> *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este con note e documenti*, Firenze, Le Monnier, 1864, pp. 19–20.

<sup>9</sup> G. Pavanello (2014), "Su una prima idea di Canova per il monumento funerario di Clemente XIV", [in:] Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto e Mario Bevilacqua (a c. di) *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, vol. 2, p. 772; A. Zanella (2000), "Il monumento funerario papale da Bernini a Canova", [in:] Giuseppe Pavanello (a c. di) *Antonio Canova e il suo ambiente*

scontrandosi con un coro di ostilità, propose il giovane Antonio Canova. Si trattò indubbiamente – come sottolinea Fernando Mazzocca<sup>10</sup> – di una mossa azzardata, destinata però a cambiare il destino dell'arte scultorea, in quanto segnava la definitiva consacrazione del giovane scultore di Possagno. Questo ai danni di un altro scultore attivo nell'Urbe in quegli anni ossia il romano Giuseppe Angelini<sup>11</sup> (1738–1811), che aveva ingaggiato una sorta di rivalità con Canova, come lo scultore stesso ricordava nelle sue scritture private, in particolare nell'annotazione del 14 novembre 1780<sup>12</sup>. Ma la competizione era impari e per Angelini la sconfitta fu inevitabile, determinando in lui disturbi mentali che lo avrebbero condotto ad abbandonare quasi del tutto lo scalpello. Nel presentare il monumento funebre di papa Clemente XIV la testata romana le "Memorie delle Belle Arti" (1785–1788), cioè una delle prime riviste d'arte in Italia<sup>13</sup>, sottolineava come Canova dimostrasse un'attitudine all'antico, in particolare ai modelli greci. Del resto, il continuo confrontare Canova a Fidia fa pensare che questa fosse una convinzione diffusa tra i contemporanei<sup>14</sup>.

Mentre Canova stava ancora lavorando al momento funebre e, in particolare, alla statua dell'Umiltà e a quella di papa Ganganelli, troviamo scritto nei suoi appunti l'inizio di un nuovo lavoro relativamente a un amorino:

“La settimana de 5 giugno 1786 incominciai il modello in grande dell'Amorino”<sup>15</sup>

Così è scritto nel *Libro dei conti* di Canova: un quaderno di 181 fogli vergato di suo pugno, contenente annotazioni di carattere prevalentemente economico del quinquennio romano compreso tra il luglio 1783 e il luglio

---

*artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti, pp. 277–281.

<sup>10</sup> F. Mazzocca (2002), *Giovanni Volpato mentore di Canova*, [in:] Ferdinando Mazzocca, Enrico Colle (a c. di), *Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milano, Skira, p. 369.

<sup>11</sup> F. Leone (1999), “Giuseppe Angelini (1738–1811), Storia, committenze e rapporti con l'Europa nel culto della classicità”, *Ricerche di storia dell'arte* 68, p. 9.

<sup>12</sup> A. Canova (2007), *Scritti*, Hugh Honour e Paolo Mariuz (a c. di), Roma, Salerno editrice, p. 65.

<sup>13</sup> La rivista è stata oggetto della mia tesi di dottorato (XXVIII ciclo) *Belle arti e antichità a Roma al declinare del secolo dei lumi. L'invenzione capitolina del giornalismo artistico italiano* discussa nel luglio 2017.

<sup>14</sup> F. Mazzocca (2002), *Antonio Canova, il “Fidia rinascete” tra antico e classico* [in:] Ferdinando Mazzocca, Enrico Colle (a c. di), *Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milano, Skira, p. 375.

<sup>15</sup> A. Canova, *op. cit.*, p. 222.

1788. Tale quaderno si trova oggi alla Biblioteca Civica di Bassano per la donazione fatta nel 1851 del fratello dello scultore, mons. Giovanni Battista Sartori (1775–1858).

Inoltre, un'altra nota autografa di Canova vergata nel 1787 e confluita anch'essa alla Biblioteca Civica di Bassano per la donazione del fratello di Canova si legge:

Adesso sto lavorando, o per meglio dire terminando, due *Amorini* di grandezza all'età di dice anni uno con la testa ritratto di un signorino nepote della principessa Lubormirski di Versavia, e l'altro con la testa ideale per il colonello Campbell<sup>16</sup>

Da una biografia anonima, redatta intorno al 1804–1805 e nota come *Abbozzo di Biografia*, la prima tra le numerose biografie sull'artista ad aggiungere una serie di informazioni inedite sulla via dell'artista, al punto da pensare a qualche forma di revisione da parte dello stesso scultore, leggiamo:

A fronte d'ogni sua ripugnanza per non aver mai fatto alcun ritratto, dovendo cedere finalmente all'importuna insistenza della principessa polacca Lobromiski (*sic*), si mise a formare in creta il ritratto d'un [*nobile*] leggiadro di lei nipotino di 12 anni, il signor Enrico Sartoski (*sic*), ma per la timidezza sua naturale, non poté compierlo se non che da sé solo in assenza del giovinetto. Lo modellò poscia in aprile sotto la figura intiera d'*Amore*, e lo finì susseguentemente in marmo. Ne sta inserita la descrizione nel tomo IV delle *Memorie*, che pubblicavansi in Roma dal cavalier De Rossi<sup>17</sup>

Questa preziosa fonte getta una luce sulla genesi del ritratto scultoreo del piccolo principe Henryk Lubomirski<sup>18</sup> (1777–1850). Innanzitutto, Canova accettava con riluttanza la committenza, perché, oltre agli altri impegni lavorativi, lo scultore non si era ancora cimentato nel ritratto. Secondariamente la timidezza del principe Henryk costringeva Canova a scolpire il volto a memoria, un disagio non da poco per un'artista. Eppure, di fronte alle insistenze della principessa Elżbieta Czartoryska Lubomirska (1736–1816), che commissionò il ritratto del nipote adolescente quando quest'ultimo non

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 346–347.

<sup>18</sup> Il principe Henryk fu ritratto anche da Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842), da Maria Cosway (1760–1838) nel 1787 la cui opera andò perduta, da Angelica Kauffmann (1741–1807) nel 1786 e, infine, un ritratto scultoreo fu eseguito nel 1787 da Anne Seymour Damer (1748–1828).

aveva ancora compito dieci anni nella primavera del 1786<sup>19</sup>, Canova non seppe dire di no. Del resto, Elżbieta Lubomirska era una delle dame più in vista in quegli anni a Roma, nota come la «Pompadour di Polonia»<sup>20</sup>. A lei faceva capo una rete di massoneria polacca ed era stata accusata di complottare contro il re Stanislaw II Augusto Poniatowski, salito al trono nel 1764<sup>21</sup>.

Dal *Libro de' Conti*<sup>22</sup> del Canova si evince che il costo totale lievitò oltre 700 zecchini ma la principessa non badava a spese, avendo grosse disponibilità economiche. Sulle modalità del pagamento Hugh Honour, uno dei massimi studiosi di Canova, aggiunge un dettaglio importante e cioè che la principessa lasciò Roma senza saldare il conto a Canova, il quale si vide costretto a scrivere probabilmente all'abate Scipione Piattoli (1749–1809), precettore di Henryk, per sollecitare il pagamento. Tale lettera andò perduta, ma da un'altra missiva di Piattoli a Canova si apprende che il saldo avvenne tramite il banchiere inglese Thomas Jenkins (circa 1722–1798)<sup>23</sup>.

E, ancora, nel frammento di *Abbozzo di Biografia* si parla di Giovanni Gherardo De Rossi<sup>24</sup> (1754–1827) e delle “Memorie delle belle arti” (1784–1788). Fu De Rossi a giocare un ruolo determinante nel promuovere lo scoppiettante ingegno di Canova. Oggi forse questo può sembrare assodato, ma non era così scontato nel 1787. È significativo in questo senso che l'anonimo estensore dell'*Abbozzo di Biografia* abbia commesso lo stesso errore in merito al cognome del piccolo Henryk, Czartoryski invece che Lubomirski, che va inteso come un ulteriore indizio della promozione e autorevolezza del commento di De Rossi. Questi non era quel che si può definire un letterato puro, dal momento che fu banchiere di professione ma letterato per passione, scrisse infatti una raccolta di dialoghi e sedici commedie alla maniera del Goldoni. Ma, ai fini di questa ricerca, De Rossi era soprattutto un collezionista di consolidata esperienza. Si favoleggiava della sua ricca collezione, di cui non possediamo alcun inventario e che andò venduta alla sua morte, e che probabilmente

---

<sup>19</sup> G. Cunial (2007), “Amore che legò per sempre Canova ai Polacchi”, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, p. 44.

<sup>20</sup> A. Busiri Vici (1988), “I turisti polacchi a Roma nella seconda metà del Settecento”, *Strenna dei Romanisti* 44, pp. 74–75.

<sup>21</sup> S. Lorentz (1962), *Relazioni artistiche fra l'Italia e la Polonia*, Roma, Signorelli.

<sup>22</sup> A. Canova, *op. cit.*, p. 246.

<sup>23</sup> H. Honour (1973), “Gli Amorini del Canova”, *Arte illustrata* 6, p. 314; H. Honour (2007), Amorini del Canova, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, p. 30.

<sup>24</sup> A. Rita (1991), *De Rossi, Giovanni Gherardo*, [in:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 214–218.

conteneva pezzi del Canova. Sicuramente c'era una tela dipinta dal Canova come esercitazione giovanile, che De Rossi volle far credere per scherzo un'originale del Giorgione, come è ricordato da Antonio d'Este<sup>25</sup> (1754–1837), amico e allievo dello scultore di Possagno, nella biografia di Canova<sup>26</sup> da lui allestita ed edita nel 1864. De Rossi e Canova si erano conosciuti assai probabilmente tramite Abbondio Rezzonico (1742–1810), anch'egli veneto e committente dello scultore di Possagno, nonché *patron* delle "Memorie" in cui, oltre a De Rossi scriveva pure Onofrio Boni (1739–1818), poi sostituito da Leonardo Massimiliano De Vegni (1731–1801), anch'egli architetto. Gli articoli della rivista erano dedicati alle cosiddette arti sorelle: pittura, scultura e architettura. I contributi presentavano un'immagine del mercato artistico romano non esente dalla logica della promozione e delle preferenze amicali. Fu De Rossi quindi a dare quella visibilità che l'astro nascente del Canova meritava. La sua fu una fiducia ben risposta, visto che dopo avere recensito il monumento funebre di Clemente XIV, De Rossi ritornava a scrivere di Canova e del ritratto scultoreo di Henryk Lubomirski, sostenendo che lo scultore era riuscito a trasfondere nel marmo il calore e la morbidezza della carne propria di un adolescente e sottolineando il connubio tra bellezza e nudo adolescenziale:

A chi volesse troppo metafisicare sul bello, potrebbe forse parer cosa strana, che siasi cercato il bello nella macchina umana, prima ch'essa sia giunta alla perfezione, e quando le parti del corpo restano in certa maniera avviluppate, e non spiegano energicamente il carattere loro, somigliando alle frondi raggruppate di un fiore, prima che sia esso giunto al suo stato di maturità. Nonostante, lasciando a parte queste riflessioni, sappiamo, che i Greci cercavano il bello, e lo amarono con avidità in figure simili<sup>27</sup>.

Avendo ottenuto dalla principessa la massima libertà espressiva, Canova decise di rappresentare Henryk sotto le sembianze del dio Eros. La scultura, che si ispirava chiaramente alla statuaria antica in particolare all'*Eros alato* della collezione Farnese<sup>28</sup>, afferiva a quel filone di nudo nel quale l'artista veneto aveva già dato alcune prove come il gruppo scultoreo di *Orfeo e Icaro*, realizzato nel 1779 e oggi custodito al Museo Correr di Venezia, e *Apollo che si incorona*,

<sup>25</sup> D'Este, *op. cit.*, p. 78.

<sup>26</sup> G. Pavanello (2004), "Antonio D'Este: le memorie di Antonio Canova", [in:] Simonetta La Barbera (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno Palermo 2003, Bagheria, Officine Tipografiche Aiello e Provenzano, pp. 22–28.

<sup>27</sup> "Memorie per le belle Arti" (1788), 4, p. 234.

<sup>28</sup> B. Trojnar (2007), *La statua di Henryk Lubomirski come Amore di Antonio Canova nel castello di Łańcut*, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, p. 65.



databile tra il 1781 e il 1782 e oggi esposto al Getty Museum di Los Angeles. Il risultato è una figura di adolescente nudo a grandezza naturale che impugna con la mano sinistra un arco ornato da fiori, mentre la faretra con le frecce è appesa con un nastro al tronco a cui sembra lievemente accostarsi il corpo, il cui peso del corpo grava sulla gamba destra, il braccio destro scende invece lungo il fianco. La testa dalla fluente capigliatura è rivolta di tre quarti sulla sua sinistra. Il viso presenta grandi occhi, un naso sottile e labbra semiaperte.

Dal *Libro de' Conti* risulta che Canova cominciava a modellare l'argilla probabilmente durante il mese di aprile, passava quindi al gesso<sup>29</sup> nel giugno del 1786, realizzando un modello in scala naturale, che lo impegnava per soli diciannove giorni: il 2 luglio infatti il gesso era pronto e nel mese di ottobre il giovane aiutante di *atelier* Gaetano Cerotti<sup>30</sup> passava a sbizzare il marmo, un'operazione meccanica che Canova lasciava nelle mani dei suoi collaboratori, impegnato com'era a ultimare il monumento scultoreo di Clemente XIV. Canova aveva perfezionato una tecnica destinata a far scuola dopo di lui, ma non del tutto nuova, perché già nota nel Rinascimento. Essa consisteva nell'uso di modelli di grandezza naturale in gesso contrassegnati da punti cioè chiodi in bronzo. Successivamente il modello in gesso e il blocco di marmo venivano posti sotto l'uno accanto all'altro sotto una cornice, detta da Canova "tellarò"<sup>31</sup>, da cui si partivano dei fili di piombo che, toccando i punti nel gesso e il marmo servivano per misurare le distanze e quindi per calcolare i volumi in maniera più rigorosa e scientifica<sup>32</sup>.

Inoltre, dal *Libro de' Conti*<sup>33</sup> risulta che in quei giorni Canova acquistò per soli 20 scudi una statua antica dallo scultore e restauratore romano Carlo Albacini<sup>34</sup> (circa 1739-post 1807) che, a giudicare dal prezzo contenuto, doveva essere di ben poco valore<sup>35</sup>.

La statua venne infine collocata su un piedistallo cilindrico in marmo decorato con aquile e ghirlande d'alloro, sopra le quali poggia una farfalla, simbolo di Psiche, in riferimento al mito di Amore e Psiche. Per quanto concerne il piedistallo gli studiosi non sono concordi nel ritenerlo opera originale del Canova<sup>36</sup>.

---

<sup>29</sup> Oggi a Possagno (Treviso), Gipsoteca (ala Lazzari), *Amorino, Modello originale in gesso* (117 x 53 x 40 cm, inv. 73).

<sup>30</sup> B. Trojnar, *op. cit.*, pp. 64–65.

<sup>31</sup> A. Canova, *op. cit.*, p. 241.

<sup>32</sup> [www.museocanova.it/come-lavorava-antonio-canova/](http://www.museocanova.it/come-lavorava-antonio-canova/) [01/03/2020].

<sup>33</sup> A. Canova, *op. cit.*, p. 246.

<sup>34</sup> M. Pepe (1960), *Albacini, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 588.

<sup>35</sup> H. Honour (1973), *op. cit.*, p. 312; H. Honour (2007), *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> B. Trojnar, *op. cit.*, p. 66.



Nel 1790 la scultura fu inviata in Polonia e collocata al castello di Łańcut<sup>37</sup>, dove si trova ancora oggi circondata da quattro colonne ioniche di colore grigio a mo' di tempio<sup>38</sup>.

Il piccolo principe del Canova ebbe subito una fama e risonanza internazionale, come provano le repliche marmoree dai tratti più idealizzati che derivano probabilmente dal gesso originale<sup>39</sup>. In particolare, quella richiesta dal colonello John Campbell (1755–1821), intorno al 1787 è custodita alla Anglesey Abbey a Cambridge, la seconda replica dell'Amorino per John La Touche (1772–1838) si trova alla National Gallery di Dublino e la terza copia completata nel 1795 per il principe russo Nicolaj Jussupov (1750–1831) è esposta all'Ermitage a San Pietroburgo<sup>40</sup>.

Il marmo di Łańcut è tornato in Italia nel luglio del 2007 nell'ambito delle celebrazioni a Possagno per i duecentocinquanta anni dalla nascita di Antonio Canova che coincidono anche con i duecentotrenta anni dalla nascita di Henryk Lubomirski<sup>41</sup>. In quell'occasione sono stati eseguiti calchi 3D che hanno permesso di restaurare il gesso originale posseduto dalla Gipsoteca e Museo Canova di Possagno, acefalo e privo di una spalla per gli effetti del bombardamento del novembre 1917<sup>42</sup>.

## Bibliografia

### Fonti a stampa

“Memorie per le belle Arti” (1788), 4, pp. 234–235.

*Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este con note e documenti*, Firenze, Le Monnier, 1864.

Canova, Antonio (2007). *Scritti*, Hugh Honour e Paolo Mariuz (a c. di), Roma, Salerno editrice.  
Winckelmann, Johann Joachim (1767). *Dell'arte del disegno de' Greci e della bellezza*, in *Monumenti antichi inediti*, vol. 1, Roma, [Pagliarini], 2 voll.

---

<sup>37</sup> W. K. Wojtowicz (2007), *Łańcut*, il castello di Amore, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 55–61.

<sup>38</sup> B. Trojnar, *op. cit.*, p. 66.

<sup>39</sup> E. Bassi (1973), “L'arte del Canova nella cultura polacca”, [in:] Vittore Branca (a c. di), *Italia Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, p. 107; H. Honour (1973), *op. cit.*, p. 315; H. Honour (2007), *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> H. Honour (1973), *op. cit.*, p. 312; H. Honour (2007), *op. cit.*, pp. 30–31.

<sup>41</sup> B. Trojnar, *op. cit.*, p. 69.

<sup>42</sup> G. Delfini Filippi (2007), “L'Amorino di Possagno: storia di un modello in gesso di Antonio Canova e della sua conservazione”, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, p. 94; P. Mariuz (2007), *Antonio Canova a Possagno: scultore, pittore, architetto*, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, p. 90.

## Studi

- Bassi, Elena (1973). "L'arte del Canova nella cultura polacca", [in:] Vittore Branca (a c. di), *Italia Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, pp. 107–125.
- Busiri Vici, Andrea (1988). "I turisti polacchi a Roma nella seconda metà del Settecento", *Strenna dei Romanisti* 44, pp. 73–90.
- Cesareo, Antonello (2002). "Gavin Hamilton (1723–1798): a gentleman of probity, knowledge and real taste", *Saggi e memorie di storia dell'arte* 26, pp. 211–322.
- Cunial, Giancarlo (2007). "Amore che legò per sempre Canova ai Polacchi", [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 43–53.
- Delfini Filippi, Gabriella (2007). "L'Amorino di Possagno: storia di un modello in gesso di Antonio Canova e della sua conservazione", [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 93–97.
- Franchi, Saverio (1994–2002). *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti musicali dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Honour, Hugh (1973). "Gli Amorini del Canova", *Arte illustrata* 6, pp. 312–320.
- Honour, Hugh (2007). Amorini del Canova, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 29–41.
- Leone, Francesco (1999). "Giuseppe Angelini (1738–1811). Storia, committenze e rapporti con l'Europa nel culto della classicità", *Ricerche di storia dell'arte* 68, pp. 4–16.
- Lorentz, Stanisław (1962). *Relazioni artistiche fra l'Italia e la Polonia*, Roma, Signorelli.
- Marini, Giorgio (a c. di) (1988). *Volpato Giovanni 1735–1803*, Bassano del Grappa (Vicenza), Ghedina & Tassotti.
- Mariuz, Paolo (2007). *Antonio Canova a Possagno: scultore, pittore, architetto*, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 85–91.
- Mazzocca, Fernando (2002). *Giovanni Volpato mentore di Canova*, [in:] Ferdinando Mazzocca, Enrico Colle (a c. di), *Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milano, Skira, pp. 369–373.
- Mazzocca, Fernando (2002). *Antonio Canova, il "Fidia rinascente" tra antico e classico* [in:] Ferdinando Mazzocca, Enrico Colle (a c. di), *Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milano, Skira, pp. 375–404.
- Munõz, Antonio (1924/1925). "Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 18, pp. 103–128.
- Pavanello, Giuseppe (2004). "Antonio D'Este: le memorie di Antonio Canova", [in:] Simonetta La Barbera (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno Palermo 2003, Bagheria, Officine Tipografiche Aiello e Provenzano, pp. 22–28.
- Pavanello, Giuseppe (2014). "Su una prima idea di Canova per il monumento funerario di Clemente XIV", [in:] Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto e Mario Bevilacqua (a c. di) *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, vol. 2, pp. 772–775.

- Pepe, Mario (1960). *Albacini, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 588.
- Rigon, Ferdinando (1982), “Disegni del Canova del Museo di Bassano”, [in:] Giulio Carlo Argan, Barbieri Franco, Ferdinando Rigon (a c. di), *Disegni del Canova del Museo di Bassano*, Milano, Electa, pp. 14–27.
- Rita, Andreina (1991). *De Rossi, Giovanni Gherardo*, [in:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 214–218.
- Stefani, Ottorino (1990). *I rilievi del Canova. Una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Milano, Electa.
- Trojnar, Barbara (2007). *La statua di Henryk Lubomirski come Amore di Antonio Canova nel castello di Łańcut*, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 63–83.
- Wojtowicz, Wit K. (2007). *Łańcut, il castello di Amore*, [in:] Mario Guderzo (a c. di), *Antonio Canova: il principe Henryk Lubomirski come Amore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, pp. 55–61.
- Zanella, Andrea (2000). “Il monumento funerario papale da Bernini a Canova”, [in:] Giuseppe Pavanello (a c. di) *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti, pp. 269–281.

### Sitografia

[museocanova.it/come-lavorava-antonio-canova/](http://museocanova.it/come-lavorava-antonio-canova/) [01/03/2020].



Karolina Najgeburska  
Uniwersytet Gdański  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.19>

## REPORTAŻ „Z KRAJU, KTÓRY TAŃCZY” – *TERREMOTO* JAROSŁAWA MIKOŁAJEWSKIEGO

**Streszczenie:** Niniejszy artykuł podejmuje refleksję nad obrazem Italii i jej mieszkańców, wylaniającym się z reportażu *Terremoto* Jarosława Mikołajewskiego poświęconego, jak sugeruje tytuł, trzęsieniom ziemi, które w latach 2016–2017 nawiedziły środkowe Włochy. Mikołajewski, w formie reportażu literackiego, nie tylko podejmuje próbę opisanego krajobrazu po przejściu kataklizmu, lecz także, a może przede wszystkim, mierzy się z doświadczeniem, wobec którego język pozostaje bezradny, co znajduje swój wyraz w strukturze i kompozycji tekstu, w składni i rytmie zdań, a także w estetyce milczenia. Celem studium jest zatem zbadanie, o czym opowiada reportaż (a więc jakie aspekty trzęsień ziemi zostały poruszone w tekście, a następnie wykorzystane do otwarcia nowej perspektywy na „włoskość”), jak również w jaki sposób poeta-reporter buduje swą opowieść, jak stara się wyrazić pustkę i nieobecność oraz jak ukazany został pogrzebany w gruzach świat po katastrofie. Analizie poddano styl narracji oraz poetykę tekstu, w szczególności zaś – elementy poetyki apofatycznej oraz metaforykę. Ponadto artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jak tragiczne w skutkach trzęsienie ziemi wpływają na życie i mentalność Włochów oraz w jakim stopniu owo doświadczenie może zyskać wymiar szerszy, ogólnoludzki, poprzez odwołanie do fundamentalnych wartości humanitarnych oraz do kultury antycznej, którą uznać można za fundament zjawiska „włoskości”.

**Słowa kluczowe:** Jarosław Mikołajewski, trzęsienie ziemi, reportaż literacki, środkowe Włochy, poetyka apofatyczna

**Abstract:** L'articolo prende in esame *Terremoto* di Jarosław Mikołajewski, sviluppando una riflessione sull'immagine dell'Italia e degli italiani che emerge da questo libro dedicato, come suggerisce il titolo, ai terremoti che negli anni 2016–2017 hanno colpito l'Italia Centrale. Mikołajewski, sotto forma di reportage narrativo, tenta non solo di descrivere il paesaggio dopo il cataclisma, ma anche e soprattutto, di affrontare

un'esperienza rispetto alla quale il vocabolario esistente è inadeguato, il che si riflette nella struttura e composizione del testo, nella sintassi, nel ritmo delle frasi, oltre che nell'estetica del silenzio. Il presente studio si pone l'obiettivo di esaminare non solo cosa viene raccontato nel reportage (cioè, quali aspetti dei terremoti sono stati affrontati nel libro ed utilizzati per aprire un'altra prospettiva sull'italianità), ma anche come il "poeta-reporter" costruisce il suo racconto, in quale modo cerca di esprimere il vuoto e l'assenza e come viene presentato il mondo dopo la catastrofe, tutto sepolto sotto le macerie. A tal proposito, nell'articolo vengono analizzati lo stile della narrazione e la poetica del testo, in particolare, gli elementi della poetica apofatica ed il linguaggio figurativo. Infine, lo scopo del saggio è anche quello di dimostrare come i terremoti incidano sulla vita e sulla mentalità degli italiani e in che misura questa esperienza può avere una dimensione più ampia e persino universale, attraverso il riferimento ai principi dell'umanità ed alla cultura antica, che può essere considerata una base del fenomeno dell'italianità.

**Parole chiave:** Jarosław Mikołajewski, terremoto, reportage letterario, Italia centrale, poetica apofatica

Trzęsienie ziemi...

Co za dziwna idea dla kogoś, kto urodził się na Mazowszu<sup>1</sup>.

– Wiesz – pyta Luca – co robiłeś 30 października [2016 roku]? Pewnie nie wiesz, ale nie szkodzi. To normalne. Ja nie wiem, co robiłem na przykład 3 stycznia, 4 maja 2015 czy 2016 roku. Jednak większość Włochów pamięta, co robiła, kiedy zawaliła się bazylika czy kiedy lawina zmiotła hotel Rigopiano. Tak jak Amerykanie wiedzą, co robili 11 września 2001 roku. Jak gdyby w tamtej chwili coś w nich zastygło na zawsze<sup>2</sup>.

Gdyby zapytać dzisiaj przeciętnego Polaka, z czym kojarzą mu się Włochy, trudno byłoby się spodziewać, że w odpowiedzi padną słowa „trzęsienie ziemi”. Jak pisał blisko pół wieku temu Andrzej Zieliński:

[...] artystyczna stylizacja tęsknoty do Włoch i potoczne widzenie tego kraju osiągnęły na przestrzeni wieków pewnego rodzaju typowość. Wyobraźni twórczej ukazywała się Italia najczęściej w trzech aspektach: jako źródło motywów i tematów, jako „czysta linia i światło” Południa, wreszcie jako system szczególnych w odczuciu obcokrajowca wartości życia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Mikołajewski, *Terremoto*, Warszawa 2017, s. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>3</sup> A. Zieliński, *Pod urokiem Italii. O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1973, s. 5.

Do tej nieco wzniosłej, znanej nam z literatury wizji Włoch, dodać by dziś należało między innymi popularną i cenioną w Polsce włoską kuchnię, modę czy piłkę nożną, a także słoneczne plaże, malownicze pejzaże czy urokliwe wąskie uliczki, z których słyną śródziemnomorskie miasteczka.

Jarosław Mikołajewski, poeta, pisarz i eseista, a także znany i ceniony tłumacz z języka włoskiego; autor, w którego życiu i twórczości Italia zajmuje szczególne miejsce, proponuje nam szersze spojrzenie na problemy tego kraju, kierując swe kroki nie tylko do muzeów, zabytków architektonicznych czy na znane place i ulice, ale też tam, gdzie nieraz trzęsie się ziemia – w przenośni i dosłownie. Zapytany w wywiadzie dla „Gazzetta Italia”, czy Polacy są jeszcze zafascynowani Włochami i włoską kulturą, przyznaje, że tak naprawdę mamy dziś bardzo powierzchowne wyobrażenie o ojczyźnie Dantego i wspomina, jak podczas spotkania poświęconego jego tłumaczeniu *Pinokia* Carla Collo diego z ilustracjami Roberta Innocentiego publiczność wyraziła zaskoczenie, że region tak piękny jak Toskania został sportretowany w sposób tak ubogi<sup>4</sup>. „Zachwycamy się wielkimi włoskimi postaciami czy piłką nożną, ale czy to stanowi o uroku Italii?” – zapytuje poeta i dodaje: „Wszędzie odnajdujemy ślady włoskości, ale nie zauważamy codziennych problemów włoskiego życia”<sup>5</sup>. Pisarz nie zgadza się na tak wybiórcze spojrzenie. Łącząc dociekliwość i uważność dziennikarza z wrażliwością poety, kreśli obraz Italii, jakiej na co dzień nie znamy – a raczej – znać nie chcemy i wcielając się w rolę reportażysty, sięga po tematy aktualne i trudne, takie jak kwestia uchodźców przybywających na Lampedusę czy nawiedzające Włochy trzęsienia ziemi, o których będzie tu mowa. Czyni to jednak nie po to, by burzyć utrwalony w tradycji obraz *la bellez-za italiana*, lecz by odwołać się do najwyższych wartości będących fundamentem śródziemnomorskiego dziedzictwa kulturowego: do ludzkiej wrażliwości i zdolności współczucia.

W rozmowie z Katarzyną Nowak w Programie Drugim Polskiego Radia autor wyznaje, że kiedy pisał *Terremoto*, kierowała nim miłość do Italii oraz podszyta zobowiązaniem etycznym silna potrzeba opowiedzenia o „zburzonym sercu naszego świata”<sup>6</sup>. Niniejsza metafora wskazuje nie tylko na materialny wymiar zniszczeń, ale również na fakt, iż w posiadach zachwiały się także duchowe fundamenty kultury europejskiej. Mowa o serii trzech wstrząsów,

---

<sup>4</sup> Zob. [www.gazzettaitalia.pl/it/jarek-mikolajewski-vi-racconto-il-mio-inguaribile-amore-per-litalia/](http://www.gazzettaitalia.pl/it/jarek-mikolajewski-vi-racconto-il-mio-inguaribile-amore-per-litalia/), [dostęp: 30.11.2019].

<sup>5</sup> *Ibidem*, tłum. własne, [dostęp: 30.11.2019].

<sup>6</sup> Z Jarosławem Mikołajewskim w audycji *Spotkanie autorskie*, wyemitowanej w Programie Drugim Polskiego Radia dnia 10.06.2017 r. rozmawiała Katarzyna Nowak. Audycja jest dostępna online na stronie internetowej Polskiego Radia: [www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslaw-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie](http://www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslaw-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie), [dostęp: 30.11.2019].



które nastąpiły po sobie kolejno: 24 sierpnia 2016 roku, 30 października 2016, a następnie 18 stycznia 2017 roku. Chcąc dać wyraz temu, co się stało, Mikołajewski stanął przed koniecznością znalezienia odpowiedniego języka, który uniósłby ciężar tej tragedii, toteż rację ma Ewelina Pytel, stwierdzając, iż „styl autora *Terremoto* nie jest tylko wyborem formalnym, ale i społeczno-ideowym czy wprost etycznym”<sup>7</sup>. Kazimierz Wolny, przyglądając się rozwojowi polskiego reportażu, nazywa ten gatunek „najwierniejszym »sejsmografem« epoki”<sup>8</sup>, co w kontekście naszych rozważań brzmi nad wyraz wymownie, nie pozostawiając tym samym wątpliwości co do decyzji, jaka forma literacka wydaje się najbardziej adekwatna do podjęcia tego tematu.

Przewodnikiem reportażyisty po zniszczonych przez kataklizm okolicach – czy jak go nazywa Mikołajewski – dantejskim Wergiliuszem prowadzącym go przez Piekło i Czyściec<sup>9</sup> – jest Luca Cari, rzecznik Straży Pożarnej i Obrony Cywilnej do Spraw Nadzwyczajnych. To jemu autor dedykował reportaż. Jemu oraz Włochom,

którzy mając góry,  
nie zapominają o morzu,  
ratując innych,  
ocalają siebie

Ta informacja zawarta w peryteksie już od pierwszych stron wprowadza nas w świat wartości bliskich autorowi: empatii i współczucia dla drugiego człowieka. Poeta podziwia Cariego za skromność, poświęcenie i oddanie bliźniemu, upatrując w takiej postawie oznak prawdziwego człowieczeństwa, tak często nie wytrzymującego dziś próby wrażliwości na potrzeby Innego. Kreśli portret mężczyzny na pozór zwykłego, który jednak przerasta innych duchem. Wzywany do każdej katastrofy, przeszukując zwały gruzów, strażak co do jednego nie ma wątpliwości: „kopie się zawsze, nawet, kiedy się nie ma nadziei. Aż znajdziesz żywego człowieka. Albo jego ciało. Tylko nie wiadomo, co wtedy powiedzieć. Wszyscy chcą dostać informację, a jeśli nie ma informacji, to choćby tę nadzieję”<sup>10</sup> – opowiada. Gdy mówi o katastrofach, jest oszczędny w słowach, tak jakby już same toponimy zawierały w sobie niewyrażalne cierpienie i nie wymagały dodatkowego komentarza: „Accumoli, Norcia, Amatrice, Visso, Arquata del Tronto, 24 sierpnia 2016, godzina 3:36...”<sup>11</sup>. Po wyliczeniu mia-

<sup>7</sup> E. Pytel, *Wśród gruzów*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, T. 17, s. 259.

<sup>8</sup> K. Wolny, *Kształtowanie się reportażu i jego systematyka*, [w:] *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*, K. Wolny, Rzeszów 1992, s. 135.

<sup>9</sup> Zob. J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 38.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 21.

steczek-ofiar pierwszego z serii trzech trzęsień ziemi owego *annus horribilis*, bohater reportażu zawiesza głos.

Metaforyczna definicja reportera proponowana przez Joannę Jeziorską-Haładyj mówiąca, iż jest on „kimś w rodzaju kartografa, który metodycznie i skrupulatnie wytycza szlak na mapie”<sup>12</sup>, w odniesieniu do omawianego tekstu zyskuje zabarwienie szczególne, zważywszy na podejmowaną w nim tematykę, i stawia przed jego autorem zadanie wyjątkowo trudne: jak bowiem wytyczyć szlak pośród gruzów, łącząc na mapie miasta, z których nie został kamień na kamieniu? Jak opowiedzieć o dramacie ludzi doświadczonych tą tragedią tak, by nie uciekać się do patosu bądź gotowych, pustych formuł? Przyjmując, że choć w reportażu przynależącym do gatunku literatury niefikcjonalnej język nie powołuje nowej rzeczywistości, to jego świadome użycie może kształtować nasze postrzeganie świata, przyjrzyjmy się „językowej teksturze” *Terremoto* i zastanówmy się, czemu służy taki, a nie inny wybór języka artystycznego.

Reportaż ten ma formę hybrydową i cechuje go swoisty synkretyzm gatunkowy (wewnątrz tekstu znajdziemy m.in. wiersz, baśń czy przepis kucharski, a także fragmenty eseizujące). Styl utworu prowokuje do stawiania pytań i stanowi świadomą mieszaninę wielu poetyk; jedną z nich jest poetyka apofatyczna, której elementy w polskim reportażu znaleźć można między innymi u Hanny Krall czy Ryszarda Kapuścińskiego. Jak wskazuje Dorota Korwin-Piotrowska, obejmuje ona szereg różnych zjawisk tekstowych i wyróżnia się oszczędnością słów, dystansem do prowadzonej narracji oraz nieufnością w stosunku do języka, co przekłada się na osobliwy ton wypowiedzi, który nazwać możemy „mówieniem oddalonym”<sup>13</sup>. Takiemu użyciu języka patronuje poczucie niewyraźności trudnych, często traumatycznych doświadczeń, wobec których słowo „stawia opór”. Do apofatycznych form podawczych badaczka zalicza

formy skrótkowe, lakoniczne i / lub nastawione na to, by być przedmiotem niedopowiedzenia, nieprzesądzenia o stanie rzeczy – takie, które sugerują, że zachowany jest także w stosunku do nich samych dystans, co jednak nie oznacza rezygnacji z opowiadania historii, opisywania światów, ludzi i emocji, nie jest drogą negatywną prowadzącą do rozpadu narracji czy języka<sup>14</sup>.

Za stały element tej poetyki uznać należy fragmentaryczność czy składnię eliptyczną. W obrębie tekstu może pojawić się mowa potoczna, co niejednokrotnie ma miejsce w *Terremoto*, a historia bywa opowiadana przez

---

<sup>12</sup> J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013, s. 78.

<sup>13</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015, s. 172.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 171–172.

niedopowiedzenia i domysły, jak wtedy, gdy odautorski narrator po odwiedzeniu miejsca, gdzie niegdyś, przed wywołaną trzęsieniem ziemi lawiną stał hotel Rigopiano, mówi: „Nie pytam, czy właściciel żyje, czy nie. Nie trzeba pytać. [...] Już wygrał albo przegrał tę walkę. Wolę dać mu szansę”<sup>15</sup>.

Cisza i milczenie w różny sposób pojawiają się w strukturze i zapisie tekstu. Poza bogatą metaforyką, o której będzie jeszcze mowa, zabiegiem kompozycyjnym chętnie stosowanym przez Mikołajewskiego są opisane przez Korwin-Piotrowską „uskoki składniowe” – struktury tekstowe polegające na „rozerwaniu wiązań składniowych” i rozbiciu przy pomocy kropki jednego zdania kilkoma dopowiedzeniami, „wypowiedzeniami ułamkowymi”<sup>16</sup>. Kropka wymusza niejako pauzę w narracji, tak, jakby głos nieustannie się łamał, „potykał” o ruiny domów i sterty kamieni. Ten sposób prowadzenia narracji najczęściej pojawia się tam, gdzie przychodzi zmierzyć się z doświadczeniami granicznymi, jak wtedy, gdy na początku *Terremoto Cari* opowiada o odnajdywanych zwłokach ludzkich (cytowany fragment dotyczy ofiar znalezionych na zatopionym statku u brzegów Lampedusy): „Mężczyźni, kobiety, dzieci. Ludzie wtuleni w siebie. Dzieci uczepione dorosłych. Pewnie matek. Starszych braci. Ojców. Szkielety dorosłe obejmujące szkielety małe, w geście obrony przed tym, co się działo. Szkielety zupełnie niemowlęce”<sup>17</sup>. Taka konstrukcja wypowiedzi artystycznej stanowi odbicie obrazu świata po katastrofie w materii języka. Milczenie prześwituje też między kolejnymi wersami; dominują krótkie zdania, których odrębność wzmacnia dodatkowo układ graficzny tekstu:

Czytam maile, nie umiem odpowiedzieć.

Wpisuję do wyszukiwarki „vittime Amatrice”. Pojawia się lista ofiar trzęsienia ziemi z 24 sierpnia.

Dwieście dziewięćdziesiąt cztery nazwiska. I fotografie.

[...]

Ogarniam wzrokiem listę, która przypomina klepsydrę wypełnioną zastygłym piaskiem.

Wyraźnych podziałów pokoleniowych brak.

Pochodzenie – głównie z Włoch środkowych.

Stefano, Andrea, Ricardo z Accumoli. To samo nazwisko. Lat osiem, trzydzieści cztery, niecały rok. Jak to się mówi: roczek.

Korowód. Taniec śmierci.

Adwokat, emerytka, uczeń. Nauczycielka<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 55.

<sup>16</sup> Zob. D. Korwin-Piotrowska, *op. cit.*, s. 154.

<sup>17</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 13.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 83.

Kolejnym ważnym zabiegiem kompozycyjnym jest pojawiająca się w tekście postać prywatnych, skrótowych zapisków dotyczących trzęsienia ziemi z 30 października<sup>19</sup>. Forma notatnika, według Korwin-Piotrowskiej, jest przeciwieństwem typowej dla reportażu narracji dokumentalnej, bo „jest zapisem myśli dla siebie, a więc efektem dokonywanej w milczeniu i bezpośrednio – recepcji rzeczywistości, jednocześnie wewnętrznej i zewnętrznej”<sup>20</sup>. Badaczka styl ten nazywa „stylem ułamkowym”, który zarówno uwiarygadnia opisywane zdarzenie – dowiadujemy się bowiem o nim z osobistych notatek – jak też angażuje czytelnika.

Poeta-reporter nieustannie mierzy się z językiem. Patrzy nań krytycznie i podejrzliwie, uświadamiając sobie tkwiące w nim pułapki. Obdarzony szczególną wrażliwością na słowo jako tłumacz literatury włoskiej, wielokrotnie staje w obliczu poczucia nieadekwatności brzmienia słów włoskich i ich odpowiedników polskich, jak w przypadku Nursji: w języku polskim traci ona konotowaną przez włoską Norcię swojskość na rzecz wyobrażenia krainy mitycznej i odległej.

[...] kiedy opowiadam o trzęsieniu w Nursii, to jest tak, jak gdyby miasto runęło w jakiejś uczonej baśni, w teologicznym traktacie, w łacińskich czasach, nie dzisiaj. Nie mówię przecież, że ziemia zatrzęsała się w jakiejś „Amatrycji”. Norcia stoi w braterskim szeregu z Amatrice, Visso, Accumoli. A Nursja brzmi jak Etruria, starożytna kraina Etrusków. Próbuje we mnie górować nad Norcią, w dodatku wydaje się pokryta patyną. A przez to jej tragedia jest mniej żywa. [...] Łudzę się, że tylko dlatego tak słabo przejęliśmy się w Polsce włoską tragedią – bo ludzie nie bardzo kojarzą Norcię z Nursją<sup>21</sup>.

– pisze Mikołajewski.

Jest to jeden z wielu przykładów wplecionych w reportaż dociekań nad językiem. Obok dylematów translatorskich, pojawiają się też inne, zrodzone ze zderzenia metaforycznych wyrażen z dosłownością semantyczną ich treści bądź poczucia, że brzmią one jak puste frazesy: „Miasto położone... Co ja gadam? Jak można tak w ogóle mówić? A jednak... Jednak warto. Bo dopiero mowa tak zbanalizowana zdradza płycizny myślenia. Nagle głupi banal: »miasto, które leży«, odbiera życiu mocne podstawy i spokój. I znaczy tyle co »powalone«<sup>22</sup> – zauważa reportażysta.

W *Terremoto* obecność autora-narratora jest jawna. Mówi on bezpośrednio o swoich emocjach i doznaniach: wstydzie, strachu, gniewie, bezradności,

<sup>19</sup> Zob. *Ibidem*, s. 79–81.

<sup>20</sup> D. Korwin-Piotrowska, *op. cit.*, s. 139.

<sup>21</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 25.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 57.

wzruszeniu. Prowadzi narrację w tonie niezwykle osobistym, sięgając do własnych wspomnień, przez które próbuje zobaczyć historię trzęsień ziemi w Italii i wyrzuca sobie, że nie zrobiły one na nim należytego wrażenia, „nie dość wewnętrzne”<sup>23</sup>. Wspomina popękane ściany synagogi w Ferrarze (2012), po-grzebane w gruzach płótna Caravaggia i Antonella po wielkim trzęsieniu ziemi w Mesynie (1908), baraki w Tolmezzo dla ocalałych z trzęsienia ziemi w Friuli (1976), kołyszający się żyrandol w Rzymie, gdy ziemia trzęsła się w L’Aquila (2009). Rozedrganie skorupy ziemskiej przekłada się na kondycję odautorskiego narratora i znajduje swój wyraz w tekście. Pojawiają się w nim ponadto liczne dygresje czy intertekstualne odniesienia do świata literatury i sztuki świadczące o wielkiej erudycji autora.

Wchodząc – paradoksalnie – do Amatrice, miasta, którego już nie ma, poeta-reporter wyznaje: „Dopiero wtedy widzę, co znaczy trup. Ten sam, którego widziałem z helikoptera, lecz który z bliska nie tylko wygląda jak martwy, lecz także pachnie śmiercią. Gwałtowną i przekopaną”<sup>24</sup>. Próbując znaleźć słowa dość nośne dla opisu tego, co zobaczył, uruchamia on wszystkie zmysły i wyobraźnię, sięgając po bogatą paletę środków artystycznego wyrazu. Jest więc Amatrice „cerowaną skarpeta”<sup>25</sup> i szczęką z „poczerniałymi kikutami zębów”<sup>26</sup>; „poharatany strzępem okaleczonego organizmu”<sup>27</sup> i „pacjentem w agonii”<sup>28</sup>; „zamarzniętym morzem w pełni zimowego sztormu”<sup>29</sup> i „miastem-nieboszczkiem”<sup>30</sup>. W opisach zniszczeń czytamy o „rozprutych brzuchach domów”<sup>31</sup>, „śmiertelnym bólu pęknięć i rumowisk”<sup>32</sup>, „masie gruzów zwartej jak skrzep”<sup>33</sup> czy „wymiocinach z kamieni, ziemi i tynku”<sup>34</sup>; o „dzinsach, które z trudem wypęzły z kamiennej łaźni”<sup>35</sup> i łukach podcieni „podobnych do zapiaszczonych, półprzymkniętych oczu”<sup>36</sup>. Zabiegi antropomorfizacji oraz metafory somatyczne przenoszą niejako ból fizyczny na dotkniętą katastrofą materię

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

nieożywioną, przekładając się na opowieść o wspólnocie w cierpieniu, które ma jeden wymiar i łączy świat ludzi, zwierząt, roślin i rzeczy<sup>37</sup>.

W porządku języka reportażu mieszczą się także środki wyrazu wskazujące na wszechobecny i niemożliwy do ogarnięcia absurd, a więc rozbudowane oksymorony czy antytezy. W tym świecie na opak, swoistym *locus horridus*, niczym w karnawale odwrócone zostały wszelkie reguły gry, podważone to, co przyjmować zwykliśmy jako „normalne”. Niemożliwe okazuje się możliwe i tak, w masie gruzu, znajdziemy obok siebie znaki zakazu i znaki nakazu, „Kościół Świętego Franciszka do połowy stojący na nogach, od połowy spisany i włożony do kontenerów”<sup>38</sup> czy „Doniczki z drzewkami oliwnymi na fundamentach piwnicy wywyższonej do drugiego piętra”<sup>39</sup>. W obliczu nieszczęścia ustaje wszelka hierarchia, a w jej miejsce zapanowuje równość: wobec losu, wobec śmierci. W bodaj najobszerniejszym zapisanym w sposób ciągly fragmencie *Terremoto*, mając przed sobą jedynie ruiny, szczątki dawnego świata, nad którymi unosi się „nieznośne, bo wystygłe ciepło”, poeta-reporter dokonuje swoistej inwentaryzacji tego, co pozostało po Amatrice i jej mieszkańcach. Zabieg ten można również odczytać jako próbę „odbudowania”, wskrzeszenia miasta z jedyne go dostępnego tworzywa, jakim są wyliczone pieczołowicie przejawy wymarłego życia, takie jak elementy wyposażenia i sprzęt gospodarstwa domowego, rachunki, dziecięce zabawki, części garderoby, książki. Tym samym każdy znaleziony przedmiot staje się osobliwą *pars pro toto* pogrzebanego miasteczka i jego mieszkańców – jednym świadectwem ich (nie)obecności. Istotą metonimii i tym, co różni ją od metafory, jest wszak właśnie kolekcjonowanie fragmentów, które układają się w nigdy niedokończony łańcuch, o czym pisze Andrzej Zawadzki<sup>40</sup>. Tymczasem, jak zauważa Bernadetta Darska w kontekście innego tekstu reporterskiego (*Abchazji* Wojciecha Góreckiego), „Detektywistyczna praca reportera przywraca pamięć o rzeczywistości, której już nie ma”<sup>41</sup>. Jest bowiem *Terremoto* wynikającym z potrzeby świadczenia o katastrofie zapisaniem ostatniego tchnienia miasta, dlatego liczy się każdy

---

<sup>37</sup> Problem ten podejmuje Mikołajewski w swojej twórczości wielokrotnie, przeciwstawiając się antropocentrycznej perspektywie oglądu rzeczywistości, dyskryminującej nie tylko świat roślin i zwierząt, ale też świat przedmiotów. Autorowi *Terremoto* bliska jest bowiem postulowana przez Bjørnara Olsena idea „przywracania obecności rzeczom” (zob. B. Olsen, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, E. Domańska (red.), Poznań 2010, s. 561–592).

<sup>38</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 46.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>40</sup> Zob. A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 187.

<sup>41</sup> B. Darska, *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014, s. 79.



dostrzeżony wśród kamieni szczegól: strona z cytatem, na jakim otworzona została książka, czy kolor półotwartego szkolnego piórnika, a także – co w tym ogromie zniszczeń brzmi niewiarygodnie – dostrzeżone życie: „[...] kot. Prawdziwy. [...] Szary w lekkie prążki”<sup>42</sup>.

Zbieranie odłamków przeszłości nosi znamiona próby wypatrzenia śladu Innego i przywodzi na myśl ślad „jeszcze całkiem ciepły”, o którym pisał Emmanuel Levinas. Tak postrzegany, by rzecz: doświadczany, mówi o przeszłości, która – jak wyjaśnia Zawadzki:

wciąż niepokoi terażniejszość, ma więc na nią wpływ, nawet jeśli nie jest już w niej obecna. To więc przeszłość, która właśnie przeszła, która dopiero co minęła, a ślad wyraża [...] doświadczenie (już) przeszłości, (jeszcze) skutkującej w terażniejszości. [...] Ślad bowiem odsyła także do niemożności

Badacz podkreśla, że samo pojęcie można rozumieć wielorako: jako ślad po czymś, resztkę, lub ślad czegoś. Gromadzeniu przez poetę-reportera pozostałości po zniszczonym miasteczku patronowałyby zatem przede wszystkim pierwsze znaczenie tej figury, choć uważna lektura *Terremoto* pozwala nam na włączenie do interpretacji wszystkich trzech proponowanych przez Zawadzkiego możliwości<sup>43</sup>.

Zastanawiając się nad przyczyną kataklizmu, narrator reportażu mnoży serię pytań retorycznych, uświadamiając sobie absurdalność i niewytłumaczalność tego nieszczęścia: „Jeśli kopujemy pod ziemią, ziemia może się zaważyć. A jak wytłumaczyć jej trzęsienie? Nauka wystarczy? Analiza warstw skalnych, ich ruchów i napięć?”<sup>44</sup>. Jak zauważa, charakter zjawiska zapisany jest już w samej jego nazwie: po polsku – trzęsienie ziemi, „jak dwa obrazki, których nie da się zestawić. Z dwóch różnych światów. Metaforyczne i paradoksalne”<sup>45</sup>; po włosku – *terremoto*<sup>46</sup>, gdzie „na przestrzeni sylab są nieruchomości i wstrząs, wprasowane w siebie jak muszla ślimaka w prehistoryczny kamień”<sup>47</sup>. Reporter przywołuje w tym miejscu pierwotne wyobrażenie *Terra Mater*, Ziemi-Mat-

<sup>42</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 48.

<sup>43</sup> Nierozstrzygalny jednak pozostaje problem relacji śladu z dawną obecnością, do której odsyła, zaznacza Zawadzki: „Czy jest ona pogrzebana w śladzie, a więc marstwa, unicestwiona, czy wręcz przeciwnie – na trwale wyryta, przechowana, zmonumentalizowana?” *Ibidem*, s. 208.

<sup>44</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 17.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>46</sup> Wyraz *terremoto* (wł. *movimento, scuotimento della terra*) powstał z połączenia dwóch łacińskich słów: „terrae” (pl. ‚ziemia’) i „motus” (pl. ‚ruch, poruszanie się’). Zob. hasło: *terremoto*, [www.treccani.it/vocabolario/terremoto/](http://www.treccani.it/vocabolario/terremoto/), [dostęp: 30.11.2019].

<sup>47</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 18.



ki, która jest fundamentem, czymś trwałym i dającym oparcie<sup>48</sup>. Nawiązuje też do cierpienia Matki Bożej po śmierci Chrystusa, pytając retorycznie: „Matka Boża łamie się, bo został zamordowany Jej Syn. Bóg. Matka Ziemia łamie się – bo co?”<sup>49</sup>.

Z podobnym absurdem przychodzi nam się zmierzyć, kiedy uświadamiamy sobie, że będący gwarantem bezpieczeństwa, dający poczucie stabilizacji dom, jakby wbrew swej utrwalonej w kulturze symbolicznej roli, nieoczekiwanie staje się grobem, zabójcą. Okrutnie brzmią słowa jednego z bohaterów *Terremoto*, który zastanawia się, jaki los czeka jego rodzinną ziemię i czy warto zaczynać tu wszystko od nowa, zachęcać dzieci, by wiązały swą przyszłość z tym miejscem: „Czterysta lat temu trzęsienie ziemi zniszczyło w Amatrice prawie wszystko. Potem przyszło następne i jeszcze kilka. Teraz przyszło kolejne i zniszczyło wszystko bez »prawie«. Przyjdą, zbudują, i co? Jeśli nie zabije ich własny dom, to lawina”<sup>50</sup>. Jak twierdził Mircea Eliade, „W najróżnorodniejszych kontekstach kulturowych odnajdujemy zawsze ten sam schemat kosmologiczny i ten sam scenariusz obrzędowy: osiedlenie się na jakimś terytorium, w jakiejś okolicy jest równoznaczne z położeniem podwalin świata”<sup>51</sup>. Tym samym, tracąc dach nad głową, człowiek pozbawiony zostaje nie tylko swego dobytku, ale też pewnego symbolicznego porządku, wokół którego przez lata budował swą egzystencję. Wspominający serię wstrząsów sejsmicznych Giocondo, mieszkaniac Colcreto, przyrównuje swój rozkołysany wówczas dom do statku miotanego przez morskie fale: „Nagle wyskoczył w górę, pochylił się o czterdzieści pięć stopni w bok i jakby się zapadł pod ziemię. Tak się wydawało, na szczęście wrócił na swoje miejsce. Szaleństwo. Jakby mnie wypluł z wnętrza”<sup>52</sup> – opowiada w reportażu.

Okazuje się jednak, iż mimo że niewdzięczne domy „wypluwają” swych lokatorów na rozpadliny ulic, a dachy „miażdżą to, co miały chronić”<sup>53</sup>, ludzie pielęgnowują w sobie przywiązanie do miejsca i troskę o swoje domostwa, silnie wypierając myśl, że wskutek kataklizmu, najpewniej uległy one zniszczeniu. Strażacy opowiadają o mieszkańcach z uporem powracających na obrócone w ruinę tereny, by z gruzowiska zabrać pozostawione przedmioty, listy, pamiątki, pieniądze – tak, jakby nie dopuszczali oni do świadomości okrutnej prawdy

<sup>48</sup> O mitycznych wyobrażeniach Ziemi-Matki zob. M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994, s. 165–200.

<sup>49</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 18.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>51</sup> Cyt. za: A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 15.

<sup>52</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 32.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 45.

o tym, że nie mają już do czego wracać, bo z dawnej topografii miasta zostały tylko „miejsca po adresach”<sup>54</sup>. Obok łez rozpacz, oniemiań i niedowierzania pojawiają się także reakcje nieprzewidywalne oraz irracjonalne prośby, jak ta, którą wspomina główny bohater reportażu, Cari:

Powtarza się często rzecz dziwna [...]. Że starsze osoby, zwłaszcza mężczyźni, proszą, byśmy sprawdzili, czy zamknęły okno. Mówimy od razu: zamknął pan, już sprawdziliśmy. Bo okien nie ma. Ani jednego. Ale oni chcą to wiedzieć na pewno. Że zamknęły okno w domu, który już nie istnieje<sup>55</sup>.

Autor dąży do możliwie najpełniejszego ukazania skali dramatu, dlatego pisząc o trzęsieniach ziemi, nie skupia się wyłącznie na jednym aspekcie zjawiska, podchodzi do problemu wszechstronnie. Rozmawia z ocalałymi mieszkańcami, właścicielami barów i restauracji, strażakami, duchownym czy naukowcami. Skutki kataklizmu są wielorakie i wychodzą daleko poza straty materialne, które – oglądane na fotografiach i materiałach wideo – przemawiają do naszej wyobraźni najsilniej. Często jednak nie zdajemy sobie sprawy, że nie mniej ważnym, bezpośrednim pokłosiem katastrofy naturalnej są trudno gojące się rany w psychice, w wielu przypadkach wymagające interwencji specjalisty. Mikołajewski przytacza historię wspominającej po latach trzęsienie ziemi znajomej kobiety, w której oczach odnalazł to samo przerażenie, jakie zawładnęło nią w chwili tragedii<sup>56</sup>. Przeżycie tak silnej serii wstrząsów naznacza ocalałych traumą i bywa, że zupełnie zmienia bieg ich późniejszego życia, o czym świadczyć może historia włoskiego pisarza Ignazia Silone<sup>57</sup>. Niektórzy z trudnymi doświadczeniami próbują radzić sobie sami, jak Luca Cari odreagowujący emocje na stadionie czy na motocyklu. Dla wielu jednak to za mało. Trzęsienie ziemi pozostawia bowiem trwałe ślady w psychice człowieka; odciska się wyraźnie w jego duszy skutek silnego wstrząsu i angażującego emocjonalnie przeżycia<sup>58</sup>.

Obraz Italii wyłaniający się z *Terremoto* nie jest patetyczny i wzniosły; nie brakuje w nim nawiązań do szeroko rozumianej „włoskości”: kolorytu lokalnego, kuchni, zwyczajów, wierzeń czy osobliwej „rubaszości”<sup>59</sup> języka. Opi-

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>56</sup> *Zob. Ibidem*, s. 20.

<sup>57</sup> *Zob. Ibidem*, s. 95–98.

<sup>58</sup> Zawadzki, przywołując rozważania Paula Ricoeura na temat śladu w kontekście pamięci, zaznacza, że poza śladami materialnymi oraz tymi ujmowanymi w kategoriach neurologii jako pozostawione w mózgu, istnieją też i takie, które nazwać można „wrażeniami-uczuciami odcisniętymi w duszy”. Przynależą one do sfery ludzkich przeżyć. *Zob. A. Zawadzki, op. cit.*, s. 78–79.

<sup>59</sup> Jest to określenie Mikołajewskiego użyte w odniesieniu do języka włoskiego m.in. właśnie w tym reportażu, kiedy opisuje on swoją wizytę w lokalnym barze.

sując przedstawiony w reportażu świat, pisarz czerpie obficie z dziedzictwa kultury europejskiej, czego owocem są rozbudowane porównania homeryckie, wykorzystywane w poetyckich relacjach z miejsc katastrofy. Nursję otaczają więc góry przypominające „wianuszek olimpijskiej siwizny na obrzeżach łysiny mędrca”<sup>60</sup>, a „wzdłuż murów miasta kaskady kamieni wiszą jak [...] winogronowe kiście krwi na ciałach średniowiecznych Chrystusów”<sup>61</sup>. Tworzeniu takich struktur językowych patronuje przyświecająca całemu reportażowi idea powrotu do korzeni śródziemnomorskiej cywilizacji. Elementy folkloru przeniknęły również do metaforyki, nadając szczególnie „włoski” wymiar opisywanemu zjawisku. Przykładem takiego zabiegu jest odwołanie się do specyfiki wywodzącego się z południowej Italii tańca, tarantelli<sup>62</sup>. W dynamice tarantelli możemy się wszak doszukać miejsc wspólnych z drgającą skorupą ziemską. Jak pisze w e-mailu do Mikołajewskiego reporter Paolo Rumiz, „naukowcy nie muszą nam mówić, że jesteśmy krajem, który tańczy. Widać to na pierwszy rzut oka”<sup>63</sup>. Jest to jednak – dodajmy – taniec szczególny, by rzecz – frenetyczny, rozdzgany; taki, który prowadzi do samounicestwienia.

Krajobraz po trzęsieniu ziemi przyrównany zostaje również do „popękanego rysunku”<sup>64</sup>: „Jak gdyby to był ten moment w życiu malarza konstruktywisty, kiedy nawraca się na abstrakcję, lecz najpierw postanawia zniszczyć swoje całe »dotychczas«. Swoje dzieło, które nagle uznaje za niewarte podziwu, a nawet samego istnienia”<sup>65</sup>. Nasuwa się pytanie, kim jest ów artysta? Czy kryje się za nim Stwórca, który odwrócił się od swojego stworzenia?

Problem Boga i jego uwikłania w zło naturalne, za jakie uznać można trzęsienie ziemi, czyli innymi słowy: kwestia teodycei, powraca na kartach

---

Pozwolę sobie zacytować ten fragment: „W toalecie nad muszlą klozetową znajduję napis na kartce, rozczulający w tych okolicznościach swą dialektalną rubaszością i codziennością: NON DICO AL CENTRO! MIRATE ALMENO DENTRO!” Czyli prośba, żeby oddawać mocz do środka. W tłumaczeniu na język polski: „NIE JEST WSZYSTKO JEDNO, CZY TRAFICIE W SEDNO!” (J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 31).

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Nazwę swą tarantella zawdzięcza przekonaniu o jej związkach z chorobliwymi symptomami spowodowanymi ukąszeniem tarantuli. Jak podaje Dariusz Czaja, „Powiadano, że to wszystko przez pająka. Przez tarantulę. Utrzymywano, że chorobę wywołuje pajęczy jad. Ukąszeni śmieją się, płaczą, dostają hysterii, popadają w melancholię. Albo tańczą. Długo, szaleńczo, do całkowitego wyczerpania, później drętwieją, popadają w letarg, po czym budzą się i zaczynają od nowa...”, D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzieś indziej*, Wołowiec 2010, s. 175).

<sup>63</sup> J. Mikołajewski, *op. cit.*, s. 105.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

*Terremoto* wielokrotnie. „Zatrzęsła się ziemia pomiędzy św. Franciszkiem a św. Benedyktem. Dlaczego?”<sup>66</sup> – zapytuje Mikołajewski na łamach „Gazety Wyborczej” i choć zapewnia, że „duszę ma tkliwą, ale nie wzniosłą”<sup>67</sup> i daleko mu od interpretowania zdarzeń w duchu znaków religijnych<sup>68</sup>, mówi o swoim oniemiaeniu na widok pustej fasady bazyliki Świętego Benedykta, przed którą klęczą strwożeni ludzie nieświadomi, że za ocalałą ścianą nic już nie ma. To jeden z najbardziej sugestywnych obrazów-symboli zapisanych w reportażu. Być może „bazylika w Nursji pokazała, że zmęczony odejściem teorii od praktyki Bóg uzmysłowił ludziom, że modlą się przed pustą fasadą, nie dostrzegając, że on jest pośród nich, niczym »cień zgnieciony przez własny cień«”<sup>69</sup> – sugeruje poeta, zastanawiając się jednocześnie, dlaczego obraz o tak wielkim potencjale alegorycznym uszedł uwadze świata: „świat zawsze alegoryzował dramatyczne formy życia i dorastał do ich znaczeń, dojrzewał z nimi. [...] Co było w nas, czego już nie ma?”<sup>70</sup> – pyta retorycznie odautorski narrator.

Tym, do czego nawołuje nas dziś autor *Terremoto*, jest wyzwolenie w sobie empatii oraz zrozumienie, że „bycie człowiekiem jest tożsamością nadrzędną wobec tożsamości narodowej”<sup>71</sup>. Za wzór reportażysta stawia nam Włochów, którzy nawet w obliczu dotykających ich nieszczęść, takich jak trzęsienia ziemi, nie zamykają się na innych i niczym Sofoklesowa Antyгона, nie przestają pomagać uchodźcom, ocalając ludzkie istnienia oraz najwyższe wartości humanitarne<sup>72</sup>. Mikołajewski dowodzi, że nie jesteśmy winni trzęsieniom ziemi, lecz spowodowanej obojętnością ciszy, która następuje potem. Nie zachęca jednak do „uprawiania czczej gadaniny”, zonglowania słowami jak pustymi frazesami, gdyż nie na tym polega współczucie. Zło, także to naturalne, jest z natury niedyskursywne, niekonceptualne. Jak twierdził Gabriel Marcel:

<sup>66</sup> J. Mikołajewski, *All'Amatriciana: solidarni z ofiarami trzęsienia ziemi we Włoszech*, [w:] „Gazeta Wyborcza” 2016, wyd. z dn. 27–29 sierpnia, nr 200, s. 25.

<sup>67</sup> *Idem*, *Terremoto*, *op. cit.*, s. 26.

<sup>68</sup> W zapiskach wydanych pod tytułem *Szpitalne* swą pełną pytań i sprzeczności wiarę w Boga poeta określa poprzez antytezę jako „wszechwiarę, ale nie katolicką, którą równie dobrze mogą nazwać niewiarą”, J. Mikołajewski, *Szpitalne*, Kraków, Buda-peszt, Syrakuzy 2018, s. 17.

<sup>69</sup> Mikołajewski mówi o tym w rozmowie z Krzysztofem Czyżewskim pt. *Co ma człowiek do trzęsienia ziemi*, której zapis dostępny jest online: [www.youtube.com/watch?v=U-53cqXv3hg](http://www.youtube.com/watch?v=U-53cqXv3hg), [dostęp: 30.11.2019].

<sup>70</sup> J. Mikołajewski, *Terremoto*, *op. cit.*, s. 27.

<sup>71</sup> Zob. rozmowa K. Nowak z J. Mikołajewskim w Programie Drugim Polskiego Radia: [www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslawa-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie](http://www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslawa-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie), [dostęp: 30.11.2019].

<sup>72</sup> Tematyce uchodźczej poeta poświęcił swój pierwszy reportaż, zob. J. Mikołajewski, *Wielki przyływ*, Warszawa 2015.

wszędzie tam, gdzie pojawia się werbalizm, tam kończy się mowa o złu, rozmywa się ono lub ulatnia. Jedyne właściwe uchwycenie tego zła, z którym bezpośrednio nie ja się spotykam, którego nie ja jestem podmiotem, to współczucie (*compassion*). Na zło, które współodczuwamy, jedyną właściwą reakcją jest pewien gatunek milczenia, cisza. Dotyczy to zachowania w stosunku do osób dotkniętych złem, wobec których czcze lub konwencjonalne gadulstwo wydaje się czymś bluźnierczym. Lecz w równej mierze dotyczy to także pewnego rodzaju dyskursu teologicznego, moralizatorskiego i ujęć filozoficznych, takich jak na przykład rozprawiające o prywatacji lub o cierpieniu jako znaku Bożego upodobania<sup>73</sup>.

Filozof wskazuje, że pocieszenie ma zawsze charakter wspólnotowy. Wydaje się, iż taki właśnie rodzaj ciszy nie przywłaszczającej sobie cudzego doświadczenia, lecz współczującej, zbudowanej na współobecności z cierpiącym w jego bólu, miał na myśli poeta w wierszu *ampułka z milczeniem*, gdzie podmiot utworu wzywa:

jeśli znajdziesz w sobie ampułkę z milczeniem  
i poczujesz że cisza jest w niej doskonała  
nie napelniaj jej mową  
ona cię przekrzyczy  
jak język co wyrósł w nieprzyjaznych ustach<sup>74</sup>.

Owo wezwanie można również uznać za najważniejsze przesłanie *Terremoto* zwińczonego nad wyraz wymowną sceną, którą pozwolę sobie na koniec przywołać:

Na lotnisku w Rzymie spotykam księdza Adama Bonieckiego.  
Co – pytam – powiedziałby ksiądz ludziom, którzy przeżyli trzęsienie ziemi?  
Nie trzeba nic mówić – odpowiada bez namysłu. – Trzeba z nimi być<sup>75</sup>.

## Bibliografia

- Czaja D., *Gdzieś dalej, gdzieś indziej*, Wołowiec 2010.  
Darska B., *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.  
Eliade M., *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994.  
Jeziorska-Haładyj J., *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.

<sup>73</sup> E. A. Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993, s. 124.

<sup>74</sup> J. Mikołajewski (2019), *Głupie łyzy*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 59.

<sup>75</sup> *Idem*, *Terremoto*, *op. cit.*, s. 133.

- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Mikołajewski J., *Wielki przyływ*, Warszawa 2015.
- Mikołajewski J., *All'Amatriciana: solidarni z ofiarami trzęsienia ziemi we Włoszech*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 27–29 sierpnia, nr 200, s. 25.
- Mikołajewski J., *Terremoto*, Warszawa 2017.
- Mikołajewski J., *Szpitalne*, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2018.
- Mikołajewski J., *Głupie łyzy*, Kraków 2019.
- Mukoid E. A., *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993.
- Olsen B., *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, E. Domańska (red.), Poznań 2010, s. 561–592.
- Pytel E., *Wśród gruzów*, [w:] B. Faron (red.), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, T. 17, s. 257–260.
- Wolny K., *Kształtowanie się reportażu i jego systematyka*, [w:] *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*, K. Wolny, Rzeszów 1992, s. 125–142.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.
- Zieliński A., *Pod urokiem Italii. O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1973.

## Netografia

- [www.gazzettaitalia.pl/it/jarek-mikolajewski-vi-racconto-il-mio-inguaribile-amore-per-litalia/](http://www.gazzettaitalia.pl/it/jarek-mikolajewski-vi-racconto-il-mio-inguaribile-amore-per-litalia/) [dostęp: 30.11.2019].
- [www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslaw-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie](http://www.polskieradio.pl/8/4801/Artykul/1774893,Terremoto-Jaroslaw-Mikolajewski-pisze-o-apokalipsie) [dostęp: 30.11.2019].
- [www.treccani.it/vocabolario/terremoto/](http://www.treccani.it/vocabolario/terremoto/) [dostęp: 30.11.2019].
- [www.youtube.com/watch?v=U-53cqXv3hg](http://www.youtube.com/watch?v=U-53cqXv3hg) [dostęp: 30.11.2019].



Giulia Kamińska Di Giannantonio  
Uniwersytet Śląski  
Wydział Humanistyczny  
Instytut Literaturoznawstwa  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.20>

## „DOŚWIADCZYĆ PODOBNYCH WIDOKÓW”<sup>1</sup> — CZYLI SŁÓW KILKA O ITALOPISARSTWIE MARKA ZAGAŃCZYKA

**Streszczenie:** Artykuł „Doświadczyc podobnych widoków” — czyli słów kilka o italo-pisarstwie Marka Zagańczyka jest próbą interpretacji motywu podróży włoskiej, zawartego w trzech tomach eseistycznych Marka Zagańczyka: *Krajobrazy i portrety*, *Droga do Sieny*, *Cyprysy i Topole*. Autorka analizuje, za pomocą jakich strategii pisarz-podróżnik opisuje swoje doświadczenia podróżne oraz jak przedstawia swoje refleksje, dotyczące odwiedzanych przez siebie miejsc. Eseistyka Zagańczyka charakteryzuje się dużą erudycyjnością, ale własny głos autora wydaje się przysłonięty przez liczne cytaty z dzieł twórców, odbywających podróż włoską przed nim, a których to lektura towarzyszy Zagańczykowi w czasie podróży. Kolejnym aspektem, który przykuwa uwagę w eseistyce autora jest dominacja percepcji wzrokowej. Istotna jest też rola sztuki; w swoich podróżniczych relacjach eseista zdradza wyśmienity warsztat terminologiczny historyka sztuki, a ona sama staje się często najważniejszym powodem przedsięwzięcia wędrówki i dominuje sposób patrzenia na otaczający autora świat (m.in. postrzegając krajobraz, jakby był dziełem malarskim).

**Słowa kluczowe:** Zagańczyk, podróż włoska, Włochy, eseistyka, podróż

**Abstract:** *“Sperimentare le vedute simili” — qualche riflessione sui saggi italiani di Marek Zagańczyk* L'articolo è un tentativo di reinterpretazione del motivo del ‘viaggio italiano’ attraverso la lettura di tre volumi dei saggi dell'autore polacco Marek Zagańczyk: *Paesaggi e ritratti* (Krajobrazy i portrety), *La strada per Siena* (Droga do Sieny) e *Cipressi e pioppi* (Cyprysy i Topole). L'autrice mostra in quale modo lo scrittore trascrive le sue esperienze e riflessioni riguardanti i posti visti. I saggi di Zagańczyk sono molto eruditi ma la vera voce dell'autore appare trascurata dalle tante citazioni degli scrittori che avevano precedentemente visitato i medesimi luoghi e le quali opere accompagnano

---

<sup>1</sup> M. Zagańczyk, *Cyprysy i Topole*, Warszawa 2012, s. 20.



il saggista polacco in suo viaggio. Inoltre la percezione dell'Italia di Zagańczyk è soprattutto visiva. L'arte diventa spesso la prima ragione delle pellegrinazioni dello scrittore polacco. Egli raccontando dei posti visitati, usando i termini come: vista, paesaggio, veduta; mostra la sua percezione del mondo jako opera d'arte, una pittura, impressione amplificata da u'ottima terminologia artistica.

**Parole chiave:** Zagańczyk, viaggio italiano, Italia, saggistica, viaggio

Opisy podróży, a w szczególności relacje z podróży po Włoszech, nie są w literaturze niczym nowym. Wręcz przeciwnie — literatura przedmiotu jest pod tym względem bardzo bogata. XX wiek przyniósł znaczne uproszczenie i umasowienie sposobów podróżowania, a co za tym idzie, również wielość opisów i relacji podróży<sup>2</sup>.

Ze względu na ograniczenia techniczne zdecydowałam się przyjrzeć tylko jednemu z polskich twórców podróżujących po Włoszech – Markowi Zagańczykowi i jego trzem podróźniczym tomom zatytułowanym: *Krajobrazy i portrety*<sup>3</sup>, *Droga do Sieny*<sup>4</sup>, *Cyprysy i topole*<sup>5</sup>. Wszystkie z wymienionych książek są zbiorami esejów okolopodróżnych, uzupełnianych portretowymi szkicami o ważnych dla autora twórcach literatury. Teksty nie katalogują wyłącznie włoskich wędrówek (pojawiają się także fragmenty m.in. o podróżach po innych śródziemnomorskich krainach, a także uwagi poświęcone geografii Polski). Element włoski jest jednak szczególnie w nich obecny, wyeksponowany już na poziomie tytułu – w *Drodze do Sieny* eksplicytnie, w *Cyprysach i Topolach* w sposób bardziej zawoalowany, bazując na skojarzeniu pomiędzy jedną z przywołanych roślin (cyprysem) a południowoeuropejskim krajobrazem, w którym one licznie występują.

Na samym początku przytoczmy tezę, którą stawia inny pisarz-podróżnik wędrujący po włoskich krainach, odnosząc się do obecnej w literaturze europejskiej od kilku stuleci tradycji śródziemnomorskiej ekskursji. Dariusz Czaja, w swoim eseistycznym tomie, będącym zapisem jego wędrówek po Apulii, stwierdza:

podróż włoska dzisiaj to coś między udręką i ekstazą. Udręka jest bardzo realna – no bo ileż można. Bo jakże tu zobaczyć na nowo i oryginalnie coś, co zostało już setki razy na wszelkie możliwe sposoby prześwietlone, sfotografowane i opisane; jak w tym potężnym chórze odnaleźć swój własny głos. Ekstaza jest tylko potencjalna – no bo ileż można. Bo hektary zapisanych stron, wagony zdjęć, wszystkie te wytarte do bólu klisze myślowe i wizualne

<sup>2</sup> D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2008, s. 47.

<sup>3</sup> M. Zagańczyk, *Krajobrazy i portrety*, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> *Idem*, *Droga do Sieny*, Warszawa 2005.

<sup>5</sup> *Idem*, *Cyprysy i Topole*, op. cit.

dają zaledwie słabą obietnicę olśnienia. Szale są w permanentnej nierównowadze, ale poszukiwaczy nieuchwytnego wciąż nie brakuje<sup>6</sup>.

Jak zatem swoje włoskie wędrówki relacjonuje Marek Zagańczyk we wspomnianych tomach?

To, co przykuwa uwagę badaczy i recenzentów eseistycznych tomików Zagańczyka, to niewątpliwie ich fragmentaryczność<sup>7</sup> i skupienie na szczególe, detalu<sup>8</sup>. Szkice są krótkie, dotyczą zazwyczaj jedynie drobnego wycinka rzeczywistości. Nie ma w nich dążenia do zarysowania syntezy czy objęcia refleksją całych Włoch, skomponowania obrazu całościowego. Tomiki układają się we włoski tryptyk<sup>9</sup>, nie widać jednak wyraźnej ciągłości i spójnej, kompozycyjnej więzi między poszczególnymi esejami. Każdy pozostaje zamkniętą całością.

Kolejną cechą charakterystyczną italo-pisarstwa interesującego mnie twórcy jest mozaika cudzych głosów i spojrzeń. Jako trzecią ważną komponentę Zagańczykowych relacji należy wymienić skłonność do wizualizacji doświadczeń: zmysł wzroku jest tu podstawowym źródłem poznania i doświadczania świata w podróży. W dalszej części przyjrzę się szerzej tym elementom, gdyż uważam je za szczególnie charakterystyczne dla omawianych tomów.

## Mozaika cudzych głosów — mozaika cudzych spojrzeń

Jak podkreśla Olga Płaszczewska, krakowska badaczka motywu „podróży włoskiej”, w literaturze (tak polskiej, jak i światowej) jest to gatunek z założenia intertekstualny<sup>10</sup>. Podróżując i pisząc o Włoszech, zawsze czyni się to,

<sup>6</sup> D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 13–14.

<sup>7</sup> Na fragmentaryczność i mozaikową strukturę szkiców zwracają uwagę, różnorako ją oceniając, m.in. J. Ugniewska, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, [w:] „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 160; O. Płaszczewska, „Podróż włoska jako dialog z literaturą”, [w:] M. Cieśla-Korytowska (red.), *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, Kraków 2017, s. 121, 140.

<sup>8</sup> Znaczenie szczegółu w prozie Zagańczyka podkreślają: D. Siwor, *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury” 2011, nr 7, s. 217; J. Ugniewska, *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 346.

<sup>9</sup> Po publikacji *Drogi do Sieny* Piotr Kłoczowski pisał o rodzaju dyptyku, który książka stanowi z wcześniejszym tomem *Krajobrazy i portrety* (P. Kłoczowski, *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 167). Mając na uwadze późniejszy o kilka lat tom *Cyprysy i topole*, podobny w zamyśle i stylu do dwóch wcześniejszych, wydaje mi się zasadne rozszerzenie tej malarskiej metafory do tryptyku.

<sup>10</sup> O. Płaszczewska, *op. cit.*, s. 117.

idąc po śladach niezliczonych poprzedników, odwołując się do wcześniejszych lektur, aprobując je lub z nimi polemizując; nierzadko podąża się tropem dzieł sztuki, wskazanych przez wcześniejszych pisarzy-podróżników. Tak dzieje się i w umbryjsko-toskańskich narracjach Zagańczyka. Jego eseje przepełnione są cytatami z lektur: „tekst żywi się nieustannym dialogiem ze słynnymi podróżnikami po Włoszech, od Standhala do Camusa i Herlinga-Grudzińskiego”<sup>11</sup>. Sam autor także wielokrotnie podkreśla znaczenie lektur podróży i zwraca uwagę na inspirację tymi z pisarzy, których określa swoimi mistrzami (przede wszystkim Zbigniewem Herbertem<sup>12</sup>):

Sięgałem do kilku książek towarzyszących mi w podróży. Nie szukałem w nich opisów dzieł sztuki. Wybierałem fragmenty opowiadające moim nastrojom, mówiące wprost o przeżyciach innych, co byli tu przede mną. Ciekawił mnie zapis chwili, olśnienie światem znajdującym się obok – naturalna oprawa płócien i fresków<sup>13</sup>

W innym miejscu kontynuuje myśl: „Chcę patrzeć na Florencję oczami pisarzy, z pomocą przyjaciół, których znajomość miasta podziwiam. Pewnie dlatego szukam opisów Florencji w wierszach, powieściach, esejach”<sup>14</sup>. Wreszcie dodaje: „Wiele książek prowadzi mnie do tego miasta [Ferrary]”<sup>15</sup>.

Efektom tych „lektur pomagających widzieć” pozostaje jednak przesylenie tekstu cytatami. Wydaje się, że (prawie) każdemu z esejów patronuje co najmniej jeden autor-podróżnik, który staje się dla Zagańczyka przewodnikiem. Joanna Ugniewska w recenzji *Drogi do Sieny* tę wielość odniesień i cytatów ocenia bardzo pozytywnie:

bagaż kulturowy, w jaki wyposażony jest podróżujący narrator, wydaje się imponujący, nie ciąży ani autorowi, ani czytelnikowi. Gęsta sieć odniesień do innych tekstów nie tłumi wrażliwości, przeciwnie, wzmacnia jedynie umiejętność cieszenia się widokami, smakami codzienności i sztuką, a myśl, że inni przemierzali podobną drogę, intensyfikuje tylko doznania<sup>16</sup>

Można jednak – takie spojrzenie proponuję – potraktować tę wielość głosów cudzych jako wyraz lęku przed przemówieniem głosem własnym. Być może autor jest onieśmielony ilością i sławą swoich poprzedników na italo-pisarskiej

<sup>11</sup> J. Ugniewska (2005), *op. cit.*, s. 160.

<sup>12</sup> M. Zagańczyk (2005), *op. cit.*, s. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>15</sup> *Idem* (2012), *op. cit.*, s. 47.

<sup>16</sup> J. Ugniewska (2005), *op. cit.*, s. 160.

ścieżce? Chętnie odwołuje się do doświadczeń pisarzy, których określa mianem mistrzów, podąża przetartymi przez nich szlakami – nie tylko tymi w środkowowłoskiej przestrzeni, ale także w doświadczeniu. Jadąc do Umbrii niepokoi się, że „deszcz zniweczy [...] plany, przerywając wędrówkę”<sup>17</sup>, albowiem dowiaduje się z towarzyszącej mu lektury, że „wiosenna burza zaskoczyła Muratowa w Spoleto”<sup>18</sup>.

Olga Płaszczewska, odnosząc się do wielości cytowań, również dopatruje się ich źródła w niepewności autora: „dochodzi także do głosu lęk przed wysiłkiem samodzielnego przeżywania i mentalnego „opracowywania” doznań, w dodatku łatwiej obserwować cudzą klęskę w „zmaganiach z krajobrazem” niż samemu ponieść porażkę lub się do niej przyznać”<sup>19</sup>.

Momentami, gdy głos autorski staje się najbardziej wyrazisty, najlepiej słyszalne stają się te podróźnicze doświadczenia, które wymknęły się ze starannie ułożonego planu, mające w sobie twórczy potencjał wynikający z zaskoczenia. Zdarza się, że mimo precyzji planowania i dokładnych przygotowań, Zagańczyk dociera gdzie indziej, niż wynikało to z jego pierwotnych zamierzeń, i pozwala sobie na wyrażenie zadziwienia. Szczególnie istotna w tym względzie okazała się jego wyprawa do maleńkiego Todi, położonego w Umbrii (choć należy podkreślić, że także w tym przypadku nie była to podróż całkowicie nieprzygotowana, bowiem polski twórca uzupełniał ją lekturą Pawła Muratowa, Ferdynanda Gregoroviusa i Cesarego Ripy):

Nie sądziłem, że krótka wyprawa umbryjska wyda mi się ważniejsza od starannie zaplanowanych podróży. Nie znalazłem w Todi olśniewających fresków, dzieł starych mistrzów, za którymi najczęściej wędruję. Miasto podarowało mi zaledwie kilka widoków, pozwoliło odetchnąć po zgiełku muzeów, bezgłośnie zachwalało swój wdzięk<sup>20</sup>.

Sam Zagańczyk przyznaje zatem, że jego podróże odbywają się artystycznym szlakiem, a równocześnie zejście z tego szlaku uwalnia wyobraźnię, dopuszcza do głosu jego własne przeżycia, pozwala mu spojrzeć na miejsce własnymi oczyma, pozwala wyjść z bezpiecznego kokonu cudzych wrażeń, odczytań, spojrzeń.

Co ciekawe, ów nadmiar obcych głosów dotyczy nie tylko samych wrażeń i doświadczeń, ale także – fundamentalnej dla eseistyki Zagańczyka – kwestii spojrzenia. Również i tutaj, mimo świetnego warsztatu i rozległej wiedzy

<sup>17</sup> M. Zagańczyk (2005), *op. cit.*, s. 49.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> O. Płaszczewska, *op. cit.*, s. 127.

<sup>20</sup> M. Zagańczyk (2005), *op. cit.*, s. 59.

z zakresu historii sztuki, które to zdradza w wielu fragmentach tekstu (będzie o tym mowa dalej), autor wydaje się bardziej ufać innym niż sobie. „Stale jednak znajduję opisy, pomagające oczom, gdy patrzę na piękne krajobrazy. Kilka zdań, udanie związanych, pozwala widzieć lepiej niż fotografia”<sup>21</sup>. Eseista sam przyznaje, że „potrzebuje pomocy” w patrzeniu. Nasuwają się dwa możliwe wytłumaczenia, dlaczego tak się dzieje. Jedną może być brak właściwych narzędzi do samodzielnej analizy artystycznego dzieła lub konkretnego, „plastycznego” widoku. Tę odpowiedź należy jednak odrzucić, albowiem wyśmieniony warsztat historyka sztuki autor zdradza wielokrotnie. Może zatem ukrywanie się za spostrzeżeniami innych wynika z jego braku wiary w wartość własnych wrażeń? Być może dla autora zaufanie pokładane we własnej intuicji czy w osobistych odczuciach jawi się jako niewystarczająco ważne, nie pozwala wpisać się w kilkusetletnią tradycję opisywania podróży do Włoch?

Jak zauważa Dobrawa Lisak-Gębala:

Zagańczyk zamieszcza kilkakrotnie przytoczenia cudzych opisów [dzieł sztuki]. „Widzenie oczyma innych” zastępuje więc „widzenie na własną rękę” [...] – wypiera odbiór, który z odczytań deskrypcji sformułowanych przez innych autorów czynił jedynie szkołę wnikliwej percepcji, czyli szkołę uczącą przede wszystkim, że najcenniejsze jest doświadczenie indywidualne<sup>22</sup>.

Właśnie tego doświadczenia indywidualnego w italo-pisarstwie Zagańczyka brakuje, jest ono zbyt przesłonięte przywoływaniem innych. Natomiast idea ćwiczenia percepcji, „uczenia się spojrzenia” jest pisarzowi bardzo bliska i wielokrotnie przywoływana.

### Ćwiczyć oko<sup>23</sup> (na tokańskim krajobrazie)

W tym miejscu należy przypomnieć, że najważniejszym kanałem percepcji pozostaje dla eseisty wzrok. We wszystkich trzech tomach zauważalna jest wyraźna dysproporcja pomiędzy doświadczaniem świata za pomocą spojrzenia, a tym dokonywanym za pośrednictwem innych zmysłów (niczym mantra powraca w szkicach sformułowanie o „uczeniu się patrzenia”<sup>24</sup>). Zagańczyk

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> D. Lisak-Gębala, *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, (LVI) z. 2, s. 231.

<sup>23</sup> Określenie zaczerpnęłam z tytułowego szkicu zbioru: M. Zagańczyk (2005), *op. cit.*, s. 31.

<sup>24</sup> Por. *Ibidem*, s. 17, 31, 32, 55.

podróżuje tropem nie tyle dzieł sztuki, co śladem obrazów: „Przyjechałem do Toskanii podziwiać obrazy”<sup>25</sup>.

Przywołam dla przykładu kilka innych fragmentów:

„Czasami podróżuję dla jednego obrazu, wystawionego w zagraconej zakrystii, obok kubła z wapnem, drabiny, starych pergaminów”<sup>26</sup>;

„W katedrze przyglądałem się freskom Filippa Lippiego. Dla nich na dłużej zatrzymałem się w Spoleto”<sup>27</sup>;

„Jechałem do San Leonardo al Lago, aby w tamtejszym klasztorze podziwiać freski Lippo Vanni”<sup>28</sup>;

„[Do Castiglione Olona] przyjechałem oglądać freski Masolina”<sup>29</sup>;

„Lubię podążać ich [dzieł Sassetty] tropem, szukając fragmentów w muzealnych salach”<sup>30</sup>.

Zauważmy, że Zagańczyk nigdy nie wspomina o poszukiwaniach oryginalnych form rzeźbiarskich, z rzadka pisze o architekturze.

Co jednak ważniejsze, obrazy widzi nie tylko na płótnach czy na freskach. Również otaczającą go rzeczywistość traktuje jako „fenomen malarski”, często przez malarski pryzmat postrzega dookolny świat. Można odnieść wrażenie, że eseistyczne tomiki Zagańczyka wypełnione są ekfrazami – zarówno tymi realnymi, w których opisuje oglądane malowidła, jak i tymi „imaginacyjnymi”, gdy odwiedzane przez siebie miejsca odtwarza niczym dzieła sztuki<sup>31</sup>. Płynnie też między tymi dwoma rodzajami ekfraz przechodzi, wyprowadzając spojrzenie z ram obrazu na otaczający go krajobraz. Relacjonując swoje objazdy tokańskich wzgórz i miejscowości, przyznaje: „Niczym przed freskiem, stałem przy drodze, by przyglądać się szczytom górującym nade mną, śledzić grę obłoków na niebie”<sup>32</sup> (ekfraz „imaginacyjna”). Natomiast oglądając freski w Palazzo Pubblico w Sienie, zauważa: „Oba freski traktowałem jako zapis krajobrazu spod Monte Amiata”<sup>33</sup> (ekfraz „realna”).

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>28</sup> *Idem*, (2012), *op. cit.*, s. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>31</sup> Termin ten przytaczam za: D. Lisak-Gębala, *op. cit.*, s. 229.

Autorka definiuje ekfrazę „imaginacyjną” następująco: „rozciąganie aury odczutej podczas obcowania z obrazami na pejzaż miasta i okolicy [...] ujmowany malarsko, na wzór dzieła sztuki”.

<sup>32</sup> M. Zagańczyk (2005), *op. cit.*, s. 19.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 21.



Jednakże efektem tego przenikania może być (czy celowe?) zagubienie czytelnika między opisywaną sztuką a światem. We wspomnianym już umbryjskim miasteczku Todi podróżnik-eseista notuje: „Widok rynku [...] okazał się dla mnie ważniejszy niż inne dzieła sztuki”<sup>34</sup>. Daje w ten sposób do zrozumienia, że w owym placu najważniejszy jest jego widok (a nie toczące się tam realnie życie) oraz że widok ten nie jest wynikiem, subiektywnej przecież, percepcji autorskiej, ale dziełem sztuki. Podobnie, jadąc autostradą przez region Veneto i obserwując drzewa, zapisuje: „mam wrażenie, jakbym brał udział w ćwiczeniach z perspektywy, jakby ustawiono je [drzewa] z widocznym zamysłem, aby nowy Uccello mógł tu wymalować swoją leśną bitwę”<sup>35</sup>. Rola świata sprowadza się tu tylko do funkcji modelu służebnego względem sztuki.

Jeśli natomiast we włoskich esejach rzeczywistość nie staje się bezpośrednio sztuką, to okazuje się jej dopełnieniem: „Przyjechałem do Toskanii podziwiać obrazy. To one miały dostarczyć mi wrażeń. Najślynniejsze znałem z reprodukcji i licznych opisów. A jednak dopiero tu zrozumiałem, że trzeba widzieć je wraz z krajobrazem”<sup>36</sup>. Czasem można wręcz odnieść wrażenie, że to rzeczywistość naśladuje sztukę, a nie odwrotnie: „Najwspanialsze widoki tokańskie powtarzają pejzaże znane z renesansowych fresków”<sup>37</sup>. Krajobrazy jawią się dla niego prawie zawsze pejzażami. Wydaje się, że jest nie tyle podróżnikiem, co widzem, który nie wyprowadza wniosków z różnicy między widokiem realnym a namalowanym.

Warto też dodać, co zostało już kilkakrotnie wyżej zasygnalizowane, że na poziomie języka, którym operuje eseista, przykuwa uwagę fachowa terminologia z zakresu historii sztuki (którą jednak odróżniałabym od malarstwa i opisów). Zagańczykowe deskrypcje obrazów, czy to będących dziełami malarskimi, czy widzianym krajobrazem, pełne są terminów zaczerpniętych ze słowników plastyki. Pisze m.in. o „fakturze i barwie pól”<sup>38</sup> w dolinie Orci, „monochromatyczności dzieła Vanniego”<sup>39</sup> czy o „pastelowej miękkości”<sup>40</sup>, którą Val d’Orcia traci w deszczu.

Na koniec należałoby odnieść się jeszcze do obecności ludzi w omawianych szkiecach. Podejmując artystyczną terminologię, zaproponowaną przez samego autora, można by stwierdzić, że mieszkańcy przemierzanych krain sprowadzeni są jedynie do roli sztafażu, niekoniecznego dodatku do pejzażu. Natomiast

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>35</sup> *Idem*, (2012), *op. cit.*, s. 7.

<sup>36</sup> *Idem*, (2005), *op. cit.*, s. 13.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>39</sup> *Idem*, (2012), *op. cit.*, s. 16.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 22.



innym sposobem przedstawiania w esejach drugiego człowieka (którym jest zazwyczaj inny twórca, ceniony przez autora) są portrety. Szczególnie widoczne jest to w narracyjnej strukturze *Drogi do Sieny*, podzielonej na dwie części: pejzażową (zatytułowaną *Dolina*) i portretową (kryjąca się pod tytułem *Odległe i bliskie*), a także w tytule chronologicznie pierwszego z dzieł: *Krajobrazy i portrety*. Nie ma u Zagańczyka opisów spotkań z ludźmi, nie ma wzmianek o nawiązywanych relacjach interpersonalnych czy zapisu żadnych prowadzonych rozmów. W ten sposób narracja podróżnicza eseisty wpisuje się w charakterystyczne dla opisów włoskich podróży zjawisko traktowania Włoch jako pustej, bezludnej sceny i pomijania wszelkiej obecności Włochów<sup>41</sup>.

Podsumowując, należy stwierdzić, że podróżniczy tryptyk Marka Zagańczyka wydaje się dziełem niezwykle erudycyjnym, przepelnionym mnogością odwołań, nawiązań i cytatów. Na sztuce, lekturze i na zmyśle wzroku oparta jest cała percepcja podróży i odwiedzanych miejsc. Zagańczyk nieustannie podąża tropem tych, którzy byli w danym miejscu przed nim, oddaje im głos, rekonstruuje ich odczucia, tak, jakby sam bał się zdobyć na niepodległość własnego głosu, wyjść z bezpiecznej przestrzeni cudzych wrażeń i doświadczyć wyprawy organicznie, na samym sobie. Udaje mu się to tylko kilkukrotnie, gdy przygotowany wcześniej plan ulega niespodziewanym modyfikacjom (np. w trakcie wspomnianej wyprawy do sąsiedniej wobec Toskanii Umbrii).

Drugą, niezwykle istotną komponentą Zagańczykowego podróżopisarstwa, pozostaje odbieranie Włoch za pomocą doświadczenia widoku („Każdy, kto choć raz znalazł się latem w dolinie, musiał doświadczyć podobnych widoków”<sup>42</sup>). Narracja, proponowana przez autora, często zaciera granicę między rzeczywistością a sztuką. Traktowanie rzeczywistości jako obrazu powoduje jej odrealnienie. Zagańczyk przestaje widzieć prawdziwe miejsca, a zaczyna postrzegać świat jako dzieło sztuki. A zatem w jego spojrzeniu i w jego opisie zaczyna brakować miejsca na życie, ludzi (turystów, mieszkańców), spontaniczność. Marek Zagańczyk, zamykając rzeczywistość w ramy obrazu, przesuwał ją w obszar sztuki, pozbawia ją części jej ontologicznej faktury.

## Bibliografia

- Czaja D., *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.  
Kłoczowski P., *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 165–167.  
Kozicka D., *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2008.

<sup>41</sup> J. Ugniewska (2014), *op. cit.*, s. 340.

<sup>42</sup> M. Zagańczyk (2012), *op. cit.*, s. 20.

- Lisak-Gębala D., *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, (LVI) z. 2, s. 224–237.
- Plaszczewska O., „Podróż włoska jako dialog z literaturą”, [w:] M. Cieśla-Korytowska (red.), *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, Kraków 2007, s. 117–142.
- Siwor D., *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury” 2011, nr 7, s. 212–223.
- Ugniewska J., *Głosy o książce Marka Zagańczyka „Droga do Sieny”*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3 (91), s. 159–163.
- Ugniewska J., *Viaggiatori polacchi in Italia oggi: tra pellegrinaggio e decostruzione del mito*, „Italica Wratislaviensia” 2014, nr 5, s. 339–351.
- Zagańczyk M., *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999.
- Zagańczyk M., *Droga do Sieny*, Warszawa 2005.
- Zagańczyk M., *Cyprysy i Topole*, Warszawa 2012.

Paulina Kwaśniewska-Urban  
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
Instytut Neofilologii  
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.21>

## SŁUŻĄC DWÓM PANOM – WŁOSKOŚĆ KOMEDII GOLDONIEGO Z POLSKIEJ PERSPEKTYWY O PRZEKŁADZIE *SŁUGI DWÓCH PANÓW* AUTORSTWA JANA POLEWKI

**Streszczenie:** Artykuł prezentuje dominujące strategie tłumackie przyjmowane przy przekładach Goldoniego na język polski. Strategie te są pokłosiem tradycyjnego spojrzenia na teatr włoski jako nośnik stereotypowych wyobrażeń o Bel Paese. Autorka na przykładzie tłumaczenia *Sługi dwóch panów* autorstwa Jana Polewki z 2017 roku prezentuje elementy przekładu, które wprowadzają do języka i kultury docelowej „włoskość” (cecha stała wszystkich tych elementów występujących w analizowanej komedii, które odwołują się do stereotypowego obrazu Włoch). Znaczniki „włoskości” zostały dla potrzeb artykułu podzielone na cztery grupy: pozostawienie włoskich imion, wprowadzenie imion brzmiących „włosko”; zastosowanie zwrotów w języku włoskim i pseudowłoskich; pozostawienie lub wprowadzenie włoskich nazw toponomastycznych; zastosowanie odniesień intertekstualnych. Wszystkie cztery grupy zostały w artykule dokładnie opisane i przeanalizowane. Autorka dowodzi w swoim artykule, że znaczniki „włoskości” służą oddaniu zakorzenionej we włoskiej kulturze konwencji teatralnej i podczas transferu do kultury polskiej stają się elementami obcymi, rozpatrywanymi jako „różnica”. Wprowadzenie polskiego kontekstu pozwala tłumaczowi na uruchomienie w tekście znaczników „włoskości”, które tylko częściowo pokrywają się ze znacznikami obecnymi już w tekście Goldoniego.

**Słowa kluczowe:** Carlo Goldoni, przekład teatralny, włoskość

**Abstract:** Lo scopo dell'articolo è quello di presentare le strategie traduttive dei testi goldoniani dominanti nella ricezione polacca, nonché il modo in cui esse vengono influenzate dalla tradizione del vedere nel teatro italiano un modello perfetto di cultura del Bel Paese. La cornice utilizzata è quella che mette in rilievo gli elementi visti nella cultura d'arrivo come tipici per la cultura di partenza, che nel nostro caso sono i segni dell'italianità. Nella nostra analisi ci soffermeremo sulla traduzione di *Il servitore di due*

*padroni* di Carlo Goldoni compiuta da Jan Polewka nel 2017. Verranno studiati quattro gruppi di elementi visti come portatori d'italianità ossia: i nomi propri, le locuzioni e le parole italiane, i toponimi e l'intertestualità. La difficoltà della traduzione teatrale sta nel decifrare i segni teatrali, che sono delle unità di dimensione molto diversa tra loro, e nel renderli leggibili nella lingua d'arrivo. Ancora più difficile sembra il ruolo del traduttore di un testo teatrale del passato. La decodificazione del testo da parte del traduttore dovrebbe abbracciare anche la riflessione sul geno-testo anteriore, su una teatralità anteriore che nel caso delle commedie goldoniane racchiude anche la tradizione della commedia dell'arte, il che ci sembra particolarmente importante quando abbiamo a che fare con le traduzioni preparate per il palcoscenico e non per la lettura endofasica. La traduzione da noi proposta per l'analisi ci mostra come i traduttori polacchi si sforzino in diversi modi di rendere comprensibile la tradizione goldoniana e dare più possibilità interpretative per le messe in scena adoperando lo strumento dell'italianità.

**Parole chiave:** Carlo Goldoni, traduzione teatrale, italianità

## Konwencja wpisana w prehistorię tekstu

Prezentowany artykuł traktuje o polskim przekładzie jednej z najbardziej znanych włoskich komedii – sztuki Carla Goldoniego zatytułowanej *Il servitore di due padroni*. Autorem analizowanego tłumaczenia jest Jan Polewka – reżyser, scenograf, inscenizator, scenarzysta, adaptator, tłumacz, jednym słowem (a właściwie dwoma) człowiek teatru. Komedia Goldoniego, która stała się główną osią mojej analizy (praca nad tekstem została ułatwiona dzięki opublikowanemu w 2011 roku wydaniu krytycznemu, przygotowanemu przez Valentinę Gallo ze wstępem Sira Ferronego<sup>1</sup>), to utwór wymykający się jasnym klasyfikacjom, co wynika z jego nietypowej „biografii”. Okoliczności powstania komedii wpłynęły znacznie na jej ostateczny kształt. Sztuka została napisana przez Goldoniego na zamówienie aktora Antonia Sacchiego<sup>2</sup>. Informację tę podaje sam komediopisarz w swoich *Pamiętnikach*<sup>3</sup>. Pomysł na temat i tytuł komedii dostarczyła aktorowi scena francuska. 31 lipca 1718 roku grupa

<sup>1</sup> C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, V. Gallo (red.), Venezia 2011. Jeśli nie podano inaczej wszystkie cytaty tekstu źródłowego w języku włoskim pochodzą z tego wydania komedii.

<sup>2</sup> Więcej o aktorze Antonim Sacchim (nazwisko istnieje też w wersji Sacco) i odgrywanych przez niego rolach (Arlecchina i Truffaldina) w: S. Ferrone, *Introduzione*, w: C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, dz. cyt., s. 9–25.

<sup>3</sup> C. Goldoni, *Pamiętniki*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1958, s. 199. W wydaniu włoskim: C. Goldoni, *Memorie*, Milano 1985, s. 235.

Comédiens Italiens du Roi wraz z Luigim Riccobonim w Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne zaprezentowała spektakl zatytułowany „Arlequin valet de deux maîtres” („Arlekin sługa dwóch panów”) bazujący na scenariuszu, którego autorem był Jean Pierre des Ours de Mandajors, a tłumaczem *capocomico* grupy – Riccoboni. Inspirowana francuskim scenariuszem włoska sztuka została napisana przez Goldoniego jako *commedia a soggetto*, autor pozostawił aktorom możliwość improwizacji. Ze wstępu do pierwszego wydania wynika, że tekst został przez komediopisarza uzupełniony we Florencji latem 1753 roku, później zaś opublikowany w III tomie wydania Paperiniego, wiemy jednak, że już w roku 1746 miały miejsce inscenizacje w Mediolanie i w Wenecji, co każe wnioskować, że komedia została uzupełniona przed 1746 rokiem. Jak wyraźnie widać, już same „pradzieje” komedii uwydatniają jej złożony charakter i nierozzerwalne związki z dominującą konwencją, co wpłynie na jej przekłady.

### „Włoskość” – erzac tłumacza?

Analizowany tekst jest silnie zanurzony we włoskiej tradycji komediowej i jego transfer na inny grunt kulturowy wymaga odniesienia się do konwencji, w jakiej powstał. Badania, które prowadziłam na próbie mających największy zasięg, powstałych w XX i XXI wieku pięciu polskich tłumaczeń, pozwoliły mi zaobserwować pewne schematy tłumaczeniowe powielane przez kolejnych autorów przekładów. Jedną z dominujących tendencji, jest wprowadzanie do przekładów takich elementów kulturowych, które przez odbiorcę są dekodowane jako składowe kultury włoskiej, strategia ta może być pełnić funkcję kompensacyjną w obliczu braku możliwości transferu niektórych składowych konwencji. W moich badaniach nazywam te elementy znacznikami „włoskości”. Tłumacze stosują liczne zabiegi italianizujące<sup>4</sup>, wprowadzając do tekstu komedii przedstawienia „włoskości”, które podnoszą potencjał teatralny zawarty w sztuce. „Włoskość” rozumiem tu jako cechę stałą wszystkich tych elementów występujących w analizowanej komedii, które odwołują się do stereotypowego obrazu Włoch – od turystyki po kulturę, literaturę i tradycję teatralną Półwyspu. Przekaz ten może mieć charakter denotacyjny i/lub konotacyjny. Nawiązując do pojęcia zastosowanego przez Rolanda Barthesa, możemy stwierdzić, że włoskość jest jednym z „*signifiés*” globalnych nasyconych wartościami euforycznymi<sup>5</sup> implikowanych poprzez obrazy ujawniające szeregi znaków nieciągłych. Zakładając, że przeciętny widz posiada

---

<sup>4</sup> Zabiegami italianizującymi nazywam tu strategie forenizujące tekst – odwołujące się bezpośrednio do kręgu kulturowego Włoch.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr LXXXVI, z. 3, s. 291.

kompetencje wymagane do odczytania *signifié* „włoskość”, możemy zaryzykować stwierdzenie, że wprowadzone przez tłumaczy znaki były czytelne i realnie wpłynęły na powodzenie sztuki. Jakie więc znaczniki „włoskości” znajdziemy w przekładzie Jana Polewki?

### Sztuczki Jana Polewki

Przekład autorstwa Polewki stawia na spektakularne rozwiązania językowe. Wyszukany żart językowy miesza się z współczesnymi potocyzmami, obrazami znanymi z kultury masowej i stereotypowym przedstawieniem Włoch. Estetyka ta jest w mojej opinii kwintesencją tendencji odbioru Goldoniego w Polsce – prób połączenia niezrozumiałej dla polskiej publiczności konwencji dawnego teatru, która, co zaznaczyłam w pierwszym akapicie, wpisana jest w komedię, z przyciągającymi uwagę widza zręcznymi zabiegami uwypuklającymi komizm i podkreślającymi „włoskość”. Wprowadzenie do przekładu znaczników „włoskości” pozwala w przypadku analizowanej sztuki na osadzenie go w konwencji teatralnej, z której wyrosła komedia. Nie jest to zadanie łatwe, bo widz/czytelnik, by kontekst ten odczytać, musi nie tylko rozpoznać odniesienia kulturowe obecne w dialogach i ruchu scenicznym, lecz także umieć je zinterpretować. Polski odbiorca będzie czerpał przyjemność z rozszyfrowywania elementów konwencji tylko wtedy, gdy konwencja ta będzie mu znana, co wydaje się przedsięwzięciem niemożliwym. Tłumacze byli więc zmuszeni do uproszczenia odniesień do włoskiej kultury ze względu na brak sankcjonującego je kontekstu. Jakie elementy kultury włoskiej występują w przekładzie Polewki i w jaki sposób są adaptowane? Dla potrzeb artykułu, pozwolę sobie na uproszczoną klasyfikację zawierającą tylko najliczniej reprezentowane grupy odniesień<sup>6</sup>. Ze szczegółowej analizy tekstu wynika, że najczęściej stosowane przez tłumacza odniesienia do włoskiej kultury to:

- pozostawienie włoskich imion, wprowadzenie imion brzmiących „włosko”;
- zastosowanie zwrotów w języku włoskim i pseudowłoskich;
- pozostawienie lub wprowadzenie włoskich nazw toponomastycznych;
- zastosowanie odniesień intertekstualnych.

---

<sup>6</sup> Przedstawiona analiza jest skróconą i przereklamowaną do potrzeb artykułu wersją fragmentu podrozdziału dysertacji doktorskiej zatytułowanej „Potencjał teatralny w komedii *Il servitore di due padroni* Carla Goldoniego i w jej przekładzie na język polski”, obronionej przeze mnie na Uniwersytecie Jagiellońskim w dn. 15.01.2020 roku.

## „Ja jestem Corleone”

Licznie reprezentowaną grupą znaczników „włoskości” są nazwy własne, a przede wszystkim imiona i nazwiska występujące w sztuce i przetłumaczone w sposób uwydatniający ich włoską proveniencję. Jan Polewka zaprasza czytelnika/widza do włoskiego świata już od pierwszej strony maszynopisu, na której znajduje się spis postaci. Jego przekład zniekształca włoskie imiona, wykorzystując ich potencjał fonetyczny, zniekształcenia te pełnią funkcję komyczną. Polski spis wydaje się być sporządzony przez kogoś, kto nie zna języka włoskiego, ale chce powtórzyć zasłyszane włoskie nazwy. Mamy więc często stosowane w spolszczeniach zastąpienie samogłoski „i” samogłoską „y” w imionach: Sylvio (Silvio), Floryndo (Florindo), Bryghella (Brighella), Smeraldyna (Smeraldina), Fededryko (Federigo); głoskę „k” w miejsce głoski „c” czytanej po włosku jako /k/: Arlekino (Arlecchino) i głoskę „k” w miejscu głoski „g”: Federyko (Federigo). Imiona, które trudniej powtórzyć, Polewka deformuje: Pantalone de’ Bisognosi to w jego przekładzie Pan Talone Bosonosi – nazwisko najprawdopodobniej nawiązuje do najbardziej charakterystycznej cechy postaci – skąpstwa (boso nosi, czyli nosi bez butów). Florindo Aretusi to w przekładzie Floryndo Aletuso, co może być zlepkiem spójnika „ale” i nieistniejącego przysłówka lub przymiotnika (?) „tuso” (w esperanto *tuso* znaczy kaszel) lub rzeczownika tuz (ktoś wpływowo, będący znakomitością w jakiejś dziedzinie). Brighella Cavicchio to w przekładzie Bryghella Chlavino. Chlavino od „chlać wino” brzmi „z włoska” i doskonale pasuje do profesji Brighelli, który jest „właścicielem knajpy”. Polewka (nomen omen) uznał nazwisko za tak bardzo zabawne, że postanowił umieścić je w spisie postaci (u Goldoniego w spisie nazwiska Brighelli nie znajdziemy, ale on sam wyjawia je Beatrice w rozmowie<sup>7</sup>). Zamiana samogłoski „i” na „y” w imieniu Smeraldiny sprawiła, że w polskiej wersji służąca nabiera frywolnego charakteru, lubi „smyrać” (inaczej „łaskotać”), lub „być smyraną”. Największa zmiana dotyczy imienia głównego bohatera. Goldoniański Truffaldino w najnowszym przekładzie staje się Arlekinem. Żadne z poprzednich tłumaczeń nie zmieniło imienia sługi, choć bez wątpienia Truffaldino mniej znany jest w Polsce niż Arlekin<sup>8</sup>. Imię to pojawia się u Polewki przede wszystkim jako nawiązanie do spektaklu Strehlera zatytułowanego „Arlekin sługa dwóch panów”, który gościł w Warszawie dwa razy: w 1959 i 2001 roku. Tłumacz decyduje się jednak nie na polską wersję „Arlekin”, a na mniej popularną, zakończoną na typowo włoską samogłoskę „o”

<sup>7</sup> Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 123.

<sup>8</sup> O obecności Arlekina na polskiej scenie teatralnej: E. Bal, *Arlekin w Polsce*, w: Tejże, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017, s. 111–124.



– „Arlekino”. Imię Truffaldina nie znika całkiem z komedii. Sługa w przekładzie przedstawia się jako: „Arlekin Trufaldi di Batocchio z Bergamo. Dla przyjaciół i zakochanych: Trufaldino”<sup>9</sup>. Zamiana prostego imienia i nazwiska (Truffaldino Batocchio) na dwa imiona i pseudoszlacheckie nazwisko zwiększa komizm wypowiedzi postaci<sup>10</sup>. Podobną funkcję pełni także dopisane przez tłumacza zdanie o przydomku, który mogą stosować „zaufane” osoby. W przekładzie brak jednak konsekwencji, nikt nie zwraca się do sługi per „Trufaldino”, nie robi tego nawet jego ukochana Smeraldyna. Próby nawiązań do włoskiej ortografii, przy jednoczesnym spolszczeniu, zauważamy także w tłumaczeniu imion zakochanych: Clarice to Clara, częściowo tylko spolszczona, bo zapisana u Polewki przez „c”, nie zaś przez „k”; Silvio to Sylwiusz, zapisany przez „v”, a nie przez polskie „w”. Ponadto Dottore Lombardi to w przekładzie Dottor Lombardo, tłumacz usunął samogłoskę „e”, a kończącą nazwisko samogłoskę „i” zamienił na bardziej kojarzącą się u nas z językiem włoskim, a przynajmniej z włoskimi rzeczownikami rodzaju męskiego, samogłoskę „o”; wreszcie pozostawił tłumacz głoskę „h” w imieniu Bryghelli (u Goldoniego Brighelli), choć po polsku nie jest ona potrzebna, by „g” wymawiać jak /g/ a nie /dz/. Ostatnia zmiana dotyczy postaci epizodycznych. U Polewki mamy: służącego, „który gada”<sup>11</sup>, posługacza, „który bredzi”<sup>12</sup>, posługaczy, „którzy taszcza”<sup>13</sup>, *zanniego*, „który podaje”<sup>14</sup> i innych posługaczy, „którzy milczą”<sup>15</sup>. U Goldoniego brak zabawnych opisów, służący dzielą się po prostu na tych, którzy „mówią” (*che parlano*)<sup>16</sup> i „nie mówią” (*che non parlano*)<sup>17</sup>. *Zanni* jest postacią dopisaną przez Polewkę, w oryginale mamy tylko kelnerów (*camerieri*)<sup>18</sup>. Tłumacz dodaje włoski element, nie wyjaśniając w spisie, że słowo *zanni* znaczy sługa, podpowieź znajdziemy jednak w didaskaliach sceny piętnastej drugiego aktu, gdzie pojawia się „Posługacz – Zanni z talerzem”<sup>19</sup>. Kreatywność, jaką wykazał się Polewka oddając te krótkie opisy, nie zostanie dostrzeżona przez widzów, bo w programie, na afiszu i na stronie internetowej teatru role epizodyczne zyskują

<sup>9</sup> Sługa dwóch panów, maszynopis przekładu Jana Polewki, s. 7. W kolejnych przypisach maszynopis oznaczam skrótem SDPJP.

<sup>10</sup> Arlekin przedstawia się w ten sposób dwa razy. Po raz pierwszy w przytoczonej scenie, po raz drugi zaś, gdy rozmawia ze Smeraldyną (por. SDPJP, s. 67).

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 114.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> SDPJP, s. 60.

włoskie imiona. Służący i posługacz to Piergiorgio i Massimo, zaś *zanni* to Gianni – imię tego ostatniego naśladuje włoską nazwę profesji. Poza imionami pojawiającymi się w spisie, kilka innych pada także w dialogach. Florindo, nie chcąc zdradzić swojej tożsamości, przedstawia się jako Orazio Ardenti. Choć nazwisko Ardenti występuje na Półwyspie, można je uznać za mówiące, znaczy bowiem tyle, co „płonący” i może odnosić się do charakteru zakochanego. W polskiej wersji Floryndo przedstawia się jako Orazio Aldente. Tłumacz wykorzystał podobieństwo brzmienia nazwiska do wyrażenia *al dente*, które jest powszechnie w Polsce znane. Autor listu do Beatrice u Goldoniego to Tognin della Doira. Polewka zmienia imię i nazwisko sługi na Antonio Beladormia. Antonio to jedno z bardziej znanych włoskich imion, w Polsce zyskało ogromną popularność kilka lat temu dzięki reklamie napojów orzeźwiających, w której ponętna kobieta mówi: „Antonio, fa caldo!” i „Antonio, fa freddo!”. Często emisja reklamy sprawiła, że zdania te powtarzały tysiące polskich nastolatków, a śmieszne przeróbki i memy wykorzystujące postać Antonia podbiły polski Internet. Nazwisko Beladormia może natomiast Polakom kojarzyć się z określeniem *bella donna*, mogłoby też pochodzić od czasownika *dormire* i wskazywać predylekcję do sjęsty. W czternastej scenie drugiego aktu tłumacz cytuje jeszcze jedno nazwisko, którego brak w tekście wyjściowym. Gdy u Goldoniego Beatrice wyjaśnia, że Brighella służył kiedyś w domu możnego pana w Turynie i zachował liberię z tamtych czasów<sup>20</sup>, autor polskiej wersji podaje nazwisko rzekomego pana i robi aluzję do mafijnej przeszłości właściciela lokandy: „[Brighella] w Turynie służył w domu Corleone i jeszcze nie jedno potrafi”<sup>21</sup>. Ostatni przykład użycia nazwiska znanego odbiorcom polskim głównie z kultury masowej, wpisuje się do licznie reprezentowanej w przekładzie grupy odniesień intertekstualnych.

Widać wyraźnie, że zastosowane przez tłumacza imiona i nazwiska mają przydać sztuce „włoskości”, proponując uproszczoną formę włoskich odnośników. Podkreślić należy skłonność tłumacza do rozwijania potencjału drzemiącego w imionach i nazwiskach wprowadzonych przez Goldoniego, za pomocą dodawania stereotypowo postrzeganych jako reprezentatywne dla włoskiej kultury odniesień (np. Corleone) i naśladujących język włoski słów (np. Chlavino).

### **„Mam potrawy alle carte... Moja kuchnia to dell’arte”!**

Druga liczna grupa znaczników „włoskości”, na którą składają się uproszczone odniesienia do języka, to włoskie i pseudowłoskie cytaty. Polewka wprowadził do tekstu przekładu dużo zwrotów w języku włoskim, które często nie

<sup>20</sup> Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>21</sup> SDPJP, s. 59.

są tożsame z tekstem wyjściowym. Co ciekawe, wszystkie są zrozumiałe dla odbiorcy – jedne stały się znane dzięki wzrostowi popularności kultury i języka włoskiego, znaczenie innych łatwo można wywnioskować z kontekstu. Włoskie wtręty najczęściej wychodzą z ust Arlekina, który mówi:

**Porca miseria**<sup>22</sup>!

[...] O **povero** Arlekino<sup>23</sup>!

**Que diavolo**<sup>24</sup>!

[...] Wyjmiemy wszystko co tu jest. **Tutti frutti**<sup>25</sup>.

**Santa Madonna**, niech pani o nim nie mówi<sup>26</sup>!

**Uno momento**! Za pozwoleniem, brakuje tu czegoś do lepszego końca<sup>27</sup>.

Zacytowane przykłady ukazują pewną dezynwolturę tłumacza w stosowaniu włoskich wyrażen, stąd moja sugestia, by nazwać część z nich wyrażeniami pseudowłoskimi. Niektóre są zapisane nieprawidłowo: zamiast grafii „che” stosuje tłumacz grafie „que”, „diavolo” to u niego „diabolo”, a rodzajnik „un” zamienia się w „uno”, choć brak ku temu powodów. Możliwe, że w pierwszym przypadku błędna ortografia miała pomóc aktorowi prawidłowo wymówić zaimek, trzeci zaś przykład mógł być inspirowany błędnym przyswojeniem sobie przez Polaków niektórych włoskich zwrotów. Zastąpienie głoski „v” głoską „b” w rzeczowniku „diabolo” zapewne wynika z interferencji polskiego słowa „diabeł”. Polewka zapytany o przyczynę wprowadzenia nieprawidłowej pisowni potwierdził, że sugerował się powszechnym w Polsce używaniem błędnych form niektórych włoskich wyrazów. Wydaje mi się istotnym również fakt, że tłumacz

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 9. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: Corpo del diavolo!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 121).

<sup>23</sup> SDPJP, s. 17. U Goldoniego podobnie: „TRUFFALDINO: [...] Oh povero Truffaldin!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 130).

<sup>24</sup> SDPJP, s. 53. Podobnie u Goldoniego: „TRUFFALDINO: (Oh diavolo!)” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 168).

<sup>25</sup> SDPJP, s. 76. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: [...] Eccoli avverti tutto do. Tiremo fora ogni cossa” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 192).

<sup>26</sup> SDPJP, s. 93. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: (Per amor del cielo, no la nomina Pasqual)” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 209).

<sup>27</sup> SDPJP, s. 101. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: Manca el meggio, signori” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 219).

jest samoukiem<sup>28</sup> i może nie przywiązywać dużej wagi do drobnych zniekształceń. Tylko wyrażenia „povero Arlekino” i „que diabolo” zostały przeniesione z tekstu oryginalnego, pozostałe dodał tłumacz. Włoskie wtręty znajdziemy także w wypowiedzi Bryghelli: „[...] Mam potrawy **alle carte**... Moja kuchnia to dell'arte! Moje dania to opera! Moje wina **aria vera**...”<sup>29</sup> oraz Dottora Lombardo, który trzykrotnie wykrzykuje „**Forza Lombardo**”<sup>30</sup>. Innym znanym w Polsce włoskim słowem jest bezosobowa forma czasownika „basta” powtórzona w komedii dwa razy (zgodnie z tekstem Goldoniego): „[...] Ma rację i **basta**, ale ja dalej nie wejść”<sup>31</sup>; „**Basta**, co było to nie ma”<sup>32</sup>. Proste włoskie zwroty zostały użyte także w dialogu Silvia i Florynda:

SILVIO

Skoro tak, to raz jeszcze: **scusi**.

FLORYNDO

**Prego**. Pomyłki się zdarzają<sup>33</sup>.

Oraz w dialogu Arlekina i Pantalona, którzy powtarzają rzeczownik „donna”:

PANTALONE

**O Madonna!**

ARLEKINO

**Si, la Donna!**

---

<sup>28</sup> W rozmowie ze mną (11.06.2019) Jan Polewka przyznał, że ma za sobą jedynie bardzo krótki epizod uczęszczania na kurs włoskiego w krakowskim Instytucie Kultury Włoskiej. Języka nauczył się pracując jako scenograf i kostiumograf we Włoszech i do dziś dba o to, by polepszać swoje kompetencje językowe. Ustanowił „włoskie niedziele” i raz w tygodniu czyta po włosku i ogląda włoskie filmy, by nie tracić kontaktu z językiem.

<sup>29</sup> SDPJP, s. 4. U Goldoniego: „BRIGHELLA : La servirò volentiera. No fazzo per dir, ma alla mia locanda tutti se contenta. I dis cusì che in nissun logo i magna, come che se magna da mi. La sentirà qualcosa de gusto.” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

<sup>30</sup> SDPJP, s. 13, s. 43, s. 96. Ten sam okrzyk powtarza Sylvio, por. *Ibidem*, s. 43. Powiedzenie dodaje do tekstu tłumacz, brak podobnych kwestii w tekście oryginału.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 66. U Goldoniego podobnie: „SMERALDINA: [...] Basta... Io nella locanda non entro certo” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 181).

<sup>32</sup> SDPJP, s. 98. Podobnie u Goldoniego: „PANTALONE: Basta; la xe passata” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 215).

<sup>33</sup> SDPJP, s. 24. U Goldoniego: „SILVIO: Quand'è così, torno a chiedervi scusa. FLORINDO: Non vi è male. Degli equivoci ne nascon sempre” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 138).

[...]

PANTALONE

**Bella donna**, no i kwita<sup>34</sup>!

Ciekawym zabiegiem jest zniekształcenie w przekładzie imienia pierwszej zakochanej – Clary. Beatrycze, Arlekino, a nawet sam Sylvio zwracają się do Clary per „Cara”, raz używając formy przymiotnikowej jak imienia i dopełniając apostrofę przymiotnikiem *bella* lub *cara*, innym razem natomiast jak przymiotnika, zastępującego, lub uzupełniającego imię:

BEATRYCZE [*do Clary*]**Bella Cara**, dla ciebie daruję mu życie, ale pamiętaj o przysiędze<sup>35</sup>.SYLVIO [*do Clary*]Skoro ty cierpiałeś, moja **cara**, to ja cierpiełem jeszcze bardziej i możesz być pewna, że cię kocham. To ze strachu, że cię utracę dostałem takiej furii<sup>36</sup>.SYLVIO [*do Clary*]**Cara Claro**, czy nie usłyszę już ani słowa<sup>37</sup>?ARLEKINO [*do Clary*]Panno **Caro**, kogo wybrała pani dla Smeraldyny na męża<sup>38</sup>?

Zniekształcenie to pochodzi z pierwszej propozycji przekładu, w której Polewka nazwał Zakochaną imieniem Cara, co jak widzimy wpłynęło na ostateczną, wykorzystaną na scenie wersję, podsuwając tłumaczowi zabawną grę językową.

Liczne w tekście Polewki są także włoskie nazwy potraw. Ogromna popularność kuchni włoskiej sprawiła, że wiele z nich weszło na stałe do polskiego słownika kulinarnego. Pojawiają się więc: znana wszystkim zupa *minestrone*<sup>39</sup>, podobne do nazw polskich dań *polpettini*<sup>40</sup> i *insalata*<sup>41</sup>, bardziej egzotyczne

---

<sup>34</sup> SDPJP, s. 83. U Goldoniego wymiana zdań pomiędzy Pantalonom a Truffaldinem jest krótsza: „PANTALONE: Donna! TRUFFALDINO: Femmena!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 199).

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 47.<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 95.<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 96.<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 103.<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 62.<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 63.<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 55.

*arrosto*<sup>42</sup> i *carne*<sup>43</sup>, a także nieco zniekształcone *frutti* czyli „fruty”<sup>44</sup>. Potencjał aktywizacji kategorii obcości zawarty w elementach odnoszących się do sztuki kulinarnej Włoch jest silnie eksploatowany przez Polewkę. W jednej z kwestii głównego bohatera tłumacz wylicza włoskie potrawy tam, gdzie w oryginale brak odniesień kulinarnych. Podczas gdy Arlekino mówi wprost o czekających go uciechach podniebienia: „Pójdę schować kasę do kufra, a potem zaraz ... **una polenta, una pasta, y<sup>45</sup> zucchini, le melanzane**”<sup>46</sup>, goldoniański Truffaldino urywa wypowiedź: „Pójdę odłożyć sakiewkę, a potem szybciotko...”<sup>47</sup>. Obok bardzo znanej w Polsce pasty i nieco mniej znanej polenty, wprowadza tłumacz zupełnie egzotyczne *zucchini* i *melanzane*. Mamy tu do czynienia z jednoczesnym objaśnieniem i wydłużeniem<sup>48</sup> tekstu oraz poszerzaniem ograniczonego bilingwizmu<sup>49</sup> odbiorcy. Bez wątplenia kuchnia jest jedną z najważniejszych składowych „włoskości” w komedii Goldoniego.

### Śmierć w Wenecji

Kolejną analizowaną grupą znaczników „włoskości” są nazwy toponomastyczne. Oprócz licznie występujących urbonimów: Wenecji, Genui, Turynu i Bergamo, które w przekładzie pojawiają się z nie mniejszą częstotliwością niż w oryginale, mamy w komedii także urbanonimy. Plac św. Marka tłumacz raz oddaje jako Plac<sup>50</sup> dużą literą, innym razem jako plac<sup>51</sup> małą literą zgodnie z zapisem, jaki spotkamy u Goldoniego<sup>52</sup>. Canal Grande, u Goldoniego *Canal Grando*<sup>53</sup>, zapisuje Polewka poprawnie po włosku<sup>54</sup>. Co ciekawe, w przekładzie Polewki Canal Grande pojawia się dwa razy, choć w oryginale zacytowany

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>45</sup> Trudno zrozumieć zastosowanie w zdaniu hiszpańskiego spójnika *y* w miejsce włoskiego *- e* (które ma taką samą formę także w dialekcie *veneto*).

<sup>46</sup> SDPJP, s. 53.

<sup>47</sup> Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 168: „TRUFFALDINO: [...] *Vòi metter via sta borsa, e po subito...*”.

<sup>48</sup> Por. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, tłum. U. Hrehorowicz, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków 2009, s. 254–255.

<sup>49</sup> Por. R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, s. 21–25.

<sup>50</sup> SDPJP, s. 28.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>52</sup> C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 142; *Ibidem*, s. 167.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>54</sup> SDPJP, s. 59.

jest tylko raz. W scenie, w której Truffaldino opowiada o rzekomej śmierci poprzedniego pana, który miał „wskoczyć do kanału”<sup>55</sup>, Arlekino uściśla, że był to Canal Grande<sup>56</sup>. W tej samej scenie przekładu Beatrycze lamentuje nad Floryndem, „który utonął w Wenecji”<sup>57</sup>, co pomoże niewątpliwie odbiorcy umiejscowić Canal Grande na mapie Włoch. Polewka pomija wzmiankę o *Fabbriche de Rialto*<sup>58</sup>, dzielnicy *Zuecca*<sup>59</sup> i Pałacu Dożów<sup>60</sup>. Ostatnia strata zostaje jednak zrekompensowana. Arlekino, choć nie cytuje Pałacu Dożów jako miejsca pracy prokuratora, z którym mógłby konkurować jeśli idzie o „kręactwa”, zaznacza, że ma na myśli „pierwszego prokuratora w tym kraju” czyli „w Wenecji, oczywiście”<sup>61</sup>. Subtelna uwaga, zapewne przeoczona przez większość odbiorców, jest aluzją do skomplikowanej struktury państwowej Półwyspu. Szczególnym zaznaczeniem weneckich realiów jest zastosowanie w przykładzie morskich metafor i odniesień, które często stosowane były w wypowiedziach weneckich masek komedii dell’arte:

ARLEKINO

[...] Porządny pan, jak tylko **dobije** do miasta to zaraz **plynie** do gospody<sup>62</sup>.

FLORYNDO *do siebie*

**Tonę** w domysłach.

ARLEKINO *do siebie*

Zmyślam jak **potopiony**<sup>63</sup>.

<sup>55</sup> Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 198: „TRUFFALDINO: L’è cascà in canal [...]”.

<sup>56</sup> SDPJP, s. 82.

<sup>57</sup> *Ibidem*. U Goldoniego brak tej informacji, Beatrice płacze nad zmarłym nie podając ewentualnego miejsca tragedii: „BEATRICE: [...] tutto fo per Florindo, e il mio Florindo è morto” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 198).

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Por. *Ibidem*, s. 210: „TRUFFALDINO: (A invenzion, a prontezza, a cabale, sfido el primo sollicitador de Palazzo)”.

<sup>61</sup> Por. SDPJP, s. 93: „ARLEKINO: (*na stronie*) Jeśli chodzi o wymysły i kręactwa to mógłbym dorównać pierwszemu prokuratorowi w tym kraju... w Wenecji, oczywiście”.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 28.



Na uwagę zasługuje inwencja tłumacza, który proponuje różne wersje nazwy mieszkańca Turynu po włosku zwanego *turinese*<sup>64</sup> lub *turinese*<sup>65</sup>. Gdy Clara i Dottore mówią o zmarłym Federigo pojawia się rzeczownik „turyniak”<sup>66</sup>, zaś wspominający go Pantalone używa prawidłowej formy turyńczyk<sup>67</sup>. *Forestiere*<sup>68</sup> to u Polewki, w zależności od kontekstu: cudzoziemiec<sup>69</sup>, gdy Arlekino i Pantalone określają tak Federyko i gdy Sylvio pyta Florynda skąd pochodzi; obcy<sup>70</sup>, gdy Floryndo zapewnia, że nie widział w gospodzie nikogo spoza Republiki i gość<sup>71</sup>, gdy Arlekino mówi o przebywającym w gospodzie Floryndzie.

### „To kobita, bella donna no i kwita”

Licznie w przekładzie występują odniesienia intertekstualne, nie wszystkie odnoszące się do kultury włoskiej i im mniej współgrające z włoskim tłem sztuki, tym bardziej zabawne, w prezentowanym artykule skupię się jednak tylko na tych, które są nośnikami „włoskości”. Żadnego z odniesień nie odnajdziemy w tekście Goldoniego, zostały oczywiście dodane przez tłumacza. Do intertekstualnych znaczników „włoskości” zaliczymy: elementy metateatralne odnoszące się do komedii dell’arte, a szczególnie do sztuki Goldoniego, przywołanie Ariosta, cytat z *Rigoletta* Verdiego i aluzję do współczesnego tekstu kultury – znanej produkcji kinowej „Ojciec chrzestny”<sup>72</sup> (przywołuję późniejszy niż książka film, bo uważam, że ekranizacja powieści Puzo jest silniej obecna w kulturze masowej niż jej pierwowzór). Elementy metateatralne to użycie nazwy gatunku komedii dell’arte we fragmencie, gdzie Bryghella mówi: „Moja kuchnia to dell’arte!”<sup>73</sup> oraz nawiązanie do jednej z postaci komediowych – Pulcinelli – w wypowiedzi Arlekina: „O psiakrew! Na czyje zamówienie? Zapytam

<sup>64</sup> Pojawia się w kwestii Clarice i Pantalona: C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117, s. 200.

<sup>65</sup> W wypowiedzi Dottore: *Ibidem*, s. 158.

<sup>66</sup> SDPJP, s. 4, s. 44. Za drugim razem wielką literą.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>68</sup> C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 119, s. 138, s. 139, s. 196.

<sup>69</sup> SDPJP, s. 7, s. 24.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>72</sup> Fama filmu przewyższyła pierwowzór książkowy, stąd moje przekonanie, że odbiorca skojarzy nazwisko Corleone z dziełem filmowym Francis Ford Coppoli, a nie powieścią Mario Puzo.

<sup>73</sup> SDPJP, s. 4. U Goldoniego: „I dis cusì, che in nissan logo i magna, come che se magna da mi” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

w kuchni... nie, bo zaczną niuchać te poliszynel<sup>74</sup>. W kontekście naszej analizy istotny jest jednak ostatni z elementów – zacytowanie tytułu sztuki Goldoniego. Motywy metateatralne zagęszczają się w końcowej scenie, gdzie padają kwestie Beatrycze i Gianniego (który w oryginale się nie pojawia):

BEATRYCZE  
Cóż to za farsa?  
GIANNI  
Sługa dwóch panów<sup>75</sup>.

Gianni, odpowiadając na pytanie Beatrycze, które mogłoby brzmieć po prostu „co tu się wyprawia?” tłumaczy jej, że Arlekino podjął się podwójnej służby, a mówiąc to, cytuje tytuł sztuki. W przekładzie mamy też odwołania do opery: jako gatunku, gdy Bryghella zachwala swoje dania („Moje dania to opera!”<sup>76</sup>) oraz do konkretnej sztuki – *Rigoletta* Giuseppe Verdiego – gdy Pantalone i Arlekino wspólnie śpiewają pierwszy wers znanej arii „La donna è mobile”<sup>77</sup>. W tłumaczeniu pojawia się także inny wielki twórca włoski, tym razem zacytowany z nazwiska, które stało się pretekstem do gry słownej: Zanni, wnosząc półmisek z jedzeniem, anonsuje: „Oto arrostto, jak mawiał Ariosto”<sup>78</sup>. Don Corleone natomiast zostaje przywołany w sposób bezpośredni w słowach Beatrycze: „O tak, Bryghella to człowiek zręczny. W Turynie służył w domu Corleone, i jeszcze niejedno potrafi”<sup>79</sup>. Zgodnie z zasadą inkongruencji, salwy śmiechu wywołują szczególnie<sup>80</sup> nawiązania do kultury i literatury polskiej, których jednak nie będę tu omawiać.

<sup>74</sup> SDPJP, s. 63. U Goldoniego: „PANTALONE: Oh bella! A chi le òi da portar? Chi diavol de sti padroni le averà ordinade? Se ghel vago adomandar in cusina, no voria metterli in malizia” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 178). Tłumacz w rozmowie przeprowadzonej 11.06.2019 potwierdził moją intuicję zaznaczając, że „poliszynel” nie pojawili się w tym fragmencie przypadkowo.

<sup>75</sup> SDPJP, s. 104. U Goldoniego: „BEATRICE: Come va la facenda?” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 222), brak kwestii Zanniego, który nie pojawia się w tej scenie.

<sup>76</sup> SDPJP, s. 64. U Goldoniego: „BRIGHELLA : La servirò volentiera. No fazzo per dir, ma alla mia locanda tutti se contenta. I dis cusi che in nissun logo i magna, come che se magna da mi. La sentirà qualcosa de gusto.” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

<sup>77</sup> SDPJP, s. 83. U Goldoniego brak tej kwestii.

<sup>78</sup> SDPJP, s. 64. U Goldoniego: „CAMERIERE: Eccovi l’arrostto” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 180).

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>80</sup> Co miałam okazję obserwować dwukrotnie oglądając sztukę w Teatrze Dramatycznym.

## Kurtyna

W przekładzie Jana Polewki elementy, które nazwałam znacznikami „włoskości”, służą oddaniu zakorzenionej we włoskiej kulturze konwencji teatralnej, której nie da się przenieść do kultury docelowej z zachowaniem wszystkich elementów konstytutywnych. „Włoskość” rozpatruje się tu z punktu widzenia kultury polskiej, co sprawia, że jest pojmowana jako „różnica”. Wprowadzenie polskiego kontekstu wydaje się więc kluczowe nie tylko dla zachowania w sztuce komizmu, lecz także dla oddania jego „obcości”, czyli w tym wypadku „włoskości”. Kontekst ten pozwala tłumaczowi na uruchomienie w tekście „włoskości”, którą w analizowanym przekładzie reprezentują przede wszystkim bardzo stereotypowe przedstawienia mieszkańców, zwyczajów, kulinariów, kultury i literatury Półwyspu. Choć pokrywają się one częściowo ze znacznikami obecnymi już w tekście Goldoniego, inaczej będą odczytywane w kulturze docelowej, gdzie wzrasta ich potencjał teatralny. Sugerując się wskazówkami Barthesa, podczas analizy *Sługi dwóch panów* w przekładzie otrzymałam serię pojęć, na którą składają się hasła: zainteresowanie teatrem i operą, istotna rola kulinariów i przyzwyczajenia językowe. Referenty „włoskości” nie tylko w przekładzie Polewki, lecz także w pozostałych analizowanych przeze mnie wersjach komedii występują z niezwykłą regularnością, każdy z tłumaczy sięga po te same stereotypowe wyobrażenia. Ta cecha przekładów jest według mnie wyjątkowo znacząca, może bowiem być dowodem na bardzo tradycyjny odbiór kultury włoskiej w Polsce. Wydaje się, że polski odbiorca na przestrzeni lat nie zweryfikował swojego poglądu na temat Bel Paese. Mamy tu oczywiście do czynienia ze specyficznym tekstem kultury, w który wpisana jest historyczność, nie podważa to jednak w mojej ocenie tezy sugerującej, że przeciętny polski widz postrzeżga Włochy przez pryzmat stereotypu ukonstituowanego już na początku XX wieku. „Włoskość” i elementy denotowane jako obce są konstruowane w odniesieniu do wypracowanego w Polsce obrazu Półwyspu i w innych kulturach mogłyby nie zostać tak odczytane. Badania większej liczby tekstów mogłyby wykazać, czy nasz polisystem, a dokładniej będący jego częścią system literatury dramatycznej, wcielając teksty tłumaczone z języka włoskiego, zawsze wymusza na tłumaczu stosowanie strategii podkreślania „włoskości”. Ponieważ teksty tłumaczone z języka włoskiego przyjmują w tym polisystemie pozycję peryferyjną, wydaje się, że hipoteza mogłaby zostać potwierdzona.

### Bibliografia

- Alonge, Roberto (2004). *Al servizio della commedia dell'arte: il servitore di due padroni*, [w:] Tegoż, Goldoni. *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, s. 13–34.
- Bał, Ewa (2017). *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Barthes, Roland (1983). *Retoryka obrazu*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, LXXVI, z. 3, s. 289–302.
- Berman, Antoine (2009). *Przekład jako doświadczenie obcego*, [w:] Piotr Bukowski, Magda Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków, Znak, s. 247–264.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] „Poetics Today”, 11(1), s. 45–51.
- Ferrone, Siro (2011). *Introduzione*, [w:] Goldoni C., *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 9–47.
- Gallo, Valentina (2011). *Commento*, [w:] Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 225–267.
- Gallo, Valentina (2011). *Nota al testo*, [w:] Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 47–99.
- Goldoni, Carlo (1958). *Pamiętniki*, tłum. wł. Maria Rzepińska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy (wyd. oryg. *Memorie*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985).
- Goldoni, Carlo (2011). *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio.
- Goldoni, Carlo (2017). *Sługa dwóch panów*, maszynopis przekładu Jana Polewki, oznaczony skrótem SDPP.
- Kwaśniewska-Urban, Paulina (2017). *Truffaldino - sluga dwóch żołądków*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia Historicolitteraria”, 17, s. 40–52.
- Lewicki, Roman (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Surma-Gawłowska, Monika (2015). *Komedia dell'arte*, Kraków, Universitas.
- Tokarz, Bożena (2014). *Obcy w nas i my w obcym: przekład jako różnica i podobieństwo czy przypominanie*, „Przekłady Literatur Słowiańskich”, 5/1, s. 68–83.

## NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE SUGLI AUTORI NOTY BIO-BIBLIOGRAFICZNE O AUTORACH BIO-BIBLIOGRAPHICAL NOTES ABOUT THE AUTHORS

**Anna Małgorzata Brysiak** — PhD, è ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica all'Università di Varsavia. Attualmente si occupa delle trasformazioni del racconto e della forma breve dal Novecento ai giorni nostri. Nel 2019 ha pubblicato una monografia su Erri De Luca con Dante & Descartes (Napoli), per la quale ha vinto un premio patrocinato dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria. Ha inoltre scritto saggi su Dino Buzzati, Giorgio Manganelli, Gianni Celati, Fleur Jaeggy ed Erri De Luca e curato insieme ad altri il numero di Nuova Corrente (2019) dedicato al tema dell'apocalisse nella letteratura italiana.

**Maria Cardillo** — laureata in storia della lingua italiana presso l'Università di Catania (a.a. 2006–2007), ha conseguito il titolo di bibliotecario presso la Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari della Sapienza (a.a. 2009–2010), nel 2011 il diploma di Biblioteconomia alla Scuola Vaticana e, nel 2015, quello di archivista presso l'Archivio Vaticano. Ha discusso la tesi di dottorato avente come oggetto tre riviste d'arte romane del Settecento presso il Dipartimento di Scienze librerie, documentarie, linguistico-filologiche e geografiche della Sapienza (XXVIII ciclo). Ha maturato varie esperienze di catalogazione e, attualmente, frequenta la Scuola Superiore di Studi Medioevali e Francescani alla Pontificia Università Antonianum di Roma.

**Stefano Cavallo** — Ph. D., nato a Viterbo il 3/8/1976, è docente di lingua, gestualità e cultura italiana presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Łódź, Polonia – Dipartimento di Italianistica; nell'ambito della ricerca scientifica si occupa del tema dell'abbandono, della desolazione e della “notte” in autori italiani contemporanei, quali Alda Merini, Guido Morselli, Carlo Emilio Gadda, Vittorino Andreoli e altri. Si è già occupato di studi letterario-teatrali e linguistico-letterari. In passato ha collaborato con la Cattedra di Letteratura del viaggio dell'Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Si è laureato *cum laude* presso la Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma con una tesi su Giovanni Verga (*Giovanni Verga, il passaggio dalla novella al dramma*).

È stato giornalista professionista per la pagina culturale di Radio Vaticana (Città del Vaticano) e per diverse testate giornalistiche italiane. Tra le sue ultime pubblicazioni scientifiche: *Analisi di enunciati ironici nella lingua italiana della cultura e dei media tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI*, Łódź, WUŁ, 2019; *Ironia: un fenomeno retorico nel contesto didattico*, in «Collectanea Philologica», 20, 2017; *Il ruolo dell'esempio per spiegare l'ironia della lingua e della cultura italiana a studenti stranieri*, in «Multi-Lingua-Didactica 2», Curkan-Dróžka, Ełona, Marcińskowska-Bachlińska, Monika (a c. di), Łódź, Wydawnictwo Primum Verbum, 2017. Si occupa anche di produzione letteraria (Paoline, 2010; Diapason, 2009; Radio Vaticana 2009; La Lontra, 2006; RAI-Radio 1, 2005; Città nuova, 2003; Totem, B&C, 2003).

**Malgorzata Gajak-Toczek** — the Department of Didactics of Polish Language and Literature, University of Lodz. She is interested in contemporary literature, its relationships with other arts and the application of various methodological assumptions on the ground of school reality. She conducts research on school forms and methods of literary and cultural education in primary and secondary schools. She focuses her scientific interests on the tradition of Polish didactics in the second half of the nineteenth century and on the textbook as a learning tool (selection of readings, methods of their structuring, text-forming mechanisms of reading from anthology for primary and high schools). He also conducts research on contemporary culture in Polish language education and the presence of writers in ancient and modern humanities education. The author of the monograph: *Franciszek Próchnicki, teacher — editor — literature researcher*, Lodz 2010; *Tadeusz Czapczyński (1884–1958). Educator — literary scholar – writer*, Lodz 2017.

**Rafał Hryszko** — 2003 – dottorato di ricerca; 2015 – abilitazione; professore assistente presso il Dipartimento di Storia Medievale presso l'Istituto di Storia dell'Università Jagellonica. Interessi scientifici: storia e cultura dei paesi del Mediterraneo occidentale, cucina tardomedievale di questa zona, ruolo e luogo dei dolci e prodotti dolciari della Catalogna, della Francia e dell'Italia nel Medioevo, nonché dell'attività dei mercanti genovesi nel bacino del Mar Nero e nella regione del "Leopoli" nel tardo medioevo. Ha pubblicato diversi articoli e cinque libri, tra cui *Media aeva dulcia. Analiza produkcji i konsumpcji słodyczy w Koronie Aragonii w XIV i XV wieku* [*Media aeva dulcia. Analisi della produzione e del consumo di dolci nella Corona d'Aragona nel XIV e XV secolo*], Kraków 2013 e *Średniowieczne słodycze katalońskie w źródłach i literaturze (z wyborem tekstów z XIV i XV wieku)* [*Dolci catalani medievali nelle fonti e letteratura (con una scelta di testi del XIV e XV secolo)*], Kraków 2017 (coautore: Rozalia Sasor).



**Tomasz Kaczmarek** — professore associato, membro del Dipartimento di Letterature Romanze dell'Istituto di Romanistica presso l'Università di Łódź (Polonia). Svolge attività didattica e scientifica all'interno del campo delle lingue e letterature italiana e francese. Tesi di dottorato in Lettere moderne sull'opera drammatica di Henri-René Lenormand (Université de Paris IV – Sorbonne, Università di Łódź); tesi di abilitazione sul tema del personaggio del teatro francese in confronto con la tradizione dell'espressionismo europeo. Curatore di varie antologie (*Romanistiko por la teatro/Romanistyka dla teatru*), di cui quattro dedicate al teatro anarchico francese, una sul tema delle minoranze, una sul teatro di André de Lorde. Coautore del dizionario italiano-polacco della terminologia teatrale, autore di due monografie sull'opera drammatica di André de Lorde e di numerosi articoli pubblicati su varie riviste polacche e internazionali, tra cui: *Folia Litteraria Romanica*, *L'avant-scène théâtre*, *Postscriptum polonistyczne*, *Échos des études romanes*, *Romanica Silesiana*, *Revue Études françaises*, *Przegląd Humanistyczny*, *Études romanes de Brno*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, *Anales de Filología Francesa*, *Studia Romanica Posnaniensia*, *Cahiers Octave Mirbeau*, *Romanica Wratislaviensia*, *Contributi – Quaderni Italo-Ungheresi*, *Romanica Cracoviensia*, *Revue Romane*, *Estudios Románicos*.

**Giulia Kamińska Di Giannantonio** — si è laureata in Studi Slesiani e in Filologia Italiana all'Università della Slesia di Katowice (Polonia). Attualmente è dottoranda presso il Dipartimento di Letteratura della medesima Università. I campi di ricerca sui quali maggiormente concentra la sua attività di studiosa attengono a: la categoria dello spazio e la narrativa odeporica contemporanea (soprattutto una diversa percezione dell'Italia da parte degli autori polacchi e italiani e le loro modalità di descrizione del viaggio). È autrice degli articoli riguardanti il problema dell'identità regionale nella letteratura polacca e italiana (in particolare rispettivamente slesiana e altoatesina). Attualmente è legata alla redazione della rivista "Fabrica Litterarum Polono-Italica" presso Università della Slesia e Università Aldo Moro di Bari.

**Dorota Karwacka-Pastor** — italianista (la laurea e il dottorato in italianistica), prof. associato dell'Università di Danzica, direttrice degli Studi Post-Laurea in Italianistica dell'Università di Danzica, docente di lingua, letteratura e cultura italiana, traduttrice giurata di lingua italiana. Borsista del Ministero italiano degli Affari Esteri, dell'Istituto Italiano di Cultura, della Fundacja na rzecz Nauki Polskiej e di fondazioni estere. Autrice di numerose pubblicazioni sulla letteratura italiana e sulla didattica d'italiano. Autrice della monografia *Między dobrem a złem. Mroczna strona człowieka w traktatach włoskiego Odrodzenia* (2017) sul pensiero antropologico-etico del rinascimento italiano e della prima monografia in Polonia sulla produzione di Vittorio



Alfieri *Człowiek i władza. O twórczości Vittorio Alfieriego* (2014). Ambito delle ricerche: letteratura italiana ed europea dal medioevo al XXI-esimo secolo, arte di tradurre, didattica.

**Dominika Kobylska** — doktoranda della Scuola Dottorale degli Studi Umanistici dell'Università di Łódź, master in filologia italiana presso l'Istituto di Romanistica con la tesi magistrale *Mondo di bambini rappresentato nei romanzi di Niccolò Ammaniti*. Ha compiuto gli studi triennali presso l'Università Niccolò Copernico a Toruń con lo studio intitolato *Volte delle donne nei romanzi di Alberto Moravia*. Nella sua ricerca si occupa della letteratura italiana del XX secolo e del nuovo millennio, soprattutto delle opere dello scrittore Aldo Nove. Oltre la storia della letteratura italiana si interessa anche della linguistica e traduzione e dei metodi d'insegnamento delle lingue straniere.

**Katarzyna Kowalik** — laureata in italianistica e romanistica presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Łódź, doktoranda e assistente scientifico-didattica del Dipartimento di Letterature Romanze e collaboratrice del Dipartimento di Italianistica dell'Istituto di Romanistica UŁ. Alle sue aree di ricerca appartengono la letteratura dell'Ottocento e del Novecento in Italia e in Francia nonché le relazioni della letteratura con la vita politica e sociale nella prospettiva comparata. È l'autrice di alcuni testi pubblicati sulle riviste scientifiche, come "Zagadnienia Rodzajów Literackich" o "Literaturoznawstwo" e nei volumi miscellanei e negli atti di convegno, si occupa anche della traduzione letteraria e scientifica. Attualmente sta preparando la tesi di dottorato *La realtà dell'Italia post-unitaria nelle opere di Alfredo Oriani. L'analisi storicoletteraria del caso della ricezione di un autore preteso dal regime politico* sotto la direzione del professor Tomasz Kaczmarek e della professoressa Maria Teresa Girardi nel quadro di una convenzione di cotutela tra l'Università di Łódź e l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Caporedattrice della rivista bilingue italiano-polacca "ItaliAMO", dedicata alla cultura italiana.

**Paulina Kwaśniewska-Urban** — italianistka, przekładoznawczyni, adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie w 2020 roku uzyskała tytuł doktora literaturoznawstwa. Autorka monografii *Służąc dwóm panom. Carlo Goldoni w polskim przekładzie*. Badaczka literatury włoskiej i jej transferu do polskiego polisystemu literackiego. Tłumaczka powieści graficznych i komiksów.

**Monika Małecka** — graduated from the Faculty of Historical Studies at Adam Mickiewicz University. She works as a librarian in the Department of Old Prints and Manuscripts in the Kórnik Library (part of the Polish Academy of Sciences). Exactly she creates databases of manuscripts (mainly from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries), musical notations and cartography. She took part in a European project related to the description and digitization of part of the collection from the Kórnik Library. Especially she popularizes knowledge about the collections from Kórnik. She is the author of numerous exhibitions, workshops and lectures.

**Anna Miller-Klejsa** — PhD, Assistant Professor in the Department of Italian Studies University of Lodz. Her PhD dissertation focused on representations of Italian history of the 20<sup>th</sup> century in fiction film. Recently she has co-edited a volume on Italian cinema after 1980 and is currently working on the project on Polish-Italian film relations.

**Karolina Najgeburska** — si è laureata in Filologia Polacca presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Danzica con una tesi dal titolo *Contraddizioni, dicotomie, asimmetrie. I mondi poetici di Julia Hartwig e Adam Zagajewski* (titolo originale polacco: *Sprzeczności, dychotomie, asymetrie. Poetyckie światy Julii Hartwig i Adama Zagajewskiego*). Durante i suoi studi si è occupata principalmente della letteratura polacca contemporanea con particolare interesse per la poesia alla luce degli studi sullo spazio, sulla memoria e l'identità. Ha pubblicato vari articoli in diverse riviste ("Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne", "Anthropos?", "Autograf", "Świat Tekstów") ed in volume *Nie-miejsca. Teorie spacialne we współczesnych praktykach interpretacyjnych* a cura di K. Szalewska (2014). Attualmente frequenta il Dottorato di ricerca presso la Facoltà di Filologia della stessa Università dove lavora alla sua tesi dedicata alle opere letterarie di Jarosław Mikołajewski e le sue traduzioni dall'italiano.

**Patrycja Polanowska** — dopo aver conseguito la laurea di secondo livello di Italianistica presso l'Università di Varsavia, con una tesi dedicata alla poesia di Milo De Angelis, ha intrapreso il dottorato di ricerca, lavorando sugli influssi francesi nella sua opera. Ha partecipato a convegni internazionali come: "Il futuro della fine. Narrazioni e rappresentazioni dell'apocalisse dal Novecento a oggi", "Et in Arcadia Ego. Roma come luogo della memoria nelle culture europee", "Religioni letterarie. Lo spazio della religione nella letteratura italiana: 1989 – 2017", "Traduttologia e Traduzioni VI. Tradurre oltre la lingua: sull'interdisciplinarietà della traduzione".

**Paola Ponti** — professore associato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, dove insegna Letteratura italiana moderna e Letteratura italiana contemporanea. Si è occupata dei periodici letterari lombardi del ventennio, ha pubblicato in rivista e in volume saggi su Giovanni Pascoli, Beppe Fenoglio, Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Lina Galli e Ada Negri. Dopo essersi a lungo dedicata all'opera di Carlo Collodi e a *Le avventure di Pinocchio*, ha organizzato un Convegno di Studi dedicato allo scrittore toscano e dato alle stampe gli Atti nel 2018 in un numero monografico della «Rivista di letteratura italiana». Recentemente, per l'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, ha curato il volume *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*.

**Elżbieta Tomasi-Kapral** — dottoressa di Letteratura e Cultura Tedesca all'Università di Łódź, la poliedrica letteratura della RDT è attualmente una delle sue più importanti aree di ricerca. Inoltre, le sue ricerche gravitano attorno agli argomenti come: il confronto con il passato nella letteratura tedesca dopo il 1945; le letterature dei paesi postcomunisti come il medium della memoria. Tra le sue pubblicazioni i saggi: “Literacki dyskurs postzależnościowy w świetle wybranych utworów prozy niemieckiej”, [in:] Monika Wolting, Ewa Jarosz-Sienkiewicz (a. c. di), *Zaangażowanie. Reprezentacja polityczności we współczesnej literaturze niemieckiego obszaru kulturowego*, Kraków, Universitas, pp. 277–290 (2019); “Das Recht auf Vergessen? Zu konkurrierenden Modellen der Vergangenheitsaufarbeitung in Christoph Heins *Glückskind mit Vater*”, *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, Bonn, pp. 129–147 (2019); “Unerwünschte Musik als Motiv der unerwünschten Literatur. Irmtraud Morgners *Rumba auf einen Herbst*”, [in:] Joanna Firaza, Małgorzata Kubisiak (a. c. di), *Dialog der Künste. Literatur und Musik*, Berlin, Peter Lang Verlag, pp. 147–158 (2020). Ha anche co-curato i volumi: Tomasi-Kapral, Elżbieta/Utracka Dorota (2018). *Międzynostalgia a ironia. Pamięć reżimu komunistycznego w dialogu międzykulturowym*. Łódź, Ibidem; Heidemann, Gudrun/ Jabłkowska, Joanna; Tomasi-Kapral, Elżbieta (2019). *#Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 1*, Berlin, Peter Lang Verlag; Heidemann, Gudrun/ Jabłkowska, Joanna; Tomasi-Kapral, Elżbieta (2020). *#Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Band 2*, Berlin, Peter Lang Verlag.

**Aleksandra Urbaniak** — (nata nel 1997 a Poznań, Polonia) ha terminato gli studi di Lingue e Lettere italiane della laurea di primo livello presso l'Università “Adam Mickiewicz” di Poznań, conseguendo nel 2019 il diploma di laurea triennale con una tesi intitolata *La visione dell'amore e della donna nelle canzoni di Guido Guinizzelli alla luce del trattato De amore di Andrea Cappellano*. Sta attualmente completando la sua formazione nel secondo ciclo, essendo iscritta al 1° anno della Laurea Magistrale in Filologia Italiana, sempre all'Università

“Adam Mickiewicz”. Ha già partecipato a diversi convegni di studio, fra i quali il 2° Colloquio Internazionale di Filologie Romanze per studenti (2019) con l'intervento *“Utile con dilettevole”, ossia la visione del mondo esteriore e interiore nella poesia petrarchista femminile in Italia* e alla 1ª Conferenza Nazionale “La chimera umana: dalla malinconia all'euforia” (2019), presentando il contributo *“Amor m'allegra ogni tormento”. La dialettica di euforia e di malinconia nelle canzoni di Guido Guinizzelli*. Ha preparato anche dei capitoli di alcune monografie scientifiche, tra cui *Nello specchio storto di satira e grottesca, ovvero la poesia comico-realistica della Toscana medievale*. Inoltre, sta lavorando su altre pubblicazioni.

**Katarzyna Woźniak** — adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, od 2013 roku sekretarz Stowarzyszenia Italianistów Polskich. Zajmuje się historią współczesnego teatru włoskiego oraz komparatystyką teatru.



## LISTA DEI NOMI INDEKS OSÓB

- Adorno, Theodor W.: 195  
Alighieri, Dante: 98–99, 103, 140, 221  
Allegri, Luigi: 190, 196  
Allen, Woody: 161  
Altman, Robert: 161  
Amelio, Gianni: 161, 173  
Ammaniti, Niccolò: 42, 287  
Anceschi, Luciano: 21  
Andreoli, Vittorino: 136–138, 140–141, 285  
Antinori, Sonia: 190, 196  
Antonello da Messina (właśc. Antonello di Giovanni di Antonio): 240, 250  
Antonucci, Giovanni: 189, 196  
Argenziano, Maria: 191, 196  
Armes, Roy: 164, 172  
Asor Rosa, Alberto: 121, 130
- Bachmann, Ingeborg: 31–33  
Bacon, Francis: 26, 29  
Baioni, Massimo: 125, 129–130  
Balbo, Cesare: 110–111, 116, 128  
Baldini, Elisa: 164, 172  
Bandiera, fratelli (Attilio, Emilio): 128  
Barba, Eugenio: 20, 24–26, 29–30, 42, 45, 85, 93, 98–99, 104, 106, 111, 116, 159–161, 176, 184, 220, 233, 237, 240–241  
Barbaro, Umberto: 26, 30, 42, 45, 159–161, 241  
Bärberi Squarotti, Giorgio: 20, 30  
Barzini, Luigi: 135, 139–140  
Bassansese, Fiora A.: 189, 196  
Bataille, Georges: 20  
Baudelaire, Charles: 19, 22–24, 26, 29–30  
Begani, Orsino: 127  
Benjamin, Walter: 22, 26, 30  
Berardinelli, Alfonso: 26, 30  
Bernhard, Thomas: 31–32, 36  
Bernini, Giovanni Lorenzo: 201–202, 233, 241
- Beylin, Karolina: 163, 172  
Bianchi, Giulio Bruno: 121, 130  
Bigongiari, Piero: 21–22, 29  
Biondi, Dino: 128, 130  
Biscottini, Umberto: 127  
Bismarck, Otto von: 119  
Blanchot, Maurice: 20, 23  
Bocca, Giorgio: 97, 111, 113, 139–140, 224  
Bollati, Giulio: 30, 140  
Boniecki, Adam: 257  
Bonney, Yves: 22–23, 30  
Borsellino, Nino: 195  
Bradby, David: 191, 196  
Brahmer, Mieczysław: 194, 196  
Braun, Kazimierz: 195–196  
Brecht, Bertolt: 136  
Brodskij, Iosif: 35  
Brolli, Daniele: 41–42  
Broniowska, Maria: 183–184  
Bronowski, Cezary: 187, 195–196  
Bujański, Jerzy Ronald: 176
- Campana, Dino: 21  
Campi, Alessandro: 21, 83, 91, 139–140, 146, 235, 239  
Canova, Antonio: 10, 14, 231–241  
Capossela, Vinicio: 9, 13, 53–56, 61–63, 65–67  
Caravaggio, Michelangelo Merisi da: 197–198, 200–201, 203–205, 211, 250  
Cardelli, Ferruccio: 119–120, 122, 125–130  
Carducci, Giosuè: 118, 128  
Cari, Luca: 246, 248, 254  
Caserta, Raffaele: 136, 140–141  
Castagnola, Raffaella: 33–39  
Castellani, Renato: 167  
Castelnuovo Frigessi, Delia: 125, 130  
Cavour, Camillo Benso Conte di: 125, 128  
Céline, Louis-Ferdinand: 66

- Chaplin, Charlie: 160, 169  
 Chiaromonte, Nicola: 189  
 Chiti, Eleonora: 26, 30, 38–39  
 Chwedczuk, Mariusz: 188  
 Cian, Vittorio: 128  
 Ciosek, Jolanta: 182–184  
 Claire, René: 160  
 Clemente XIV (Ganganelli, Giovanni Vincenzo Antonio): 232–234, 237–238, 240  
 Collodi, Carlo: 10, 14, 105–116, 245, 289  
 Cordelli, Fabio: 26, 30  
 Corridoni, Filippo: 128  
 Cortesi, Paolo: 119, 122, 127, 130, 146  
 Craig, Edward Gordon: 192  
 Crispi, Francesco: 128  
 Croce, Benedetto: 123–124, 130, 189, 227  
 Cwenówna, Magdalena: 191  
 Cywińska, Izabella: 185–186, 188  
 Czaja, Dariusz: 255, 257, 260–261, 267  
 Czartoryska-Lubomirska, Elżbieta: 223, 225–227, 229–231, 235–236  
 Czyżewski, Krzysztof: 256
- d'**Annunzio, Gabriele: 118  
 d'Arezzo, Guittone: 95–96, 101, 103  
 Darska, Bernadetta: 251, 257  
 De Gaulle, Charles: 134  
 De Rienzo, Giorgio: 121, 130  
 De Rita, Giuseppe: 135, 140  
 De Rossi, Giovanni Gherardo: 235–237, 241  
 De Santis, Giuseppe: 164, 167–168, 172  
 De Sica, Vittorio: 10, 159–161, 163–164, 169–170  
 Debenedetti, Marco: 129  
 Dębnicki, Kazimierz: 168–169, 172  
 Dejmek, Kazimierz: 187  
 Delle Sedie, Enrico Augusto: 220  
 Depretis, Agostino: 112  
 Dirani, Ennio: 126, 129–130  
 di Santarosa, Santorre: 128  
 Domański, Dariusz: 177, 184, 251, 258  
 Drieu La Rochelle, Pierre: 29  
 Dumas figlio, Alexandre: 121  
 Durante, Erica: 36, 39, 83, 201, 209, 226, 289  
 Działyńska, Izabela z Czartoryskich: 216, 225  
 Działyński, Jan: 14, 215–221, 223–230  
 Działyński, Tytus: 14, 215–221, 223–230
- Eisenstein, Siergiej: 160  
 Eliade, Mircea: 253, 257  
 Este, Antonio d': 83, 86, 233, 237, 239–240, 272, 287
- Fabretti, Gherardo: 33, 39  
 Fabrizi, Aldo: 146, 168  
 Farnetti, Monica: 38–39  
 Fellini, Federico: 188  
 Ferrante, Elena: 38–39, 83  
 Ferrari, Giuseppe: 81, 83, 90, 122, 250, 262  
 Ferroni, Giulio: 44, 51, 193, 196, 270, 284  
 Ferruccio, Francesco: 67, 127–128  
 Filiberto, Emanuele: 128  
 Filippi, Rustico: 46, 95–96, 100, 103, 128, 223, 239–240, 265  
 Flaiano, Ennio: 131  
 Fogazzaro, Antonio: 118, 121  
 Fonda, Henry: 106, 108, 111, 116, 164  
 Fontana, Luca: 133, 140, 218  
 Forno, Mauro: 124, 130  
 Fortini, Franco: 21, 29  
 Forysiak-Strazzanti, Alicja: 186, 188, 191, 194, 196  
 Foscolo, Ugo: 128
- Gadda, Carlo Emilio: 134–135, 140, 285  
 Galdo, Antonio: 135, 140  
 Galfré, Monica: 128, 130  
 Galli Della Loggia, Ernesto: 34, 39  
 Gallone, Carmine: 164  
 Garibaldi, Giuseppe: 122, 127  
 Gawrak, Zbigniew: 170, 172  
 Genet, Jean: 191  
 Gentile, Giovanni: 128  
 Ghidetti, Enrico: 121, 130  
 Gide, André: 160  
 Ginzburg, Natalia: 289  
 Gioberti, Vincenzo: 128  
 Giuliani, Gaia: 126–127, 130  
 Giuliano, Balbino: 128  
 Gogol', Nikolaj: 194  
 Goldoni, Carlo: 7, 15, 135, 140, 176, 224, 236, 269–284, 288  
 Goldoni, Luca: 7, 15, 135, 140, 176, 224, 236, 269–284, 288  
 Gombrowicz, Witold: 194  
 Górecki, Wojciech: 251



- Górka, Anna: 219  
 Gozzi, Carlo: 176  
 Gramsci, Antonio: 127, 189, 200  
 Grant, Carry: 163–164  
 Grotowski, Jerzy: 176, 178, 184, 194  
 Grzelecki, Stanisław: 167–168, 171–172  
 Guardamon: 65  
 Gurgul, Monika: 186, 196  
 Guttuso, Renato: 166
- Hanuszkiewicz, Adam:** 10, 14, 185–186, 188–195  
 Hölderlin, Friedrich: 22  
 Hopper, Edward: 26  
 Horzyca, Wilam: 191  
 Hussakowski, Bogdan: 176
- Ibsen, Henrik: 192, 196  
 Innocenti, Roberto: 245  
 Iula, Michele: 139–140  
 Ivanov, Vsevolod: 188
- Jackiewicz, Aleksander: 170–172  
 Jaeggy, Fleur: 13, 31–39, 290  
 Jarosz, Dariusz: 166, 173, 290  
 Jędrzejewicz, Jerzy: 188  
 Jenkins, Thomas: 236  
 Jeziorska-Haładyj, Joanna: 247, 257  
 Jossa, Stefano: 128, 130
- Kański, Tadeusz:** 161, 163  
 Kantor, Tadeusz: 178  
 Kapuściński, Ryszard: 247  
 Kelera, Józef: 194  
 Kerouac, Jack: 66  
 Klejsa, Konrad: 10, 14, 153, 157, 162, 173, 289  
 Kline, Franz: 26  
 Koltès, Bernard-Marie: 192, 196  
 Koman, Aleksandra: 176, 178  
 Kooning, Willem de: 26, 29  
 Kornacka, Barbara: 42, 46, 51  
 Korwin-Piotrowska, Dorota: 222–224, 229–230, 247–249, 258  
 Krall, Hanna: 247.  
 Krasowski, Jerzy: 175–177, 182–184.  
 Kristóf, Ágota: 33.  
 Krygier, Waldemar: 176.
- Kucharuk, Sylwia: 194–195.  
 Kundera, Milan: 66.  
 Kwieciński, Jerzy: 190–191, 196.
- La Rosa, Gabriele: 187, 196.  
 Laskowska, Halina: 168, 171–172.  
 Lausberg, Heinrich: 62, 66.  
 Legeżyńska, Anna: 253, 258.  
 Legoń, Janusz: 179, 184.  
 Lehmann, Hans-Thies: 190, 195–196.  
 Lenczowski, Janusz: 183–184.  
 Leopardi, Giacomo: 20–21, 29, 66, 132–134, 136, 140–141.  
 Leśmian, Bolesław: 28–29.  
 Levinas, Emmanuel: 252.  
 Lipparini, Giuseppe: 127–128, 130.  
 Lizzani, Carlo: 164.  
 Lovascio, Rossella: 37, 39.  
 Łubieniewska, Ewa: 193, 196.  
 Lucantoni, Giovanni: 220.  
 Luti, Giorgio: 121, 130.  
 Luzi, Mario: 121, 130.
- Machiavelli, Niccolò:** 127, 132–133, 139–140.  
 Maeterlinck, Maurice: 28–29.  
 Maggi, Maria: 79, 92, 127–128, 130, 163–164.  
 Maggiorani, Lamberto: 163–164.  
 Mallarmé, Stéphane: 20.  
 Mameli, Goffredo: 127–128.  
 Manin, Daniele: 128.  
 Marcel, Gabriel: 233, 240, 256–258.  
 Martini, Emanuela: 161, 173.  
 Maturi, Walter: 129.  
 Mazzini, Giuseppe: 122.  
 Meyerhold, Vsevolod: 192.  
 Michelstaedter, Carlo: 21.  
 Mikołajewski, Jarosław: 10, 14, 243–246, 248–249, 251–258, 289.  
 Missiroli, Mario: 127.  
 Mondello, Elisabetta: 45, 47, 51, 199.  
 Montale, Eugenio: 21–22, 26, 29.  
 Moravia, Alberto: 288.  
 Mortara Garavelli, Bice: 62, 67.  
 Mussolini, Benito: 117–118, 124–127, 136.
- Nanni, Torquato:** 127, 155.  
 Nerval, Gérard de: 22  
 Nichetti, Maurizio: 161

- Noto, Paolo: 161, 173  
 Nowak, Katarzyna: 227–228, 230, 245, 256
- Ol**kusz, Piotr: 180, 184  
 Olsen, Bjørnar: 251, 258  
 Oriani, Alfredo: 10, 14, 117–130, 288  
 Ortega y Gasset, José: 193  
 Oxilia, Nino: 128
- Pa**olucci de' Calboli, Fulceri: 128  
 Pascoli, Giovanni: 118, 289  
 Pasolini, Pier Paolo: 26, 155, 164  
 Pasztor, Maria: 166, 173  
 Pavese, Cesare: 21, 27–30  
 Pawlak, Henryk: 191, 196  
 Pepe, Guglielmo: 30, 128, 238, 241  
 Perolino, Ugo: 129  
 Perrelli, Franco: 195–196  
 Pesante, Vincenzo: 126, 130  
 Petrarca, Francesco: 132, 140  
 Petrini, Alfio: 98, 103, 190, 196  
 Piattoli, Scipione: 236  
 Pieri, Marzia: 190, 196  
 Pilato, Francesca: 37, 39  
 Pilo, Rosolino: 128  
 Pirandello, Luigi: 10, 118, 185–196, 204, 211  
 Pitassio, Francesco: 161, 173  
 Płaszczewska, Olga: 261, 263, 268  
 Płażewski, Jerzy: 163, 170–171, 173  
 Prezzolini, Giuseppe: 135–136, 140  
 Pusterla, Fabio: 32–34, 36, 38–39  
 Pytel, Ewelina: 246, 258
- Qu**aresima, Enrico: 127
- R**aimo, Christian: 34, 39  
 Ratajczakowa, Dobrochna: 179, 184  
 Renan, Ernest: 122  
 Rimbaud, Arthur: 20, 29  
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo: 128  
 Rossellini, Roberto: 159–162, 167  
 Rossini, Gioachino: 176, 220  
 Różewicz, Tadeusz: 194  
 Rozmus, Robert: 191  
 Rumiz, Paolo: 255
- Sabina, Donato: 42–44, 51  
 Samogranicki, Zbigniew: 176  
 Sangiorgi, Giorgio Maria: 127  
 Santacroce, Isabella: 42  
 Sarrazac, Jean-Pierre: 192, 195–196  
 Sartori (Canova), Giovanni Battista: 235  
 Sartre, Jean-Paul: 20  
 Scaffai, Niccolò: 34, 39  
 Schiller, Leon: 187  
 Scola, Ettore: 111, 116  
 Senardi, Fulvio: 42–43, 51  
 Serkowska, Hanna: 42, 51  
 Sideri, Rodolfo: 120–122, 124, 126, 130  
 Siennicka, Jadwiga: 191  
 Silone, Ignazio: 254  
 Skompska, Lucyna: 192–194, 196  
 Skuszanka, Krystyna  
     (Skuszanka-Krasowska, Krystyna):  
     176–177, 180, 182–184  
 Smiles, Samuel: 114, 116  
 Sofokles: 256  
 Solaroli, Libero: 172–173  
 Solski, Ludwig: 188–189  
 Spencer, Herbert: 122  
 Squillaci, Alfio: 133–134, 141  
 Szajna, Józef: 177, 183–184  
 Szaniawski, Jerzy: 195  
 Szołdrska-Potulicka, Teofila z Działyńskich:  
     215–216, 218
- T**airov, Alexandr: 192  
 Tamaro, Susanna: 44  
 Taviani, Ferdinando: 186, 196  
 Timm, Uwe: 10, 14, 197–211  
 Toeplitz, Jerzy: 165–167, 169–170, 173  
 Toeplitz, Krzysztof T.: 165–167, 169–170, 173  
 Tortorelli, Gianfranco: 126, 130  
 Tosti, Paolo: 220  
 Treder, Uta: 38–39  
 Trezzini, Lamberto: 176–179, 184
- U**gniewska, Joanna: 261–262, 267–268
- V**accari, Nicola: 220  
 Valsangiacomo, Nelly: 34, 39  
 Verdino, Stefano: 28  
 Verga, Giovanni: 62, 67, 118, 123, 161, 163, 285, 290

- Vergano, Aldo: 161, 163  
Vergilius Maro, Publius: 221–223  
Vilar, Jean: 175, 179, 184  
Visconti, Giangaleazzo, conte di Virtù: 80,  
90, 128, 146, 155, 161, 167–168  
Visconti, Luchino: 80, 90, 128, 146, 155,  
161, 167–168
- W**alser, Robert: 33  
Wąsik, Monika: 180, 184  
Winnington, Richard: 160, 173  
Wolny, Kazimierz: 246, 258
- Zagańczyk, Marek: 11, 15, 259–268  
Zajiček, Edward: 166, 173  
Zamoyska, Jadwiga z Działyńskich: 220,  
228–230  
Zamoyska, Maria: 220, 228–230  
Zamoyski, Władysław generał: 14, 215, 217,  
220, 223, 225, 227–230  
Zanardelli, Giuseppe: 121  
Zaniewska, Xymena: 188  
Zavattini, Cesare: 159–160, 164, 168, 170  
Zawadzki, Andrzej: 251–252, 254, 258  
Zieliński, Andrzej: 244, 258  
Zulian, Girolamo: 232–233  
Zwierzchowski, Piotr: 163, 166, 173



## LISTA DEI TERMINI INDEKS TERMINÓW

- apollineo:** 19, 28  
**artista – “intavolto”:** 9, 20–22, 26, 28–29, 63–64, 101, 103, 107, 120, 127–128, 136, 140, 186–188, 195–196, 204–205, 226, 230–237, 240–241, 260  
**assoluto:** 9–11, 13–15, 17, 19–39, 41–51, 53–67, 69, 71–93, 95–141, 143, 145–173, 175–211, 213, 215–241, 243–291
- barrio:** 54–55, 65, 195  
**battaglia di Montaperti:** 10, 95–96, 98, 100–104  
**bianchi girari:** 221  
**borgate milanesi:** 20, 24
- carattere degli italiani:** 109, 112, 115, 136, 140–141  
**Cardello:** 119–120, 122, 125–130  
**caricatura letteraria:** 105, 107, 109, 116  
**colonialismo:** 122  
**coppola:** 9, 13, 53–54, 56–59, 61–64, 66, 281  
**costumi italiani:** 132  
**crisi poetica:** 19, 26
- dialettalità:** 59  
**dionisiaco:** 19, 28  
**dramma-della-vita:** 185, 195  
**drammaturgia moderna:** 185, 195
- ekfrazza:** 265  
**essenza:** 265
- fascismo:** 117, 125–130  
**Festival dei poeti di Castel Porziano:** 26  
**Firenze:** 33, 39, 75, 77–78, 85, 87, 89–90, 92–93, 95–104, 106–108, 111, 114, 116, 128, 130, 132, 140, 220, 233, 239–240  
**flâneur:** 23
- ghibellini:** 10, 95–100, 102–104  
**globalizacja:** 13, 41–44, 49–51  
**guelfi:** 10, 95–98, 100–104
- identità:** 9, 23, 31, 34–36, 38–39, 98, 103, 287, 289  
**incontro:** 20, 22–23, 38, 53–57, 63, 65, 99, 132–133, 187, 196, 207, 209  
**ironia:** 21, 53, 56, 61–62, 66, 100, 103, 110, 172, 285, 290  
**Italia:** 9–11, 17, 19, 21–23, 26–27, 29–37, 39, 41–42, 44, 51, 53–54, 56–57, 59–63, 66–67, 69, 71–72, 75–85, 87–90, 92, 95–98, 100–101, 103–141, 143, 145–146, 150, 152, 154, 156, 159–160, 164, 172, 175, 179–180, 184–201, 204, 206–211, 213, 215–216, 220, 232, 234, 236–241, 243–245, 258–261, 268–271, 285–291  
**italiani:** 9–11, 17, 19, 21–23, 27, 29–37, 39, 41–42, 44, 51, 53–54, 56–57, 59, 61–63, 66, 69, 71–72, 75–82, 84–85, 87–90, 92, 95–96, 98, 100–101, 103–141, 143, 145–146, 150, 152, 154, 156, 159–160, 164, 172, 175, 179–180, 184–198, 200–201, 204, 206–211, 213, 215–216, 220, 232, 234, 236, 238, 241, 243–245, 259–260, 269–271, 285–291  
**italianità:** 9–11, 17, 19, 21, 27, 29, 31, 34, 39, 41, 53–54, 57, 59, 61, 63, 69, 105–106, 109, 115–116, 130–132, 140, 146, 150, 152, 156, 198, 232, 244, 269–270  
**italiano:** 10, 29, 33–36, 41, 56, 63, 72, 77, 81–82, 87, 95–96, 100, 107–111, 113, 116–117, 121, 124, 127, 129–130, 133–134, 136–140, 154, 175, 179–180, 184–185, 187–196, 206, 209, 220, 234, 259–260, 269, 287–289  
**italopisarstwo:** 259, 261, 264

- konsumpcjonizm:** 42, 50  
**Kórnik:** 10, 14, 215–220, 222–230, 288  
**Krajobraz:** 14, 47, 150, 156, 217, 243, 255, 259–261, 263–268  
**kultura masowa:** 44, 47–50, 272, 275, 281
- lingua:** 22, 24, 26, 31–37, 39, 59–62, 66–67, 72, 80, 88, 95, 112, 114, 116, 120, 190–191, 196, 200, 206, 208–209, 232, 244, 270, 285–290  
**lingua italiana:** 31–32, 34, 62, 66, 112, 114, 116, 208–209, 232, 285, 287–288  
**lingua tedesca:** 31, 33, 36  
**Łódź:** 62, 66, 117, 180, 184–187, 285–288, 290  
**lud:** 13–14, 20, 32, 41, 48–50, 75, 87, 90, 107, 109, 113, 115–116, 134, 145–148, 150–151, 153–156, 158–159, 161–165, 167, 169, 171–173, 175–184, 188–189, 191, 194, 202, 218, 224, 229–230, 243, 245, 247–249, 251, 253–254, 256–257, 266–267  
**luogo:** 20, 22–24, 28–29, 31–32, 34–38, 54–57, 59, 61, 64, 72, 80, 82–83, 86–87, 96–97, 99, 101, 114, 126, 133, 136, 200–201, 205, 208, 259, 286, 289
- majolika istoriato:** 226, 229  
**malattia:** 102, 111, 115, 137  
**mali d'Italia:** 133  
**mentalità italiana:** 131–132, 136, 139, 197, 244  
**metaforyka somatyczna:** 250  
**Milano:** 19–24, 28–30, 32, 35–36, 39, 48, 54–56, 62, 66–67, 76, 78, 81, 85–86, 90, 92, 96–97, 104, 114, 116–117, 126, 130, 132, 134–135, 137, 139–140, 186, 189, 193, 196, 199, 220, 233–234, 236–237, 239–241, 270, 283–284, 288  
**milczenie (estetyka):** 150, 171, 243, 247–249, 257–258  
**mito:** 19–24, 27–29, 37, 53, 55–56, 64, 74, 83–86, 89–90, 92, 102–103, 107, 109, 112–113, 115, 117–119, 121, 125–130, 134, 136, 157, 194–195, 203, 205–207, 210–211, 232–240, 245, 249, 253, 257, 261, 268, 273, 290  
**mito del precursore:** 117–118, 125, 128–130
- Młodzi Kanibale:** 42, 44  
**mozaika cave canem:** 226–227
- narcisismo:** 137–138  
**nazionalismo:** 122, 125  
**neorealizm:** 152, 159, 161, 164, 166–168  
**Noli:** 15, 32–39, 42–43, 45, 50, 72–73, 76, 78–80, 93, 95, 97, 99, 102–103, 109–110, 113–114, 117, 119, 122–126, 129–130, 133, 136–137, 147, 163, 166, 168, 170, 173, 178, 181, 183, 193, 198, 211, 217, 225, 228, 233, 235, 238, 243, 259–260, 266–267, 287, 290–291
- organizzazione sensuale:** 198–199  
**ozio:** 108, 115
- paesaggio:** 28–29, 31–32, 36–38, 57, 96, 104, 243, 259–260  
**paese:** 9–11, 13, 15, 32, 36, 38–39, 53–54, 56–59, 61–63, 66, 99, 103, 106, 108, 110–111, 113–115, 118, 128–137, 139–140, 146, 201, 207, 269, 283  
**Palio di Siena:** 95, 103  
**Parigi:** 22, 30, 33, 76, 107, 234, 241  
**patria:** 9–10, 14, 34–35, 63–64, 80, 82, 93, 95, 99, 109–111, 116, 122, 125–126, 128–129, 134–136, 140, 215–216, 220  
**pejzaz:** 152, 217, 245, 265–267  
**periferia milanese:** 23  
**physiologies:** 105–107, 116  
**pirandellismo:** 185–186, 188  
**poetica dell'adolescenza:** 28  
**poetyka apofatyczna (tu: fragmentaryczność, składnia eliptyczna, uskoki składniowe, styl ułamkowy):** 243, 247  
**Polonia:** 9–10, 13, 53–54, 56–59, 61–63, 66, 72, 176, 184, 186–188, 196, 215–216, 223, 229, 236, 239–240, 285–287, 290  
**profano:** 22, 26, 202, 204  
**pulp:** 41–44, 51
- reportaż literacki:** 243  
**riforma teatrale:** 191  
**Risorgimento:** 105, 109, 111, 116–118, 122, 125, 128  
**ritorno:** 9, 20–21, 23, 26, 29, 55, 63, 99, 120, 129, 133, 237

- Roma: 9, 23, 29–30, 32–39, 53–56, 61–62, 64, 66–67, 72, 75, 85, 87, 92, 95, 97, 101–102, 109, 112, 116–131, 133–135, 139–140, 157, 159, 164, 175, 179, 183, 185–186, 189–191, 195–197, 199–201, 203–208, 210–211, 217, 220, 226, 230–241, 252, 266, 284–289, 291
- sacro: 22, 25–28, 56, 63, 105, 117, 124, 129, 204–205, 211, 234, 288–289
- secondo Novecento: 9, 19, 23, 30, 33, 135, 187
- Siena: 14, 46, 49, 81, 83, 90, 92–93, 95, 102–103, 127, 162, 165, 171–172, 175, 183–184, 191, 219, 224, 227, 243–245, 247–250, 252–262, 265, 267–268, 271–272, 275, 281, 283, 290
- ślad (figura): 14, 48, 159, 172, 213, 217, 245, 251–252, 254, 258, 262, 265–266, 273, 275, 283
- soglia: 20, 36, 191
- solitudine: 20–21, 49, 53, 63–65, 128, 189
- Sponz-Fest: 67
- sublime: 19, 21, 24, 27
- Svizzera: 9, 31–34, 36–39
- tarantella: 255
- tatto: 202–204, 206, 208, 210–211
- teatr ludowy: 175–179, 181–184
- teatr powszechny: 177
- teodycea: 255
- Toskania: 245, 265–267
- tradizioni: 9, 21–22, 25–26, 31, 59–60, 72, 100, 128, 179, 185, 188, 192, 194–195, 269–270, 286
- trasformismo: 108, 112, 116
- trattatistica risorgimentale: 105
- Umbria: 263, 267
- unificazione: 129
- viaggio: 9, 11, 23, 37, 53–57, 63–66, 133–135, 139–140, 200, 205–206, 259–261, 268, 285, 287
- Villa Borghese: 201
- vista: 9–10, 20, 30–31, 33, 38, 58, 60–61, 63, 67, 80, 89, 95, 97–98, 101, 103, 112, 114–115, 118, 123, 125, 129–130, 134, 137–138, 141, 186, 189, 191, 193, 195, 200–206, 209, 211, 234, 236–237, 259–260, 269–270, 285, 287–289
- vuoto: 20, 25, 37, 63, 244
- wazy attyckie: 225







La presente monografia si propone di raccogliere la sfida di riuscire a parlare dell'italianità attraverso l'intervento di vari autori – studiosi e appassionati dell'Italia – che la descrivono e ne analizzano gli aspetti sotto svariati punti di vista: a partire da quello storico-culturale (i misteri della sua tormentata storia) arrivando a quello letterario-artistico (i mille risvolti della sua letteratura, del cinema, dell'arte figurativa e del teatro), passando ovviamente anche per l'elemento popolare e tradizionale (le ineffabili sfumature delle contaminazioni tradizionali e culinarie, le innumerevoli altre forme del ricco patrimonio culturale a cui l'italianità, come le altre culture del mondo, è legata).

La domanda principale che accomuna i vari interventi qui raccolti e proposti riguarda il problema della definizione di italianità, tenendo conto della sua ricezione lungo l'arco dei secoli. Per riuscire a mantenere un discorso quanto più possibile lineare, si è deciso di raggruppare la trattazione in quattro blocchi tematici: la contemporaneità, la prospettiva storica, il patrimonio artistico-letterario – ivi compreso il ramo cinematografia e, infine, un originale percorso tra Italia e Polonia, alla ricerca di mutue e reciproche influenze storico-culturali che possono accumunare i due Paesi.

Pur basandosi su un approccio di tipo eclettico, la monografia si prefigge il compito di restituire un'immagine omogenea e coerente della complessità delle varie manifestazioni dell'italianità, grazie a riflessioni in campi di studio differenti e quanto più vari possibile. Senza pretendere l'eshaustività completa, questa raccolta di saggi tenta di incrociare diverse prospettive del fenomeno per arrivare a costituire un invito a ulteriori studi in proposito.

Libro disponibile  
en soporte digital



**WYDAWNICTWO**  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO



[wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://wydawnictwo.uni.lodz.pl)



[ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)



(42) 665 58 63

