

Maria Maślanka-Soro

Uniwersytet Jagielloński

**TOPOS ZŁOTEGO WIEKU
W LITERATURZE WŁOSKIEJ:
DANTE, TASSO, PARINI**

Obecność toposu złotego wieku w literaturze nowożytnej zakłada naturalnie jego reinterpretację w stosunku do zastanej tradycji. Uczestnicząc w niej, a jednocześnie ją diachronizując poprzez nowe treści i oryginalne rozwiązania artystyczne, twórca niejednokrotnie potwierdza określone tendencje ideowe oraz estetyczne panujące w jego czasach. Tak też dzieje się w przypadku trzech wielkich poetów włoskich, Dantego, Tassa i Pariniego, reprezentujących różne epoki kulturowe (Średniowiecze, późny Renesans, Oświecenie).

W *Boskiej Komедii* cała wyobrażeniowość świata przedstawionego posiada, jak sugeruje zresztą Dante w liście do Can Grande della Scala, gdzie wyjaśnia sensy i cele swojego poematu, oraz w stanowiącym doń „preludium” traktacie filozoficznym *Convivio*, kilka poziomów znaczeniowych (dosłowny, alegoryczny, moralny i anagogeniczny), z których każdy ma ukazać inny aspekt prawdy na temat historii ludzkości w perspektywie chrześcijańskiej koncepcji zbawienia¹. W tej poetyckiej fikcji, która w zamierzeniu jej twórcy nie chce być fikcją², ale artystycznym odbiciem wizji odnoszącej się do prawd ostatecznych, dwa podstawowe sensy, dosłowny i alegoryczny, uzupełniają się w przedstawieniu świata nadprzyrodzonego. Owa wizja ma stanowić narzędzie poznania, a przez

¹ Por. Dante, *Epistula* XIII, 8, 15; *Convivio* II, 1. Zob. także W. Paluchowski CM, *Filozofia człowieka u Dantego*, wyd. nauk. PAT, Kraków 2000, s. 181 n.

² Najlepiej to wyraził Charles S. Singleton: „La fictio della *Divina Commedia* è che essa non sia una fictio”, w monografii p.t. *La poesia della „Divina Commedia”* (tyt. oryg.: *Commedia. Elements of Structure*, Cambridge 1957; *Journey to Beatrice*, Cambridge 1958), Il Mulino, Bologna 1978, s. 88.

to również narzędzie zbawienia, poprzez zrozumienie całej prawdy o człowieku i jego przeznaczeniu.

Doświadczenie poetyckie Dantego, do którego, jak sam mówi, przyczyniło się w tej „mirabile visione”³ niebo i ziemia⁴, stapia się w nierozzerwalną całość z przeżyciem teologicznym. Wskazują na to m. in. liczne nawiązania do *Biblii*, na poziomie myśli i stylu, w postaci reminiscencji, motywów i cytatów. Alegoria poetycka, która ukrywa prawdę pod pięknym kłamstwem („sotto bella menzogna”) ustępuje miejsca alegorii teologicznej, dla której punktem wyjścia nie jest zmyślenie, ale konkretna rzeczywistość⁵. Ta wielka metafora ludzkiej egzystencji, jaką jest poemat, realizuje jednocześnie w pełni pogląd zakorzeniony w Średniowieczu, zgodnie z którym świat rzeczy widzialnych, dzieło stworzenia, wskazuje na rzeczywistość ponadmysłową, a myślenie oparte na analogii pozwala odkryć jej duchowy sens i znaleźć w nim swoje uzasadnienie⁶.

W tym sensie Dante interpretuje nie tylko świat stworzony przez Boga, ale także i kulturę, będącą wyrazem twórczej działalności człowieka. Ona również byłaby figurą rzeczywistości duchowej, transcendentnej i wiecznej. To sprawia m. in., że bogate dziedzictwo kultury antycznej ma swój doniosły udział w kreowaniu wizji dantejskiej, a związane z nim pojęcia i wyobrażenia asymilowane są z ogromną naturalnością za pomocą kodu symboliki chrześcijańskiej. Tym samym niektóre mity pogańskie, jak np. mit złotego wieku, służą realizacji głównego celu poematu, jakim jest ukazanie pojedynczemu człowiekowi i całej ludzkości drogi do osiągnięcia prawdziwego szczęścia. Reinterpretacja tego mitu, a właściwie toposu od niego się wywodzącego, czyni zeń figurę zdolną wyrazić prawdy chrześcijańskie.

Jest on obecny w obrazie Raju Ziemskiego (*Paradiso Terrestre*), ukazanym na początku pieśni XXVIII *Czyśćca* i łączy się z innym starym toposem, *locus amoenus*, „skodyfikowanym” w poezji bukolicznej Wergiliusza, gdzie termin „uroczy” (*amoenus*) pojawia się kilkakrotnie dla oddania specyfiki pięknego krajobrazu, ale mającym jeszcze swoje załążki u Homera⁷. Antycypacja wizji biblijnego Edenu ma miejsce już pod koniec pieśni poprzedniej: jest to moment, w którym Dante pielgrzymujący po zaświatach pod opieką Wergiliusza osiągnął już – po przejściu trudnej próby oczyszczenia przez ogień na siódmym (i ostatnim) tarasie *Czyśćca* – stan czystości duchowej, jaki miał cechować pierwszych ludzi przed popełnieniem grzechu pierworodnego, a tym

³ Por. Dante, *Vita Nuova* XLII.

⁴ Por. *ibid.*, *Par.* XXV, 1-2: „l poema sacro, / al quale ha posto mano e cielo e terra”.

⁵ Por. idem, *Convivio* II, 1; W. Paluchowski, *op. cit.*, s. 182 n.

⁶ Zob. A. Marchese, *L'officina della poesia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1997 (1985), s. 250 n.; idem, *Guida alla „Divina Commedia”, Inferno*, SEI, Torino 1973, s. 22 n.

⁷ Por. Homer, *Od.* VII, 112 n.; IX, 132 n. Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze* (tyt. oryg.: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948), Universitas, Kraków 1997, s. 193 n.

samym jego wola, pozostając w pełnej harmonii z nakazami rozumu, jest skierowana jedynie ku dobru, wolna od niebezpieczeństwa jakiegokolwiek zbłądzenia, jak stwierdza autorytatywnie Wergiliusz, którego rola jako przewodnika w tym momencie dobiega końca: „libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio” (*Purg.* XXVII, 140-42)⁸.

Posługując się językiem alegorycznym przyznaje on, że jego wzrok nie sięga w sferę Absolutu, gdzie potrzebna jest wiara: „Ogień doczesny i wieczny / Poznałeś, synu; wstąp na ziemię jasną, / Gdzie hart mych źrenic jest niedostateczny” (*Purg.* XXVII, 127-9).

Klimat Raju Ziemskiego ukazują dalsze słowa poety rzymskiego: przypisuje mu on cechy, w jakie pisarze starożytni wyposażali mityczną epokę złotego wieku, a której opis Dante znał przede wszystkim z *Metamorfoz* (I, 100) Owidiusza: „Vedi lo sol che in fronte ti riluce; / vedi l'erbetta, i fiori e li arbuscelli / che qui la terra sol da sé produce” (*Purg.* XXVII, 133-135)⁹. Motyw wiecznej wiosny (tu symbolizowanej przez słońce, które w *Boskiej Komедii* posiada ponadto konotację religijną: jest znakiem samego Boga) i ziemi wydającej samostannie plony jest silnie podkreślany u Owidiusza:

Kwitła wieczna wiosna. Łagodne Zefiry ciepłym tchnieniem muskały kwiaty samorodne. Śpieszenie z nie zaoranej ziemi wschodziło zboże, nie nawożone pole szumiało ciężkimi kłosami (*Met.* I, 106-9)¹⁰.

Paradiso Terrestre, ów *hortus deliciarum* nawiązujący do biblijnego Edenu, jest figurą szczęścia, jakim Bóg obdarzył pierwotnie człowieka¹¹, i jak każdy rodzaj przestrzeni w poemacie Dantego posiada nacechowanie etyczne: harmonijne piękno elementów przyrody stanowi odbicie doskonałości moralnej jego pierwszych mieszkańców. Pod tym względem istnieje analogia do obrazu złotego wieku u Owidiusza. Czytamy tam:

Pierwszy nastał wiek złoty, który bez karzącej dłoni, z własnej woli, bez ustaw strzegł wierności i sprawiedliwości. Nie było lęku i nie było kary, nikt nie musiał czytać groźnych słów prawa rytych na tablicach z miedzi (*Met.* I, 89-92).

⁸ „Sąd twój dziś wolny, pewny, niezmacony; / Głupstwem by było nie iść w trop sumienia. / Ja ci udzielam mitry i korony”. Wszystkie cytaty z *Boskiej Komедii* w niniejszym artykule pochodzą z wyd. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, t. I-III, red. D. Mattalia, BUR, Milano 1986 (1975), a ich tłumaczenia (jeśli nie zaznaczono inaczej) z wyd. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, red. K. Morawski, PIW, Warszawa 1990 (1959).

⁹ „Widzisz to słońce, co przed tobą wschodzi? / Widzisz te krzewy i kwiaty, i ziola, / Które ta gleba sama z siebie rodzi?”

¹⁰ Tłumaczenie Anny Kamińskiej (tu i poniżej) w wyd. Owidiusz, *Metamorfozy*, red. S. Stabryła, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1995.

¹¹ Por. Dante, *Monarchia*, III, 15: „beatitudinem... huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur”.

Tym bardziej naturalne wydaje się wykorzystanie przez Dantego kodu mitologiczno-literackiego, zapożyczonego od poety rzymskiego dla prefiguracji krajobrazu edeńskiego. Identyfikację obu miejsc wyrażają słowa Mateldy, tajemniczej kobiety, jedynej mieszkanki Raju Ziemskiego, wyjaśniającej Danemu-pielgrzymowi w taki oto sposób jego naturę i sens:

Quelli ch'anticamente poetaro
l'età dell'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre ed ogni frutto;
nettare è questo di che ciascun dice.

(*Purg.* XXVIII, 139-144)¹²

W drugiej tercynie pobrzmiewają wyraźnie cytowane już częściowo motywy z *Metamorfoz*: „Ver erat aeternum... Mox etiam fruges tellus inarata ferebat... Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant” (I, 106-10). Nawiązanie do nich pojawiło się też wcześniej, w opisie atmosfery cudownego lasu: „Un' aura dolce sanza mutamento / avere in sé, mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento” (*Purg.* XXVIII, 7-9)¹³. Nie chodzi tu o erudycyjną intertekstualność, ale o poetyckie przesunięcie pewnych pojęć i określeń ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*.

W ten sposób mit odnoszący się do pierwotnego szczęścia człowieka, powiązanego ze stanem niewinności, obecny w wielu kulturach starożytnych¹⁴, ulega chrystianizacji i staje się wyrazem tęsknoty człowieka – towarzyszącej mu od zawsze – za czasem, gdy żył w pełnej harmonii ze swoim Stwórcą.

Ale Dante nie poprzestaje na tej asymilacji, lecz ustami Mateldy wypowiada przypuszczenie, że starożytni poeci umieszczali krainę szczęścia na Parnasie, siedzibie Apolla i Muz, miejscu-symbolu wieszczego natchnienia¹⁵. Daje on przez to do zrozumienia, że wizje autorów starożytnych zawierały prawdy im samym nieznane. W ten sposób *implicite* przyznaje im – a więc także Wergiliuszowi, u którego nawiązania do tego mitu pojawiają się kilkakrotnie, zwłaszcza w czwartej eklodzie, której przepowiednię dotyczącą nadejścia nowego „złotego wieku” interpretowano jako prococtwo o narodzinach Chrystu-

¹² Tłum. A. Świdorskiej: „To, co śpiewano niegdyś o Parnasie, / o złotym wieku i szczęśliwym bycie, / może wyśniono o tym rajskim czasie. / Tu żył ród ludzki w niewinnym zachwycie, / tu był maj wieczny i tutaj nektary / wieczyście świeżych jagód dają życie” (wyd. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, wyd. Antyk, Kęty 1999).

¹³ „Wianie łagodne, słodkie i miarowe / W skroń mię trącało, chodzące po sadzie / Tak delikatne jak tchnienie majowe”. Por. też Owidiusz, *Metamorfozy* I, 107-8; „Łagodne Zefiry ciepłym tchnieniem muskały kwiaty samorodne”.

¹⁴ Zob. G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, BUL, Roma-Bari 1984, s. 134 n., 278 n.

¹⁵ Nie przypadkiem to właśnie do Apolla i Muz zwróci się poeta we wspaniałej inwokacji trzeciej kantyki, aby mu pomogli odtworzyć wizję Raju Niebieskiego.

sa, – zasługi dla kultury chrześcijańskiej, czyniąc z nich prekursorów pojęcia raju.

Ponadto przybycie do Raju Ziemińskiego, identyfikowanego z Parnasem, mogłoby oznaczać na poziomie metaforycznym osiągnięcie najwyższego stopnia inspiracji poetyckiej, bez której Dante nie byłby w stanie wykreować wizji Raju Niebieskiego. W ten sposób hołd oddany Wergiliuszowi, który ukazał mu zaświaty, ale który był przede wszystkim jego mistrzem w sztuce poetyckiej¹⁶, nabiera podwójnej wymowy.

Jak już wspomniano, w omawianym obrazie *topos* złotego wieku spotyka się z toposem *locus amoenus*. Doskonale piękno krajobrazu tej *foresta divina*, aluzyjnie antytetycznej do *selva oscura* z pierwszej pieśni *Piekle*, symbolu duchowego zbłądzenia rozumu nie panującego nad namiętnościami, zostało oddane poprzez opis wrażeń wzrokowych, słuchowych i węchowych, jakimi bogata przyroda wprawia w zachwyt Dantego-pielgrzyma. Gra światła i kolorów różnorodnych gatunków drzew i kwiatów rosnących po obu stronach rzeki Lete o krystalicznie przezroczystych wodach, której mitologiczny sens ustępuje wobec symboliki chrześcijańskiej, jest zdynamizowana delikatnym powiewem wiatru oraz ruchem ptasich skrzydeł. Zewsząd emanuje cudowny zapach, a śpiew ptasząt, dźwięk poruszanych liści oraz szmer strumienia tworzą rajską muzykę¹⁷. Każdy poziom wrażeń cechuje naturalna harmonia, w której zawiera się idea pokoju i doskonałej równowagi. Są to wartości, bez których, w przekonaniu Dantego wyrażanym gdzie indziej, zwłaszcza w *Monarchia* i *Convivio* w odniesieniu do jednostki, państwa i ludzkości, nie może się urzeczywistnić idea szczęścia na ziemi, będącego niezbędnym etapem w drodze do osiągnięcia szczęścia wiecznego¹⁸.

Wartość figuralną edeńskiego krajobrazu podkreśla postać wspomnianej już młodej kobiety, Mateldy, która swoim wyglądem i zachowaniem symbolizuje stan niewinności pierwszych ludzi i płynącego zeń szczęścia.

*

Inaczej niż Dante i kultura średniowieczna, której *Boska komedia* stanowi syntezę, rozumie dialog z Antykiem człowiek Renesansu, który w swojej koncepcji świata i przyrody w nim szuka potwierdzenia dla własnych dążeń odśrodkowych i nie traktuje rzeczywistości jako narzędzia poznania prawd metafizycznych i transcendentnych. Odkrywszy własny indywidualizm i przyznawszy sobie wyjątkowe miejsce w świecie, postrzega on swoje cele coraz bardziej

¹⁶ Por. Dante, *Inf.* I, 82-87; *Purg.* XXVII, 130.

¹⁷ Por. Dante, *Purg.* XXVIII, 10 n.

¹⁸ Por. np. Dante, *Monarchia* III, 16, 6. Zob. na ten temat W. Paluchowski, *op. cit.*, s. 77 n.; E. Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris 1953² (1939), s. 130 n.

w perspektywie doczesnej i świeckiej, a indywidualistycznie pojęta cnota jest dlań równoznaczna z umiejętnością racjonalnego pokierowania własnym życiem i otaczającym go światem. Witalny optymizm każe człowiekowi wierzyć, że jest panem natury. Jednak bilans takiego pojmowania sensu istnienia ujawnia, obok wspaniałych osiągnięć myśli i sztuki, również pewne efekty nadużyć w sferze etycznej. Staje się jasne, że natura ludzka nie jest w stanie sprostać wymogom racjonalnego panowania nad światem, w tym również nad światem własnych namiętności.

Nastroj pewnego przesytu i zmęczenia, a zwłaszcza rozterki duchowej człowieka rozdartego pomiędzy pragnieniem pełnego korzystania z życia a świadomością niebezpieczeństw stąd płynących, dochodzi do głosu w literaturze późnego Renesansu, w epoce kontrreformacji. Tego rodzaju konflikt wartości znajduje swoje odbicie w twórczości jednego z największych poetów tego okresu, Torkwata Tassa, a zwłaszcza w jego największym dziele, *Jerozolimie Wyzwolonej*. Tam też pojawia się reinterpretacja toposu złotego wieku, nosząca w sobie piętno ducha tamtych czasów.

Poemat ten, ukończony w roku 1575, wydany w 1581, łączy wspomniane wyżej doświadczenia kulturowe; siła witalna, hedonizm, niespokojny i namiętny indywidualizm współistnieją tu z obawą przed grzechem i potrzebą ładu moralnego.

Główną oś utworu stanowią wydarzenia historyczne: oblężenie Jerozolimy i zdobycie świętego miasta przez rycerzy uczestniczących w pierwszej wyprawie krzyżowej pod wodzą Godfryda de Bouillon. W poetyckiej fikcji Tassa jest on głównym nośnikiem treści moralno-religijnych. Wokół niego skupia się główny wątek, którego wymowa historyczno-religijna zgodna jest z duchem kontrreformacji. Inne wątki, powiązane z losami poszczególnych rycerzy, walczących tak po stronie chrześcijańskiej, jak i muzułmańskiej, odwołują się do motywów wojennych, dworskich i miłosnych zakorzenionych w tradycji ferra-rejskiej poematów rycerskich (przede wszystkim *Orlando Innamorato* Bojarda, *Orlando Furioso* Ariosta). Wszystkie zdarzenia oscylujące wokół głównego tematu, decydującego o jedności dzieła rozgrywają się w sferze horyzontalnej, której centrum stanowi święte miasto. Przeciwwstawienie sił w świecie ludzkim ma swój odpowiednik na drugim poziomie akcji, rozgrywającej się w sferze metafizycznej ukierunkowanej wertykalnie, w której ścierają się potęgi nieba i piekła, fantastyczne personifikacje sił dobra i zła, wpisane w sferę wyobrażeń chrześcijańskich¹⁹.

Zarówno wybór tworzywa poetyckiego, jak i sposób jego realizacji urzeczywistniają arystotelesowską zasadę *mimesis* opartej na prawdopodobieństwie,

¹⁹ Na temat koncepcji przestrzeni i jej nacechowania w tym poemacie zob. A. Marchese, *L'officina del racconto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998 (1983), s. 115 n.

a struktura topologiczna jest nacechowana etycznie, podobnie jak to miało miejsce u Dantego. Odnosi się to również do motywu *locus amoenus* stanowiącego literacką reinterpretację toposu złotego wieku. Przeciwnie niż u Dantego, gdzie naturalne piękno elementów owej *divina foresta* uosabiało doskonałość moralną miejsca, przeciwstawioną negatywizmowi *selva oscura*, będącej alegorią zbłądzenia moralnego, w *Jerozolimie Wyzwolonej* Tassa ten topos uzyskuje konotację co najmniej dwuznaczną. Trudniejszy od tego z innowiercami jest bowiem konflikt, jaki rycerze chrześcijańscy toczą z własnymi namiętnościami, konflikt, który w szerszym kontekście znaczeniowym przeciwstawia ideały kontrreformacji renesansowemu hołdowaniu wartościom hedonistycznym.

Powyższy topos odnaleźć można w opisie zaczarowanego ogrodu Armidy, czarodziejki pozostającej na usługach sił piekielnych, która jak Homerowa Kirke przyciąga krzyżowców swoim urokliwym, demonicznym pięknem, odwołując ich od walki, a następnie więzi w swoim zamku²⁰. Zostają oni jednak uwolnieni przez Rinalda, najwaleczniejszego z nich, ale on sam dostaje się pod władzę Armidy, która zakochuje się w nim i unosi na jedną z Wysp Szczęśliwych, gdzie wyczarowuje dla niego wspaniałą ogród, rodzaj fałszywego Edenu. Jest on projekcją renesansowych marzeń o szczęściu, jakie daje bezkrytyczne zwrócenie się ku ziemskim urokom życia. Przyroda jest w nim znakiem rozkoszy zniewalającej umysł i każącej mu zapomnieć o obowiązkach mających racjonalne podłoże w świecie realnym.

Obecność w walce Rinalda jest jednak konieczna dla powodzenia całej wyprawy; dzięki pomocy nieba zdoła on z czasem pokonać chwilową słabość i ocknąć się z miłosnego paraliżu. W przekonaniu bowiem poety, które dominuje wymowę tego dzieła, laickie wartości rycerskiego kodeksu heroicznego jedynie wówczas zachowują sens pozytywny, gdy wpisują się w szerszą perspektywę religijną.

Dwuznaczny sens krajobrazu przebija z opisu jego poszczególnych elementów. Może on świadczyć o ambiwalentnym stosunku narratora do kreowanej przez siebie przestrzeni poetyckiej i tego, co ona oznacza i czego jest projekcją. Jego rolę można porównać do zadania egzorcysty, który zanim pokona zło zagrażające innym, sam często naraża się na jego wpływ.

Atmosfera miejsca przedstawiona jest przez wrażenia wzrokowe i słuchowe dwóch rycerzy, Carla i Ubalda, zabezpieczonych przed czarami i wysłanych po to, by pomóc Rinaldowi uwolnić się spod ich działania. Wielokrotnie podkreślony jest sztuczny charakter ogrodu; do jego środka, gdzie Rinaldo i Armida są pogrążeni w zmysłowym odrętwieniu, prowadzi skomplikowany układ ścieżek, przypominający labirynt. Ich zawilść utożsamiana jest ze zbłądzeniem moralnym, do jakiego prowadzą: „e tra le oblique vie di quel fallace, / ravvol-

²⁰ Por. T. Tasso, *Gerusalemme liberata* XVI, strofa 1 n.

gimento, impenetrabil giace” (XVI, strofa 1, 7-8)²¹. Uderza nienaturalny przepych kwitnących kwiatów i owoców, dojrzewających, podobnie jak liście, niezgodnie z prawami natury: jedne szybciej, inne wolniej. Z tego samego pąka wychyla się owoc w załączku obok już przejrzałego; szum wiatru dostosowuje się swą siłą do śpiewu ptaków, a te wydobywają z siebie „lascivette note” (wyuzdane nutki)²². Cała przyroda przeniknięta jest zmysłową pożądliwością. Symbolem wyrafinowanej sztuczności tego świata jest papuga, która wskazując ludzkim głosem na różę i jej ulotne piękno zachęca całą przyrodę do korzystania z uroków życia, zanim nie przeminą. Hedonizm panujący w tym świecie jest jednocześnie pobudzany i frustrowany:

Widzicie różą, co wpół wychylona
Dopiero swoje opowieda przyszcie
I wpół zawarta, a wpół rozwinięta,
Jeszcze niedoszłe ukazuje liście.
Patrzcie, jako się ledwie wypełniona
Rozwija, a już wędnie oczywiście;
Wędnie – i już się nie godzi na wieńce
Ani na panny, ani na młodzieńce.

Tak ci śmiertelnych rodzajów na świecie
Przemija ten kwiat wesołej młodości;
I choć się kwiecień wraca w każdym lecie,
On więcej nie kcie i zbywa piękności.
Zbierajmy różą, póki w świeżym kwiecie,
Zbierajmyż różą pożądaną miłości –
Dziś, owszem zaraz, póki nie przeminie,
Póki nie zwiędnie, póki nie upłynie.

(XVI, strofa 14-15)

Sztuczny, a przez to złudny charakter tej utopii wynika z faktu, że będąc wytworem sztuki magicznej usiłuje naśladować naturę. Kiedy indziej ma się natomiast wrażenie, że to natura naśladuje sztukę: „Di natura arte par, che per diletto / l’imitatrice sua scherzando imiti” (XVI, strofa 10, 3-4). W ten sposób ulega deformacji, powiązanej z degradacją moralną, to, co naturalnie piękne.

Ponadto bezczasowy krąg zamkniętej przestrzeni ogrodu, symbolu zniewolenia przez zmysły, przeciwstawiony jest otwartej przestrzeni walki wokół Jerozolimy, gdzie rycerze dążą do wypełnienia obowiązku, do realizowania racjonalnych wartości, jakie narzuca im chwila obecna, gdzie powróci też Rinaldo, już po odzyskaniu dawnej świadomości i po dokonaniu aktu skruchy na

²¹ „A to tam, to sam, między gęste progi / Szły błędów pełne i omylne drogi”. Cytaty włoskie pochodzą z wyd. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, red. L. Bonfigli, Giuseppe Laterza e Figli, Bari 1930, natomiast ich polskie tłumaczenia z wyd. P. Kochanowski, T. Tasso, *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, red. S. Grzeszczuk, PIW, Warszawa 1968.

²² Por. *ibid.*, XVI, strofa 9 n.

Górze Oliwnej, umocniony duchowo i gotowy do pokonania uroku rzuconego na las wokół świętego miasta; wszystko to zadecyduje o ostatecznym zwycięstwie krzyżowców.

W *Jerozolimie Wyzwolonej* Tasso posługuje się toposem złotego wieku dla ukazania niebezpieczeństwa płynącego, tak dla jednostki, jak i dla społeczności, z bezkrytycznego hedonizmu. I to jest zgodne z duchem kontrreformacji. Taka reinterpretacja nie jest jednak wolna od nuty melancholii i przekonania o sprzecznościach tkwiących w naturze ludzkiej, przekonania, które zapowiada nową, niespokojną duchowość baroku.

*

Konotację negatywną, ale w zupełnie innym znaczeniu, uzyskuje odwołanie się do mitu złotego wieku u Giuseppe Pariniego, wybitnego poety włoskiego Oświecenia, którego głównym dziełem jest poemat *Il Giorno*, wydany w roku 1801, składający się z czterech części, noszących tytuł od pór dnia (*Il Mattino*, *Il Mezzogiorno*, *Il Vespro*, *La Notte*). Jest to dzieło o charakterze satyryczno-dydaktycznym, które w myśl zasady horacjańskiej, żywo obecnej w poetyce oświeceniowej, ma uczyć bawiąc (*docere delectando*).

Zgodna z tendencjami oświeceniowymi jest też zawarta w nim krytyka obyczajów i sposobu myślenia arystokracji, wyrażana nie wprost, ale poprzez wyrafinowaną ironię, nie wolną od akcentów parodystycznych.

Narrator przedstawia się jako preceptor młodego arystokraty, który pod pozorem udzielania mu nauk nakreśla obrazek z jego życia, obnażając wewnętrzną pustkę, ignorancję i moralne zepsucie przesycone hipokryzją i ukryte pod zewnętrznym splendorem. Nadając mu te cechy, poeta czyni młodzieńca typowym dzieckiem swojej epoki, przedstawicielem osiemnastowiecznej *haute société*, skupiającej swoją energię na zaspokajaniu przyjemności, przy jednoczesnym pełnym pogardy zdystansowaniu się od ludu, którego niewolniczej pracy zawdzięcza swój pasożytniczy tryb życia.

Tzw. *favola del Piacere* (baśń o Przyjemności)²³, wpleciona z naturalnym wdziękiem w warstwę narracyjną *Il Mezzogiorno*, zawiera reinterpretację mitu złotego wieku w kontekście polemiki antyarystokratycznej. W tej poetyckiej opowieści narrator, uciekając się do ironii i parodii, nawiązuje w swoisty sposób do hezjodejsko-owidiańskiej wersji wspomnianego mitu, by wyjaśnić przyczyny nierówności społecznej. Dokonuje przy tym odwrócenia paradygmatu, który z regresywno-descendentnego staje się progresywno-ascendentnym. Parodia ta nie jest jednak pozbawiona, na poziomie semantyczno-stylistycznym, pewnej fascynacji hedonistycznym aspektem życia, który *de facto* zostaje odrzucony.

²³ Zob. G. Parini, *Il Mezzogiorno*, 250-328.

Model hezjodejsko-owidiański przedstawiał stopniową degradację położenia kolejnych pokoleń, pozostającą w ścisłej zależności od ich wartości moralnej²⁴. U Pariniego natomiast podkreśla się fakt, że egzystencja pierwszych ludzi była zgodna z naturą, oparta na równości, a jej niewinność wynikała z nieświadomości. Ironia wkracza w momencie, gdy narrator wyjaśnia, że takie życie nie mogło im jednak przynieść szczęścia ze względu na swoją monotonię. Dopiero interwencja bogów, amoralnych jak bóstwa homeryckie, kierujących się jedynie kaprysem, pragnąc uwolnić ziemię od nudy, wprowadziła podział rasy ludzkiej w oparciu o większą lub mniejszą zdolność do odczuwania wrażeń zmysłowych²⁵. W ten sposób ci „lepsi”, „figli eletti del cielo”, którym tytan Prometeusz lepiej ukształtował narządy zmysłów („con miglior mano formò gli organi illustri”)²⁶, dzięki swojemu wyrafinowaniu byli w stanie rozkoszować się przyjemnościami, dopiero wówczas zesłanymi dla nich przez bogów. Amoralne postępowanie tych ostatnich stało się więc narzędziem postępu, by tak rzec, estetycznego, i źródłem szczęścia dla nielicznych. Przesadna emfaza i górnolotność, z jaką opowiedziany jest fakt zesłania na ziemię „angioletto Piacere”, zdradza prawdziwą wymowę baśni.

Jej uważna lektura ukazuje jednak, że emfaza i ironia ustępują momentami miejsca sformułowaniom pełnym niekłamanego zachwyty, np. w ukazaniu niektórych skutków owej kapryśnej interwencji bogów, porównanej do urodzajnego deszczu, który radośnie ożywia i upiększa ludzi, zwierzęta, kwiaty i zioła: „che gli uomini e le fere e i fiori e l'erbe / ravniva, riconforta, allegra, abbella” (296-297).

Upojna błogość, jaka stała się udziałem tych, którzy na nią „zasługują”, zapewniana dzięki niewolniczej pracy owych *miseri mortales*, których zmysły nie są tak wyrafinowane, (i w związku z tym nie czują potrzeby zaspokajania przyjemności), otworzyła nową epokę w dziejach ludzkości, właśnie epokę złotego wieku. Paradoksalna konkluzja, która *implicite* przebija z tej pouczającej opowieści, sugeruje, że osiągnięcie szczęścia (rozumianego jako hedonistyczne korzystanie z życia) jest możliwe jedynie w sytuacji powszechnej nierówności.

²⁴ Por. Hezjod, *Prace i dnie*, 106-201; Owidiusz, *Metamorfozy* I, 89-150.

²⁵ Por. G. Parini, *op.cit.*, 268 n.

²⁶ *Ibid.*, 299-300.

Maria Maślanka-Soro

IL TOPOS DELL'ETÀ DELL'ORO NELLA LETTERATURA ITALIANA: DANTE, TASSO, PARINI

La reinterpretazione dell'antico mito dell'età dell'oro nelle principali opere di tre grandi poeti italiani, Dante, Tasso, Parini, è conforme alle tendenze ideologico-estetiche dominanti nelle epoche che loro rappresentano, rispettivamente il medioevo, tardo rinascimento e illuminismo.

Nella *Divina Commedia* di Dante la visione del mondo è sottoposta ad un codice simbolico-religioso. La metafora del viaggio ultraterreno riguarda un'esperienza del tutto particolare che conduce alla comprensione del senso profondo della vita umana nell'ottica cristiana della salvezza. Non solo la vita di ogni singolo individuo è la figura tangibile della sua condizione *post mortem*, ma il metodo analogico nella ricerca del senso ultimo della realtà riguarda anche la cultura, compresi i suoi grandi miti, tra cui quello dell'età dell'oro. Nel nostro poema il concetto di felicità collegato ad esso e al topos di *locus amoenus* che ne deriva viene reinterpretato nel senso biblico e cristiano. I moduli espressivi con cui è delineato negli autori pagani, soprattutto nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, il paesaggio mitico, vengono riecheggiati nella descrizione del Paradiso Terrestre (*Purg.* XXVIII), anche se Dante è spiritualmente lontano da Ovidio. Il suo spazio, infatti, è fortemente eticizzato. La perfezione del luogo consiste nell'assoluta armonia tra vari elementi della natura. In Dante è implicita l'idea che la felicità non si raggiunge senza pace, né per l'uomo singolo, né per l'umanità. Ma c'è là anche un altro accostamento: tra la montagna del Paradiso Terrestre e il Monte Parnasso, simbolo dell'ispirazione poetica. Con ciò egli lascia intendere che le visioni degli autori antichi comprendevano le verità a loro sconosciute. Così i grandi poeti del passato pagano sarebbero i precursori del concetto di paradiso.

Tutt'altro significato assume il suddetto topos nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, dove esso diventa il simbolo dei valori edonistici, della momentanea vittoria dei sensi sulla razionalità dei valori cristiani. Il giardino della maga Armida (canto XVI), creato da lei tramite un incantesimo, diventa un falso Eden, dove l'eroe cristiano Rinaldo si illude di trovare la felicità. Il suo seducente splendore è colto attraverso le sensazioni visive e uditive che mettono in rilievo anche il suo carattere artefatto e ne fanno il simbolo dello smarrimento morale. In una prospettiva più ampia, con questo episodio del racconto tassiano, all'edonismo rinascimentale vengono contrapposti gli ideali cristiani propagati dalla Controriforma.

La rievocazione del motivo mitico dell'età dell'oro nel poema didattico *Il Giorno* di Giuseppe Parini fa parte della polemica antinobiliare, tema ricorrente nell'illuminismo. Tramite la cosiddetta favola del Piacere (seconda parte del poema, *Il Mezzogiorno*), il narratore-precettore di un giovane aristocratico, „degno” rappresentante della propria classe, moralmente corrotta, ignorante e dedita ai piaceri, intende spiegare, in un discorso ironico-parodistico, l'origine della disuguaglianza sociale per rivelarne l'inconsistenza. La divisione della società primitiva in una parte „migliore” (nobili) e „peggiore” (plebe) è in questa favola dovuta all'intervento degli dei il cui unico movente sarebbe il capriccio. L'ironica conclusione sarebbe che il raggiungimento della felicità (concepito come edonistico abbandono al piacere) è possibile solo nell'ambito della disuguaglianza tra gli uomini.