

How to reference this article

Prola, D. (2021). Venezia nella poesia di Jarosław Iwaszkiewicz. *Italica Wratislaviensia*, 12(1), 177–196.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2021.12.1.10>

Dario Prola

Uniwersytet Warszawski, Polonia

darioprola@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6079-148X

VENEZIA NELLA POESIA DI JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

VENICE IN THE POETRY OF JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Abstract: The article explores the problem of the representation of Venice in Jarosław Iwaszkiewicz's poetry, starting from the short series "Tram Tickets," from the mid-1920s, to the masterful "Ode on the Destruction of Venice," a true farewell and poetic testament of the writer. This study seeks to define the characteristics of the city's *genius loci*, tracing the relationships between romantic historicism, perceptual poetics, and the decadent aestheticism of Iwaszkiewicz. For the poet, Venice constituted a complex palimpsest where every added word necessarily had to be negotiated with a complex and cumbersome tradition of texts and images; every attempt to define the nature of the city implied a Sisyphean effort to find a pure and non-conditioned look. For this reason, he was convinced that Venice could be described only indirectly, through the rhetorical tools—similes, synaesthesia, metaphors—offered by poetic language. Iwaszkiewicz's representation of Venice appears to be rooted in particular in the modernist tradition and in its complex network of cultural and symbolic references. The essay highlights the influence of John Keats and Aleksandr Blok, as well as the specific interpretation of the figures of Endymion and Salome, symbols of eternal youth and beauty, the myths on which the poetics of the Polish writer was based. Among all the cities that are reflected in Iwaszkiewicz's works, Venice is the one that best expresses his conception of the crisis of European civilisation, awareness of the end of a historical period, and hope of a future palingenesis.

Keywords: Venice, Iwaszkiewicz, Keats, Blok, Salome

VENEZIA NELLA CONCEZIONE STORIOGRAFICA DELLO SCRITTORE

L'interesse per Venezia accompagnò tutta la vita di Jarosław Iwaszkiewicz e si tradusse in una riflessione sul senso e il *genius loci* della città lagunare che, tratteggiata dapprima sulle pagine dei *Dzienniki* (Diari, 2007–2011)¹, venne poi articolata in forma saggistica in *Podróże do Włoch* (Viaggi in Italia, 1977) lasciando traccia di sé in diverse liriche e in alcune novelle². Quella dello scrittore per Venezia fu un'attrazione ambivalente, fatta di fascinazione e rifiuto, incanto e disincanto. Le ragioni vanno ricercate nella complessità del soggetto e in una tematica alla quale anche per uno scrittore polacco del periodo interbellico era impossibile approcciarsi in maniera incondizionata, libera dalle suggestioni e dalle letture delle pagine degli innumerevoli scrittori e viaggiatori³ che, nel corso dei secoli, avevano descritto e rappresentato questa città. Iwaszkiewicz – che fu a Venezia per la prima volta nel 1924 con la moglie Anna durante il suo viaggio di nozze – accarezzò addirittura, nel periodo interbellico, il progetto di scrivere due opere su Venezia. Nei *Diari*, in data 26 marzo 1956, racconta del progetto poi abbandonato di scrivere un romanzo in prosa d'arte intitolato proprio *Venezia*.

Si trattava di unire la vera Venezia, poi quella strada di Cracovia, molto strana, che pure si chiama Venezia e il negozio varsaviano “Venezia”. [...] Il negozio era piccolo e vendeva dolci: caramelle, *halva*, gelati, qualcosa di orientale. L'azione doveva svilupparsi a partire da quel negozietto, poi biso-

¹ In questo saggio cito le opere di Iwaszkiewicz in traduzione italiana solo nel caso della prosa, mentre quando analizzo le liriche riporto anche il testo originale in polacco. Il titolo dell'opera è dato in originale (con traduzione italiana tra le tonde) solo in occasione della prima citazione. Qualora non diversamente specificato tutte le traduzioni dal polacco sono mie.

² Lo studio della rappresentazione di Venezia nel complesso dell'opera di Iwaszkiewicz è stato da me affrontato in Prola, 2018. Il presente saggio costituisce una ripresa del tema attraverso un approfondimento dell'analisi della produzione lirica dello scrittore, già parzialmente affrontata nel libro.

³ Su Venezia nella memorialistica e nelle lettere polacche si veda almeno: Brahmer, 1967; Cini, 1968; Sajkowski, 1973; Karpiński, 1982; Risaliti, 1988; Kowalczyk, 2005.

gnava in qualche modo unire la via di Cracovia, tutto doveva essere grigio e dozzinale eccezion fatta per la venditrice di dolci; poi nel finale il tutto doveva dissolversi nella meravigliosa e colorata (azzurra come in Tintoretto) immagine di Venezia, del Canal Grande, delle regate storiche e dell'argentea Santa Maria della Salute, così simile a una lumaca. (Iwaszkiewicz, 2010, p. 49)

Questo progetto non andò oltre la fase di abbozzo, poiché – come scrive l'autore poco oltre – la sua narrativa già alla fine degli anni Venti virò con decisione in direzione del realismo, abbandonando le fiabesche atmosfere orientali delle prime prose poetiche. Come tuttavia evidenzia questa citazione Venezia rappresentava soltanto un piano – nemmeno il più importante – su cui sviluppare una narrazione rigorosamente polacca (nel senso che polacchi sarebbero stati i personaggi e i luoghi principali). L'impressione è che l'interesse dello scrittore per la città nascesse più dalla sua carica simbolico-metaforica che non dalla volontà di esplorarne l'essenza storica, la natura architettonica o tantomeno sociale. Detto altrimenti, a Iwaszkiewicz, Venezia interessava più come immagine culturale, come mito, che non come luogo "reale". Quello che avremmo potuto aspettarci da quel romanzo sarebbe stato tutt'al più un "affresco" del Canal Grande alla maniera del Tintoretto nel finale.

L'altra opera a cui accenna laconicamente in *Viaggi in Italia* doveva essere un romanzo "sulla distruzione di Roma" (Iwaszkiewicz, 1977, p. 34) che doveva concludersi "con la fondazione di Venezia come una nuova forma culturale, come qualcosa che aveva dato inizio a una nuova fase dell'umanità" (*ibid.*). Lo scrittore – a distanza di oltre quarant'anni da quel progetto di cui non resta altra traccia che questa menzione – dichiara di aver finalmente capito solo dopo quarant'anni "che non si trattava delle fasi dell'umanità, ma dell'Europa" (*ibid.*). Un romanzo dove l'elemento storico doveva dunque fondersi con quello immaginario, secondo una modalità sperimentata in quegli anni nel romanzo *Czerwone tarcze* (Scudi rossi, 1934).

Venezia doveva dunque rappresentare un momento importante nell'evoluzione della civiltà europea, lo spazio di una palingenesi. Sulle pagine di *Viaggi in Italia*, lo scrittore riprende ancora il leggendario racconto del mito fondatore della città, secondo cui i primi coloni (pro-

babilmente celti) dell'entroterra scapparono sull'Isola di Torcello per sfuggire ai barbari. Lasciando poi Torcello per Venezia “persero non solo le conoscenze dei materiali e delle costruzioni, ma anche la stessa necessità di costruire” (*ibid.*, p. 38). Sostanzialmente si imbarbarirono. Lo scrittore dichiara qui la sua vicinanza ideale con la concezione storicistica preromantica di Rousseau e Vico – l'idea della storia fatta di corsi e ricorsi, periodi di fioritura e decadenza. Facendo di Venezia il luogo deputato a una rinascita, a un rinnovamento dell'Europa, Iwaszkiewicz intendeva ribaltare il mito decadente della città lagunare di cui lui stesso, come vedremo, attinse a piene mani dandone un'espressione personale nella produzione lirica e novellistica⁴.

Questa associazione di Venezia con il mito degli inizi, nel quale riecheggia l'eco del mito biblico dell'Eden e delle parabole di Gesù, ritorna anche nel ricordo del primo viaggio italiano del 1924 quando a Torcello – “dove in fondo è incominciata Venezia” (*ibid.*, p. 35) – la moglie dello scrittore chiese a una contadina di poter spiccare un grappolo d'uva da un filare:

Ma noi andammo tra i filari dell'uva come povera gente, come mendicanti di vita che mai avevano raccolto un grappolo dalla vite; gente che era venuta dal paese della terra sabbiosa e degli alti e sterili alberi che non danno frutto, alberi che stormiscono per notti intere, loquaci come sogni. (*ibid.*)

In questo frammento si evidenzia un aspetto importante della poetica di Iwaszkiewicz e del suo essere – come ha rilevato acutamente Maria Janion (2001, p. 600) – “epigono romantico”: la romantica natura del nord, selvaggia e sterile, si contrappone a quella ubertosa del sud. Iwaszkiewicz contamina il sud con l'atmosfera trasognata e fantasiosa del nord, poi – con un movimento caratteristico che ritroviamo anche

⁴ Le novelle “veneziane” di Iwaszkiewicz sono *Koronki weneckie I* (*Merletti veneziani I*), *Koronki weneckie II* (*Merletti veneziani II*), dalla raccolta *Nowele włoskie* (*Novelle italiane*, 1947) – da me tradotte in Iwaszkiewicz 2014 – e il breve *Opowiadanie z kotem* (*Racconto con il gatto*), scritto nel 1964 e pubblicato nella raccolta *O psach, kotach i diablach* (*Di cani, gatti e diavoli*, 1968) e ad oggi non ancora tradotto in italiano.

nell'assetto dei piani narrativi della novella italiana *Merletti veneziani II* – allarga le sue coordinate a est-ovest. Visitando il cimitero urbano sull'Isola di San Michele, lo scrittore si attarda nel settore ortodosso, sulle tracce della tomba di Igor Stravinskij, e dice di sentirsi come in una novella di Bunin:

Manca solo il cavallo che bruca l'erba tra le tombe e sarebbe un vero cimitero russo. [...] Oltre il muro si apre lo spazio della laguna, forse il miraggio della steppa [...] la cupola diafana del cielo senza neppure una nube. E la primavera così simile all'estate rutena. (*ibid.*, pp. 36–37)

Siamo lontani da un romanticismo di maniera, a ben guardare l'elemento romantico è solo uno dei tanti sostrati di una scrittura inequivocabilmente – come ora andremo a vedere – modernista per traiettorie, suggestioni, soluzioni stilistiche e cliché. Quello che è fondamentale sottolineare è che Iwaszkiewicz – proprio come fa per altri importanti luoghi italiani (Roma, Palermo, Firenze, Siena, San Gimignano) – non può fare a meno di innestare sul dato geo-culturale il mito delle proprie origini polacche e ucraine unitamente a echi letterari che affiorano sotto forma di citazione ora trasparente, ora nascosta.

LE LIRICHE VENEZIANE: UNA PARABOLA POETICA

Le prime tracce di Venezia nella poesia dello scrittore polacco risalgono al ciclo *Bilety tramwajowe* (Biglietti del tram) incluso nella raccolta *Księga dnia i księga nocy* (Il libro del giorno e il libro della notte, 1929) e la cui composizione va fatta risalire all'anno 1924, quello – come si è accennato – del primo viaggio italiano dello scrittore. In questa raccolta l'autore sceglie la *fraszka*, dunque una forma metrica tradizionale, per infrangere e dissacrare una mitologia italiana percepita come già pericolosamente inflazionata da un turismo di cui lo scrittore avvertiva tutto il potenziale deteriore. La cifra formale scelta dall'autore è quella della laconicità, più adatta alle modalità e prerogative del viaggio novecentesco (Wilkoń, 2006, p. 137), quella lirica va invece individuata nella dissacrazione, nell'ironia, nella provocazione. In questo ciclo poetico si evidenzia già tutta la diffidenza dello scrittore per la modernità,

l'immagine di un paese, l'Italia, già avviato verso la modernizzazione, la disarmonia tra il mondo sublime dell'arte e del bello e il XX secolo, che già si annunciava forsennato ed irrequieto.

Nella poesia *Wenecja* (Venezia), la prima delle quattro liriche giocose dedicate alla città in questo ciclo, Iwaszkiewicz sceglie di associarla ironicamente a un luna-park:

Pytałem wczoraj, jakie	Ho chiesto ieri quali
Najpiękniejsze są kolory.	Sono i più bei colori.
Rzekł portier w Luna-Parku:	Ha risposto il portiere del Luna Park:
Żółty, biały, różowy.	Il giallo, il bianco e il rosa. ⁵

(Iwaszkiewicz, 1977b, p. 203)

L'intenzione dissacratoria è evidente: l'autore non consulta una guida turistica, ma il portiere di un "parco giochi" per gli annoiati viaggiatori occidentali⁶. L'identificazione di Venezia con la mera dimensione turistica, con oggetti di consumo o souvenir, evidente fin dai titoli delle novelle *Merletti veneziani I e II*, va compresa, come si è detto, nell'ottica di un atteggiamento di rottura nei confronti degli schemi, i cliché e i canoni della tradizione del viaggio in Italia.

La presenza degli "altri" si riduce ai compagni di viaggio: i turisti stranieri. Nella poesia *Herr Schmidt mit seinem Schwager* (Il signor Schmidt con suo cognato), fa la sua prima comparsa la figura affascinante e misteriosa del signor Schmidt.

⁵ Vorrei precisare che le mie traduzioni poetiche in questo saggio non perseguono finalità artistiche: si tratta di fedeli traduzioni filologiche dove i tradizionali elementi "formali" della poesia – il ritmo e la metrica – sono sacrificati per rendere più agevole l'illustrazione dei contenuti.

⁶ Venezia, analogamente, viene definita dal protagonista della novella *Anna Grazzi* "fracassata e sbiadita come un vecchio giocattolo" (Iwaszkiewicz, 1994, p. 5).

Nie chcieliśmy się przyznać,
 Ale nas najbardziej zajął w mieście
 obcem.
 Nazwaliśmy tak najciekawszego męż-
 czyznę,
 Który podróżował z najpiękniejszym
 chłopcem.

(*ibid.*)

Non volevamo ammettere che lui
 Più ci impressionò nella città
 straniera.
 Così chiamammo l'uomo più
 interessante
 Che viaggiava con il ragazzo più
 bello.

Si tratta, come scrive Robert Papieski (2014, p. 141), di “uno dei tanti tedeschi che verso la metà degli anni Venti, dopo la riforma della valuta, si spostavano a schiere su e giù per l’Italia”, ma è certamente un parente letterario dell’intellettuale esteta decadente Gustav von Aschenbach, il protagonista de *La morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann. Il riferimento omosessuale è qui curiosamente esplicitato: un fatto eccezionale per uno scrittore che, nelle sue opere, trattava questo tema in forma tabuizzata, attraverso tutta una serie di mascheramenti letterari ai quali rinuncerà solo nella sua scrittura autobiografica (cf. Prola, 2020). L’Herr Schmidt di questa breve lirica si reincarnerà – qualche anno dopo – nella figura (li eteronormativa) dell’ingegner Szmid della novella *Albergo Minerva* delle *Novelle italiane*. Gli stessi personaggi ritornano anche nella lirica *Glicynie w Wenecji* (Glicini a Venezia):

Liliowa szarfa na różowym domu,
 To śpiewaczka, co śpiewa swój szlagier.

Tu w nocy gondolą po kryjomu
 Przyjeżdża Herr Schmidt mit sei-
 nem Schwager.

(*ibid.*)

Un nastro lilla su una casa rosa,
 È una cantante che canta il suo
 pezzo di successo

Di notte in gondola di nascosto
 Arriva Herr Schmidt mit seinem
 Schwager.

Si noti ancora una volta la ricerca di colori sgargianti (addirittura strillanti) per rendere le impressioni di viaggio in una città frivola e sensuale, dove ogni cosa è concepita per essere guardata e ammirata, dove la dimensione estetica subordina a sé tutti gli altri valori, ma la bellezza – ad un tempo reale e irreale della città lagunare – viene sminuita

e dissacrata dai pacchiani prodotti di quella di un'epoca volgare e del tutto priva di gusto.

I *Biglietti del tram* rappresentano un ciclo di poesie disimpegnate e prive di retorica, lontane dalle atmosfere malinconiche e decadenti che caratterizzano la successiva produzione lirica di Iwaszkiewicz. A ben guardare attraverso questa poesia giocosa, dissacratoria, imprevedibile lo scrittore prende momentaneamente le distanze dalla sua più autentica vocazione della sua ispirazione poetica: il romanticismo. In queste poesie forgì la vena ironica della poesia, dando espressione alla natura vitalistica e all'umorismo giocoso del primo Skamander e prendendo commiato da quello che era stato l'ideale poetico giovanile fino ad allora: l'orientalismo, l'abbondanza di immagini e parole, la fantasia sensuale e sfrenata.

Venezia ritorna con insistenza nella raccolta poetica postbellica *Ciemne ścieżki* (Sentieri oscuri, 1957), dove tuttavia si raccolgono liriche risalenti anche al 1939⁷. Le poesie *Obejmij mnie i patrzmy w szarą otchłań czasu* (Abbracciami e guardiamo nel grigio abisso del tempo, 1939 o 1940), *W tym mieście czarno-zielonkawym* (In questa città nero-verdastra, 1939 o 1940), *Tu na malachit tych rozwalin* (Qui, sulla malachite di queste rovine), *A dziś w zamartłych wód laguny* (E oggi nelle morte acque della laguna, 1939), *Tam kiedyś, gdy już nas wypędzi* (Là, un giorno, quando ci scaccerà), – versi apparsi per la prima volta nel 1945 su rivista (*Nowa Polska*, 1945, 2) – e *Idzie Salome z głową Błoka* (Va Salomé con la testa di Blok, 1956), *Zmarzłych glicynij bzowe szarfy* (Nastri lilla di glicini gelati, 1939) offrono della città un'immagine che – per quanto “atipica e lontana dal decorativismo, dal fasto, dal sentimentalismo” (Zaworska, 1980, p. 93) – appare in linea con la turpe estetica della malattia e della morte tipica della letteratura tra Otto e Novecento.

⁷ Lì dove sono riuscito a risalire alla data precisa della composizione la indico tra parentesi dopo la traduzione del titolo.

W podwodziu błyszczą martwy
kamień
I ryby chłoną pomarańcze.
A przywiązane do obramień
Czarne trumnice klaszcząc tańczą...

Sott'acqua brilla una morta pietra
I pesci inghiottono le arance.
Stretti alle cornici
Neri feretri danzano schioccando...

(Iwaszkiewicz, 1977c, p. 76)

La città appare come uno spazio allucinato e svuotato, quasi dechirichiano:

W tym mieście czarno-zielonkawym,
Pełnym różowych kościotrupów,
Dzwony wzlatują hymnem łzawym,
Jak ptaki nad stosami łupów.

In questa città nero-verdastra,
Piena di scheletri rosa,
Le campane s'involano con inno
lacrimoso
Come uccelli su mucchi di prede.

Nikt nie wszedł dziś na plac
marmuru,
Pałace, kolumnady, domy
I pośród głębin czarnych chóru
Ta sama błąka się Salome.

Nessuno va sulla piazza di marmo,
Palazzi, colonnati, case
E tra i neri abissi del coro
Vaga la stessa Salomè.

I w bizantyjskich współspiętrzeniach
Sieci złotego śni przędziwa,
W chichocie różów, w dzwonów
pieniach
Kościstą ręką śmierci kiwa.

E nei bizantini semincrespamenti
Sogna reti di fili dorati
Nel sogghigno dei rosa, nel canto
delle campane
Saluta con la mano ossuta della
morte.

(Iwaszkiewicz, 1977c, p. 75)

Il poeta fa chiaramente riferimento ai mosaici bizantini del battistero della basilica di San Marco, applicando in parte la procedura dell'ecfrasi – ovvero la descrizione letteraria di opere d'arte –, uno dei procedimenti stilistico-retorici da lui prediletti. Quello a Salomè costituisce tuttavia anche un richiamo intertestuale ad alcuni versi del poeta russo Aleksandr Blok, legati e addirittura sovrapposti – nell'immaginazione

dello scrittore – ai mosaici⁸. Iwaszkiewicz si riferisce in particolare alla lirica *Venezia* dal ciclo *Versi italiani* (1909), dove in una notturna e gelida città, Salomè è rappresentata come uno spettro che porta su un piatto la testa insanguinata non di Giovanni Battista, come nel racconto evangelico (Matteo 14, 1–2), ma del poeta stesso⁹. Questa situazione è ripresa in un palese gioco intertestuale in *Va Salomé con la testa di Blok*, dove il personaggio biblico vaga nella basilica “Przez opuszczoną sień olbrzymów” (Attraverso il desolato atrio dei giganti). Il personaggio è la personificazione di una città infera e mortifera dove:

Zielona woda oczy zjadła,	L'acqua verde ha divorato gli occhi
Zielona woda duszę wyje.	L'acqua verde divorerà l'anima
Smoczyca na kolumnie siadła	La dragonessa si è posata sulla colonna
I że zabito smoka – wyje!	È urla che il drago è stato ucciso.

(Iwaszkiewicz, 1977c, p. 78)

La scelta di Salomé è una evidente indicazione delle suggestioni moderniste di queste liriche – si pensi alla sua massiccia ripresa nell'arte, nella musica e nella letteratura del secondo Ottocento, da Klimt, a Strauss, a Baudelaire o Wilde¹⁰ – e rimanda chiaramente a un'associazione della città lagunare con la sfera del peccato, dell'eros, con l'idea di una femminilità trasgressiva ed enigmatica. Tutte caratteristiche che rimandano al femminile codificato nell'immaginario decadente e che ritroviamo anche in Zosia, l'eroina fatale – tragicamente sospesa tra seduzione e annientamento – della novella *Merletti veneziani II*, il cui

⁸ Come dichiara lui stesso in *Viaggi in Italia* (1977a, p. 20): “L'interno di San Marco è per me così pieno di impressioni letterarie legate alle mie esperienze e letture, che non posso guardare a questo luogo come a qualcosa di nuovo. Appare come velato dai versi di Blok e dai miei, e per questo è Salomé che vedo come prima cosa [...]”.

⁹ “Nell'ombra della galleria ducale, / appena rischiarata dalla luna, / furtivamente passa Salomé, / recando la mia testa insanguinata” (Blok, 1975, p. 85).

¹⁰ Ma anche certamente nel cinema, si pensi ai film a lei dedicati all'inizio del Novecento da registi come Albert Cappellani, Ugo Falena o James Stuart Blackton.

tragico destino era già stato espresso con un richiamo al personaggio biblico¹¹.

Nella lirica *E oggi nelle morte acque della laguna* (Iwaszkiewicz, 1977c, p. 79) il poeta mette invece in evidenza le trasformazioni urbanistiche di una città – un tempo “czara szmaragów” e “święty Graal” (coppa di smeraldi e santo Graal) – che ormai “roztapia się w woskowe gwary, / Wtopione w pospolitą stal” (si scioglie in un brusio di cera, / fusa in comune acciaio). In una Venezia addormentata per sempre, dove le campane suonano a morto perché “kościół grzebią” (seppelliscono la chiesa), il poeta vaga attonito, dimentico della bellezza: “Nie widzę nic / i nawet ciebie, / Miasto umarłe niepotrzebnie” (Non vedo nulla, neppure te / Città inutilmente morta).

Questa idea di una Venezia oscura e funesta viene rafforzata anche attraverso i tipici richiami contrappuntistici tra Italia e Polonia (o Ucraina), elementi di quella specifica rappresentazione dell’Italia attraverso il filtro delle proprie origini, che lo scrittore mutuava – adattandola alla propria poetica – dai romantici polacchi. Nella poesia *Abbracciami e guardiamo nel grigio abisso del tempo* il ricordo (o il sogno) di Venezia viene suscitato da un paesaggio autunnale polacco, dal cielo “ni-ziutkie i pełne rozpaczy” (basso e pieno di disperazione), dai venti che “ponad nami płaczą” (piangono sopra di noi):

Lecz tylko zamknij oczy: usłyszysz
szmer wiosel
I przemówią do ciebie miast umarłych
głosem
Różowy marmur i czarna gondola.

Ma tu chiudi gli occhi: sentirai
il fruscio dei remi
E il marmo rosa e la nera gondola ti
parleranno
Con la voce delle città morte.

(1977c, p. 74)

¹¹ “[...] la Salomè che avevo visto poco prima nei rilucenti mosaici, nella penombra del battistero della Basilica di San Marco, la donna flessuosa e irreale che incede nell’oro come in un’acqua scura, mi tornò alla memoria insieme a molte altre fanciulle conosciute, strappate come le foglie dell’albero della vita e disperse dai freddi venti della terra” (2014, p. 53).

L'attrazione degli uomini del nord per Venezia è affermata anche nella poesia *Qui, sulla malachite di queste rovine* (Iwazskiewicz, 1977c, p. 77), dove vengono rievocati “blodolicy poeci” (pallidi poeti) “władcy białych krain” (sovrani di nivei paesi) che – in passato – avevano inseguito sogni e chimere nella città lagunare: accanto a Blok, Wagner e Proust lo scrittore ricorda anche Zygmunt Krasiński, che fece della città lo sfondo del suo amore per Joanna Bobrowa e, probabilmente, l'amico del poeta Konstanty Gasiński: “Tutaj Krasiński nieprzytomny / Joannę stroił w amaranty / I tu na piersi swej ogromnej / Utulał jego żal Konstanty” (Qui Krasiński fuori di sé / Vesti Joanna d'amaranto / E qui al suo petto immenso / Strinse Konstanty la sua pena).

Venezia ritorna anche in *Śpiewnik włoski* (Canzoniere italiano), una delle ultime raccolte liriche del poeta (1974 e 1978 in versione ampliata). L'opera s'inserisce nel nuovo corso assunto dalla produzione lirica di Iwazskiewicz fin dai primi anni Settanta e che troverà piena espressione in particolare nella penultima raccolta *Mapa pogody* (La mappa del tempo, 1977) e nel volumetto postumo *Muzyka wieczorem* (Musica la sera, 1980). In queste liriche incontriamo un Iwazskiewicz più disinteressato alla realtà che lo circonda, perso in cupe riflessioni sul dolore e la solitudine della vecchiaia. La realtà italiana – che nelle poesie precedenti subiva un processo di innalzamento e sublimazione attraverso il linguaggio – si scioglie in una serie di dati simbolici, espressione delle più semplici e dolorose manifestazioni della vita; la voce del poeta si fa più intima e sofferta e il suo dolore risuona in quello del mondo (assume un rilievo importante il tema della *pietas*).

In *Smutna Wenecja* (Triste Venezia), l'idea della morte, ormai spogliata di riferimenti squisitamente culturali o letterari, viene messa in relazione con la propria vita e con il mondo animale, floreale e con una giovinezza – uno dei miti assoluti della sua poetica – dalla quale il poeta si sente ormai escluso. Nell'economia di un testo costituito solo di parole essenziali, alla domanda di apertura “Cóż zapamiętam z całego przejazdu?” (Cosa ricorderò di tutto il mio passaggio?) seguono in tutta risposta immagini immediatamente simboliche: pochi rilievi architettonici e paesaggistici (un muro, una gondola) a richiamare la città, il glicine – tra le piante romantiche quella che più simboleggia l'oriente

–, il fresco sorriso d’una fanciulla, la figura drammatica d’un cane, testimonianza del dolore di vivere universale:

czerwone ściany gotyckie szkielety
glicynie co nieśmiało
przy samej ścianie w rogu
rozkwitają

rosse pareti scheletri gotici
glicini che timidi
fioriscono
all’angolo del muro

uśmiech dziewczyny
i psa blondyna co szczekał zażarcie
na świat
i na mnie

il sorriso della ragazza
e quel cane biondo che abbaiva accanito
al mondo
e a me

na deszcz
i gondole

alla pioggia
e alla gondola

i już był gotów skoczyć do kanału.

ed era già pronto a saltare nel canale.

(Iwaszkiewicz, 1977c, p. 449)

Nella poesia *Wielkanoc w Wenecji* (Pasqua a Venezia) il poeta descrive uno stormo di mille uccelli di vetro color porpora e viola lavanda che si leva sopra Piazza San Marco. Venezia è uno spazio allucinatorio, fantastico e stralunato dove la dimensione della natura è negata; la città – arca che affonda – assurge a simbolo di una distruzione biblica, del tramonto della civiltà occidentale.

i kiedy o północy
wylatują ze swoich elektrycznych gniazd
zderzają się i dzwonią
długim potężnym dzwonieniem

e quando a mezzanotte
volano via dai loro nidi elettrici
cozzano e rilasciano
uno scampanellio lungo e potente

Pytam się: to co?
Powiadają: to ptaki
wyleciały w nocy
z tonącej arki.

Chiedo: cos’è?
Rispondono: sono uccelli
che di notte hanno preso il volo
dall’arca che affonda.

(Iwaszkiewicz, 1977c, p. 448)

ODA NA ZAGŁADĘ WENECCI: IL COMMiato

Ode sulla distruzione di Venezia (1980, pp. 47–48) – dalla racconta postuma *Musica la sera* – rappresenta la lirica più complessa ed elaborata dedicata alla città lagunare e costituisce una delle ultime prove poetiche di Iwaszkiewicz. Ai tempi della sua composizione il poeta stava attraversando un periodo difficile, dove i problemi di salute personali e della moglie si sovrapponevano alla grave situazione politica e sociale nel paese (si consumavano le conseguenze dei drammatici avvenimenti legati agli scioperi del giugno 1976)¹². La poesia apre la sezione *Muzyka na orkiestrę* (Musica per orchestra), in un volumetto caratterizzato da musicalità, sonorità e serrata scansione ritmica unite a uno marcato sensualismo ed estetismo che richiamano l'esperienza poetica della raccolta giovanile *Oktostychy* (Ottave di distici, 1919).

L'ode reca in epigrafe il verso iniziale della prima strofa dell'*Endymion* (1818) di John Keats “A thing of beauty is a joy for ever”. L'assetto spaziale della poesia è tripartito e presenta un movimento ascensionale che va dal mondo subacqueo (strofe I, III, V), al mondo terrestre (strofe II, V, VI), a quello superno e celeste (strofe V, VI). La città è rappresentata come un mondo irreali “cały z mgły białej i czarnych osadów / pół zatopiony pół wzniesiony w górę” (bianco di nebbia e nero d'incrostazioni / per metà sommerso, per metà innalzato), dove la vita autentica è assente e “płyną domy jak puste kanistry” (le case galleggiano come taniche vuote). Questa struttura spaziale si riflette sul piano temporale, dove in basso, sott'acqua, è la Venezia del passato, sopra le acque quella del presente, nei cieli la Venezia celeste, libera della prigionia del tempo.

¹² Sulla sua composizione scrive il poeta nei *Diari* il 16 ottobre 1977: “In tutto questo scompiglio, tra l'operazione di Hania, l'arrivo del re, le questioni del sindacato sono stato preso improvvisamente dalla necessità di scrivere un'ode alla Keats e così ho partorito un mostro [...] in uno stile del tutto antiquato” (Iwaszkiewicz, 2011, p. 522). Tuttavia l'idea di scrivere una lirica che racchiudesse tutta la storia di Venezia, una sorta di “grande macchina storiografica”, venne allo scrittore più di due anni prima, a Firenze tra il 2 e il 3 maggio 1975 (Cf., *ibid.*, pp. 444–445).

Nella prima strofa la città viene paragonata a una “pograżona gigantyczna lutnia” (un gigantesco liuto sprofondato) che giace sul fondo in compagnia di “aniołowie smutni” (tristi angeli) dove il marmo viene “skalany milionami szcurów” (profanato da milioni di topi). Con l’immagine dei topi il poeta potrebbe alludere al turismo che soffoca la città profanandone la bellezza eterna. Il liuto – simbolo dell’unione ideale tra poesia e musica e della grandezza della cultura rinascimentale veneziana, ma anche metafora della poesia nella cultura polacca (si pensi al *Testament mój* [Il mio testamento] di Juliusz Słowacki) – giace ormai muto nelle acque che custodiscono “nadzieje zgasłe” (spente speranze), “zalane ogniska” (fuochi sommersi), “struga materii z krwią zmieszanej” (un rivolo di pus mescolato col sangue).

La terza strofa è tutta incentrata sulla passata grandezza di Venezia, sul mito di una civiltà votata alla bellezza, alla filosofia, alla cultura e al commercio.

Kryjesz spiętrzone złomy gramatyki

nieobliczone okruchy granitu
ławice martwych ryb Adriatyku
zdarte podkowy rumaków prabytu.

Tutaj Europa w świata strony cztery

rozdarta była i morzem włóczona
i niezmacone było tylko owo
lustro zatrute, zwierciadło Wenery,

które srebrzyste odbija neutrony
i w którym ogniem zachód świata
kona
jak ty skonałaś, grzeszna białogłowo

Nascondi accatastati rottami di
grammatica

innumerevoli frammenti di granito
banchi di morti pesci dell’Adriatico
logori ferri dei destrieri dell’essere
primordiale.

Qui l’Europa veniva lacerata ai
quattro angoli

del mondo e trascinata dal mare
e non turbato era soltanto quello
specchio avvelenato, riflesso di
Venere,

che riverbera i neutroni argentati
e nel cui fuoco perisce il tramonto del
mondo
come tu perivi, o peccatrice

Il riferimento mitologico è quello della tradizione pittorica: Venezia-Venusia emerge dal mare e vi si specchia come la dea della bellezza, e probabilmente si nasconde qui anche una citazione pittorica (forse *La morte di Adone* di Sebastiano del Piombo). Nella bellezza di Venere-Venezia – che ora espia i suoi peccati – si riflette quella civiltà europea

ormai al tramonto che ebbe in essa uno dei massimi centri politici, economici e culturali. La strofa successiva è costruita su un incalzare di domande retoriche iniziate dalla prima, sul significato del peccato e del male: “cóż jest grzech? Pomyśl to w nicości” (che cos’è il peccato? Pensaci nel nulla). Le domande si mescolano a un turbinio di immagini (di parate lagunari, di carnevali) dove le reminiscenze criptiche della pittura veneta trovano esplicitazione nel riferimento all’*Assunta* di Tiziano che chiude la strofa, quadro che veicola una fitta rete di simboli anche nella novella *Merletti veneziani I*.

czy grzechem były morskich starców płąsy?	peccato furono i balli dei vegliardi del mare?
czy bucentaurów promieniste ości?	o le lische raggianti dei bucintori?
czy wzdętych żagli rozdarcia i dąsy?	o gli squarci e i capricci di vele tese?
czy wiosel trzaski? czy gitar otrząsy?	o lo schianto dei remi? o i brividi delle chitarre?
czy grzechem były szczęście miłość piękno	peccato furono felicità amore bellezza cannella mirra incenso e menta?
cynamon mirra kadzidło i mięta?	o le piume di uccelli, i rossori delle madonne
czy grzechem puchy ptaków, madonn pąsy,	le catene del corpo? si spezzeranno con te
ciała okowy? one z tobą pękną	
aby uwolnić obraz Wniebowziętej	per liberare l’immagine dell’Assunta

Di tutto questo splendore, della potenza economica e culturale, non resta che una traccia corrosa dal tempo: “Głos twój pod wodą niby śpiew syreni / w rozbitych kotłach gra żałobne larum” (La tua voce subacquea come canto di sirena / suona un funebre segnale su rotti tamburi). Lo scrittore ritorna dunque al paradosso della sua concezione estetica: se l’arte è l’unico strumento a disposizione dell’uomo per dare forma all’eternità della bellezza, essa è comunque impotente di fronte alla morte: il liuto giace muto adagiato sul fondo dove “Myszom podwodne twoje struny brzęczą” (le tue corde subacquee risuonano per i topi) e “wszystkie nasze pienia / zacichną w końcu zdławione ciężarem / kamiennym czasie” (si spegneranno infine tutti i nostri canti / soffocati dal peso / petroso del tempo).

Nella strofa V si consuma il passaggio dalla dimensione terrena a quella celeste: la morte è vista come liberazione dalla prigionia della materia e del tempo. La profondità delle acque si riflette nella profondità del cielo. L'interlocutore dell'io lirico non è più solo Venezia, ma anche se stesso in quanto uomo e poeta ormai prossimo alla fine.

Nieme kontynenty
wirować poczną w pustce aż zagasną,

w niebie zatoną blaski równe tobie
miodem płynące i olejem świętym

i już nie pojdziesz, gdzie ciemno gdzie
jasno
wszystko się kręci wirem na twym grobie

Muti continenti
inizieranno a vorticare nel vuoto sino
a spegnersi,
nel cielo affonderanno bagliori a te
eguali
scorrenti di miele e di olio santo
e non capirai più dov'è il buio e dove
la luce
tutto vortica sulla tua tomba

Nell'ultima strofa si completa questo movimento ascensionale, la visionaria rappresentazione della salita al cielo assume una connotazione decisamente cristiana nell'immagine della resurrezione dei morti: "I wtedy wszyscy co dla prawdy żyli / słoneczną chmurą wznoszą się nad wodą / mówiąc: dla szczęścia my się urodzili / i w krąg wplątali wieczystej urody" (E allora tutti quelli che vissero per la verità / si solleveranno sull'acqua in una nuvola solare / dicendo: nasceremo per la felicità / e ci uniamo al cerchio dell'eterna bellezza). Un senso di serenità sembra riverberarsi in questi versi nel quali risuonano le parole di Keats:

bo co jest piękne to już trwa na wieki
słońcem karmione rosną ludzkie lata

i mądra dźwięczy praw wieczystych
lekcja
którą zachwytem wzniesione powieki
odkryją niby ciemne światła świata
i powstającą Nieczystą Wenecję.

perché ciò ch'è bello dura per sempre
nutriti dal sole crescono gli anni
dell'uomo
e saggia risuona la lezione delle leggi
eterne
che le palpebre in estasi levate
scopriranno come le buie luci del mondo
e la sorgente Impura Venezia.

Qui il modello di Keats non è puramente formale o stilistico: è possibile infatti riconoscere un gioco di richiami, se non intertestuali quanto meno tematici, con le cinque odi del poeta inglese e con l'*Endymion*.

Nel mito notturno di Endimione s'incarna il sogno dell'eterna giovinezza: il bellissimo mortale viene sprofondato nel sonno per essere amato dalla dea Selene. Nella versione di Keats il pastore vede in sogno la bellezza perfetta e, al risveglio, parte alla ricerca di colei che gli è apparsa. Endimione riconosce nella Dea Luna l'apparizione del suo sogno e si congiunge a lei nella vita eterna. Anche Iwaszkiewicz concepisce la bellezza come rifugio dei sogni di fronte all'ineluttabilità della morte. Morte rischiarata da una speranza di resurrezione, ma vista soprattutto come cessazione del dolore, nulla inespriabile. Come dichiara il narratore nel finale del racconto *Sérénité* della raccolta *Giardini* "nella coscienza che dormiremo nel nulla senza nome c'è l'immagine dell'incantevole *sérénité*" (Iwaszkiewicz, 1979, p. 115).

Iwaszkiewicz non riuscì mai a realizzare il progetto del suo romanzo su Venezia, e al suo posto compose l'*Ode sulla distruzione di Venezia*, dove in luogo della palingenesi e dell'edificazione di una città nuova, lo scrittore lasciò una sorta di monito alle future generazioni. Così scrive da Firenze il 3 maggio 1975 sulla lirica della quale ha appena avuto l'intuizione: "bisogna dire alla gente che è ora di finirla, che così non si può andare avanti, 'aut-aut', e il nuovo che dovrà sorgere non dovrebbe avere nulla a che fare con il vecchio, e l'Europa deve essere responsabile" (Iwaszkiewicz, 2011, p. 445). In questo senso questa poesia può essere considerata non solo un commiato dello scrittore ormai prossimo alla fine del suo percorso terreno, ma un vero e proprio testamento poetico.

BIBLIOGRAFIA

- Blok, A. (1975). *Poesie* (A. M. Ripellino, Trans.). Parma: Guanda.
- Brahmer, M. (1967). *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Cini, L. (Ed.). (1968). *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*. Venezia-Roma: Fondazione Giorgio Cini.
- Iwaszkiewicz, J. (1977a). *Podróże do Włoch*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Iwaszkiewicz, J. (1977b). *Wiersze*, tom I. Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, J. (1977c). *Wiersze*, tom II. Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, J. (1979). *Giardini* (I. Conti, Trans.). Roma: Editori Riuniti.

- Iwaszkiewicz, J. (1994). *Nowele włoskie*. Warszawa: Muza.
- Iwaszkiewicz, J. (2007). *Dzienniki 1911–1955*, tom I (edited by A. Papińska, & R. Papiński). Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, J. (2010). *Dzienniki 1956–1963*, tom II (edited by A. Papińska, R. Papiński, & R. Romaniuk). Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, J. (2011). *Dzienniki 1964–1980*, vol. III (edited by A. Papińska, R. Papiński, & R. Romaniuk). Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, J. (2014). *Novelle italiane* (D. Prola, Trans.). Palermo: 21 editore.
- Janion, M. (2001). *Prace wybrane. Romantyzm i jego media*, vol. IV. Kraków: Universitas.
- Karpiński, W. (1982). *Pamięć Włoch*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kowalczyk, M.E. (2005). *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*. Toruń: Adam Marszałek.
- Papiński, R. (2014). Pełnia w Agrygencie, *Zeszyty Literackie, CXXV (1)*, 141–152.
- Prola, D. (2018). “*Sposato dalla bellezza*”. *L’Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Prola, D. (2020). In vita e in morte di Jerzy: il discorso omoerotico nelle lettere e nei *Diari* di Jarosław Iwaszkiewicz. *Avtobiografija*, 9, 411–434.
- Risaliti, R. (1988). *Tra viaggiatori polacchi a Venezia nel Sei-Settecento*. In E. Kanceff, & R. Lewanski (Eds.), *Viaggiatori polacchi in Italia* (pp. 183–189). Torino: Biblioteca del Viaggio in Italia “Studi”, C.I.R.V.I.
- Sajkowski, A. (1973). *Włoskie przygody Polaków. Wiek XVI–XVIII*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wilkoń, T. (2006). *Nimfy oko błękitne: obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zaworska, H. (1980). *Sztuka podróżowania*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Riassunto: L’articolo affronta il problema della rappresentazione di Venezia nella produzione lirica di Jarosław Iwaszkiewicz a partire dalle brevi poesie del ciclo “Biglietti del tram”, della metà degli anni Venti, sino all’*Ode sulla distruzione di Venezia*, scritta alla fine della sua vita, vero e proprio commiato e testamento poetico dello scrittore. Nello studio si cerca di definire le caratteristiche del *genius loci* della città, tracciando i rapporti tra lo storicismo romantico, la poetica percettiva e l’estetismo decadente dello scrittore. Per Iwaszkiewicz, Venezia si poneva come un complesso palinsesto dove ogni parola aggiunta doveva necessariamente venire negoziata con una complessa e ingombrante tradizione di testi e di immagini, ogni tentativo di definizione implicava la fatica sisifea di ritrovare uno sguardo puro, originario, non condizionato. Per questa ragione era convinto che

Venezia potesse venire descritta al meglio solo in modo indiretto, attraverso gli strumenti retorici – similitudini, sinestesie, metafore – offerte dal linguaggio poetico. La rappresentazione di Venezia di Iwaszkiewicz appare radicata in particolare nella tradizione modernista e nella sua complessa rete di riferimenti culturali e simbolici. Nel saggio si mette in evidenza l'influenza di John Keats e di Aleksandr Blok, la specifica interpretazione delle figure di Endimione e di Salomè, simboli dell'eterna giovinezza e della bellezza, i miti su cui si fondava la poetica dello scrittore polacco. Tra tutte le città che trovano espressione nella sua letteratura, Venezia è quella che meglio esprime la sua concezione della crisi della civiltà europea, la consapevolezza della fine di una fase storica, la speranza di una prossima palingenesi.

Parole chiave: Venezia, Iwaszkiewicz, Keats, Blok, Salomè